



مفهوم التخيل في النقد والبلاغة العربيين الأصول والامتدادات



يوسف الإدريسي



مفهوم التخيل في النقد والبلاغة العربيين الأصول والامتدادات

يوسف الإدريسي



مفهوم التخيل في النقد والبلاغة العربيين -الأصول والامتدادات.

يوسف الادريسي - ط ٢.

الرياض ، ١٤٤٦هـ

البريد الإلكتروني: nashr@ksaa.gov.sa

ح / مجمع الملك سلمان العالمي للغة العربية، ١٤٤٦هـ
فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

١٧ ص؛ ١٧*٢٤ سم - (دراسات ؛ ٣)

رقم الإيداع : ١٤٤٦/٣٠١٣

ردمك : ٠٠-٠٤-٨٤٧٢-٦٠٣-٩٧٨

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو نقله في أي شكل أو وسيلة ، سواء أكانت إلكترونية أم يدوية ، بما في ذلك جميع أنواع تصوير المستندات بالنسخ ، أو التسجيل أو التخزين ، أو أنظمة الاسترجاع ، دون إذن خطي من المجمع بذلك .

(صدر هذا الكتاب عن مركز الملك عبدالله للتخطيط والسياسات اللغوية ، والذي جرى دمجه في مجمع الملك سلمان العالمي للغة العربية) .

هذه الطبعة إهداء من المجمع، ولا يُسمح بنشرها ورقياً، أو تداولها تجارياً

إهداء

إلى أمي... وأبي...
إلى هدى...
إلى رثيف... وغيداء...



أطلق مجمع الملك سلمان العالمي للغة العربية ضمن أعماله وبرامجه مشروع: (المسار البحثي العالمي المتخصص)؛ لتلبية الحاجات العلميّة، وإثراء المحتوى العلمي ذي العلاقة بمجالات اهتمام المجمع، ودعم الإنتاج العلمي المتميّز وتشجيعه، ويضم المشروع مجالات بحثية متنوعة، ومن أبرزها: (دراسات التراث اللّغوي العربي وتحقيقه، والدّراسات حول المعجم، وقضايا الهوية اللّغوية، ومكانة العربيّة وتعزيزها، واللسانيّات، والتخطيط والسياسة اللّغوية، والترجمة، والتّعريب، وتعليم اللّغة العربية للتّاطقين بها وبغيرها، والدّراسات البيئيّة).

وصدر عن المشروع مجموعة من الإصدارات العلمية القيمة (جزء منها-ومن بينها هذا الكتاب- صدر عن مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز للتخطيط والسياسات اللّغوية والذي جرى دمجها في مجمع الملك سلمان العالمي للغة العربية). ويسعد المجمع بدعوة المختصين، والباحثين، والمؤسسات العلميّة إلى المشاركة في مسار البحث والنشر العلمي، والمساهمة في إثرائه، ويمكن التواصل مع المجمع لمسار البحث والنشر عبر البريد الشبكي: (nashr@ksaa.gov.sa).

والله ولي التوفيق

تنوير

الكتاب الراهن في الأصل أطروحة لنيل الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها: تخصص
بلاغة وتكامل المعارف، وقد نوقشت يوم ٢٥ دجنبر ٢٠٠٢ في كلية الآداب والعلوم
الإنسانية، جامعة القاضي عياض، مراكش، المغرب أمام لجنة علمية تتكون من:

أ.د. عبد الواحد ابن ياسر: رئيسا

أ.د. عبد الجليل هنوش: مشرفا ومقررا

أ.د. إدريس الناقوري: عضوا

أ.د. عباس أرحلية: عضوا

أ.د. محمد الأمراني: عضوا

وقد حصلت على ميزة: مشرف جدا مع التنويه.



تصدير

يعد مفهوم «التخيل» واحدا من المفاهيم الإشكالية المكونة لشبكة المفاهيم المعقدة في التراث النقدي العربي؛ وذلك لتعدد مساراته وتجذره في كل الكتابات البلاغية والنقدية والفلسفية. ولذلك كان لابد من تتبع جذوره وتشكلاته المختلفة في التراث العربي بدءا من النصوص المؤسسة لهذا التراث إلى حدود المسارات الفكرية والمنهجية التي ارتادها الفكر العربي في مجالاته المختلفة النقدية والبلاغية والفلسفية والكلامية.

وقد تولى هذه المهمة الأستاذ يوسف الإدريسي باقتدار في هذا الكتاب الذي كان في أصله رسالة لنيل الدكتوراه في وحدة «البلاغة وتكامل المعارف» التي أنشأها بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بمراكش منذ سنة ١٩٩٨.

ويظل هذا الكتاب، في نظرنا، مرجعا أساسا في إدراك مسارات مفهوم «التخيل» في تراثنا النقدي والبلاغي، فقد استوعب الاجتهادات التي سبقتها وأضاف إليها جهدا في تتبع جذور المصطلح وتقلباته في البيئات التي عرفها ذلك التراث، وقد اختصر هذه البيئات في بيئتين اثنتين هما: البيئة البيانية والبيئة الفلسفية؛ حيث مهد للبيئة الأولى بدراسة تأصيلية للمفهوم في النصوص المؤسسة للبيان العربي، ثم عالج المفهوم في قمة تشكله مع شيخ البلاغيين وإمامهم عبد القاهر الجرجاني؛ كما مهد بالأسلوب التأصيلي نفسه للبيئة الفلسفية من خلال حفر في النصوص الأولى للترجمات العربية للموروث اليوناني وجهود

الفلاسفة المسلمين، ثم وقف مع المفهوم في قمة تبلوره مع شيخ النقاد العرب وإمامهم حازم القرطاجني. وبذلك يكون، في رأيي، قد أحاط إحاطة تامة بالسياق المعرفي المؤطر لهذا المفهوم الإشكالي.

لقد كان الحفر في الدلالات المعجمية واللغوية للمفهوم ضروريا جدا لإدراك امتدادات المفهوم فيما بعد في السياقين العربيين: سياق التخيل المرتبط بالمقولات البيانية والكلامية؛ وسياق التخيل المتصل بالمقولات الفلسفية.

وبالرغم من إدراكنا لخطورة دراسة المفاهيم في سياق التراث العربي الإسلامي معزولة عن الأنساق الفكرية المتميزة التي صاغها العلماء المتقدمون نقادا كانوا أو متكلمين أو فلاسفة، فإننا مضطرون في مرحلة البحث التأصيلي لهذه المفاهيم إلى القيام بهذه الرحلة التي تقطع السياقات بصورة عمودية مع الحرص على الإدراك العام لخصائص الأنساق التي يمر منها المفهوم عبر التاريخ.

ولذلك فإن مفهوم التخيل عند عبد القاهر الجرجاني بوصفه ممثلا للنسق البياني لا يمكن فهمه إلا في تقاطعه مع بقية المفاهيم التي أصلها عبد القاهر في سعيه لبناء وعي جديد بدلائل الإعجاز وأسرار بلاغة الكلام. كما أن المفهوم نفسه لا يمكن فهمه عند حازم القرطاجني إلا بإدراك كامل لطبيعة مشروع حازم النقدي المتميز^(١). ذلك المشروع الذي وصفه أستاذنا د. جابر عصفور مرة بالتكامل، واستعار منه د. يوسف الإدريسي هذا الوصف؛ وإن كانت معاني «التكامل» عصية على الاستيفاء، محتاجة دوما إلى البناء في وعي تام بجوهر مشروعه الأصيل.

إن تطور الفكر النقدي العربي، وتطور فهم النقد للشعر بوصفه فاعلية إبداعية متميزة، يفترض الكثير من الحذر أثناء الحكم على آراء النقد استنادا إلى موقفهم من التخيل وحده دون ربط ذلك بالنسق النقدي الذي أسسوه.

فالمفهوم سواء أكان ضمينيا يفهم من سياقة الكلام، أو كان صريحا بينا في تصاريفه المختلفة لا يمكن فهمه إلا بمراجعة تامة للنقد العربي القديم وبقراءة متأنية وحذرة لنصوصه، ولكن بوعي جديد بأنساقه البنائية المتميزة التي تشكل جوهر ثراء هذا النقد وغناه.

١ - من الطريف أننا لا نتوفر حتى اليوم على دراسة علمية وافية عن مشروع حازم القرطاجني على الرغم من كثرة الدراسات والأبحاث والأطروحات الجامعية التي أنجزت عنه.

ولذلك يعد هذا الكتاب لبنة أساسية في مراجعة المفاهيم الإشكالية الأخرى المشكلة للتراث البلاغي والنقدي، والتي تحتاج إلى بحث بالطريقة التأصيلية نفسها، وبالمنهج الحفري ذاته حتى نتمكن في النهاية من استيفاء هذه المفاهيم في صورتها التكاملية. وهو مشروع نسأل الله العون لإكماله، ونشكر الأستاذ الإدريسي لافتتاحه.

وبعد، فإنني أقدم للقراء ولطلبة العلم هذا الكتاب المهم الذي يشكل حلقة قوية في سلسلة مراجعة مفاهيم التراث النقدي والبلاغي العربي، مهنتا الباحث النشيط الدكتور مولاي يوسف الإدريسي ومتمنيا له دوام السداد والتوفيق في خدمة تراثنا النقدي، ومعتزا به وبجهوده بوصفه واحدا من أنجب من تخرج من وحدة التكوين والبحث: «البلاغة وتكامل المعارف» وحمل همها بصدق وإخلاص.

والله نسأل أن يوفقنا للخير والصواب، وأن يسدد خطانا في خدمة هذا التراث العظيم، وهذه اللغة الجليلة.

د. عبد الجليل هنوش

أستاذ البلاغة والنقد - كلية الآداب - مراكش

مراكش في ١٦ أكتوبر ٢٠١٤



مقدمة

يعد التفكير في كيفية تشكل «التخيل الشعري» واشتغاله أحد أبرز الإشكالات النظرية التي صاحبت الخطاب النقدي حول الأدب، ويندرج طرحه في سيورة هذا الأخير ضمن الوعي بقيمة المصدر الخيالي للشعر وفاعليته التخيلية ووظيفته النفسية والجمالية، كما ينم عن التحول النوعي الهام في طرائق الاقتراب من الظاهرة الإبداعية ومساءلتها.

فبعد تاريخ عريض من المقاربة الغيبية للشعر والنظر إليه بوصفه إلهاما لقوى خارجية (شياطين أو جن أو ربات) توحى به إلى الشاعر مصطفية إياه دون بقية الناس، وبعد تاريخ طويل من المدارس المغلقة على كينونته النصية والمقتصرة على تحليل تمظهراتها الشكلية وتعبيراتها البلاغية، والتي كانت تعتبره مجرد انتظام بنيات لغوية ودلالية وتركيبية ومحسنات بديعية في قالب إيقاعي خاص، انبثقت - بعد هذا وذاك - رؤية جديدة في المقاربة والاشتغال تقف عنده باعتباره شكلا فنيا يرتكز على الخيال ويدور في فلكه بالدرجة الأولى، وأخذت تتعامل معه - من ثمة - في إطار العلاقات والمكونات الداخلية والخارجية، والبواعث الذاتية والموضوعية التي تشيده وتوجهه، والتي يعد فعل التخيل والذات المتخيلة مبتدأها ومنتهاها.

معنى ذلك، أن النظر في الشعر بوصفه نتاجا متخيلا قد شكل لحظة متقدمة وعلامة

نضج فارقة في سياق مقارباته، ولا أدل على ذلك من اتجاه الخطاب البلاغي والنقدي إلى البحث في طرائق تمثل الشاعر للعالم ونظمه، وإعادة تمثيله وتشكيله لهما -اعتمادا على حركية تخيلته- في نص شعري لا يقف عند حدود إنتاج تجربة لغوية وإدراكية جميلة وجديدة، بل ينشد كذلك النفاذ إلى مُخيِّلة متلقيه ليحركها، وليؤثر فيه بما يثير فيها من إحياءات فنية وصور تخيلية.

وقد شكل مفهوم التخييل أحد أبرز الآليات النظرية والأدوات الإجرائية الدالة على ارتقاء الفكر البلاغي والنقدي عند العرب وتطور طرائق نظره في النص الشعري ومقارباته لمستوياته الجمالية وخصائصه الأسلوبية؛ فقد مكن استناره والاشتغال به من كشف كثير من خبايا الإنتاج الشعري وأساره الدقيقة التي ظلت غامضة، ليس ما اتصل منها فحسب بمختلف البنيات اللغوية والإيقاعية والخصائص الإيحائية للقصيدة الشعرية، أو ما تعلق منها بآليات تشكيلها وصيغ تفاعلها مع الظواهر المادية والمعطيات التعبيرية المتداولة، بل وما ارتبط منها أيضا برصد طرق اشتغال مدارك الشاعر، وتحديد طبيعة الحركة الذهنية لقواه الخيالية وتتبع مختلف اللحظات الإبداعية والحالات النفسية والوجدانية التي تسبق تشكيله لها وتتحكم فيه.

ويلاحظ أن استعمال مفهوم التخييل بالمصطلح الدال عليه قد شاع عند العرب منذ القرن الهجري الرابع، فعرف منذئذ توظيفات متعددة ومتفاوتة في مختلف الحقول المعرفية العربية القديمة؛ ففضلا عن كتب الفلسفة والنفس والموسيقى، ورد مصطلح التخييل في بعض تفاسير القرآن الكريم ومقدمات الدواوين الشعرية، وفي كثير من كتب اللغة والبلاغة والنقد.

وإذا كان ذلك يعني أنه مصطلح مشترك بين العديد من المجالات العلمية، فإن تعدد توظيفاته واختلافها -حسب السياقات المعرفية التي ورد فيها، وبالنظر إلى طبيعة التحديدات الدلالية التي أعطاها له كل واحد من المشتغلين به- أمر يجعل الحاجة إلى متابعة تعريفاته، وبيان الفروق الاصطلاحية والإجرائية التي ميزت توظيفاته في كل مجال معرفي على حدة -وعبر أبرز لحظات تطور الفكر البلاغي والنقدي عند العرب- مطلبا علميا ضروريا ومبررا منهجيا كافيا لبحثه.

وما يضاعف الحاجة العلمية إلى إعادة بحثه أن شيوعه الواسع في الفلسفة الإسلامية دفع العديد من الباحثين المحدثين إلى اعتباره وليدا شرعيا خالصا لأصولها ومباحثها، فرأى

بعضهم أن أبا نصر الفارابي (ت ٣٣٩هـ) هو «أول» من استخدمه^(١)، بينما ذهب آخرون إلى أن أبا علي بن سينا (ت ٤٢٨هـ) هو «أول» من وضعه^(٢).

وبغض النظر عن مدى سلامة الموقف العلمي الذي ينشغل بالبحث عن البدايات الأولى والمساهمات الذاتية والفردية في ظهور الأنساق النظرية والمفهومية دون ربط ذلك بالشروط المعرفية لنشأتها، والسياقات الفكرية والمذهبية لاشتغالها، يلاحظ أن خطورة الاعتقاد السابق تتجلى في كونه يتخطى إسهامات أخرى سبقت الفارابي إلى تشييد مصطلح التخيل ونحته، أو على الأقل تضمنت الإرهاصات الأولى الدالة على بداية نشأته، بل يتجاوز ذلك إلى ما هو أخطر منه، إذ يقصر نشأة المصطلح وتبلوره على السياق الفلسفي وحده، ولا يقيم أي اعتبار لسياقات معرفية أخرى وأزمة ثقافية سابقة قد تكون أسهمت في تشكيله، إن لم يكن قد شكل بداية داخلها.

ولذلك، فالدراسات الحديثة التي تناولت الموضوع اتفقت على أن المواقف العربية الأولى من الظاهرة الخيالية لم تبلور تصورا مفهوما ذا أهمية نظرية، لأنها كانت محدودة ولم تخرج عن إطار الدلالات المعجمية العادية التي تشير إلى الطيف أو الظل^(٣). وأجمعت -تبعا لذلك- على أن الاهتمام بالخيال ومعالجة قضايا الإدراكية والإبداعية لدى العرب إنما تم في ضوء تأثرهم بالمذاهب الفلسفية والنفسية اليونانية^(٤).

١- أنظر د. شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ١٩٤، ٢٥٧. د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٢١. د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص ١١٥. د. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ١٤٨. د. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص ٣٣٧. د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص ٢٠٧. د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية، ص ١٠٧. د. علال الغازي: «تطور مصطلح (التخيل) في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي»، ص ٢٨٨، مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص ٥٧٢ و ٥٧٣.

٢- أنظر د. سعد مصلوح: نظرية المحاكاة والتخيل عند حازم القرطاجني، ص ١٢٩، د. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ١٥٥. ويلاحظ أن جوده نصر لا يستقر على رأي واحد في هذه المسألة، فبعد أن أشار إلى أن الفارابي هو أول من استعمل كلمة تخيل (ص ١٤٨) ذهب في سياق آخر إلى أن استخدامها الأول يعود إلى ابن سينا (ص ٥١٥)!

٣- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٥. العربي الذهبي: شعريات المتخيل، ص ١٣. د. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ٥.

٤- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٢١. د. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ٥.

وإذا كان هذا الحكم قد أفاد في الكشف عن حقيقة مفهوم التخيل عند البلاغيين المتأثرين بالفلاسفة المسلمين، وخاصة حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، فإنه قد حملهم على إرجاع تصورات كل البلاغيين والنقاد لهذا المفهوم إلى «أصولها» اليونانية، مما حال دون إدراك الأسس النظرية والخلفيات المعرفية التي يقوم عليها عند البلاغيين الذين لم يتأثروا بالفلسفة، وخاصة عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ).

ولما لم يجد الباحثون المحدثون تفسيراً لسبب اختلاف تصور الجرجاني للتخيل عن تصور القرطاجني خلصوا إلى أن الجرجاني كان مضطرباً في توظيفه له^(١)، وأن هذا المفهوم بلغ أقصى درجات القوة والوضوح مع القرطاجني^(٢). والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: كيف «عجز» عبد القاهر الجرجاني - وهو المشهود له بالذكاء العملي اللامع - عن صوغ تصور واضح ودقيق للتخيل مثل حازم القرطاجني بالرغم من «أنها نهلا معاً» من المرجعيات النظرية والمعرفية ذاتها، لا سيما تلك المتصلة بالتصورات الفلسفية للتخيل؟!

وأدى تواتر التخيل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي وتداخلهما في بعض السياقات مع الأنواع البلاغية إلى الاعتقاد أنها أسماء لمسمى واحد، وأن التشبيه هو الفلك الذي يدور فيه مصطلحا التخيل والمحاكاة^(٣).

ولا شك أن هذا الرأي يركز على البعد البلاغي لمصطلح التخيل وصنوه المحاكاة، ويغفل الأبعاد الأخرى التي يقوم عليها، لا سيما تلك المتعلقة بالمنطق والمباحث النفسية والموسيقية عند البلاغيين المتأثرين بالفلسفة، الذين لا يمكن الإحاطة بتصوراتهم للتخيل على نحو دقيق وشامل دون الوعي بالإطارات النظرية والمعرفية التي صيغت انطلاقاً منها. وقد كان الوعي بوجود فروق دلالية ومرجعية بين مصطلحي المحاكاة والتخيل وراء فصل مصطفى الجوزو بينهما، إذ خص كل واحد منهما بفصل مستقل، وشدد على أن المحاكاة مصطلح يوناني أصله أفلاطون (ت ٣٤٧ ق.م) وأرسطو (ت ٣٢٢ ق.م)، ونقله

١ - د. شكري عياد: كتاب أرسطو في الشعر، ص ٢٦٢. د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٧٦، ٢٩٦. د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص ١٢٣، ١٢٧. د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص ١٧٣. د. عصام قصبجي: نظرية المحاكاة، ص ١٥٣.

٢ - د. شكري عياد: كتاب أرسطو في الشعر، ص ٢٦٣. د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٢٦، ٥٧، ٢٩٧.

٣ - د. عصام قصبجي: نظرية المحاكاة، ص ٩١-١٨٨، ٩٢. العربي الذهبي: شعريات التخيل، ص ٤٣، ٤٨، ٤٧.

الفلاسفة المسلمون إلى البلاغة العربية، وأخذ عنهم القرطاجني وطبقه على الشعر العربي؛ أما التخيل، ففي منظوره فكرة «هي في الحق بنت العقل العربي، ولا تشبه خؤولتها إلا في ملامح قليلة»^(١). وقد كان يحتاج هذا الرأي -بالنظر إلى جدته وفردته- إلى نصوص صريحة وشواهد واضحة لتأكيد، ويبدو أن عدم الوقوف عندها هو ما دفع صاحبه إلى التخلي عنه، بل ونقضه؛ إذ سرعان ما استسلم للأحكام السابقة، فرأى أن الفارابي هو أول من استعمل مصطلح التخيل^(٢)! وأقر في الأخير أنه «وليد فكرة المحاكاة»^(٣)، ومن ثم فهو يوناني المصدر^(٤)!

ولم تخرج دراسة عبد الحميد جيدة: التخيل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي عن نطاق الأحكام والتصورات والتائج التي سطرها الأبحاث السابقة، فقد ظل مترددا في تحديد أصل مصطلح التخيل وبيان طبيعته علاقته بالمحاكاة^(٥)، ولم يستطع الحسم في ما إذا كان توظيف عبد القاهر الجرجاني للمفهوم يدل على أن «الثقافة اليونانية أصبحت جزءا من تفكيره»^(٦)، أو أنه «كان يتأرجح بين الأصالة والثقافة اليونانية»^(٧)! ويتجلى اضطرابه وتناقضه بجلاء في دراسته لمفهوم التخيل عند القرطاجني، إذ لم يستطع بيان علاقته بالمحاكاة^(٨)، ولم يبرز جوانبه الأصلية الناشئة في حوض «البيئة الإسلامية» ليميزها عن جوانبه الدخيلة الناتجة عن التفاعل مع «الثقافة اليونانية». ومن ثمة لم يبين: كيف جمع القرطاجني بين هذين الأساسين (العربي واليوناني) وصاغ منهما تصورا متكاملا لمفهوم التخيل؟!

ووقفت الدراسات الحديثة المهمة بموضوع التخيل عند حازم القرطاجني باعتباره

١- د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص ١١٤.

٢- نفسه، ص ١١٥.

٣- نفسه، ص ١٢٠.

٤- نفسه، ص ١٢٤.

٥- د. عبد الحميد جيدة: التخيل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، ص ١٨٦، ٢٠٣.

٦- نفسه، ص ١٦٠.

٧- نفسه، ص ١٧٨.

٨- نفسه، ص ٢٠٣.

«آخر» بلاغي وظف مصطلح التخيل، ورأت تبعا لذلك أنه دخل بعده دائرة الإهمال والتراجع، في حين أكد علال الغازي (ت ٢٠٠٦ م) أن هذا المفهوم ظل حيا وعرف تطورا نظريا بارزا على يد القاسم السجلماسي (ت حوالي ٧٣٠هـ)؛ إذ دخل المجال اللغوي الأسلوبى المباشر وأصبح «التخيل» و«التخيل» و«الخيال» وما اشتق من ذلك جزءا من النظرية البلاغية-النقدية بفضل^(١)! وقد كان إعجاب علال الغازي بتركيز السجلماسي على الأسس التخيلية للأساليب البلاغية وراء إصداره لهذا الحكم. وبغض النظر عن أنه يغفل الدور التأصيلي الهام الذي قام به الفلاسفة المسلمون والبلاغيون المتأثرون بهم والمتمثل في ربطهم المحاكاة والتخيل بالأنواع البلاغية، يلاحظ أنه أعلى من قيمة مساهمة السجلماسي معتبرا إياها أرقى ما أمكن للثقافة العربية الإسلامية أن تقدمه، فلم يشطب بذلك إسهام القرطاجني فحسب، وإنما ألغى إمكانية وجود مداخلات لاحقة تغني المفهوم وتطوره.

وترتبا على ذلك، يتضح أن الدراسات السابقة سلكت سبيلا واحدا في دراسة مفهوم التخيل وتتبعه عند الفلاسفة والنقاد والبلاغيين العرب، وحكمتها رؤية متناثرة في معرض استقصاء توظيفاته ومناقشة قضاياها وإشكالاته؛ إذ اتفق الكل على أن المصطلح وضعه الفارابي وأصله وأغنى مضامينه ابن سينا وابن رشد (ت ٥٩٥ هـ)، ووظفه توظيفين بارزين الجرجاني والقرطاجني ثم السجلماسي حسب رأي الغازي، ولا توجد خارج هذا الإطار- في تصور أصحابها- أية إضافة ذات قيمة أو أهمية.

وبالرغم من قيمة بعض النتائج والخلاصات التي انتهت إليها تلك الأبحاث في معرض دراستها لمفهوم التخيل، والتي مكنت من كشف جوانب هامة من وضعه النظري والمنهجي والتطبيقي لدى الفلاسفة المسلمين والبلاغيين المتأثرين بهم، إلا أنها تظل في رأينا محدودة، ولا تمكن من فهم كثير من القضايا والإشكالات التي تطرحها تحديداته المتنوعة وتوظيفاته المختلفة في شتى الحقول المعرفية.

فهل كان الفارابي أول من وضع مصطلح التخيل؟ وهل شكله قصد ملئ فراغ نظري وتداولي (لغوي) في الثقافة العربية الإسلامية واعتمادا على جهد شخصي فريد؟ أم أنه استعار كلمة «تخيل» من الجهود اللغوية والبلاغية والفلسفية المبكرة، فنقلها من

١- د. علال الغازي: «تطور مصطلح (التخيل) في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي»، ص ٢٩٠. مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص ٥٧٢-٥٧٣.

حقولها الدلالية والمعرفية الأولى إلى مجال الشعر؟ وهل تم فعلاً نحت مصطلح التخيل لتفسير معنى المحاكاة «الأرسطية» أم للدلالة على تصور آخر لم يكن بارزاً على نحو واضح في مفهوم المحاكاة، وهو تصور أمكن إدراكه من مرجعيات نظرية مغايرة أو من البيئات المعرفية الدخيلة أو الأصيلة منذ القرن الثاني وإلى نهاية القرن الثالث للهجرة؟ وكيف يمكن تفسير «اضطراب» عبد القاهر الجرجاني في بيان علاقة التخيل بالأنواع البلاغية ووضوح ذلك عند حازم القرطاجني بالرغم من أنها ينطلقان - كما يعتقد البعض - من «أصول فلسفية» واحدة؟ ولماذا أهمل الجرجاني مصطلح المحاكاة واكتفى بالتخيل مع أن المصطلحين ظلاً مقترنين عند الفلاسفة المسلمين والبلاغيين المتأثرين بهم؟ هل يعود الأمر إلى اختلاف في المرجعية النظرية أم أنه لا يعدو أن يكون إهمالاً مقصوداً؟ ثم هل بدأ فعلاً توظيف مصطلح التخيل مع الفارابي وتوقف تطوره مع القرطاجني والسجلماسي؟ أم أن بداية تشكله وتوظيفه تعود إلى ما قبل الفارابي وأنه واصل تطوره بعد السجلماسي؟

لا شك أن الإجابة على هذه الأسئلة وغيرها تقتضي إعادة بحث مفهوم التخيل بتصور جديد يتجاوز الرؤية الانتقائية والتحليل التجزيئي اللذين ميزا تعامل الدراسات السابقة معه، فيرصد مجمل لحظات تشكله ويتابع مختلف مستويات اشتغاله سواء في النصوص المؤسسة للثقافة العربية الإسلامية أو في المباحث النقدية والبلاغية والفلسفية والنفسية والموسيقية ونحوها، وينظر إليه من ثمة ككيان حي يحكمه قانون النشأة والتطور والنضج والامتداد الذي يسري على جميع الكائنات الحية؛ لأن «المفهوم كيان يتولد. وحالما يتولد يشرع في الترحال فيمتلك ككل كيان تاريخاً ذاتياً. وهذا يعني أننا مطالبون بالرحيل تغلغلاً داخل هذا التاريخ، وهو، حين يتولد، تعلق بجسمه أن تولده وابتعاده عن منابته، علامات خفية تظل تومئ على نحو مستتر إلى تلك المنابت. فإن هي حوصرت يمكن أن تضع الدارس على عتبات الإحاطة بتلك المنابت المحجبة»^(١).

إن غاية هذا الكتاب وضع تأريخ ذاتي لمفهوم التخيل، يتابع مختلف لحظات تشكله واشتغاله وامتداده عبر مجمل الخطابات المعرفية وأجهزتها النظرية وأدواتها المنهجية والتطبيقية، ولذلك سيتم التمييز بين أربع لحظات في كينونته الاصطلاحية، وهي:

١- د. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص ٣٣٦-٣٣٧.

أولاً: لحظة النشأة ؛

ثانياً: لحظة التأصيل ؛

ثالثاً: لحظة التكامل النظري والمنهجي ؛

رابعاً: لحظة الامتداد ؛

تشير اللحظة الأولى إلى مجموع الإرهاصات الدالة على بداية تشكل مفهوم التخيل في الثقافة العربية الإسلامية سواء في النصوص العربية الأصلية كالشعر واللغة والقرآن الكريم والحديث الشريف، أو في النصوص الفلسفية العربية الأولى التي ترجمت علوم اليونان. وتتجلى أهمية هذه اللحظة في كونها تومئ إلى مختلف الأبعاد الدلالية والخصائص الوظيفية التي ترسبت في ذاكرة مشتقات مادة (خيل) عبر لحظات تداولها في اللسان العربي، كما أنها تكشف طبيعة المضامين الدلالية والنظرية التي أضافتها المعارف الدخيلة إلى تلك المشتقات وميزت استعمالها لها، وسيمكن ذلك من التمييز بين حقلين دلاليين لتشكيل مفهوم التخيل واشتغاله، يمتلك كل منهما خصائصه الدلالية وسياقاته المعرفية، وسيفيد من ثمة في ضبط الأصول الحقيقية التي قام عليها توظيف المفهوم عند البلاغيين والنقاد المتأثرين بالفلسفة وغير المتأثرين بها.

وتشير اللحظة الثانية إلى مرحلة استثمار المحتويات الدلالية والتصورات النظرية التي انطوت عليها كلمات الخيال والتخيل والتخيل في نصوص اللحظة السابقة، وإعادة صياغتها قصد تأصيل المفهوم؛ وسيتم التمييز في هذه اللحظة بين مستويين لتأصيل المفهوم: أحدهما طور استعمال النصوص العربية الأصلية لكلمات خيال وتخيل وتخييل ونقلها إلى مجال البلاغة والنقد، فأنتج مفهوماً بيانياً أصيلاً للتخيل؛ والآخر استلهم المحتويات الدلالية والخصائص الوظيفية لتلك الكلمات في النصوص الفلسفية العربية الأولى، واستثمرها في مناقشة قضايا التخيل الشعري وتحديد خصائصه الجمالية والأسلوبية، فصاغ من ذلك مفهوماً فلسفياً للتخيل.

أما اللحظة الثالثة فتتابع مفهوم التخيل في تكامله النظري والمنهجي والتطبيقي وانتقاله من مصطلح لتحليل ظواهر وبنيات أسلوبية وتركيبية جزئية إلى أداة إجرائية للمقاربة الكلية العميقة والنسقية لمختلف المكونات المتصلة بالعملية الشعرية والمحددة لبنياتها.

أما اللحظة الرابعة فترصد طرق استثمار البلاغيين المتأخرين للتصورات السابقة للتخيل التي أصلت المفهوم وارتقت به إلى درجة التكامل النظري والمنهجي، كما تحلل

التحولات الدلالية والاصطلاحية التي طرأت عليه عند البلاغيين المتأخرين وتعارفها بما كان عليه الأمر عند البلاغيين المتقدمين لتبين إن استمر تطوره أم أن وضعه النظري والمنهجي والتطبيقي بدأ يتراجع ويضعف.

وبغاية بناء الكيان المفهومي لمصطلح التخيل ستعتمد هذه الدراسة على مقتضيات المنهج الحفري التاريخي، إذ ستستكشف الأنوية الدلالية المخبوءة في أعماق ذاكرة الاستعمالات الأولى لكلمة تخيل ولمختلف المشتقات المرتبطة بها، وستبرز المرجعيات المعرفية والأصول النظرية التي تبلور ضمنها، وستتابع في الوقت نفسه، منظومة الترابطات الوظيفية بين سياقات توظيف ذلك المفهوم في مختلف تشكلات الخطاب لتبرز تحولاته النظرية والمنهجية والتطبيقية وتضبط علائقها الواضحة والخفية.

وإذا كانت ضوابط هذا المنهج توجب التخلي عن وهم البحث عن الدلالات الأصلية للمفهوم، والتركيز بدل ذلك على الدلالات المبكرة و«الأولى» التي ترسبت في سجله التداولي وأرخت لبداية تكوينه، فإنها تقتضي بالمثل التعامل مع تعدده الدلالي وغنى توظيفاته الإجرائية ليس باعتبارها علامات على تشوش المفهوم واضطراب تحديداته، وإنما بوصفها دليلاً على أن جوهره خصب وغني ومنفتح... بل ومستعصي على الضبط والتحديد... واستجابة لهذه المقتضيات المنهجية التي يشكل الوضوح والدقة بعض مطامحها، ستوزع هذه الدراسة إلى أربعة فصول:

سيختص الفصل الأول بتتبع لحظات تشكل مفهوم التخيل في بواكير التفكير الأدبي واللغوي والفلسفي عند العرب، وسينقسم هذا الفصل إلى مبحثين: يتابع المبحث الأول التصورات العربية الأولى للظاهرة الخيالية التي وردت في النصوص المؤسسة للثقافة العربية الإسلامية (القرآن والحديث والشعر...)، والتي تنم عن تبلور وعي مبكر بماهية «الخيال» وطبيعته الإدراكية ووظائفه النفسية، وسيتم التركيز على العناصر التي تمثل مهداً نظرياً لتفكير البلاغيين والنقاد اللاحقين في العملية التخيلية. وسيتابع هذا المبحث أيضاً التوظيفات الأولى لكلمة تخيل وللمشتقات الأخرى المتصلة بها في النصوص البلاغية والنقدية الأولى والتي تدل على بداية تطورها الدلالي ونضجها الاصطلاحي؛ ويرصد المبحث الثاني الإرهاصات الأولى الدالة على بداية تشكل مفهوم التخيل في السياق الفلسفي من خلال الوقوف عند النقول العربية المبكرة للفلسفة اليونانية، والبحث في الخصائص الدلالية والوظيفية التي ميزت استعمال كلمات خيال وتخيّل وتخييل وغيرها من

المشتقات الأخرى فيها، وبغاية بيان طبيعة إسهام النقلة الأوائل للتراث اليوناني في تشكيل مفهوم التخيل، سيقف المبحث أولاً عند تصوري أفلاطون وأرسطو للخيال والمحاكاة الشعرية لبيان مرتكزات تصورهما وفلسفتيهما، ومتابعة مصطلحاتها الموظفة في هذا الإطار بغاية استكشاف طرائق نقل تلك التصورات وترجمة المصطلحات المرتبطة بها إلى العربية، وفي أفق إبراز كيفية تشكل مفهوم التخيل في السياق الفلسفي.

ويتابع الفصل الثاني التأصيل الفلسفي لمفهوم التخيل مبرزاً استثمار الفلاسفة المسلمين للتصورات والتحديدات النفسية والجمالية التي قدمها النقلة الأوائل للفلسفة اليونانية والتي نبهوا فيها إلى قيمة التخيل النفسية والشعرية، من خلال استعمال مصطلحات الخيال والتخيل لتقريب التصورات والمفاهيم اليونانية، وسيبرز هذا الفصل كيفية استفادة أولئك الفلاسفة من نقول السريان وإسهامهم في تطوير مفهوم التخيل وإغنائه بأبعاد منهجية ومضامين نظرية جديدة... ومطورة... وذلك من خلال مبحثين: يقف الأول عند تصورهم لدور القوى الخيالية في العملية الإبداعية؛ ويقف الثاني عند انتقالهم بالمفهوم من بعده النفسي إلى مجاله الجمالي، وإبرازهم طبيعة العلاقة بين التخيل والشعر.

ويتناول الفصل الثالث التأصيل البياني لمفهوم التخيل، ويتوزع هذا الفصل إلى مبحثين: يختص المبحث الأول بدراسة تأصيل عبد القاهر الجرجاني لمفهوم التخيل من خلال استثمار التصورات والتحديدات العربية الأولى التي ترسبت في ذاكرة مشتقات مادة (خيال)، وسيبرز هذا المبحث ذلك من خلال تتبع تحديده لماهية التخيل ولوظيفته النفسية والجمالية، وتحليله لعلاقة التخيل بالأنواع البلاغية (التشبيه والاستعارة...) وبقضية الصدق والكذب في الشعر، وكذا تصوره للمراتب الفنية للتخيل الشعرية ومستوياتها الإيحائية والتأثيرية؛ ويعنى المبحث الثاني بتتبع امتدادات مفهوم الجرجاني للتخيل عند البلاغيين المتأخرين، وذلك على مستوى تصورهم للخصائص التمثيلية للتخيل ووظائفه الجمالية.

ويعنى الفصل الرابع والأخير بتتبع تكامل مفهوم التخيل في البلاغة المعصودة بالمنطق، وسيبرز هذا الفصل مستويات استلهام البلاغيين المتأثرين بالفلسفة لتحديدات الفلاسفة المسلمين للتخيل وتوظيفاتهم له، ومظاهر تشبعهم بجذوره البيانية العربية «الأصيلة». وينقسم هذا الفصل إلى مبحثين رئيسيين: يتناول الأول تكامل مفهوم التخيل عند حازم القرطاجني، والذي يتجلى في صياغته لتصور نظري شامل ودقيق يحيط بمختلف عناصر

الخطاب الشعري ومستويات إنتاجه وتلقيه. وسيبرز هذا المبحث ذلك من خلال تناول حده للتخيل وتصوره لصلته هذا المفهوم بمصطلح المحاكاة والأنواع البلاغية، ولطبيعة مضامينه التمثيلية وعلاقتها بالمضامين الحسية والتجريدية؛ وتصوره أيضا لمستويات تخلق التخيلات في ذهن الشاعر وطرق وقوعها في نفس المتلقي، ونوع علاقة التخيل بالخطاب الشعري؛ أما المبحث الثاني فسيتابع امتدادات المفهوم الفلسفي للتخيل بعد حازم القرطاجني، وسيبرز طبيعة توظيف المفهوم بعد حازم، ونوع القضايا والتصورات التي ركز عليها البلاغيون الذين اشتغلوا به، لبيان في الأخير إن استمرار تطوره ونضجه، أم أنه بدأ يتراجع ويفقد شموله النظري وقوته الإجرائية.

وفي الأخير سيذيل هذا الكتاب بخاتمة تبرز أهم الخلاصات والنتائج التي انتهت إليها عملية تتبع مفهوم التخيل منذ بدايات تشكله في الفكر البلاغي والنقدي والفلسفي عند العرب إلى امتدادات تلك التوظيفات عند المتأخرين.

ولم يكن تتبع مفهوم التخيل بالطريقة التي اعتمدتها هذه الدراسة أمرا يسيرا؛ فقد اعترضتها صعوبات جمة يتعلق جانب منها بطبيعة الموضوع المدروس، ويتعلق الجانب الآخر بمنهج الدراسة المتبع.

فالموضوع يمس جزءا هاما من النشاط الباطني للنفس الإنسانية يتميز بالغموض ويستعصي على الضبط والتحديد نظرا لجوهره الحركي المنفلت والمتغير على الدوام. وبالرغم من ذلك فهو ينشد الإحاطة بتجلياته الذهنية والإدراكية، وفحص آليات تحليل الخطاب البلاغي والنقدي والفلسفي لتعبيراته الجمالية، وإبراز التقاطعات النظرية والمرجعية بين أصحاب هذه الخطابات وتمييزها عن الاختلافات الاصطلاحية والتصورية الدقيقة التي ميزت توظيفه في كل خطاب على حدة.

ومما ضاعف حجم الصعوبات السابقة وجود «ثغرات» في بعض اللحظات المؤسسة والحاسمة في سيرورة تشكل المفهوم وتطوره تعوق عملية ربط المنجزات السالفة باللاحقة؛ ذلك أن كثيرا من النصوص التي تؤرخ لبداية تشكل مفهوم التخيل وصلت مجردة عن أسماء أصحابها، وتواريخ تأليفها، مثلما هو شأن الترجمة العربية القديمة لكتاب أرسطو: الخطابة، كما أن نصوصا أخرى قد تكون أسهمت في تأصيل المفهوم ونحته ضاعت ولم يصل منها أي شيء كما هو شأن شرح الكندي (ت ٢٥٢هـ) وتلخيصه لكتاب الشعر، علاوة على كثير من المصنفات الأدبية والنقدية العربية الأولى.

ولقد انعكست هذه المعطيات سلبا على منهج الدراسة الذي يقتضي رصد نشأة مصطلح التخيل وتطوره؛ إذ كيف يستقيم بناء كيان مفهومي للتخيل والتأريخ لبدايات تشكله في غياب تلك النصوص؟ وإذا سلمنا جدلا بأنها لم تتضمن كلمة تخيل -على كثرتها مذاهب أصحابها واختلاف مشاربهم الفكرية واتجاهاتهم الفنية- فكيف يمكن تفسير بروزها على نحو لافت في نصوص أدبية وفلسفية في لحظة تاريخية واحدة؟ هل الأمر مجرد مصادفة أم أنه ناتج عن تفتق وعي جمالي جديد عند العرب في زمن ثقافي واحد؟ وهل هذا الوعي ناتج عن تطور طبيعي للممارستين الأدبية والنقدية عند العرب؟ أم أنه وليد تأثر بعناصر خارجية؟ وإذا كان مفهوم التخيل عرف نشأتين مختلفتين ومتوازيتين في سياقين معرفيين متباينين (الفلسفي وغير الفلسفي) وتضمن تصورات دلالية وتحديدات اصطلاحية مختلفة، فهل يعود ذلك إلى غنى مضامينه وتعدد تأويلاته؟ أم أنه ينم عن وجه من أوجه الصراع الفكري الحاد والمتأجج في الثقافة العربية بين الاتجاهات العلمية والمذهبية المختلفة؟

وإذ يأمل الكتاب أن يكون قد أسهم في الإجابة عن بعض من هذه الأسئلة، فإنه يرى أن مفهوم التخيل ليس ككل المفاهيم النقدية والبلاغية والفلسفية، لأن البحث عن مجمل توظيفاته ومظاهرها -الاصطلاحية والإبداعية معا- تطلب استقراء مصادر كثيرة تتوزع بين حقول معرفية متنوعة، وهو استقراء يشعر الباحث لحظته كأنه يبحث في غابة كثيفة متنوعة الأغراس عن نبتة طيبة نادرة يتشبه مظهرها وتلون رائحتها بحسب ما يحيط بها من نبات، فيجدها مرة منفردة معزولة عن غيرها، ويعثر عليها أحيانا في قلب نباتات أخرى، ويقف عليها أحيانا أخرى متعلقة بالعديد من النباتات؛ وهذا ما ينطبق إلى حد بعيد على مفهوم التخيل الذي كان يستعمل في بعض الأحيان بصورة مجردة عن غيره من المفاهيم البلاغية والنقدية والفلسفية وغيرها، بينما كان يوظف أحيانا بإبدالات مختلفة ومتنوعة، كما كان يرد أحيانا أخرى مرتبطا ومتداخلا مع العديد من المفاهيم. وهذا ما كان يجعل دلالاته ووظائفه تتغير تبعا لتغير السياقات المعرفية التي استخدم فيها والمصطلحات التي ارتبط بها.

أخيرا، إني لمدين بوافر الشكر وعظيم الامتنان لمن ظل يحيطني مذكرفته بعطف إنساني نبيل وعناية علمية كريمة أستاذي الفضال: د. عبد الجليل هنوش الذي كان طوال ثَمَّائِي حَجَجَ نعم الموجه والمشجع على مواصلة الحفر في مضان التراث ومتابعة رصد مختلف لحظات تشكل المفهوم وسياقاتها المختلفة والمتداخلة...

وإذ آمل أن يكون العمل الراهن قد توفّق في كشف كثير من خفايا المفهوم وبعض أبعاده التي ظلت مستعصية على الفهم، أتمنى أن يسهم في التأسيس لمنهج جديد في مقارنة مفاهيم النقد والبلاغة... ومتابعتها في أصولها وامتداداتها...

والله ولي التوفيق

د. يوسف الإدريسي

مراكش في ١٢ شتنبر ٢٠١٤



الفصل الأول

تشكل مفهوم التخيل في السياقين البياني والفلسفي

تقديم

التخيل نشاط ذهني يعبر به الإنسان عن تفاعله النفسي مع العالم وانفعاله الوجداني بمواضيعه وأشياءه، وهو فعل غير مقصور على فئة دون أخرى أو على جنس دون سواه، بل يشترك فيه كل الناس، ولا يختلفون إلا في نوعية توظيفه ودرجته. بيد أن تأمل ذلك النشاط والتفكير فيه هو من طبيعة ذهنية أخرى، ويقتضي حركة إدراكية مغايرة؛ لأنه ليس أمرا غريزيا وطبيعيا، وإنما هو فكري ونظري، ولا يتم إلا في اللحظة التي تبعد فيها الذات نفسيا وإدراكيا عن موضوع تخيلها، وتحرر من الانفعال الغريزي بالصورة الماثلة أمامها، لتعاین الطريقة التي تمثلتها بها، وتتأمل نوع علاقتها بموضوعها الخارجي، وتنظر في الأسباب التي أدت بها إلى تخيلها، والغاية المرجوة من ذلك.

وإذا كانت هذه النظرة إلى الذات المتخيلة وموضوع تخيلها تقتضي تأملا عقليا وفكرا تجريديا، فإن أحد الباحثين يعتقد جازما أن تتبع الظاهرة الخيالية واستقصاءها و«الاهتمام بها إنما بدأ في سياق المذاهب الفلسفية والنفسية»^(١)، مما يعني أن العرب لم يعنوا بأمر تلك

١- د. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ٥. أنظر أيضا: د. منصور عبد الرحمن: اتجاهات النقد الأدبي، ص ٤١٣.

الظاهرة، ولم يشغلوا ببحث ماهيتها وتحديد طبيعتها الإدراكية، كما أنهم لم يتيبنوا طبيعة علاقتها بأفعال الإدراك والتذكر والتوهم إلا بعد اطلاعهم على الأفكار الفلسفية والمباحث النفسية وتأثرهم بها!

ولا يختلف هذا الموقف عن آخر يرى أن الدلالات العربية القديمة لكلمة خيال والتنويعات الاشتقاقية المتصلة بها كانت محدودة وغير ذات أهمية، لأن استعمالها اللغوية الأولى كانت تقتصر على الإشارة إلى الشكل والهيئة والظل ثم الطيف، ولم تخرج عن إطار هذه الدلالات^(١)!

ولا يخفى أن هذا الموقف ينطوي على حكم خطير مؤداه: أن العرب لم يدركوا خلال القرون الثلاثة الأولى للإسلام الخصائص الذهنية والوظيفية للظاهرة الخيالية، ومن ثمة، يستحيل أن يعوا البعد التخيلي للعملية الشعرية، لأن هذا الأمر يتوقف على تحقق الشرط السابق؛ مما يعني في الأخير أن التصورات العربية القديمة للخيال بمستوييه الذهني والجمالي، والتوظيفات الشعرية لمصطلحات الخيال والتخيل والتخييل في النصوص البلاغية والنقدية كانت كلها مستمدة من المباحث النفسية لدى اليونان قديما!

إن ما نسعى إلى بيانه في هذا الفصل أن العرب انشغلوا بأمر الظاهرة الخيالية في بداية تشكل ثقافتهم، وتناولوا بعض القضايا التي تتصل بطبيعتها الإدراكية وخصائصها الحركية، وصاغوا من ذلك تصورا أصيلا وفهما مبكرا لها. ولا مجال للزعم هنا أن ذلك التصور كان ضاربا في عمق التجريد النظري والمعاينة العقلية، ولكنه يعكس المستوى الفكري الذي بلغته الثقافة العربية آنذاك، ويتناسب مع طبيعة الانشغالات التي كانت تؤطرها وتتحكم في أسئلتها المعرفية ومواقفها الوجودية، ومن ثمة يختلف عن طبيعة التصورات الفلسفية والنفسية التي نقلها المترجمون الأوائل للتراث اليوناني عامة، والأرسطي خاصة، خلال القرن الهجري الثالث أساسا، نظرا لطبيعة الأسئلة والانشغالات المتحكممة في السياقين معا، أي الفلسفي وغير الفلسفي.

كما نروم أيضا إبراز أن مصطلح التخيل - شأنه في ذلك شأن العديد من المصطلحات البلاغية والنقدية والفلسفية - قد تنقل بين دلالات كثيرة، واشتغل في حقول معرفية مختلفة قبل أن يرقى إلى درجة التكامل النظري والتوظيف الإجرائي، وأن هذه الحقول

١- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٥. أنظر أيضا العربي الذهبي: شعريات التخيل، ص ١٣-١٤.

وتلك الدلالات احتوت بذوره الاصطلاحية وحددت مضامينه المفهومية الأولى التي ستنمو وتتطور فيما بعد -بفعل عوامل فكرية وتداولية- ليأخذ وضعه النظري والمنهجي والتطبيقي.

وتشي المعالجة العميقة والمتابعة الدقيقة للبيئات المعرفية الحاضنة للمفهوم ولمساراته الإجرائية وتحولاته الدلالية أنه نشأ نشأتين متزامتين ومتوازيتين: إحداهما كانت في بيئة الشعراء واللغويين والمتأديين ممن لم تكن لهم أية صلة بالفلسفة؛ والأخرى كانت في بيئة المتفلسفين من نقلة علوم اليونان إلى العربية عبر السريانية من خلال الشرح والتلخيص والترجمة، وأن كل بيئة من البيئتين معا طبعته بمياسمها الدلالية الخاصة ومميزاتها المعرفية والثقافية المغايرة، مما أثر على كينونته الاصطلاحية وحكم مساراتها، فصرنا إزاء مفهوم ذي سياقين أساسيين ومختلفين: بياني أصيل؛ وفلسفي دخيل. يستمد الأول أصوله ودلالاته من النصوص المركزية المؤسسة للثقافة العربية التليدة؛ ويستقي الثاني أسسه ومضامينه من الترجمات والتلاخيص المبكرة للتراث اليوناني.

وفي تصورنا أن السياق العربي الأصيل الذي حكم تشكل مفهوم التخيل ووجهه ظل بمعزل عن أي تأثير بالسياق الفلسفي، بسبب طبيعة الانشغال المعرفي والأفق الجمالي والثقافي الذي كان يؤطره ويوجهه؛ في حين أن السياق الفلسفي ظل يفتح -لأسباب تداولية ولغوية- على السياق العربي الأصيل، ويتفاعل معه في بعض صيغه التعبيرية واشتقاقاته الصرفية، وهو ما جعله يقحم غير قليل من المضامين الدلالية والصيغ الصرفية ضمن الكينونة الاصطلاحية للتخيل في بعده الفلسفي، كما سنرى لاحقا.

وبغاية متابعة أصول مفهوم التخيل والوقوف عند مستويات تشكله في السياقين البياني والفلسفي يجدر استقصاء النصوص المركزية المؤسسة للثقافة العربية التليدة والمستنبطة للفكر الفلسفي، والتي تضمنت مختلف اشتقاقات مادة (خيل) وما يتصل بها من دلالات وأحكام تقارب الخيال وتسائله باعتباره ملكة ذهنية وصفة محيثة للشعر؛ وهي نصوص تنقسم إلى قسمين كبيرين: يتمثل القسم الأول في أشعار الجاهليين والإسلاميين والقرآن الكريم والحديث الشريف والمعاجم اللغوية، ثم الكتب البلاغية والنقدية الدائرة في فلك هذه النصوص والمحافظة على سَمَتِها العربي الخالص من كل فكر «دخيل»، والتي تمتد من البدايات الأولى لنشأة الفكر النقدي والبلاغي عند العرب حتى كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ)؛ ويتمثل القسم الثاني في النصوص الفلسفية العربية الأولى التي

نقلت التراث اليوناني وتضمنت أولى استعمالات كلمة تخيل، وتشمل ترجمات وتلاخيص كتب أرسطو منذ بدايات عصر الترجمة وإلى حدود نقل متى بن يونس لكتاب الشعر(ت ٣٢٨هـ).

ويلاحظ المتتبع لمفهوم التخيل في هذه اللحظة أن تشكله في السياق البياني سبق زمنيا ومعرفيا لحظة تشكله في السياق الفلسفي، لكن اكتمال تشكله في السياق الأول تأخر مقارنة بالسياق الثاني بسبب الإطار المعرفي العام الذي نشأ ضمنه، ولذلك فقد امتدت لحظة تشكل المفهوم في السياق البياني إلى حدود كتاب العمدة الذي يمثل -وبإقرار شخصي من صاحبه- خلاصة الآراء والتصورات النقدية الكبرى التي انتهى إليها الدرس الأدبي عند العرب حتى لحظته^(١)، ويوقف حدا فاصلا بين لحظتي النشأة والتأصيل؛ بينما توقفت لحظة التشكل في السياق الفلسفي مع ترجمة متى بن يونس، لأن المفهوم سيتقل بعده إلى مستوى التأصيل مع الفلاسفة المسلمين.



١ - يقول ابن رشيق معبرا عن ذلك: « (...) فجمعت أحسن ما قاله كل واحد منهم في كتابه، ليكون (العمدة في محاسن الشعر وآدابه)، إن شاء الله تعالى. » العمدة، ١/ ١٦. أنظر بصدد القيمة العلمية لكتاب العمدة د. أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب، ص ١٠٤-١٠٥، د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٤٥١-٤٥٢.

المبحث الأول تشكل مفهوم التخيل في السياق البياني

تمهيد

مثل الشعر الجاهلي والإسلامي والقرآن الكريم والحديث الشريف ثم المعاجم اللغوية «أقدم» النصوص العربية وأكثرها تعبيرا عن الوعي الجمعي للإنسان العربي المسلم وتأسيسا لثقافته، فهي من جهة عكست مختلف رؤاه الوجودية لذاته وللعالم والآخرين، وتضمنت أبرز مواقفه اتجاه كثير من القضايا الفكرية والذهنية والظواهر الإدراكية؛ ومن جهة أخرى مثلت إطارا نظريا ومرجعيا للعديد من تصورات الثقافة العربية وأحكامها المعرفية والجمالية. ولذلك فقد حظيت تلك النصوص بمكانة خاصة ومميزة في الثقافة العربية تناسبت مع قدسيته، ومع حميميتها وجماليتها، ثم مع رمزيته ودلالاتها على العروبة الأصيلة.

وبالنسبة إلى موضوع هذا الكتاب فتبرز قيمتها وأهميتها في كونها تجسد أساس الرؤية البيانية ومنطلقها عند العرب، كما تعتبر مرجعا لمعظم التصورات العربية القديمة للظاهرة الخيالية، وتمثل بذلك مدخلا هاما لتبين الإرهاصات الأولى الدالة على بداية تشكل مفهوم التخيل، ولضبط الطبقات الدلالية العميقة التي ترسبت في ذاكرة مشتقات مادة (خيال)، وكذا لاستكشاف أبرز الأحكام الجمالية التي كانت تحيل على الخاصية التخيلية للشعر خلال المراحل المبكرة لتأسيس الثقافة العربية.

ويعتبر شعر طيف الخيال مدخلا رئيسا للوقوف عند تلك الأحكام والتصورات؛ لأنه -وإن كان يعبر فيه الشاعر عن تمثله لصورة حبسته وزيارة طيفها له- فقد كان يقدم إلى جانب ذلك، في كثير من الأحيان، بعض الأحكام والملاحظات التي تسعى إلى فهم الطبيعة الإدراكية لفعل التخيل، وإلى تمييزها عن الأفعال الإدراكية الأخرى للنفس الإنسانية، وضبط بواعثها وغاياتها.

وعلاوة على ذلك، تتجلى قيمة شعر الطيف وأهميته في كونه تضمن مختلف مشتقات مادة (خيال)، كما أن أبرز دلالات الخيال وتحديداته انبثقت منه؛ ويتبين من مدونة الشعر العربي أن كلمات: خَيَالٌ وَتَحْيَلٌ وَتَحْيَلٌ كانت متداولة منذ الجاهلية. ويستشف ذلك من قول عمرو بن قميئة (ت ٥٤٠م): [من المتقارب]

نَأْتِكَ أُمَامَةً إِلَّا سَوْأَالاً وَإِلَّا خَيْالاً يُوَافِي خَيْالاً
تُؤَافِي مَعَ اللَّيْلِ مُسْتَوْطِناً وَتَأْتِي مَعَ الصُّبْحِ إِلَّا زَيْالاً
خَيْالٌ يُخَيِّلُ لِي نَيْلَهَا وَلَوْ قَدَرْتُ لَمْ تُخَيِّلْ نَوَالاً^(١)

وبالنظر إلى غرابة معاني هذه الأبيات وبلاغة وصفها لبخل المعشوق فقد اعتبرها أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) إلى جانب قطعة شعرية أخرى لقيس بن الخطيم (ت ٦٢٠م) معينا استقى منه الشعراء المحدثون «أكثر معانيهم في الخيال»^(١).

ويمكن استقصاء الدواوين الشعرية وكتب الأدب من القول-حسب النصوص المتوافرة- إن استعمال كلمة «تخييل» ظل محدودا، ويعد السيد الحميري (ت ١٧٣هـ) من الشعراء الأوائل الذين وظفوها في شعرهم، وذلك في قوله: [من السريع]
عُلِّقْتُ يَا مَغْرُورَ خَدَّاعَةً بِالْوَعْدِ مِنْهَا لَكَ تَخْيِيلٌ^(٢)

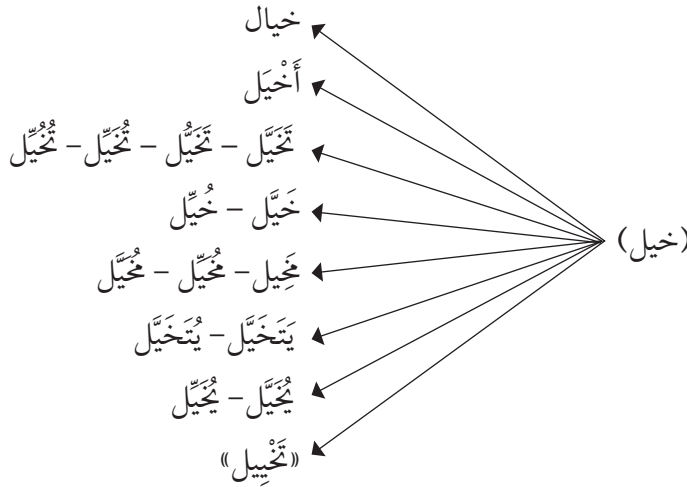
ويبدو واضحا هنا أن سياق توظيف الكلمة يرتبط بمعجم دلالي قوامه الخداع والغواية والتضليل الناتج عن تصديق وعد كاذب، وإذا كان هذا الأمر مهما لكونه يعكس الطبقات الدلالية الأولى المترسبة في السجل التداولي لكلمة «تخييل»، فمن الموائم تسجيل ملاحظتين هامتين: أولاها أن توظيف مختلف مشتقات مادة (خيل) يتسم في هذه اللحظة بالتداخل الدلالي، إذ تشترك عدة كلمات في الدلالة على معنى واحد، ومن ثمة يصعب أن تنفرد مادة لغوية معينة بدلالة خاصة ومضبوطة لأن ترادفها مع المشتقات الأخرى واشتراكها الدلالي معها يفتحها على أكثر من معنى؛ وثانيتهما أنه يستحيل التمييز بين السياقات الدلالية لتلك المشتقات في كل نص من النصوص المؤسسة للثقافة العربية الإسلامية، إذ تتواتر الدلالات نفسها في الشعر القديم والقرآن الكريم والحديث الشريف ولدى اللغويين. وهذا أمر طبيعي ما دامت الخاصية المميزة لهذه الثقافة هي تداخل معارفها وتكاملها.

وتجدر الإشارة قبل تحديد الدلالات الأساس والمبكرة التي ارتبطت بكلمة خيال

١- أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، ٢٧٦/١.

٢- السيد الحميري: الديوان، ص ١٥٢.

وتنوعاتها الاشتقاقية إلى أن استقصاء النصوص المؤسسة للثقافة العربية يمكن من ضبط حوالي خمسة عشر مشتقا ورد فيها، كما يتضح من الخطاطة الآتية:



١. الظاهرة الخيالية عند العرب: ماهيتها وطبيعتها الإدراكية.

١-١: ماهية الخيال

تعتبر كلمة خيال - مقارنة بالمشتقات السابقة - أكثر المفردات تداولاً بين الشعراء واللغويين والرعيل الأول من العلماء والمتأدبين العرب. وتفيد سياقات توظيفها أنها كانت تستعمل للدلالة على الطيف والصورة الماثلة في الذهن، ومن ثمة فقد كانت تشير إلى موضوع الخيال ومادته، ولم تكن تستخدم بمعنى الملكة الذهنية التي تسهر على ابتكار الصور المتخيلة وإعادة إنتاجها^(١). كما تؤثر سياقات تعريفها على غنى معانيها وتعدددها، وبالرغم من التمييز الممكن بين مختلف مستوياتها الدلالية، إلا أن كل واحد منها يكتسب قيمته وأهميته بالنظر إلى تداخله مع المستوى الدلالي الآخر وترابطه معه.

ولعل أهم حد للخيال هو ذاك الذي أورده أحمد بن فارس (ت ٣٩٥هـ) وفيه يقول: «(خيال) الخاء والياء واللام أصل واحد يدل على حركة في تَلَوْن، فمن ذلك

١ - أنظر د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٥.

الخيال، وهو الشخص. وأصله ما يتخيله الإنسان في منامه؛ لأنه يَتَشَبَّهُ وَيَتَلَوَّنُ^(١). تكمن أهمية هذا التحديد اللغوي في جانبين أساسيين: أولهما تأكيد أن كل المشتقات المتصلة بكلمة خيال ترتد إلى جذر واحد، وأن الخاصية الدلالية لهذا الجذر - ولمختلف المشتقات التي تنحدر منه - تتمثل في التحول الدائم والتغير المتواصل، ولهذا أمر قيمة بالغة، لأنه يدل على أن القدامى لم يدركوا الجوهر الحركي للمعطى الخيالي فحسب، بل جعلوه أساس تعريفهم له أيضاً؛ وثانيهما ربطه بين الحلم والخيال وحده لهذا الأخير بالطيف أو الشخص، وهو الصورة التي تمرّ بالنفس وتمثل لها - بمظاهر متغيرة - هيئة مشابهة لموضوع مادي معين سبق إدراكه. ومن الملاحظ أن تعريف ابن فارس يكاد يختزل مجمل التعريفات العربية الأولى للخيال، والتي يمكن تقسيمها بدورها إلى مستويين دلاليين: فالأول يؤكد الجوهر الحركي للخيال؛ وأما الثاني فيشير إلى طابعه التشبيهي وأساسه التمثيلي.

فبالنسبة إلى المستوى الأول، يلاحظ أن كثيراً من النصوص القديمة - شعرية ولغوية خاصة - كانت تستخدم كلمة الخيال والأفعال المرتبطة بها للدلالة على حركية الخيال وتبدلاته المستمرة، فكان الشعراء يصفون الخيال بأنه «سريع الزوال وشيك الانتقال»^(٢)، فركزوا على هذه الدلالة في تشبيهاتهم وتمثيلاتهم. ومثال ذلك قول علي بن الجهم (ت ٢٤٩هـ) في وصف فرسه: [من الخفيف]

فَوْقَ طَرْفٍ كَالطَّرْفِ فِي سُرْعَةٍ الشَّدُّ وَكَالْقَلْبِ قَلْبُهُ فِي الذِّكَا
مَا تَرَاهُ الْعَيُونُ إِلَّا خَيْالاً وَهُوَ مِثْلُ الْخَيَالِ فِي الْإِنْطَوَاءِ^(٣)

يتقاسم فرس الشاعر مع الخيال صفة السرعة الفائقة ويشبهه فيها، وهو كالطرف في قوة حركته، وتعاقبها الشديد، واستحالة ضبطه بصرياً لفترة من الزمن. وبغض النظر عن طبيعة التشبيه الذي يصف به ابن الجهم فرسه، يلاحظ أن سمة الانطواء التي يميز بها الخيال تكشف عن جانب آخر من جوهره الحركي مؤداه: أنه لا يمكن حصره ولا تحصيله، لأنه دائم الانفلات والامتداد، ويتخذ مظاهر متعددة وأشكال مختلفة، وتكتسي هذه

١ - ابن فارس: مقاييس اللغة، ٢/ ٢٣٥.

٢ - الشريف المرتضى: طيف الخيال، ص ٧.

٣ - علي بن الجهم: الديوان، ص ١٠٤.

الدلالة قيمتها وأهميتها من كونها تتصل بالجذر الدلالي لكلمة خيال لغة الذي يحيل على حركة التلون المتغيرة كما رأينا.

ويبدو أن هذه الدلالة كان راسخة في الاستعمالات الأولى لمشتقات أخرى لكلمة خيال، بحيث استخدمت لدى اللغويين للإشارة إلى حركة تغير لون السماء وتحوله من أزرق صاف إلى رمادي داكن بسبب انتشار الغيوم انتشارا يوحى بقرب سقوط المطر. جاء في المحكم: «أَخْيَلْتُ السماء، وَخَيَّلْتُ، وَتَخَيَّلْتُ: تَهَيَّأتَ للمطر فرعدت وبرقت، فإذا وقع المطر ذهب اسم ذلك»^(١).

وعلى الرغم من التباعد الذي يبدو بين الحركة المتلونة والمتحولة والتغيرات المناخية، وبين فعل التخيل باعتباره نشاطا ذهنيا يمثل للنفس معطيات خيالية مشابهة للمعطى الواقعي ومماثلة له، يبدو أن العلاقة بينهما وثيقة، لأن الانشغال بتتبع تحولات الطقس وترقب سقوط المطر يثير في النفس تخيلات متنوعة وظنونا عديدة ومتقلبة. وربما لهذا السبب أشار اللغويون القدامى إلى أنه بمجرد ما يهطل المطر يزول «التخيل». قال الأزهري (ت ٣٧٠هـ): «خيلت علينا السماء - إذا رعدت وبرقت قبل المطر. فإذا وقع المطر ذهب اسم التخيل»^(٢)، أي ذهب ما كان يمور في النفس ويجول في الخاطر من ظنون وتمثلات لها علاقة بالمطر... والسماء...

ولئن كان ذلك يؤكد أن كلمة «التخيل» كانت ترتبط بهذه الدلالة، وتتداخل بالأفعال الدالة على التخيل النفسي، فإنه يعني أن العرب كانوا يعتبرونها منذ القدم نشاطا ذهنيا تعبر به النفس - على المستوى الباطني - عن تفاعلها مع العالم الخارجي وانفعالها به. ويبدو أن تمثل الشاعر لصورة حبيبته بشكل متكرر ومختلف، وسرعة زوالها من ذهنه، كما أن التحولات السريعة والمتنوعة للظواهر الطبيعية والمناخية واختلاف طرق التفاعل النفسي معها، كل ذلك كان له أثره الحاسم في ربط الكلمة بهذه الدلالة الهامة والتميزة، كما دفع الشعراء والعلماء الأوائل لتبيين بعض الخصائص الذهنية لعملية التمثل تلك، ولتحديد البواعث النفسية والموضوعية لفعل التخيل، وهو أمر سيتم الوقوف عنده في معرض الحديث عن الطبيعة الإدراكية للخيال.

١ - ابن سيدة: المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، ٥ / ١٥٧.

٢ - الأزهري: تهذيب اللغة، ٧ / ٥٦٤.

أما فيما يتعلق بالمستوى الدلالي الثاني الذي يرتبط بالجانب التشبيهي للخيال، فيلاحظ أن التعريفات الأولى للخيال وتنويعاته الاشتقاقية كانت تؤكد خاصية المشابهة التي تسم المعطى الخيالي، ويتضح ذلك من تواتر ذكر مادة (شبه) مقترنة بها -أي بتلك المشتقات- ولهذا الأمر أهمية كبيرة بالنسبة إلى تحديد ماهية الخيال، لأنه يؤشر على أن النظر إلى الصورة القائمة في الذهن أو المعطى الخيالي كان يتم على أساس المقارنة بينه وبين المعطى الواقعي و«الحقيقي»، كما كان يستهدف تحديد طبيعة المسافة الإدراكية بينهما ونوع اختلافهما. ويستشف ذلك من تعريف ابن دريد (ت ٣٢١هـ) للخيال في قوله: «الخيال ما ظهر لك ليلاً أو نهارة مما لا تحقُّه»^(١).

فالأساس الذي يقوم عليه هذا التعريف هو اعتبار الخيال شكلاً خاصاً من الإدراك يتسم بالنظر إلى الأشياء في مطلق الزمن (ليلاً أو نهارة)، وبطريقة غير واضحة وغير موثوق منها (مما لا تحقُّه). وبذلك، فهو الصورة التي تتمثل للإنسان في الحلم أو اليقظة وتخيل إليه موضوعاً واقعياً دون أن يتأكد من حقيقته وصدقه.

ويبدو جلياً أن ابن دريد لا يقصر حركة الخيال على الأحلام وحدها -كما هو الشأن بالنسبة إلى ابن فارس- بل تشمل عنده كذلك رؤى اليقظة وأطيافها، وهو وإن كان لا يشير صراحة إلى خاصية المشابهة التي تميز وعي الذات بالمعطى الخيالي، فإنه يحيل عليها ضمناً بقوله: «مما لا تحقُّه»، وهي عبارة تدل على أن الإنسان -في لحظة تمثله للأطياف والخيالات وليس بعد ذلك- يشك ويرتاب في واقعيتها، فمن جهة لا يتحقق من وجودها العيني والمادي، ومن جهة ثانية لا يستطيع -بحكم حالته النفسية ووعيه الإدراكي- أن يتخلص من وقعها في نفسه وتأثيرها في فكره، وذلك بسبب مشابقتها للظواهر الحسية ومماثلتها لها. وتأكيداً لهذا المعنى قال الأخطل (ت ٩٢هـ):

[من الكامل]

كَذَبْتُكَ عَيْنُكَ، أَمْ رَأَيْتِ بِوَاسِطٍ غَلَسَ الظَّلَامُ مِنَ الرَّبَابِ خَيْالاً^(٢)

لقد كانت خاصية المشابهة لدى العرب قديماً أمراً ضرورياً في تحديد ماهية الخيال، ولعله بفعل عدم وضوحها بالشكل اللازم في تعريف ابن دريد تبنت المعاجم اللغوية حداً آخر

١ - ابن دريد: جمهرة اللغة، ٣/ ٢٤٠.

واستقرت عليه، وهو: «الخيال والخيالة: ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة»^(١)؛ ومن التعريفات الدالة أيضا على ربط القدامى بين الخيال وخاصة المشابهة قول الفراء (ت ٢٠٧هـ): «الخيال كل شيء تراه كالظل. وكذلك خيال الإنسان في المرأة. وخياله في المنام: صورة تمثاله. وربما مر بك شبه الظل فهو خيال»^(٢)

ولم تنفرد كلمة خيال وحدها بالدلالة على هذه الخاصية، فقد دلت عليها أيضا المشتقات الأخرى؛ يقال: «حَيَّلَ عليه: شَبَّه»^(٣)، و«تَحَيَّلَ الشيء له: تَشَبَّه»^(٤)، و«تَحَيَّلْتُ: اشْتَبَهْتُ»^(٥)، ويقال أيضا: «افعل ذلك على ما حَيَّلْتُ، أي: على ما شَبَّهْتُ»^(٦)، وجاء في المثل: «فلان يمضي على المُخَيَّل أي على ما حَيَّلْتُ أي شَبَّهْتُ، يعني على غرر من غير يقين»^(٧)

فالمشابهة التي يعينها القدامى هنا ليست بين موضوعين مختلفين في الجوهر ومتماثلين في صفة أو حالة مدركة حسا أو عقلا، بل هي بين الموضوع المادي والوعي الخيالي والوعي الحسي، وبنوع الاختلاف بين الوعيين في طريقة إدراكهما له. وقد أشاروا إلى أن السمة التي تميز تلك المشابهة هي فقرها الجوهرية، لأن الخيال مجرد أطياف للظواهر الواقعية وظلال لها. وسينبتق من هذا المعنى تصور خاص للظاهرة الخيالية يقومها على أساس مطابقتها لمعطيات العالم الموضوعي أو اختلافها عنها.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن خاصية المشابهة لم يكن يقصد بها علاقة التماثل القائمة بين الموضوع المادي وصورته الذهنية فحسب، بل كانت تعني الاشتباه أيضا؛ أي الوعي الإدراكي الذي يستشعر الظواهر المادية بصورة مختلطة ومضطربة ومشكلة، وغير قادرة

١- ابن سيدة: المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، ٥/ ١٥٩، الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص ١٢٨٨، ابن منظور: لسان العرب، مادة (خيل).

٢- الأزهري: تهذيب اللغة، ٧/ ٥٦٥، ابن منظور: لسان العرب، مادة (خيل).

٣- ابن منظور: لسان العرب، مادة (خيل).

٤- ابن سيدة: المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، ٥/ ١٥٩، الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص ١٢٨٨. أنظر أيضا الجوهري: الصحاح، ٤/ ١٦٩٣.

٥- الأزهري: تهذيب اللغة، ٧/ ٥٦٧، ابن منظور: لسان العرب، مادة (خيل).

٦- ابن فارس: مجمل اللغة، ١/ ٣٠٩، الأزهري: تهذيب اللغة، ٧/ ٥٦٣.

٧- الجوهري: الصحاح، ٤/ ١٦٩٣، ابن منظور: لسان العرب، مادة (خيل).

على التمييز. قال الليث بن سعد (ت ١٧٥ هـ): «كُلُّ شَيْءٍ اشْتَبَهَ عَلَيْكَ فَهُوَ خَيْلٌ»^(١). وقد كان للقرآن الكريم أثر قوي في ترسيخ الترابط بين مادي (خيّل) و (شَبّه) من جهة، وبينهما وبين فعل السحر من جهة أخرى، حين اعتبر التخيل بما هو مشابهة واشتباها أفعالا للسحر ونتائج له، وذلك في الآية الوحيدة التي وردت فيها إحدى مشتقات مادة (خيّل)، والتي يقول فيها الله تعالى: ﴿قَالَ بَلْ أَلْقُوا * فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى﴾^(٢)، وهي الآية التي كانت تفسر فيها كلمة ليخيل بالمشابهة والتشبه^(٣).

وإذا كانت السطور اللاحقة من هذا الكتاب ستوضح العلاقة بين التخيل والاشتباه والسحر، وستبين طبيعة دلالتهم على التأثير والتأثر، فإن ما يجدر التنبيه إليه هنا أن الفرق بين المشابهة والاشتباه يرجع إلى نوعين مختلفين من الإدراك؛ فالمشابهة تدرك فيها الذات العلاقة بين الموضوع وصورته الذهنية وتعي الاختلاف الطبيعي بينهما؛ أما الاشتباه فيمثل حالة إدراكية تقع فيها الذات في أسر الموضوع المشبه لها ولا تتبين جوهره الطبيعي. وتحدث هذه الحالة في الأحلام وبعض رؤى اليقظة وحيل السحرة، ولذلك لما رأى موسى عليه السلام الحبال والعصي تسعى على شاكلة الحيات والأفاعي اشتبه عليه الأمر واعتقد فعلا أنها قد خرجت عن طبعها، فصارت شيئا آخر غير ما هي عليه في الواقع، الشيء الذي انعكس سلبا على سلوكه ونفسه كما يدل على ذلك قوله تعالى: ﴿فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُوسَى﴾^(٤).

وتتجلى أهمية الارتباط الدلالي بين مادي (خيّل) و (شَبّه) في أنها ستقود القدامى، والشعراء منهم خاصة، إلى التساؤل بخصوص الطبيعة الإدراكية للخيال. ولذلك، فعلاوة على تحديدهم السابق لماهية الخيال، سيعالجون علاقة الحالة النفسية والصورة الخيالية الماثلة في الذهن بالأنشطة الإدراكية الأخرى كالتذكر والتوهم، كما سيحددون بواعث الخيال وآثاره النفسية.

١-٢: الطبيعة الإدراكية للخيال

سبقت الإشارة إلى أن شعر طيف الخيال مثل إطارا هاما لصياغة أول تصور للظاهرة

١- الأزهري: تهذيب اللغة، ٧/ ٥٦٤.

٢- طه، ٦٦.

٣- أنظر ابن سيدة: المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، ٥/ ١٥٨.

٤- طه، ٦٧.

الخيالية في الثقافة العربية الإسلامية، وبالرغم من أنه يعود إلى لحظة متقدمة في بداية نشأتها، إلا أنه لامس بعض القضايا «الجوهرية» في طبيعتها الإدراكية، وأثار كثيرا من الملاحظات والأحكام التي تخص طرائق تشكيلها ومستويات اشتغالها، ويبدو أن فهم الشعراء لهذه الظاهرة وتقييمهم لها كان أعمق وأدق من تعريفات اللغويين لها. ومما يؤكد ذلك قول الكميت بن زيد (ت ١٢٦هـ): [من المتقارب]

فَلَمَّا انْتَبَهْتُ وَجَدْتُ الْخِيَالَ أَمَانِيَّ نَفْسِي وَأَفْكَارَهَا^(١)

فالشاعر عانى كثيرا من شدة هيامه بمحبوبته، وعاش طويلا لحظات تمثل صورتها في نفسه، ولم يكن بإمكانه آنذاك أن يفهم ما الخيال؟ وأن يدرك بواعثه وأسبابه، ولا غرابة في هذا لأن أمرا مثل ذلك يقتضي أن يحرر شعوره من فعل الإدراك الخيالي وموضوعه، فيعمل بدل ذلك رويته وفكره، ومن هنا تأتي أهمية عبارة: «فلما انتبهت»؛ لأنها تؤثر على تخلصه من حالة الانفعال الوجداني بالطيف، وانتقاله إلى مستوى تأمله ذهنيا ومعانيته فكريا. وقد نتج عن ذلك إدراكه أن الخيال نشاط نفسي يعبر به الإنسان عن آماله ورغباته ويواجه به أشكال الحرمان والشقاء التي يعانيتها في حياته، ومن ثمة فهو وسيلة «للتعويض ولإشباع الرغبات النفسية المكبوتة»؛ لأنه في اللحظة التي تغيب فيها المحبوبة عن نظره -تدلا منها أو إكراها من أهلها- يستحضر طيفها بفكره ويندمج في علاقة خيالية حاملة معها، فيستمتع بذكراها ويتلذذ بتمثلها، وقد عبر عن هذا المعنى كعب بن زهير (ت ٢٦هـ) بقوله: [من الكامل]

أَتَى أَلَمَ بَكَ الْخِيَالَ يَطِيفُ وَمَطَافُهُ لَكَ ذِكْرَةٌ وَشُعُوفُ
فَعَزَفْتُ عَنْهَا إِنَّمَا هُوَ أَنْ أَرَى مَا لَا أَنْالُ فَإِنِّي لَعَزُوفُ^(٢)

بيد أن عملية «التعويض» هذه ليست ذات غاية إمتاعية خالصة، بل تهدف أساسا إلى إعادة التوازن النفسي للشاعر والحد من روعه واضطرابه العاطفي، ويستشف هذا المعنى من قول البحري (ت ٢٨٤هـ): [من الطويل]

١- الأمدى: الموازنة، ١/ ١٦٩. الشريف المرتضى: طيف الخيال، ص ١٥.

٢- كعب بن زهير: شرح ديوان كعب بن زهير، ص ١١٣-١١٤.

ويكفيك من حقِّ تخيُّلٍ باطلٍ تُردُّ به نفسُ اللَّهيفِ فترجعُ^(١)

وفضلا عن هذا، يستفاد من بيت الكميت، ومن كثير من الأبيات الشعرية الأخرى، أن الخيال - بوصفه حركة ذهنية تستحضر على المستوى الباطني موضوعا خارجيا - لا يتحقق بدون الفكر، لأن تكوين صورة في النفس وتمثلها بالخيال يرتعن بالتفكير ويتم من خلاله. وفي سياق هذا التصور يقول أبو تمام (ت ٢٣١ هـ): [من البسيط]

زارَ الخيالُ لها، لا، بل أزارَكة فِكْرٌ إذا نام فكر الخلقِ لم يَنَم^(٢)

ويقول أيضا: [من الخفيف]

نم! فما زارك الخيالُ، ولـ كِنْكَ بالفكر زُرْتَ طَيْفَ الخيال^(٣)

فمداومة الشاعر على التفكير في حبيبته، وتزايد شوقه لرؤيتها ولقائها ولد في نفسه حالة انشغال متواصل بها، فترسب ذلك في فكره أو «لا شعوره»، فصار يتمثلها ويستحضرها بذهنه وخياله. ويشير أبو تمام هنا إلى خاصية هامة من الخصائص الحركية للخيال، ألا وهي اشتغاله الدائم في كل الحالات النفسية، بحيث يؤكد أن الخيال هو النشاط النفسي الوحيد الذي يظل يقظا ولا تتوقف حركته الذهنية أبدا عن الاشتغال. ويبدو أن كلمة «فكر» لا تعني تصرف الذهن لإدراك معاني الأشياء وحقائقها فحسب، بل تستخدم كذلك للدلالة على «القوة» التي تسهر على استدعاء خيالات الأشخاص والأشياء.

والتفكير في الشيء وقيام صورته الحقيقية أو المشابهة له في الذهن، أمر لا يتم دون معرفة مسبقة به، فالإنسان يمكن أن يتمثل معطى لا واقعي لم يسبق له أن رآه، فيتعامل معه باعتباره موضوعا غير موجود في العالم الحسي، ولا يخطئ فكره في توهم مشابهته لموضوع حسي سابق، لأنه يعي - استنادا إلى مخزونه الذاكري - أنه يدركه لأول مرة؛ أما حين تنبثق صورة موضوع ما في ذهن الإنسان ويفكر فيه، فإن ذلك يعني أنه سبق له أن أدركه، وأن صورته تلك محفوظة في ذاكرته.

١- البحري: الديوان، ٢/ ١٢٦٩.

٢- أبو تمام: ديوان أبي تمام، ٣/ ١٨٥.

٣- نفسه، ٤/ ٢٥٩.

ومعنى هذا أن فعل التخيل لا ينفصل عن فعل التذكر، إذ لا يمكن استحضار صورة شيء أو شخص معلوم في الذهن دون إدراكها من قبل. ويفيد استقراء كثير من أشعار طيف الخيال في استنتاج أن الشعراء القدماء قد استشعروا ترابط هذين الفعلين وتداخلهما، ويتضح ذلك من خلال ترادف كلمتي التخيل والتذكر واقتراحهما في أشعارهم، كما يتضح أيضا من خلال تنبيههم على تفاعلها، فأحيانا يؤدي التخيل إلى التذكر، وأحيانا أخرى يحدث العكس، حيث يؤدي تذكر إنسان ما إلى تخيل صورته في الذهن وتمثلها. وإذا كان قول كعب بن زهير السابق يدل على ذلك، فمن الشواهد التي تؤكد قول زهير بن أبي سلمى (ت ٥٥هـ): [من الطويل]

تُذَكِّرُنِي الْأَحْلَامَ لَيْلَى وَمَنْ تَطْفُفُ عَلَيْهِ خَيَالَاتِ الْأَجَبَةِ يَحْلُمُ^(١)

وقول جرّان العود (ت ٦٨هـ): [من البسيط]
سَقِيَا لَزُورِكَ مِنْ زُورٍ أَتَاكَ بِهِ حَدِيثُ نَفْسِكَ عَنْهُ وَهُوَ مَشْغُولُ
بِالنَّفْسِ مَنْ هُوَ يَأْتِينَا وَنَذْكُرُهُ فَلَا هَوَاهُ وَلَا ذُو الذِّكْرِ كَمَلُولُ^(٢)

وقول البحري: [من البسيط]
يُهْدِي الْخِيَالَ لَنَا ذِكْرِي إِذَا طَافَا وَاقِي يَخَادِعُنَا وَالصُّبْحُ قَدْ وَاقِي^(٣)

وقوله أيضا: [من الوافر]
أَجِدْكَ إِنْ لَمَاتِ الْخِيَالُ لَمَذَكَّرْتِي بِسَاعَاتِ الْوَصَالِ^(٤)

ولم يكن فهم الشعراء للظاهرة الخيالية وتفسيرهم لها يقتصر على النظر إليها بوصفها طريقة لإشباع الرغبات النفسية المكبوتة أو بوصفها نشاطا ذهنيا متصلا بالفكر والتذكر

١- زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص ١٤.

٢- الشريف المرتضى: طيف الخيال، ص ١٤ و ص ٢٥٧.

٣- البحري: الديوان، ٣/ ١٣٧٦.

٤- نفسه، ٣/ ١٧٠٣.

ومقترنا بهما، بل كانوا ينظرون إليها باعتبارها وسيلة من وسائل التأثير في النفس أيضا. ولذلك أكدوا في كثير من أشعارهم أن للخيال سلطانا على النفس، وأن الصورة التي يمثلها في الذهن تسلب الإنسان إرادته وتؤثر في مشاعره وأحاسيسه فتحولها من السكون إلى الهيجان، أو من الطرب والفرح إلى الحزن والقلق والغم، كما قد تقلبها عكس تلك الحالات. وقد كانت تركز تلك الأشعار على توظيف فعل «هيج» بمختلف صيغه الصرفية للدلالة على قدرة «الصورة الذهنية» على تحريك النفس والتأثير فيها، ومن أبرز الشواهد الدالة على ذلك قول لييد (ت ٤١هـ): [من المنسرح]

طافت أسيما بالرحال فقد هيج مني خيالها طربا^(١)

وقول عمر بن أبي ربيعة (ت ٩٣هـ): [من الخفيف]
إن طيف الخيال حين ألما هاج لي ذكرة وأحدث همما^(٢)

وقول مسلم بن الوليد (ت ٢٠٨هـ): [من الكامل]
طرق الخيال فهاج لي بلبالا أهدى إلي صبابه وخبالا^(٣)

وقول البحتري: [من الطويل]
يهيج لي طيف الخيال صبابه فليله ما طيف الخيال المهيج^(٤)

ويدل الترابط بين كلمة الخيال وفعل «هيج» على أن العلاقة بين التخيل والتأثير النفسي علاقة تلازم واقتضاء، فمتى ما قامت صورة في ذهن الإنسان إلا أثرت فيه بنحو من الأنحاء، ويتخذ هذا التأثير في شعر طيف الخيال أوجها عدة ومستويات مختلفة، إذ يحدث على المستوى النفسي فحسب، ويبرز أحيانا على المستوى السلوكي أيضا.

١- لييد بن ربيعة: الديوان، ص ٢٠.

٢- عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ص ٢٠٥.

٣- مسلم بن الوليد: الديوان، ص ٢٠٠.

٤- البحتري: الديوان، ١/ ٤١٥.

ولا تنحصر العلاقة بين التخيل والتأثر النفسي في مجال الحديث عن صورة الحبيبة، بل تتسع لتشمل كل صورة ذهنية تقوم في النفس بشرط أن تختلف عن الجوهر الحقيقي لموضوعها وتحرق أصله الطبيعي. وقد كان للقرآن الكريم دور كبير في ترسيخ العلاقة بين الخيال والانفعال النفسي، وإثراء فعل التخيل، وذلك بربطه بمجال السحر، وذلك بقوله تعالى: ﴿قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى﴾^(١).

فالتخيل نتيجة لفعل السحر، ويقوم هذا الأخير على قلب حقائق الأشياء لتبدو بصورة مختلفة عن أصلها المادي وطبيعتها الواقعية، ويبدو في الآية الكريمة أنه يركز لتحقيق فعله على بصر الإنسان؛ لأن التأثير في نفس الإنسان وحمل فكره على التسليم بصدقية حكم وهمي والانسياق لمقتضاه الخيالي يتم اعتمادا على الإدراك العيني، ويستشف ذلك من تفسير الطبري (ت ٣١٠هـ) للآية: «(...) وذكر أن السحرة سحروا عين موسى وأعين الناس، قبل أن يلقوا حبالهم وعصيهم، فخیل حينئذ إلى موسى أنها تسعى»^(٢).

وبذلك، فالمعنى الذي ترسخه الآية الكريمة أن التخيل فعل يبرز الأشياء على غير هيئتها وخلافا لطبيعتها، ويتحقق بضرب من الاحتيال والتمويه، وأن غايته إخراج الإنسان - بشكل غير واع - من لحظة الإدراك الواقعي إلى لحظة الإدراك الخيالي، بحيث يتوهم واقعية الأشياء والتشكلات الماثلة أمامه وتتبدى له بصور مبهرة وعجبية. ويعد الانبهار شرطا ضروريا للحديث عن الخيال الساحر، إذ به يُسَلَبُ المتلقي إرادته ورويته، فيصبح خاضعا للحدث المائل أمامه وأسيرا له دون أي شك فيه، لأن أدنى شك يفسد عمل الخيال الساحر ويحول دون تحقق فعله التأثيري، ويستشف هذا المعنى من ردة فعل موسى عليه السلام الدالة على تأثره بما رأى، حيث يقول الله تعالى: ﴿فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُوسَى﴾^(٣).

فالخوف هنا تعبير عاطفي عن حالتي الانبهار والتعجب بقوة حيل السحرة، وشدة تمكنها من النفس، وهو كذلك دليل على وقوعه اللاواعي في شرك خدعهم، وتأكيد لقوة الخيال الساحر وقدرته على التأثير في النفوس عبر حمل الحس على تصديق الخدع والحيل الوهمية التي ينصبها له.

١ - طه، ٦٦.

٢ - الطبري: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ١٦ / ١٨٥.

٣ - طه، ٦٧.

وقد حذت بالقدامى خاصيتا الإيهام والاحتيال - اللتان تسنان اشتغال الظاهرة الخيالية سواء كانت صورة ذهنية لطيف الحبيبة أم عملا سحريا - إلى تقويمها بحسب علاقتها بالعالم الموضوعي، فأدى بهم ذلك إلى اعتبار الخيال نشاطا رديفا للوهم والكذب والخداع والتضليل. ويتضح هذا الأمر من تعريفات لغوية كثيرة للخيال، ومن شواهد شعرية عديدة أبرزها قول الأخطل: [من الوافر]

وما يُغْنِي عن الدُّهْلَيْنِ إِلَّا كَمَا يُغْنِي عن الغَنَمِ الخَيَالُ^(١)

وقول الأصمعي (ت ٢١٦هـ): «الخيال: خشبة توضع فيلقى عليها الثوب للغنم إذا رآها الذئب ظن أنه إنسان»^(٢).

تشير كلمة خيال هنا إلى الفزاعة، وهي كساء أسود ينصب على عود يحاكي قوام الإنسان، ويوضع بين الزرع والغنم لإيهام الذئب والطيور بأن إنسانا يرعاها حتى لا تقر بها. ولئن كان يبدو من هذا السلوك أن العرب كانوا يدركون أن للحيوانات «خيالا»، وأنها تنفعل بالتماثيل التي تنصب لها وتقع في حيلها وخدعها، فلا يبعد أن يكون الأصل الدلالي الأول لكلمة خيال الذي يحد الكلمة بوصفها حركة، قد انبثق من هذا السلوك.

وتكتسب كلمة «الظن» في التعريف السابق أهمية خاصة، لأنها تشير إلى الاعتقاد الباطل الذي يتشكل بفعل معطى غير واقعي أو غير متحقق من رؤيته، ولذلك فكثيرا ما كان القدامى يؤكدون الخاصية الإيهامية للظاهرة الخيالية، وينظرون إليها باعتبارها مصدرا للكذب والتضليل. ويتضح هذا الأمر من ارتباط كلمة خيال في بعض الأبيات السابقة بدوال «الباطل» و«الخداع» و«الكذب»، كما يتبين أيضا من قول ابن المعتز: [من السريع]

كَلَامُهُ أَخْدَعُ مِنْ حَظْمِهِ وَوَعْدُهُ أَكْذَبُ مِنْ طَيْفِهِ^(٣)

وبالرغم من اتصال هذا الموقف بظاهرة طيف الخيال، إلا أنه ينطبق على كل موضوع خيالي، لأنهم كانوا يعدون كل ما يتمثله الذهن ولا يتحقق الحس من وجوده خيالا.

١- الأخطل: شرح ديوان الأخطل، ص ٤٨٢.

٢- الجوهري: الصحاح، ٥٦٦/٧، أنظر أيضا الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص ١٢٨٨.

٣- ابن المعتز: الديوان، ٣٠٢/١.

وتعتبر كلمة «الوهم» إحدى أبرز المرادفات التي كانت ترتبط بحديثهم عن الخيال، وتدل على موقفهم التنقيصي من نشاطه. ومما يثير الانتباه أن كلمة «تخيل» كانت ترتبط بها وتلازمها، جاء في الصحاح: «خيل إليه أنه كذا، على ما لم يسم فاعله، من التخيل والوهم»^(١)، وجاء في التهذيب: «(...) وللقلب وهم، وجمعه أوهام، والله لا تدركه أوهام العباد... والتهمة أصلها وهمة من الوهم، يقال اتهمته (...) قال أبو عبيد: قال الأصمعي: أوهم: إذا أسقط، ووهم: إذا غلط»^(٢)، وجاء في المحكم: «الوهم من خطرات القلب، والجمع أوهام، وتوهم الشيء: تخيله وتمثله، كان في الوجود أو لم يكن (...) والتهمة: الظن»^(٣).

بيد أن كلمة الوهم لم تكن تدل عند العرب على الظنون والخيالات الباطلة فحسب، بل كانت تستعمل عندهم كذلك بمعنى «الخيال»؛ أي أداة تمثل الأشياء الغائبة عن الحس وتصورها في النفس، ومن ثمة، فمعنى أن الله لا تدركه أوهام العباد أن خيالاتهم وخواطهم عاجزة عن تصور ذاته الجلية وتمثلها بعبأتها الحقيقية المجردة عن الصفات الحسية.

وقد وردت أيضا كلمة «يُخِيل» بمعنى يتوهم في بعض أحاديث الرسول ﷺ، فمن ذلك: «حدثنا علي قال: حدثنا سفيان قال: حدثنا الزهري عن سعيد بن المسيب عن عباد بن تميم عن عمه أنه شكا إلى رسول الله ﷺ الرجل الذي يُخِيلُ إليه أنه يجد الشيء في الصلاة فقال لا ينفتل أو لا ينصرف حتى يسمع صوتا أو يجد ريحا»^(٤). ومثال ذلك أيضا: «حدثنا عبد الله حدثني أبي ثنا عفان قال ثنا وهيب ثنا هشام بن عروة عن أبيه عن عائشة أن رسول الله ﷺ سحر له حتى كان يُخِيلُ إليه أنه يصنع الشيء ولم يصنع (...)»^(٥).

تعني كلمة «يُخِيلُ» في الروايتين معا حصول اعتقاد باطل في الذهن وتوهم النفس أمرا غير حقيقي، وبالرغم من كونها وردت في الروايتين معا بصيغة صرفية واحدة -وهي

١- الجوهري: الصحاح، ٤/ ١٦٩٣.

٢- الأزهرى: تهذيب اللغة، ٦/ ٤٦٥-٤٦٦.

٣- ابن سيدة: المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، ٤/ ٣٢١.

٤- البخاري: صحيح البخاري، ١/ ٤٦.

٥- ابن حنبل: مسند ابن حنبل، ٦/ ٩٦، أنظر كذلك ٦/ ٥٠، ١/ ٤٦٠.

الصيغة نفسها التي وردت بها في القرآن الكريم - إلا أن كل واحدة منهما تستعمل بمعنى مغاير: ففي الرواية الأولى تشير إلى الوهم النابع من نفس الإنسان بفعل السهو أو وساوس الشيطان؛ أما في الرواية الثانية فتشير إلى الوهم الناتج عن مؤثر خارجي وعن فعل احتيالي مصدره السحر.

وجدير بالملاحظة أن الثقافة العربية الإسلامية لم تصنع موقفاً واحداً من الخيال، فنصوصها الأولى المؤسسة لها ميزت بين ضربين من التخاييل: الأولى كاذبة، لأن مصدرها الشيطان وغايتها الخداع والتضليل؛ والثانية صادقة، لأنها رؤى نورانية مصدرها الحق سبحانه وغايتها الهداية إلى طريق الرشاد والنجاة. فالنوع الأول من التخاييل تمثله الرواية الأولى، كما تمثله أيضاً عبارة «طيف الشيطان» في قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ اتَّقَوْا إِذَا مَسَّهُمْ طَائِفٌ مِّنَ الشَّيْطَانِ تَذَكَّرُوا فَإِذَا هُمْ مُبْصِرُونَ﴾^(١)؛ أما النوع الثاني فيستشف من الحديث الآتي: «حدثنا عبد الله حدثني أبي ثنا عفان ثنا أبو عوانة عن جابر عن عمار عن سعيد عن جبير قال: حدثني عبد الله لم ينسبه عفان أكثر من عبد الله قال: قال رسول الله ﷺ: من رآني في المنام فإياي رأى، فإن الشيطان لا يَتَخَيَّلُ بي، وقال عفان مرة: لا يَتَخَيَّلُنِي»^(٢).

يدل سياق كلمة يتخيل على الطابع الإيهامي لتخييلات النوم ويؤكد غايتها التضليلية، لأنها ليست إلا عملاً من أعمال الشيطان وحيلة من حيله الكثيرة والمتكررة لغواية الناس وصرفهم عن طريق الحق والحقيقة. ولا يقتصر هذا الأمر على تخيلات النوم، بل يشمل أيضاً تخيلات اليقظة كما يدل على ذلك الحديث الأول والآية الأخيرة. وتفيد أداة النفي المتصلة بفعل «يتخيل» أن لا علاقة بين هذا الضرب من التخاييل وبين عملية تمثل صورة الرسول ﷺ في المنام، لأن رؤيته تعتبر صالحة وصادقة.

أبرز ما يمكن استنتاجه من الشواهد الأخيرة قوامه أن الموقف الأول للعرب كان يتأسس على التشكيك في الظاهرة الخيالية وعدم الاطمئنان إلى موضوعها. وبالرغم من إدراكهم فاعليتها وقيمتها النفسية وبعضاً من خصائصها الإدراكية المميزة، إلا أنهم ما انفكوا ينبهون إلى جوهرها التضليلي وطبيعتها الخداعية؛ ولقد أسهم الإسلام بقسط وافر في ترسيخ هذا الموقف وتثبيتته، وذلك من خلال الربط بين عالم الخيال وطريق الشيطان والضلال.

١- الأعراف، ٢٠١.

٢- ابن حنبل: مسند ابن حنبل، ١/ ٢٧٩.

ومن الملحوظ أن مختلف النصوص العربية الأولى التي عاجلت الظاهرة الخيالية وحددت طبيعتها الإدراكية لم تحفل كثيرا بكلمة «تخيل»، وإذا ما استثنينا البيت الشعري السابق للسيد الحميري، فإن الكلمة لم تستعمل إلا في بعض السياقات اللغوية الصرف. ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أنها لم تبلغ بعد في هذه اللحظة مستوى تداولها هاما، كما قد يرجع أيضا إلى تداخلها بكلمات تخيل وتخيل وتوهم وترادفها معها.

وخلافا للمعاجم اللغوية التي لم تعن بتحديد دلالة كلمة «تخيل»، أولى الراغب الأصفهاني (ت ٥٠٢هـ) عناية واضحة بها، فقام بتحديد معناها في معجمه الذي يهتم بتفسير مفردات القرآن الكريم وشرح غريبه، وذلك في قوله: «خيل: الحَيَالُ أَصْلُهُ الصورة المجردة كالصورة الْمُتَوَصَّرة في المنام وفي المرأة وفي القلب بُعِيدَ غَيُوبَةِ الْمَرْئِي، ثم تستعمل في صورة كل أمر مُتَوَصَّر وفي كل شَخْصٍ دَقِيقٍ يجري مجرى الحَيَالِ، وَالتَّخْيِيلُ تَصْوِيرُ خِيَالِ الشَّيْءِ فِي النَّفْسِ وَالتَّخْيِيلُ تَصَوُّرُ ذَلِكَ»^(١).

من الملاحظ في هذا النص أن صاحبه يوظف كلمة صورة ويستثمر حولتها الدلالية في سياق تحديد كلمات: الخيال والتخييل والتخيل وتقريب معانيها من الأفهام، فحقيقة الخيال أنه صورة ترسم في الذهن وتمثل للنفس معطى حسيا مجردا عن مادته، وهو أيضا كل أمر لا يتحقق من رؤيته وتمائل حركته الطرف في سرعة ارتداده. وإذا كانت هذه الدلالات لا تقدم جديدا مقارنة بتلك التي تحدت لدى الشعراء واللغويين خلال القرون الهجرية الثلاثة الأولى، فإن المعنى الذي تضيفه هو اعتبار التخييل عملية بث صورة شيء ما وتمثيله في النفس، وتحديد التخيّل بأنه فعل التمثيل والتصور؛ أي أن التخييل فعل يصدر عن ذات معينة ويقصد به تحريك ذات أخرى والتأثير فيها، أما التخيل فهو عملية تحقق تلك الحركة وقيامها في النفس.

وليس التخيل مجرد تفاعل بين ذاتين: مُخَيِّلَةٌ وَمُتَخَيِّلَةٌ تنتج عنه استجابة نفسية لمقتضى صورة ذهنية معينة، بل هو ضرب من ضروب السحر والإيهام أيضا، ولذلك أكد الأصفهاني ترابطهما القوي، ففي تعريفه للسحر أكد أنه خدع «وتخييلات لا حقيقة لها نحو ما يفعله المشعبد بصرف الأبصار عما يفعله لخرة يد، وما يفعله النمام بقول مزخرف عائق للأسماع»^(٢).

١- الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، ص ١٦٢.

٢- الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، ص ٢٢٦.

يبين ارتباط كلمة تخيل بدال السحر واحتفاظها بمعاني الخداع والاحتيال والإيهام أن توظيفها سيظل متصلا بأبرز تحديداتها في النصوص المؤسسة للثقافة العربية الإسلامية. إلا أن انفتاحها على فكرة «سحر الكلام» يكشف أنها أخذت منحى جديدا في القرن الهجري الخامس، وهو أمر يرجع إلى نضجها الاصطلاحي وتطورها الوظيفي في هذه اللحظة كما سيتضح لاحقا. إن أبرز نتيجة يمكن استخلاصها من مختلف توظيفات النصوص العربية الأولى لكلمة خيال وتنوعاتها الاشتقاقية أن الاستعمالات الأولى لكلمة «تخيل» في الثقافة العربية قد ترادفت مع كلمة «تخيل» وارتبطت بمجال السحر، فدلّت على الإيهام والخداع والظنون الباطلة، وأن العرب لم يكونوا يستعملون في هذه اللحظة كلمة خيال بمعنى الملكة النفسية التي تسهر على تشكيل الصور الذهنية، وإنما كانوا يستخدمونها بمعنى مواضيع الخيال ونتائجها، وأن الكلمة التي كانت قريبة عندهم من أداء ذلك المعنى هي «الوهم».

وتدل مختلف التعريفات العربية الأولى لماهية الخيال وطبيعته الإدراكية على أن الرعيل الأول من الشعراء واللغويين كان لهم تصور أصيل للظاهرة الخيالية، وأن فهمهم لها لم يكن ينحصر ضمن مجال دلالي ضيق حسب الاعتقاد السائد بين كثير من الباحثين المهتمين بموضوع الخيال عند العرب، ولكنهم لامسوا بعض قضاياها الإدراكية الهامة، واستشعروا جملة من خصائصها الجوهرية. ولعل أبرز ما يؤكد ذلك ربطهم بين الخيال وعمليات التشبيه والتمثيل والتصوير، واعتبارهم الصورة الذهنية تعبيرا نفسيا عن انشغال الفكر بموضوعها الواقعي وشكلا من أشكال «التعويض»، هذا بالإضافة إلى وعيهم بالخصائص الحركية والإيهامية للمعطى الخيالي وتأكيدهم جوهره الحركي وطابعه التأثيري وتقاطعه مع أنشطة الإدراك والتفكير والتذكر.

وتكمن أهمية هذه الدلالات المترسخة في ذاكرة كلمة خيال وتنوعاتها الاشتقاقية في أنها تمثل «المهاد النظري» الأول الذي سيحدد وعي البلاغيين والنقاد بالقيمة النظرية والإجرائية لمفهوم التخيل، وسيمكنهم من تحويله إلى أداة لمقاربة الشعر وتحليل خصائصه الجمالية ومميزاته الفنية.

٢- مصطلح «تخيل» في بواكير الفكر النقدي والبلاغي:

بعد مرحلة التوظيف الأولي لكلمة تخيل وغيرها من المشتقات المرتبطة بها لدى الشعراء والمتأدبين واللغويين وغيرهم من الرعيل الأول من العلماء العرب، والمتسمة في عمومها

بطغيان دلالات لغوية عامة، بدأت تنحو الكلمة صوب النضج الاصطلاحي مع بعض البلاغيين والنقاد المتأدين العرب، محافظة في ذلك على أبرز مياسمها الدلالية، وساعية إلى الارتقاء المفهومي، عبر تخصيص مجال توظيفها بالشعر، وتواتر استعمالها في كتب النقد والبلاغة خاصة، وهو ما مكن من التأسيس لمرحلة ثانية في سيرورة تشكل مفهوم التخييل نسميها مرحلة بداية التولد في السياق البياني.

ولئن ظلت هذه المرحلة وثيقة الصلة بالمرحلة التأسيسية المبكرة، فيمكن التمييز فيها بين مستويين من مستويات توظيف كلمة تخييل وتطورها الدلالي: يتعلق الأول بلحظة استخدامها بمعان عامة تحيل في مجملها على بعض الحالات النفسية والعمليات الذهنية التي تتصل بسيكولوجية الإدراك، وطرق تفاعل الذات المدركة مع الظواهر المادية للعالم، والمواقف الشعورية للنفس الإنسانية؛ ويرتبط الثاني بلحظة تحولها من مجالاتها الدلالية العامة إلى مباحث البلاغة والنقد العربيين، وتحولها إلى أداة إجرائية لمقاربة جمالية الشعر وخصائصه الوظيفية والتداولية.

٢-١: المستوى الدلالي العام لكلمة تخييل

يمثل أبو عثمان الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) في سيرورة بداية تولد مفهوم التخييل لحظة تأسيسية هامة، لأنه يعتبر أول أديب وناقد عربي قديم استعمل كلمة تخييل، وقد وردت عنده في موضعين اثنين من كتاب الحيوان^(١). تحدث في الأول عن الماء فأكد أن لا لون له: «...» ويختلف منظره على قدر اختلاف إنائه وأرضه، وما يقابله، فدل ذلك على أنه ليس بذي لون، وإنما يعتريه في التخييل لون ما يقابله ويحيط به، ولعل هذه الأمور إذا تقابلت أن

١ - تجدر الإشارة إلى أن د. جابر عصفور يورد نصا يتحدث فيه الجاحظ عن أنواع التخييل (الحق والجنون)، ويعتبره حديثا عن أقسام «التخييل» في حين أن أبا عثمان يحدد فيه مستويات فساد الفكر وأسباب حيرته وضلاله، وفيه يقول: «والتخييل ضروب: تخييل من المارر، وتخييل من الشيطان، وتخييل آخر كالرجل يعمد إلى قلب رطب لم يتوقع، وذهن لم يستمر، فيحمله على الدقيق وهو بعد لا يفني بالجليل، ويتخطى المقدمات متسكعا بلا أمانة، فرجع حسيرا بلا يقين، وغبر زمانا لا يعرف إلا الشكوك والخواطر الفاسدة، التي متى لاقت القلب على هذه الهيئة، كانت ثمرتها الحيرة». الحيوان، ٣/ ٣٧٩-٣٨٠. قارن هذا النص بما أورده د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٦.

تصنع في العين أمورا^(١)؛ بينما أشار في الموضع الثاني إلى نار الغول باعتبارها من أبرز أنواع النيران التي عرفتها الأعراب: «(...) ونار أخرى، وهي النار التي تذكر الأعراب أن الغول توقدها بالليل، للعبث والتخييل وإضلال السابلة.»^(٢)

توظف كلمة تخييل في هذين النصين بمعنيين اثنين يتماثلان في الطبيعة ويتفاوتان في الدرجة؛ ففي النص الأول يستخدم الجاحظ «التخييل» بمعنى «الخيال» ويقصد به عملية ارتسام صورة ذهنية في النفس بفعل حركة خارجية تثير الإدراك وتؤثر فيه، وتوهم البصر برؤية أشياء غير حقيقية وغير صادقة في المنطق العقلي لا في الإدراك الحسي. ومعنى ذلك أن التخييل -أي الخيال- يتأثر بالمواضيع الخارجية وينفعل بانعكاسات مظاهرها الحركية والمادية، ولا يملك القدرة على الوعي بها على نحو مغاير لتحقيقها العيني. كما يستفاد من قول الجاحظ أن الإيهام الذي يحدد المحتوى الدلالي لكلمة «تخييل» يقع في أدنى مستويات الخداع والتضليل، لأن العلاقة بين الصورة المرتسمة في «الخيال» وموضوعها المادي المحسوس تقوم على التماثل والانعكاس، ولأن التشكيك في صدق ما يرى لا يستند على الإدراك العيني، وإنما على العقل وما تؤكدّه الحقائق العلمية المشهورة.

أما في النص الثاني، فتدل كلمة «تخييل» على أفعال المخادعة والإيهام والتضليل بدرجة أوضح وأقوى، وإذا كان ارتباط الكلمة بدالي «العبث» و«الإضلال» يشي بذلك، فإنه يكشف أيضا أن الجاحظ ينظر إلى «التخييل» بطريقة سلبية ويرتاب في قيمته، لأنه فعل من أفعال الغيّلان والجن والشياطين التي تهدف به إلى مخادعة المتلمسين للطريق الصحيح وإبعادهم عنها. ومما تجدر ملاحظته في هذا السياق أن كلمة تخييل في النص الثاني تستعيد المحتوى الدلالي لكلمتي «خيال» و«يتخيّل» كما تحدد في اللحظة السابقة، فهي من جهة تتقاطع مع كلمة خيال في استعمالها اللغوي الدال على الفزّاعة (ما تضعه الأعراب بين زرعها وغنمها لحمايته)؛ ومن جهة ثانية تحيل إلى حديث رسول الله ﷺ الذي ميز فيه بين الخيالات الصادقة والصحيحة، وتحييل الشيطان التي يقصد بها إضلال الناس وصدهم عن طريق الرشاد. وسواء في النص الأول أم الثاني، فقد استعمل الجاحظ كلمة «تخييل» بمعنى الصورة

١- الجاحظ: الحيوان، ٩١/٥.

٢- نفسه، ١٢٣/٥.

الذهنية التي تقوم في النفس أو تتراءى للبصر بفعل مؤثر خارجي، وتولد في الفكر اعتقاداً باطلاً ومخادعاً يقابل الحقيقة المادية ويناقضها، ويتضح هذا الأمر بجلاء في نص هام يقول فيه: «(...) وما تلك الصورة الثابتة في المرأة: أعرض أم جوهر، أم شيء وحقيقة أم تخيل (...)؟» (..) وما تقول في طريقة الحمرة وفي طريقة الخضرة، وكيف اختلفتا والهواء واحد وما يقابلها واحد، وهل ذلك اللون حقيقة أم تخيل؟ وخبرني عن لون ذنب الطاووس ما هو أتقول بأنه لاحقيقة له وإنما يتلون بقدر المقابلة أم تقول إن هناك لونا بعينه والباقي تخيل؟ (...)»^(٣).

بالرغم من ورود كلمتي الجوهر والعرض المرتبطتين بالمجال الفلسفي إلا أن مضامين كلمة تخيل في النص تظل عربية أصيلة لكونها تستعمل بمعنى الإيهام المخادع الذي يقابل الحقيقة، ولا علاقة لها بالمعنى الفلسفي المرتبط بقوة الإدراك الخيالي والأثر النوعي للشعر كما سيتضح في المبحث اللاحق. ومعلوم أن الخداع والإيهام معنيان شاعا وترسخا في النصوص التي انشغل أصحابها بجمع شعر طيف الخيال واستقصاء معانيه، فقد استعملها أبو بكر الأصبهاني (ت ٢٩٧هـ) بمعنى الصورة الكاذبة التي تقوم في خيال الشاعر ليلا وتمثل له طيف حبيبته^(٤)، ووظفها الشريف المرتضى (ت ٤٣٦هـ) بمعنى الأوهام الكاذبة والتمثيلات الباطلة، وذلك في قوله: «(...) الطيف (...)» إنما هو تخيل وتمثيل واعتقادات وظنون باطلة، فمع اليقظة لا يحصل في اليد شيء منه إلا ذلك الظن الباطل والتخيل الفاسد^(٥)، وقوله أيضا: «زيارة القلب هي التخيل والتمثيل، وزيارة العين هي الحقيقة الصادقة»^(٦).

ومن خلال هذين النصين يتبين أن التخيل نشاط ذهني مخادع للنفس، لأنه يصور أشياء غير موجودة ويوهم النفس برؤية أشخاص غير ماثلين في الحس. وإذا كان الشريف المرتضى يستعيد هنا المعاني التي تحدت في شعر طيف الخيال، ويستعمل كلمة تخيل بمعنى الخيال

٣- الجاحظ: رسالة التبريع والتدوير، ص ٨٥-٨٦.

٤- أبو بكر الأصبهاني: كتاب الزهرة، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٣٢، ١/٢٥٩، نقلا عن الشريف المرتضى: طيف الخيال، ص ١٨٨.

٥- نفسه، ص ١٣٩.

٦- نفسه، ص ١٧٣.

والتخيل، فمن الملاحظ أنه يؤكد الطابع التمثيلي للتخيل وخاصيته التصويرية، وهو أمر لا يشي به ترادف كلمتي تخيل وتمثيل في النصين السابقين فحسب، بل يدل عليه ترابطهما في أكثر من سياق كذلك^(١).

ويستخلص من استقراء النصوص اللغوية والأدبية في هذه اللحظة أن كلمة تخيل لم ترق إلى درجة تداولية بارزة؛ إذ بالرغم من تواتر استعمالها، لم تخرج دلالاتها عن معاني الإيهام والخداع والتضليل. ويبدو أن القصص التداولي المسجل على كلمة «تخيل» يقابله استخدام ملموس وواضح لكلمة «تخيل» في سياقات مختلفة تشير فيها إلى عمليات التوهم التي تقع في النفس نتيجة الخوف أو المرض أو بفعل مخادعة الآخرين، والتي تندرج تحت ما يسمى بـ«السيكولوجية الإدراك»^(٢).

ويمكن الوقوف عند شواهد من هذا الاستعمال في نصوص عديدة من ضمنها قول ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ): «من انفرد فكر وتوهم واستوحش وتخيل، فرأى ما لا يرى، وسمع ما لا يسمع»^(٣)، وقول الصولي (ت ٣٣٥هـ): «إن القلب يذكره وتخيله أنظر من العين لما فقدته ورأته»^(٤). وفي السياق نفسه يقول الجاحظ: «إذا استوحش الإنسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير، وارتاب، وتفرق ذهنه، وانتقضت أخلاطه، فرأى ما لا يرى وسمع ما لا يسمع، وتوهم على الشيء اليسير الحقير أنه عظيم جليل. ثم جعلوا ما تصور لهم من ذلك شعرا تناشدوه وأحاديث توارثوها»^(٥).

يعني التخيل لدى هؤلاء تمثل الذهن لمواضيع غير مدركة بالحس ورؤية البصر لأشياء غير موجودة في الواقع العيني، وهو متصل بالانفراد والتذكر؛ لأن الخيال لا يشتغل إلا إذا تخلص الوعي من سلطة الإدراك الحسي، وتحرر الذهن من التفاعل المباشر مع الظواهر الواقعية والمعطيات المادية، ولذلك فتخيلات الإنسان في خلوته

١- الشريف المرتضى: طيف الخيال، ص ٧٨، ٩٤، ٩٦، ١٠٧.

٢- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٦.

٣- ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، ص ١١٨.

٤- الصولي: أخبار أبي تمام، ص ١٣٧.

٥- الجاحظ: الحيوان، ٦/ ٢٥٠.

ونومه تفوق تخيلاته - كما ونوعا - في يقظته وحين محالطته للناس وانشغاله بأمور الدنيا.

كما أن الإنسان لا يمكنه أن يتمثل موضوعا أو شخصا ما لم يسبق له أن أدركه وارتسمت صورته في ذاكرته. ومعنى ذلك أن الصولي يرى أن للتخيل قدرة قوية على استحضار المواضيع الغائبة عن الحس وتمثيلها في الذهن، وتدل صيغة التفضيل «أنظر» الواردة في نصه على أنه يتفوق على الإدراك العيني، لأن هذا الأخير يظل مرتبها في تفاعله مع الظواهر والمعطيات المادية بحضورها وتحققها الواقعي، في حين أن الخيال يمكن أن يتمثلها سواء كانت حاضرة في الوجود وقريبة من الحس، أم غائبة عن الحس بعيدة عن العين. وفضلا عن ذلك، وردت كلمة «تخيل» بشكل مثير للانتباه والتساؤل لدى قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، وذلك في معرض حده للإنسان: «(...) الإنسان (...)» يحد بأنه ناطق ميت، فحي بمعنى الحياة التي هي جنس الإنسان الموجود فيه، وهو التحرك والحس وكذلك معنى النطق الذي هو فصله مما ليس بناطق موجود فيه، وهو التخيل والتذكر والفكر (...)»^(١).

إذا كان هذا التعريف يدل على أن ابن جعفر يعتبر التخيل نشاطا نوعيا يميز الإنسان عن الحيوانات غير الناطقة، فإنه يثير بذلك إشكالا كبيرا، لأن الثابت علميا أن كل الحيوانات تشترك في الخيال والحس معا، وأن الإنسان يتميز عنها بالعقل والفكر، ومما يعمق هذا الإشكال أن هذه الحقيقة العلمية كانت معروفة منذ أواخر القرن الهجري الثالث، إذ أكدت كتب النفس ورسائلها التي كانت متداولة في زمن قدامة^(٢). فهل غابت عنه هذه الحقيقة ولم يستفد من النصوص التي قررتها وهو الذي يعده القدامى من «الفلاسفة الفضلاء ومن يشار إليه في علم المنطق»^(٣)؟ أم أنه كان يقصد أمرا آخر؟

يبدو أن لا مجال لتخطيء قدامة في إفراذه الإنسان بالتخيل، لأنه يربط هذا الأخير

١ - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٦٩.

٢ - أنظر بهذا الصدد فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، ص ١٦٣-١٦٤. أرسطو: في النفس، تر: اسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٧٢، ٧٠، ٧٣. أرسطو: كتاب النفس، تر: اسحق ابن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص ١٥٨، ١٦٣، ١٧٣.

٣ - ابن النديم: الفهرست، ص ١٤٤.

بفعلي التذكر والتفكير، مما يعني أنه يعتبره نشاطا ذهنيا غير منفصل عن الأنشطة الذهنية الأخرى، وقد سبق بيان أن الشعراء الجاهليين والإسلاميين كانوا يقرنون بين التخيل والتذكر والتفكير، وأنهم أدركوا أن الفعل الخيالي غير قابل للتشكل ما لم يستند على محفوظات الذاكرة، وما لم تعمل الذات رويته وفكرها في موضوع تخيلها. و«التخيل» كما يرى إدريس الناقوري «هو قدرة الإنسان على تمثيل الأشياء الحسية والمدرجات الخارجية عن طريق ملكة التفكير التي تعد من مميزاته الهامة»^(١)، ومن هنا فهو ليس مصطلحا نقديا^(٢).

ويبدو أن كلمة وهم التي كانت تستعمل عند الرعيل الأول من اللغويين والمتأديين بمعنى «ملكة الخيال» ظلت محافظة على قوتها الدلالية وانتشارها التداولي، ويعتبر أبا نواس من أبرز الشعراء الذين وظفوها بهذا المعنى، وذلك في قوله^(٣): [من المديد]

غَيْرَ أَنِّي قَائِلٌ مَا أَتَانِي مِنْ ظُنُونِي مُكَذِّبٌ لِلْعِيَانِ
أَخِذْ نَفْسِي بِتَأْلِيفِ شَيْءٍ وَاحِدٍ فِي اللَّفْظِ شَتَّى الْمَعَانِي
قَائِمٌ فِي الْوَهْمِ حَتَّى إِذَا مَا رُمْتُهُ رُمْتُ مُعَمَّى الْمَكَانِ

تختصر هذه الأبيات القليلة التصور البياني لمفهوم الخيال الشعري المتمثل في استعمال كلمة وهم بمعنى «ملكة الخيال» وربطها بكلمات الظن والكذب، وذلك للحديث عن طبيعة النشاط الإدراكي المعتمل في الذهن، كما أنها تبرز موقف الشعراء من الخيال المبدع باعتباره نشاطا باطنيا غامضا في مصدره، وغريبا في تشكله.

ولذلك يلاحظ أن أبا نواس وصف قصيدته الشعرية بتعدد معانيها وفراة ألفاظها واستحالة تمثلها ذهنيا بالخيال، مؤكدا أن شعره إنما هو نتاج تمثلاته وأفكاره غير المتطابقة مع المعطيات المادية الموجودة في الحس، وهي تمثلات وأفكار، أو ظنون بعبارة، تصاغ بعبارة واحدة، لكنها تظل منفصلة الدلالة متعددة التأويل، لأنها مصدرها وموؤها هو

١- إدريس الناقوري: المصطلح النقدي في «نقد الشعر»، ص ١٣٣.

٢- نفسه.

٣- أبو نواس: الديوان، ص ١٨.

خيال الشاعر، أو وهمه بلغته، وهو مصدر يظل غريبا وغامضا. وبالرغم من قيمة هذا التوظيف وأهميته، إلا أن كلمة الوهم كانت أقل استعمالا مقارنة بكلمتي «تخييل» و«تخيل» اللتين بدأتا تنحوان في بعض استعمالاتهما صوب النضج الاصطلاحي، ويتضح ذلك من خلال توظيفهما في بعض مجالات النقد والبلاغة.

٢-٢: التطور الوظيفي لكلمة تخييل

المقصود بالتطور الوظيفي لكلمة تخييل التحول النوعي البارز في بعض استعمالاتها في السياق البياني العربي خلال لحظة تشكل المصطلح في السياق البياني، ويتجلى ذلك في بداية انصرافها لدى بعض النقاد والبلاغيين إلى تحديد طبيعة القول البليغ، وتعيين خصائصه الفنية وأسراره الجمالية، كما يتجلى أيضا في بداية اشتغالها باعتبارها أداة إجرائية لتحليل الصور الشعرية، وللحكم على طرق تشكيلها الإبداعي، وتقييم مضامينها الخيالية وأساليبها التمثيلية.

وقد تميز توظيفها في تلك السياقات بقوة الترابط والتداخل مع كلمة «تخيل»، إلى حد أنها كانت ترد بصيغة مرادفة لها، وهو ما يجعلنا لا نقف في بعض الأحيان إلا على كلمة «تخيل». وهو أمر طبيعي بالنظر إلى تقاربهما الاشتقاقي والدلالي، وعدم بلوغهما معا درجة النضج الاصطلاحي.

وتنحصر السياقات الدالة على بداية تحولها النوعي في ثلاثة مواضع: ففي الموضع الأول وردت كلمة تخيل في مؤلف أبي علي الحاتمي (ت ٣٨٨هـ): الرسالة الموضحة التي صنفها لكشف سرقات أبي الطيب المتنبي (ت ٣٤٥هـ) وساقط شعره، وتنفرد هذه الرسالة دون سائر مؤلفاته المتداولة بيننا بأنها الوحيدة التي استعملت، بشكل مثير للانتباه والتساؤل، كلمة «تخيل»، بحيث وردت بها خمسة عشر مرة^(١)، ولا تكتسب من بين استعمالاتها تلك قيمة كبيرة إلا في مقامين اثنين، لأنها تحولت فيهما إلى أداة لنقد الشعر، وللتمييز بين صوره الفنية على أساس الجودة في ابتكار المعاني الشعرية الجديدة وحسن تأليفها وتصويرها في النفس. يقول في المقام الأول منتقدا المتنبي (ت ٣٥٤هـ): «(...) ومن خروجه المتكلف الذي باين مذاهب المحدثين قوله: [من الوافر]

١- الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص ٦، ٧، ٤٤، ٦٠، ٦٤، ٦٥، ١٤٩، ١٥٩، ١٧٤.

أُحِبُّكَ أَوْ يَقُولُوا جَرَّ نَمْلٌ ثَيِّرًا وَابْنُ إِبْرَاهِيمَ رِبْعًا

(...) فما أبعد هذا الكلام من الإحسان، وأشد مبايته للبيان، وأدله على ضيق عطن قائله، وعلى فساد تخيله^(١)؛ ويقول في المقام الثاني وضمن السياق نفسه: «(...) قلت:

وأخطأت أيضا في قولك: [من البسيط]
وضاقت الأرض حتى صارها ربهم إذا رأى غير شيء ظنه رجلاً

أفتعرف مرثيا يتناوله النظر لا يقع عليه اسم شيء؟ وأحسبك نظرت فيه إلى قول جرير:
[من الكامل]

ما زلت تحسب كل شيء بعدهم خيلاً تكثر عليكم ورجالاً

فأحلت المعنى عن جهته، وعبرت عنه بغير عبارته، وقول جرير من التخييل المليح (...)
ومن التخييل المليح قول الآخر في تخيل السكران: [من الطويل]

وما زلت ألقى الراح حتى حسبتني أميرا على من شئت أن أتأمرا
وحتى حسبت الليل والصبح مقبلاً حصانين محتالين جونا وأشقرا^(٢)

تكتسي كلمة «تخيّل» في هذين المقامين قيمة كبيرة، فعلاوة على أنها تؤثر على أول ارتقاء وظيفي لها - في حدود النصوص المتوافرة - من مجالها التداولي العام الذي يرتبط بسيكولوجية الإدراك الذهني، وتحولها إلى أداة إجرائية لتحليل الصور الشعرية وللحكم على قيمتها البلاغية وأسلوبها التمثيلي، تتضمن تصورا جماليا متقدما، وتكشف وعيا نظريا عميقا بخصوص طبيعة النص الشعري وطرق تشكله. وتقوم منطلقات هذا الوعي وذلك التصور على أساس النظر في العملية الشعرية من زاوية صلتها بالذات الشاعرة ومن جهة بعدها التخيلي؛ فالشاعر كائن مبدع يتفاعل مع المعطيات الموضوعية والتجارب الإنسانية بملكة إدراكية خاصة، وهي ملكة لا يسميها الحاتمي، لكنه يشير إلى فعلها وحركتها الذهنية، الأمر الذي يعد كافيا لإدراك أنها «ملكة الخيال»، ويتم هذا التفاعل بين الشاعر

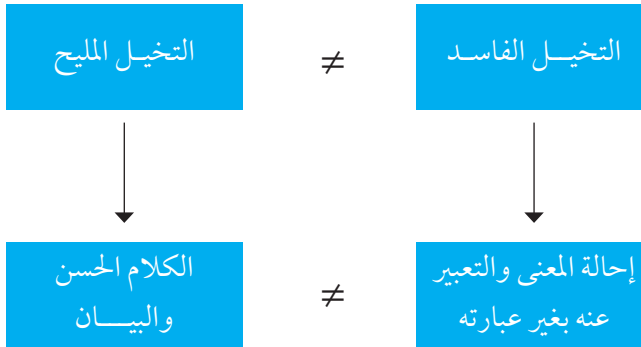
١- الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص ٤٤.

٢- نفسه، ص ٦٤-٦٥.

والعالم على المستويين الخيالي واللغوي، باعتبار «الخيال» مصدر التجربة الشعرية والطاقة المحركة للفعل الإبداعي، وبوصف اللغة أداة نقل الرؤى الجمالية من مستواها الذهني إلى مجال الخطاب اللغوي.

ولا يمكن للنص الشعري أن يبلغ مداه الجمالي إلا إذا بلغت صورته الشعرية مستوى بيانيا بديعا، وتميزت عوالمها الخيالية عن الخيالات العادية والمستهلكة، وعن أحلام النوم واليقظة وهلوسات المرض والجنون. وإذا كانت دوال «الإحسان» و«البيان» وجملته «فأحلت المعنى عن جهته وعبرت عنه بغير عبارته» تشير إلى ذلك، فإنها تندرج في إطار التمييز الذي يقيمه الحاتمي بين «التخيل الفاسد» و«التخيل المليح»؛ إذ إنه يضع حدا فاصلا بين الشعرية المجنحة الخيال والحادة البصيرة، التي تفتن إلى المشابهات الدقيقة والخفية، فتصوغها بأسلوب إيحائي جميل وممتع؛ والشاعرية المضطربة والمحدودة الخيال التي لا تفتن إلى جهات تشابه الظواهر والمعطيات الحسية وتناغمها، وحتى إن فطنت إليها فإنها تعدم الأسلوب والتركيب المناسبين للفعل الخيالي ولغاياته الجمالية.

ولذلك فهو يستعمل في النص الأول دالي «الإحسان» و«البيان» في مقابل «فساد التخيل»، كما يستعمل في النص الثاني جملة «أحلت المعنى عن جهته وعبرت عنه بغير عبارته» في مقابل «التخيل المليح»، كما يتضح من الخطاطة الآتية:



وعلاوة على ما سلف، ينطوي استعمال كلمة تخيل على تصور نظري آخر يتجاوز طبيعة الرؤية الجمالية والإبداعية للذات الشاعرة ليشمل الحركة الذهنية التي تنتجها الذات المتلقية للنص الشعري وتميز تفاعلها النفسي و«التخيلي» معه، وفي هذا الإطار فإن التنبيه على ضرورة

أن يجيد الشاعر تمثل صورته الخيالية في نفسه أولاً، وأن يحسن تشكيلها وصياغتها بالآليات والوسائل التعبيرية المناسبة لها، هو تنبيه في الواقع على ضرورة مراعاة الطرف الثاني في العملية الشعرية، وذلك من خلال إيجاد الأسلوب الأمثل الذي يوقع في ذهنه الصورة المقصودة، ويولد في نفسه متعة جمالية عميقة وساحرة بوجوده «التخيل» وبراعة التصوير، لأنه بحسب بلوغ المعنى الشعري إلى الأفهام ووضوح الصورة في الأذهان يكتسب «التخيل» حسنه وجماليته^(١).

وبالنسبة إلى الموضع الثاني الدال على بداية التطور الوظيفي لكلمة تخيل فنقف عليه لدى أبي هلال العسكري الذي استعملها في سياق شرح إحدى أبرز تحديدات البلاغة التي سادت في النصف الأول من القرن الهجري الثاني: «(...)» وقال ابن المقفع: البلاغة كشف ما

١- تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن نصي الحاتمي لا يختلفان في الجوهر عن تصور الشاعر السيد الحميري (ت ١٧٣ هـ) الذي يذهب فيه إلى أن الجانب الفني للشعر لا ينفصل عن غايته الجمالية ووظيفته التأثيرية، والذي يميز فيه بين طريقتين في القول الشعري: طريقة الإغراب وتعقيد المعاني، وطريقة البيان والإفصاح عنها. والمقصود بذلك قوله: «(...)» عن إسحاق بن ثابت العطار قال: كنا كثيراً ما نقول للسيد: ما لك لا تستعمل في شعرك من الغريب ما تسأل عنه كما يفعل الشعراء؟ قال: لأن أقول شعراً قريباً من القلوب يلذه من سمعه خير من أن أقول شيئاً متعقداً تضل فيه الأوهام» (الأصفهاني: الأغاني، ٢٤٧/٧-٢٤٨). وتكمن أهمية قول الحميري في جانبين: الأول اعتبار لذة القول الشعري وقربه من قلوب متلقيه تقعان في مقابل تعقيد وتيه الأوهام فيه، لأن الشاعر إذا تمثل في نفسه فكرة جديدة وصاغها بأسلوب تصويري جميل، فإن المستمع سيتلقاها بطرب وأرجية وسيلتذ بها؛ أما إذا لم يجد تأليفها والتعبير عنها، أو أغرق في تصويرها وتمثيلها، فإن مآلها أن تذ كراهة الناس لها ونفور «القلوب» منها؛ وأما الجانب الثاني فيتعلق بكلمة «الأوهام» التي تؤكد قولنا السابق إن العرب كانوا في بداية تشكل ثقافتهم يطلقون كلمة وهم ويقصدون بها منطقة ذهنية غائرة في النفس الإنسانية تدرك الأشياء والظواهر بطريقة مغايرة، وقد كانت هذه الكلمة على صلة قوية بفعل التخيل، ويبدو أنها كانت أقرب عندهم دلالة على «ملكة الخيال» من كلمة «خيال».

بيد أن ما يهم تسجيله هنا أن الحاتمي والحميري يلتقيان معاً في انتقاد الشعراء المحدثين باعتبار تعقد معانيهم واستحالة تمثلها الذهني، وفساد تخيلهم وتضليلها للأوهام. وتقود هذه الملاحظة إلى تسجيل أمر هام بالنسبة إلى تشكل مفهوم التخيل في هذه اللحظة مؤداه: أن الشعراء المحدثين - وخاصة أبا تمام والمتنبي - قد أسهموا في التنبيه على الأساس التخيلي للنص الشعري، وقد تأتى ذلك من خلال النقاشات الواسعة التي أثارها طريقتهم المغايرة في صياغة رؤاهم الجمالية والإبداعية والتعبير عنها، والتي تقوم على «استكراه» المشابهات والإغراق في الوصف والغلو في خرق الحدود الفاصلة بين الظواهر والأشياء الطبيعية المتنافرة.

غمض من الحق، وتصوير الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق (...) وإنما الشأن في تحسين ما ليس بحسن وتصحيح ما ليس بصحيح^١ بضرب من الاحتيال والتخيل ونوع من العلل والمعاريض، ليخفى موضع الإساءة ويغمض موضع التقصير^(٢).

يعتبر هذا النص أول نص تضمن -في التراث البلاغي حسب ما هو متوافر من مصادر- كلمة تخيل في سياق تعريف ماهية البلاغة وتحديد عناصرها الجمالية ومقوماتها الأسلوبية. ويفيد استعمال كلمة تخيل هنا أن القول البليغ هو الذي يوصل المعنى إلى القلب بأجل الأساليب وأبدع الصور، ويملك قدرة متناهية وفريدة على تغيير حقائق الأشياء وقلب جواهرها الطبيعية، فيقنع المتلقي بصدق ادعاءاته وأحكامه الخيالية.

معنى ذلك أن جمالية الكلام البليغ وسحره تتأنيان من طاقته الإيحائية والتصويرية، وبنيته اللغوية، ولهذا فهو لا يستحق صفة البلاغة ما لم يتضمن فكرة جديدة مغايرة للمألوف والمتداول، وما لم يصنعها بأسلوب تصويري بديع، فتلقى نتيجة لذلك استحسان السامع وتحرك نفسه وعواطفه (أو قلبه). وقد أكد العسكري هذا الأمر في تعريفه للبلاغة في سياق آخر: «البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقاً لم يسم بليغاً وإن كان مفهوم المعنى، مكشوف المغزى^(٣)».

فالصورة المقبولة والمعرض الحسن في هذا النص، أو «الاحتيال والتخيل» و«العلل والمعاريض» في النص السابق شرطان ضروريان لبلاغة الخطاب، ووسيلتان جماليتان وأسلوبيتان لتمثيل الحسن بصورة قبiche وتصوير القبيح بمظهر حسن. ويفيد عطف كلمتي «الاحتيال والتخيل» على جملة «نوع من العلل والمعاريض» أن بلاغة الكلام لا تتحقق بمجرد ادعاء خروج الأشياء المادية والظواهر الطبيعية عن خصائصها وجواهرها، بل إن ذلك لا يتم إلا ب اعتماد طريقة خاصة ومميزة في بناء الادعاء وصوغ الأسلوب؛ أي بتوظيف

١ - يبدو أن الصواب هو: «تقييح ما ليس بقبيح»؛ لأن القيمة المقابلة للتحسين هي التقييح وليس التصحيح، ولعله خطأ من أحد النساخ الذي قلب قاف التقييح وباءها إلى صاد وحاء.

٢ - أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، ٢/ ٨٨-٨٩.

٣ - أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ٢٠. أنظر أيضاً الباقلاني: إعجاز القرآن، ص ١١٧-١١٨.

الصور التمثيلية والمحسنات البديعة والبنيات التركيبية الأكثر مناسبة لموضوع التحسين أو التقييح ولغاياته الإيهامية والتأثيرية. وفي هذا الإطار فداول «العلل» و«المعارض» و«يخفى» و«يغمض» تشير إلى مختلف الوسائل الجمالية، والقياسات الإيهامية والحجج المنطقية وشبه المنطقية التي يستعملها البليغ شاعرا - كان أم خطيبا - لتمرير خداعه وإيقاع سحره و«تخييله» على المستوى النفسي أو السلوكي لمتلقيه.

ويلاحظ هنا أن كلمة تخييل قد احتفظت بدلالات الخداع والإيهام والتصوير التي تضمنتها في استعمالها الأولى، إلا أنها حولتها من مستوياتها الدلالية العامة فربطتها بصميم العملية الشعرية، فلم تعد تشير إلى الصور الذهنية التي تمثل للنفس طيف إنسان أو شيء ما بغاية خداعه وتضليله، وإنما أصبحت تشير إلى الصور الفنية التي يبثها القول الشعري في الذهن ويقلب بها - بأسلوب جمالي - حقائق الأشياء وطبائعها فيبرزها على نحو مغاير لجوهرها المادي والطبيعي، وذلك بغاية إمتاع النفوس وإقناع الأوهام بأمر من الأمور.

ويبدو من تعليق العسكري على تعريف ابن المقفع للبلاغة أن كلمتي «الاحتيال والتخييل» تتصلان أساسا بمجالي المدح والهجاء باعتبارهما أكثر الأساليب الشعرية تضمنا للدعاءات الباطلة والأحكام الكاذبة، وتكاد ترتد إليهما كل الأغراض الشعرية. ذلك لأن الشاعر المادح يحرص باستمرار على تمثيل ممدوحه بأبهى صورة وأعظم خلق، كما أن الشاعر الهاجي يسعى دائما إلى أن يمثل مهجوه بأقبح الصفات وأرذلها، ويضطر كل واحد منهما إلى اختلاق خصال وادعاء مشابهات غير بادية للعيان في ذات الممدوح أو المهجوع، فيسلكان في سبيل تأكيدها والإيهام بصحتها ضروريا من المبالغة المقرونة بحيل التمثيل الفني.

ولم يكن هذا التصور الذي يعبر عنه العسكري جديدا في الثقافة العربية، بل كان راسخا في الوعي النقدي لدى العرب منذ القدم، ولعل أبرز صياغة جمالية له قول ابن الرومي (ت ٢٨٤هـ): [من البسيط]

فِي زُخْرُفِ الْقَوْلِ تَرْجِيحُ لِقَائِهِ وَالْحَقُّ قَدْ يَعْتَرِيهِ بَعْضُ تَغْيِيرِ
تَقُولُ: هَذَا مُجَاجُ النَحْلِ تَمَدُّحُهُ وَإِنْ تَعِبَ قَلْتُ: ذَا قِيءُ الزَّنَائِرِ
مَدَحًا وَذَمًّا، وَمَا جَاوَزْتَ وَصَفَهُمَا سَحَرُ الْبَيَانِ يُرِي الظَّلْمَاءَ كَالنُّورِ^(١)

ومما لا شك فيه أن التصور الذي تتضمنه هذه الأبيات والنص السابق للعسكري يقوم

١ - ابن الرومي: الديوان، ٣/ ١١٤٤.

على المزج بين المحتوى الدلالي للآية ستة وستين من سورة طه، والحكم الجمالي الذي عبر عنه الرسول ﷺ حين قال: «إن من البيان لسحرا»^(١). على أن أهمية العمل الذي قام به العسكري تكمن في أنه وظف كلمة «تخيل» لتحديد الطبيعة الجمالية والوظيفة التأثيرية لسحر البيان. ويعتبر هذا التحول النوعي والتطور الوظيفي في استعمال كلمة تخيل مجرد إرهاص دال على بداية نضجها الاصطلاحي، لأن بلوغ ذلك يقتضي انفرادها بدلالة خاصة ودقيقة تميزها عن غيرها من الكلمات التي تقاربها على المستوى الاشتقاقي، وهو أمر لم يتحقق في هذه اللحظة لأن كلمات خيال وَخَيْلٌ وَتَخَيَّلٌ وَتَحَيَّلٌ كانت تستعمل بمعاني مترادفة. ولعل أبرز ما يؤكد ذلك ورود شرح العسكري لتعريف ابن المقفع (ت ١٤٨ هـ) للبلاغة في مؤلف آخر له وقد حل فيه مصطلح «التخيل» بمصطلح «التخيّل»^(٢).

ويتأكد ذلك أيضا في الموضع الثالث والأخير الدال على بداية التطور الوظيفي لكلمة «تخيّل»، حيث أورد ابن رشيق كلمة «يخيل» بمعنى يستعيد أبرز الأحكام والتصورات التي سادت قبله بخصوص العلاقة الجمالية والتخيلية بين البيان والسحر، وذلك في قوله: «وقد قال النبي ﷺ: «إن من البيان لسحرا، وإن من الشعر لحكما» وقيل «لحكمة»: فقرن البيان بالسحر فصاحة منه ﷺ، وجعل من الشعر حكما؛ لأن السحر يُخَيَّلُ للإنسان ما لم يكن للطافته وحيلة صاحبه، وكذلك البيان يتصور فيه الحق بصورة الباطل، والباطل بصورة الحق، لرقعة معناه ولطف موقعه، وأبلغ البيانين عند العلماء الشعر بلا مدافعة، وقال رؤبة: [من الرجز]

لقد خَشِيتُ أَنْ تَكُونَ سَاحِرًا رَاوِيَةً مَرًّا وَمَرًّا شَاعِرًا

فقرن الشعر أيضا بالسحر لتلك العلة»^(٣).

تكتسي كلمة «يخيل» في هذا النص أهميتها من جانبين: الأول أنها تقع فيما اعتبرته هذه الدراسة «آخر» لحظة في تشكل مفهوم التخيل ضمن السياق البياني العربي الأصيل غير المتأثر

١- ويروى كذلك: «إن بعض البيان لسحر» ابن حجر العسقلاني: فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ٢٣٧/١٠.

٢- أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ٥٩.

٣- ابن رشيق: العمدة، ٢٧/١.

بالفلسفة، والثاني أنها تستعيد مجمل التحديدات والأحكام والتصورات التي سبق الوقوف عندها من قبل سواء تلك التي تضمنتها النصوص المؤسسة للثقافة العربية (القرآن والحديث والشعر)، أم تلك التي انطوت عليها كلمتي تخيل وتخيل في نصوص الحاتمي والعسكري. ويفيد استعمال كلمة «يخيل» هنا أن العلاقة بين الشعر والسحر متماثلة ومتقاربة، لأن كل واحد منهما يقلب جواهر الأشياء وطبائعها ويصورها للنفس على غير حقيقتها، ولأنهما معا يمتلكان قدرة خاصة ومميزة على التأثير في أفكار الإنسان وتغيير اعتقاداته وقناعاته. وإذا كانت عبارة «لطف موقعه» تشير إلى أن الخاصية السحرية للشعر لا تتحقق إلا إذا وقعت صوره الفنية موقعا لطيفا وعميقا في النفس وولدت إعجابا قويا بها، فإن العبارة التي سبقتها -أي «لرقة معناه»- تشير إلى أن ماثلة القول الشعري للفعل السحري وإصابة معانيه وتخيليه لمواقع حساسة في النفس يرتفعان بطريقة تشكله اللغوي وصياغته الأسلوبية، لأن المتلقي لا يتفاعل على المستوى الخيالي مع الصور الفنية بمجرد ادعاء تشابه الظواهر المتنافرة في الحس وتناغمها، أو بإبراز المعطيات الإدراكية والأفعال السلوكية بصور مناقضة لحقيقتها المادية والطبيعية، بل إن شرط تحقق ذلك أن يصوغ الشاعر أفكاره ورؤاه الجمالية بأسلوب بديع، بعيد الإيحاء وعزيز الانتظام.

وما يذهب إليه ابن رشيق هنا يعني أن النقاد القدامى كانوا يعتبرون مكونات النص الشعري الصوتية والدلالية والإيقاعية، وخصائصه الإيحائية والتصويرية وسائل جمالية، أو «ضروب من الاحتيال والتخيل» حسب عبارة العسكري السابقة، لإيقاع المتلقي في السحر الشعري والتأثير فيه على المستوى النفسي والسلوكي. ومن الجدير بالإشارة هنا أن هذه الفكرة كانت راسخة في وعي العرب منذ البدايات الأولى لنشأة الشعرية العربية القديمة^(١).

١- مما يدل على ذلك أن الرسول ﷺ تنبه منذ بداية الدعوة الإسلامية إلى فاعلية القول الشعري ووعى خاصيته التأثيرية وقدرته على الإسهام في قلب موازين القوى وحسم الصراع لصالح الإسلام، ولذلك استثمر قوته البانية ووظف طاقته السحرية، واتخذ من شعر حسان بن ثابت سنداً له -بعد الله تعالى- في معاركه ضد كفار قريش، وفي هذا السياق تندرج دعوته إليه بقوله: «هيج الغطاريف على بني عبد مناف؛ والله لشعرك أشد عليهم من وقع السهام في غبش الظلام». (الجاحظ: البيان والتبيين، ١/ ٢٧٣. ابن قتيبة: فضل العرب والتنبيه على علومها، ص ١٨٢).

فقيمة هذه الدعوى لا تكمن في أنها تؤكد وعيه ﷺ بقدرة الشعر على النفاذ إلى أعماق النفس الإنسانية لإلهاب حماسها وتحريك هماتها، أو لهزمها والخط من معنوياتها فحسب، بل تكمن أيضاً وأساساً في أنها

وظلت ثابتة في تفكير النقاد العرب في الوظيفة الجمالية للشعر. ولعل أبرز من عبر عنها في هذه اللحظة ابن طباطبا، حيث قال: «إذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى ديبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء، فسل السخائم، وحلل العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف ديبه وإلهائه، وهزه وإثارته وقد قال النبي ﷺ «إن من البيان لسحرا»»^(١).

ولئن كان التصور الذي يعبر عنه ابن طباطبا هنا لا يختلف عن التصور الذي أشار إليه العسكري وابن رشيق، فإن الفرق بينه وبين الناقدين الآخرين يكمن في أنهما لم يكتفيا بتوظيف كلمة السحر للإشارة إلى طبيعة الإثارة النفسية التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي، ولكنها وظفا لتلك الغاية كلمات «التخيل» و«التخييل» و«يخيل» مقرونة ببعض الصفات الجمالية المميزة للنص الشعري. ويدل ذلك على أن تلك الكلمات أخذت تنحو صوب تحديد بعض الخصائص الإبداعية والسمات الفنية التي تطبع تشكل النص

تحيل على فعل «هيج» الذي ارتبط في الشعر الجاهلي والإسلامي لأكثر من مرة وبعده صيغ بكلمة الخيال، والذي كان يحيل على الأثر العميق الذي يحدثه استحضار صورة ذهنية معينة (طيف الحبيبة) في النفس. -ويبدو أن الترابط بين هذه الدلالة وذلك الفعل يدل على أنه ﷺ كان يدرك- شأنه في ذلك شأن العرب في الجاهلية وصدر الإسلام- أن الصور التي يتضمنها النص الشعري وبيئها بأسلوبه الإيحائي في أذهان متلقيه تحرك نفوسهم وتثير فيها مشاعر مختلفة تناسب ومقتضاها التصويري؛ فإن كان الشعر مدحا فإن صورته تؤدي بالممدوح إلى الانشراح والاعتزاز بذاته، فيجزل العطاء لمادحه ليؤكد خصاله النفسية والخلقية ويتباهى بها؛ وإن كان حماسا واستنهاضا للهمم- كما يستشف من المستوى الأول من النص- فإن صورته الشعرية تلهب حماس متمثلينها وتشحن عزائمهم، فتدفعهم- بثقة وإصرار- إلى مواجهة الأخطار التي تهدد ذواتهم وقضيتهم (أنظر بهذا الصدد ابن الفضل العلوي: نضرة الإغريض في نصرة القريض، ص ٣٢٤-٣٢٥)؛ أما إذا كان الشعر هجاء كما يستشف من المستوى الأخير لقوله ﷺ فإن صورته الشعرية تغرق المهجو في جحيم من الكآبة وضيق خاطر، وتشعره بسلبيته ولا جدواه، وتفقد الرغبة في لقاء الناس والظهور لهم، لأنه يصير مقترنا في أوهامهم بالصور التي مثله الشاعر بها. ولذلك فقد كان لهجاء حسان بن ثابت وقع كبير على نفوس الكفار، وخاصة على أبي سفيان بن الحارث (ت ٣١هـ) أحد ألد أعداء الإسلام والمسلمين، ولعل أبرز ما يدل على المدى الذي بلغه هجاؤه له أن رسول الله ﷺ قال له لما أسلم: «أنت مني وأنا منك، ولا سبيل إلى حسان». (القرشي: جهرة أشعار العرب، ص ٣٠).

١- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٢٩.

الشعري وتميز اشتغاله. ومن ثمة فتحولها النوعي على المستويين الدلالي والوظيفي يتجلى في أنها أصبحت تقارب العملية الشعرية وتعاينها من ثلاث جهات: تهم الجهة الأولى النظر إلى النص الشعري بوصفه تعبيراً فنياً عن رؤية الشاعر «الخيالية» للعالم المادي وتشكيل جمالي لمعطياته الطبيعية بأسلوب بياني بديع؛ وتتعلق الجهة الثانية بالنظر إلى الخصائص التصويرية للنص الشعري وبنياته اللغوية وطرائقه التعبيرية بوصفها وسائل فنية ذات أساس احتيالي وتخيلي؛ بينما تتصل الجهة الثالثة بنتيجة فعل الإثارة الجمالية والسحرية للنص الشعري، وتمس لحظة وقوع المتلقي في خدع «التخيل الشعري».

وعلى الرغم من أهمية التصورات والأحكام التي انطوت عليها الاستعمالات المختلفة لتلك الكلمات إلا أنها تظل مجرد إرهابات دالة على بداية تشكل مفهوم التخيل ونضجه، لأن تناولها لقضايا النص الشعري الجمالية والإبداعية اتسم بالاقتراب والاختزال، ولأن كلمات «تخيل» و«تخييل» و«تخيل» كانت ترد في هذه اللحظة بمعاني مترادفة ومتداخلة، ولم تنفرد كل واحدة منها بتعيين مستوى من المستويات الإبداعية والجمالية للعملية الشعرية. ولا يرجع هذا الأمر إلى أن التخيل الشعري محكوم في طبيعته الحركية ومنطقه الإبداعي بتداخل لحظات التشكل والاشتغال وترابطها، وإنما يعود إلى أن تلك الكلمات لم تبلغ بعد في هذه اللحظة درجة النضج الاصطلاحي بل أخذت تنحو صوبها. ويعتبر استعمالها المحدود في النصوص البلاغية والنقدية العربية الأولى، وتناولها المقتضب والمختزل للعلاقة العضوية بين البيان والتصوير والسحر أبرز دليل على ذلك.

ومن الملاحظ أن تشكل مفهوم التخيل في التراث النقدي عند العرب خلال القرون الهجرية الثلاثة الأولى، صادف لحظة أخرى عملت على تشكيله وبلورته ضمن سياق معرفي مغاير، مما جعله يكتسي دلالات جديدة، وينطوي على تصورات مختلفة، وهذا ما يتضح من خلال السياق الفلسفي لنشأة المفهوم.



المبحث الثاني

تشكل مفهوم التخيل في السياق الفلسفي (من الكندي إلى القنائي)

تمهيد

لم يتميز منتصف القرن الثالث للهجرة ببداية تشكل مفهوم التخيل لدى الرعيل الأول من اللغويين والمتأدين والبلاغيين العرب فحسب، بل اتسم كذلك بظهور الإرهاصات المبكرة لتشكله في بيئة الفلاسفة، من خلال بداية استعمال كلمة تخيل وبعض الاشتقاقات المرتبطة بها - بمستويات ودرجات متفاوتة - في النقول الأولى للفلسفة اليونانية إلى اللغة العربية.

ويسمح تتبع سياقات توظيفها وطبيعة دلالاتها بالقول إن مفهوم التخيل عرف في السياق الفلسفي العربي الإسلامي نشأة ثانية توازي - وتكاد تزامن - نشأته السابقة في السياق البياني، وقد بدأت هذه النشأة في التكون منذ النصف الثاني من الطور الثاني لعصر الترجمة عند العرب، الممتد من بداية ولاية المأمون (١٩٨هـ) وإلى سنة ٣٠٠هـ.

ولئن كان ذلك يمكن من التأريخ لبداية تشكل مفهوم التخيل في السياق الفلسفي، فإنه يبيح التساؤل حول مدى حضوره في الطور الأول من الترجمة - الذي يمتد من خلافة أبي جعفر المنصور (١٣٦ - ١٥٨هـ) إلى نهاية خلافة الرشيد (١٩٣هـ) - بل وقبل ذلك التاريخ حين بدأت اللغة العربية تتجاذب مع بقية اللغات الأخرى، ولا سيما السريانية، وأخذ سجلها المعجمي وأفقه الدلالي يزداد اتساعا وتطورا من خلال الترجمات الأولى التي قام بها الحارث بن كلدة الطيب (ت ٣٣هـ) وخالد بن يزيد بن معاوية (ت ٨٥هـ)^(١).

وبالرغم من أننا لا نملك نصوصا تنتمي إلى هاته المرحلة المبكرة في الترجمة تمكننا من تقديم جواب دقيق عن التساؤلات السابقة، إلا أنه يمكن الجزم بأن مفهوم التخيل لم يرد في النصوص المترجمة خلال القرن الأول للهجرة، لكون المصطلح، بل وحتى الكلمة ذاتها، لم يتشكلا عند العرب خلال هذه اللحظة، مما لم يسمح للنقلة الأوائل باستعارتها مثلما دأبوا على استعارة كثير من الألفاظ العربية للتعبير عن بعض التصورات الفلسفية، هذا فضلا

١ - أنظر ابن النديم: الفهرست، تحقيق: د. يوسف علي طویل، ط ١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٦، ص ٤٥٢.

عن أن من الصعب ورود مصطلح تخييل -أو ما ارتبط به من كلمات- في كتب الطب والكيمياء وغيرها من العلوم التي ترجمها مبكرا الحارث بن كلدة وخالد بن يزيد ومن أتى بعدهما، لأن سياق اشتغال الكلمة ومجال توظيفها الاصطلاحي ظلا مرتبطين بالنشاط الذهني والإدراكي للإنسان وبتعبيراته الجمالية، وهو ما لم تتم الترجمة فيه إلا في الطور الثاني من الترجمة، حين بدأت تنقل كتب أرسطو: في النفس والشعر والخطابة، وأخذت تظهر أولى استعمالات كلمة «تخييل» وغيرها من المشتقات المرتبطة بها، فاتخذت مسارا دلاليا وتداوليا مغايرا للمسار الذي طبعها في اللحظة السابقة، ومكنت من إثراء الطبقات المترسنة في ذاكرة الكلمة.

وتتمثل النصوص المقصودة بذلك في الكتب والرسائل التي نقلت المباحث الفلسفية والجمالية اليونانية خاصة من اللغة السريانية إلى اللغة العربية، والتي تمتد من الكندي (ت ٢٥٢هـ) إلى متى بن يونس القنائي (ت ٣٢٨هـ)، ومن أبرزها: رسائل الكندي النفسية؛ وكتاب قسطا بن لوقا (ت ٣٠٠هـ): الفرق بين الروح والنفس، وترجمة الأخير لكتاب فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، وترجمة إسحق بن حنين (ت ٢٩٨هـ) لكتابي أرسطو: في النفس والأخلاق، فضلا عن الترجمة العربية القديمة لكتاب أرسطو: الخطابة، المجهولة المؤلف، وترجمة أبي بشر متى بن يونس القنائي لكتاب أرسطو: في الشعر.

لا تنحصر قيمة هذه النصوص وأهميتها في كونها تمثل لحظة تشكل مفهوم التخييل في السياق الفلسفي، وتمكن من ضبط الملامح الأولى التي وسمت مصطلح التخييل في مرحلة بداية تكونه، وميزت اشتغاله الدلالي والتداولي فحسب، بل تتجلى أيضا وأساسا في كونها تكشف المصادر التي اعتمدها الفلاسفة المسلمون لتأصيل مفهوم التخييل، وتسمح -من ثمة- بمعرفة حدود إسهامهم في إغناء البعدين الدلالي والوظيفي للمفهوم وتطويره، وإبراز طبيعة استثمارهم لما ترسب في ذاكرة الكلمة من معان لإثراء قضايا الشعرية العربية القديمة، خاصة مع البلاغيين المتأثرين بالفلسفة.

وعلاوة على ذلك تفيد تلك النصوص بأن مفهوم التخييل قد تأخر تشكله زمنيا في السياق الفلسفي مقارنة بالسياق البياني، إذ بدأ في التبلور عند الشعراء واللغويين والمتأدين والبلاغيين منذ البدايات الأولى لتشكيل الشعرية العربية القديمة، فوصل مع أواخر القرن الثاني للهجرة إلى مراحل متقدمة في النشأة والتكون، من خلال الدلالات والوظائف

التي وقفنا عندها في المبحث السابق، بينما بدأت المراحل الأولى لتخصيصه وتبلوره خلال هاته المرحلة، ولم يكن ذلك نتيجة تطور ذاتي وداخلي للبيئة الفلسفية كما هو الشأن في البيئة البيانية، بل كان حصيلة تفاعل مع نتائج مغايرة لثقافات مختلفة اقتضت الشروط الحضارية والتاريخية ترجمة علومها ومعارفها، مما يدفع إلى التساؤل: ما مدى تأثير البيئة البيانية في البيئة الفلسفية على مستوى إمدادها بالمادة اللغوية الضرورية لصياغة المفهوم؟ وما حدود تفاعل البيئتين معا في نحت التخيل وتخصيصه؟ ثم كيف استطاعت بيئة الفلاسفة أن تثري ذاكرة المفهوم بطبقات دلالية جديدة، وأن تخط لنفسها سياقاً مغايراً للتخيل عن السياق البياني؟

للإجابة على هذه الأسئلة وغيرها، ومواصلة رصد لحظات تشكل مفهوم التخيل في السياق الفلسفي، وبيان أن المفهوم اتبع مساراً دلالياً ووظيفياً مغايراً لما اتخذته عند الرعيل الأول من اللغويين والمتأدبين والنقاد العرب، سنقتفي مجالات وسياقات توظيف كلمة تخيل وغيرها من المشتقات المرتبطة بها، وسنتبع كيفية استنباتها في النقول المبكرة للفلسفة اليونانية بالرغم من أن الأصول النصية لا تحيل عليها ولا توظفها، كما سنقف عند المسارات التي اتخذتها الكلمة في بناء كيانها الاصطلاحي وإطارها المفهومي في السياق الفلسفي، والتي تؤكد وجود سياقين لاشتغال مفهوم التخيل ترجع إلى كل واحد منهما أغلب دلالاته وتوظيفاته في لحظات تأصيله وتكامله، وسنعمد في كل هذا وذاك إلى إيلاء أهمية قصوى للنقول الفلسفية إلى العربية، منبهين -كلما اقتضت الضرورة ذلك- إلى اختلاف منهجية النقل بين النصوص المنتمية للحقل المعرفي الواحد، ومبرزين طبيعة انحراف تلك النصوص عن أصول الشعرية اليونانية. وهو أمر لا يمكن أن يتحقق على الوجه العلمي والمنهجي الأدق دون الوقوف أولاً عند مفهومي الخيال والمحاكاة عند أفلاطون وأرسطو.

١ - مفهوم الخيال والمحاكاة في الفلسفة اليونانية:

تعتبر تصورات أفلاطون وأرسطو النفسية والجمالية من أبرز الأفكار الفلسفية التي هيمنت على تاريخ الفكر البشري، فصارت مرجعاً نظرياً لكثير من العلماء والفلاسفة في أزمنة ثقافية مختلفة. وإذا كانت بعض مفاهيمها قد تم تجاوزها - في العصر الحديث - بفعل التطور المعرفي، فقد استمر تأثير تصوراتها حول الخيال والمحاكاة والشعر حاضراً - بنسب متفاوتة - إلى الآن، لأنها تمثل الإضاءات الأولى التي استنار بها الفكر الإنساني - قديماً

وحديثاً- للاقترب من الظاهرة الخيالية بكل تلويناتها، وإدراك ماهيتها، وتحديد وظائفها النفسية والمعرفية والجمالية في الحياة اليومية للإنسان.

وتعود عناية أفلاطون وأرسطو ببحث الخيال والمحاكاة إلى المجتمع الإغريقي الذي احتلت فيه الصورة بمختلف أنواعها وضروب تشكلها قيمة مركزية، حيث كانت الأداة المهيمنة في توجيه كل أفراد وفئاته الاجتماعية سلوكيا وإمتاعهم نفسيا. وقد كان هذا الأمر يتم على حساب الكتاب الذي كان نشاطا هامشيا لدى اليونان^(١).

ويلاحظ الباحث في تراث هذين الفيلسوفين أن عنايتهما بالظاهرة الخيالية ارتكزت على النظر فيها من جهة مصدرها الذهني، أي بوصفها خيالا، ومن جهة الأداة المشكلة لها، أي بوصفها محاكاة، ثم من جهة الموضوع الدال عليها، أي بوصفها شعرا، وغير ذلك من الفنون الجميلة الأخرى.

١-١: الخيال والمحاكاة عند أفلاطون

تشير كلمة خيال Phantasia في اللغة اليونانية القديمة إلى الملكة النفسية التي تنتج الصور الذهنية^(٢). وكما هو شأن الفلاسفة اليونان، وقف أفلاطون عند الجوهر الطبيعي لهاته الملكة، فبحث طبيعتها الذهنية وخصائصها الإدراكية ودورها في إدراك العالم وتمثله، فصنفه ضمن ملكات الإدراك الذهني، وهي ملكات تنقسم في تصوره إلى جزئين رئيسين ومتقابلين: فالجزء الأول هو «العقل»، وهو جزء شريف وفاضل؛ والجزء الآخر هو «الخيال»، وهو جزء دنيء وخسيس.

وترجع أفضلية العقل إلى استناد أحكامه على القياسات البرهانية الصحيحة والمنطقية، وتمكينها الفكر من الوصول إلى حقائق الكون الكلية والجوهرية؛ بينما تعود خسة «الخيال» إلى انبعاث تمثلاته على الظنون والاعتقادات الباطلة، وابتعاده عن نشدان الغايات الشريفة والصحيحة، بحيث لا يستهدف الوصول إلى إدراك أصل الوجود، بما هو صور عقلية خالدة، كما أن رؤاه وأحكامه ليست ثابتة على وجه واحد، بل يصورها تارة بمظهر جميل،

1- J. BOULOGNE : Le statut de l'image dans les systèmes de pensée grecs, in joël THOMAS et Alii : Introduction aux méthodologies de l'Imaginaire, P40.

٢- يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص ٣٨.

وتارة أخرى هبأة قبيحة، وهو ما يجعله يشوه جوهر العالم باستمرار و«يخلق أشباحا ويقف دائما بعيدا كل البعد عن الحقيقة»^(١).

ترتكز مفاضلة أفلاطون بين الخيال والعقل على مقارنة وسيلة كل منهما في إدراك العالم والوصول إلى جواهر الأشياء وحقائقها، ومن ثمة ففي تصويره أن العقل يعتمد القياسات البرهانية المبنية بناء منطقيا، بينما الخيال فلا يأخذ بالقياس، ولكنه يتوسل في صناعة مواضيعه والحكم عليها بالمحاكاة، ومن هنا كان يبتعد عن الأشياء الحقيقية والظواهر المادية للعالم، فلا يحكم عليها في ذاتها وبالنظر إلى كيفية تحققها، بل من خلال أشباهها ومثيلاتها، وهو ما يبدو من خلال قوله في الجمهورية: «(..) إن الملكة التي تحكم وفقا للقياس هي الجزء الأفضل في النفس (...) وما يخالف القياس لا بد أن يكون جزءا أخس (...) وعلى ذلك فلما كان الفن القائم على المحاكاة خسيسا مقترنا بخسيسة، فلا بد أن تكون الذرية بدورها خسيسة»^(٢).

لئن كان النص يبرز بوضوح الموقف التشكيكي من الخيال لدى أفلاطون، فإنه يشي أن هذا الموقف يهم أساسا الخيال الإبداعي، بوصفه تعبيرا قائما على المحاكاة، كما يبين وعيه بوجود علاقة سببية بين الخيال والإبداع، وأخرى تفاعلية بينه وبين المحاكاة، وهو وعي نلاحظه في تساؤله في سياق آخر: «ما هي الملكة التي تؤثر فيها المحاكاة في الإنسان؟»^(٣).

فالمحاكاة، بوصفها فعلا إبداعيا يُمَثَّل بالكلام أو التشخيص، أو بهما معا، الأفعال الإنسانية بأحسن مما هي عليه في الواقع أو بأخس مما هي عليه، مصدرها ملكة المبدع «الخيالية» وغايتها التأثير في «خيالات» المتلقين، مما يدل أنه يعتبر المحاكاة وسيلة جمالية للعمل الفني وأداة تمثيلية ملازمة للحركة الذهنية للخيال، إذ من تفاعلها وتمازجها يتولد الإبداع، وتتشكل الرؤى الخيالية للعالم والأشياء. ويلاحظ الدارس لتصورات أفلاطون أن مصطلح المحاكاة يشكل قطب الرحي في فلسفته، وهو ما يفسر تخصيصه له بحيز هام من تفكيره، بحيث ظل يؤكد ضرورة بحث ماهيته وتحديد طبيعته في أكثر من موضع في جمهوريته^(٤).

١- أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص ٣٧٥.

٢- نفسه، ص ٣٧٢.

٣- نفسه، ص ٣٧١.

٤- نفسه، ص ٨٧، ص ٣٦١.

وتفيد مجالات توظيف «المحاكاة» أنها تعني تقليد الآخرين والتشبه بهم «سواء في الكلام أو في الحركات (...)»^(١)، وبذلك فهي نشاط تمثيلي يصور الأفعال الإنسانية والمعطيات الوجودية بطريقة مشابهة لحقيقتها المادية. والمحاكاة وإن كانت تقوم على إعادة إنتاج مواضيع حسية معينة، إلا أنها ليست مرآوية، لأن الصور التي تشكلها لا تهدف إلى صوغ نسخ حرفية مطابقة للأصل، ولكنها تسعى إلى خلق عوالم «خيالية» مشابهة للعالم المادي، وعن طريق هذه المشابهة تنشئ تقديم معرفة جديدة بالعالم ورؤية مغايرة له.

ولئن كان أفلاطون ينطلق في توظيفه لمصطلح المحاكاة من التمييز بين ثلاثة عوالم مترتبة: أ- عالم المثل والصور العقلية الخالصة والأصلية؛ ب- عالم الظلال والمظاهر المحاكية لعالم المثل؛ ج- عالم الصور والخيالات المحاكية لمظاهر عالم الظلال، فإن قيمة تصوره هذا الذي عبر عنه في نظريته الشهيرة في الكهف^(٢)، تكمن في كونه يعتبر كل مظاهر الوجود مجرد نسخ حرفية لعالم أصلي وحقيقي واحد، ويرى تبعاً لذلك أن العالم الأول (أ) هو الوجود الحقيقي الوحيد، وأن كل محاكاة له هي في الواقع ابتعاد عن جوهره وتشويه لأصله، وأنه بقدر ما تغرق المحاكاة في التصوير والتمثيل إلا وتزداد بعداً عن الحقيقة الخالصة والخالدة وتشويهاً لها، لأنها مهما حاولت لا يمكنها أن تصل إلى الجوهر، بل تظل مرتبنة في اشتغالها بعالم الحس ومتأثرة بأشباحه وظلاله الفاسدة.

وبناء على ذلك يكون العالم الحسي محاكاة لعالم المثل، ويصبح العالم الخيالي -أي مختلف النتاجات الفنية- محاكاة للمحاكاة، مادامت مواضيعه لا تتجه مباشرة صوب العالم الأصلي -أي عالم الصور العقلية الخالصة- لتحاكياها، وإنما تنطلق من العالم الحسي الذي هو مجرد صور وخيالات مقلدة لعالم المثل فتحاكياها على أساس أنها حقائق ثابتة. والنتيجة النهائية التي يصل إليها أفلاطون أن الفن بوصفه محاكاة للمحاكاة، وبالنظر إلى درجة جهله بالحقائق الجوهرية للأشياء يحتل «المرتبة الثالثة بالنسبة إلى الطبيعة الحقة للأشياء»^(٣)؛ ويحتل المرتبة السادسة بالنسبة إلى وظيفته المدنية في الجمهورية الأفلاطونية^(٤)، وهما مرتبتان طبيعيتان

١- أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص ٨٦.

٢- نفسه. أنظر أيضاً أفلاطون: فيدون، ص ١٩٩.

٣- أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص ٣٦٤.

٤- أفلاطون: فابديروس، تر: د. أميرة حلمي مطر، ص ٧٥.

مادام (...) المقلد أو صانع الصور لا يعلم عن الوجود الحق شيئاً، وإنما يعرف المظاهر وحدها^(١)، ولأن التقليد ضرب من العبث بـ«عرش الحقيقة» ونوع من اللهو أو اللعب^(٢). وبالرغم من نقد أفلاطون اللادع للمحاكاة، حين اعتبرها مجرد لهو وتسلية تدور بين جماعة «حقيرة»، وتعبر بها عن غبائها وعجزها عن تناول مواضيع أرقى وأنفع^(٣)، إلا أنه لم يكن بإمكانه أن يحظر ممارستها في جمهوريته الفاضلة بصورة شاملة، لأنها نشاط ذهني وسلوكي ملازم للإنسان، تنشأ معه منذ طفولته، وتتحول إلى عادة طبيعية تؤثر في جسمه وعقله وروحه^(٤)، ولكونها ممارسة فنية راسخة في المجتمع الإغريقي كذلك، وكانت لها وظائف جمالية وتربوية هامة.

والمتابع لمصطلح المحاكاة عنده يلاحظ أنه يستعمله بمعنيين: أحدهما عام، ويشمل كل الظواهر الطبيعية والمعطيات المادية؛ والآخر خاص، ويتعلق بموضوع العمل الفني وخاصة «التمثيل المسرحي»^(٥)، وفي الحالين معا ظل أفلاطون يدعو إلى مراقبة المحاكاة وتوجيه عملها نحو خدمة قيم الخير والصالح في مدينته الفاضلة التي سعى إلى بنائها في جمهوريته، وهو وجه الخلاف بينه وبين أرسطو.

٢-١: الخيال و«المحاكاة» عند أرسطو

خلافًا لأفلاطون الذي اقتصرت تصورات الخيال على أحكامه المتناثرة في كتاب: الجمهورية وبعض محاوراته، ألف أرسطو كتاباً: في النفس خصه لدراسة قوى الإدراك الذهني، وأفرد فيه مباحث مستقلة وتأملات عميقة لمقاربة الخيال وتحديد ماهيته الإدراكية، وطبيعته الذهنية، ووظيفته النفسية. إلا أن دراسته للخيال اقتصرت على النظر في جانبه الإدراكي و«أغفلت» بعده الإبداعي؛ فعلاوة على الوقفات المفصلة التي وردت في كتاب النفس، أشار إليه إشارات مقتضبة في كتاب الخطابة، ولم يأت على ذكره ولو مرة

١- أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص ٣٦٨.

٢- نفسه، ص ٣٧٠.

٣- أفلاطون: بروتاجوراس، تر: محمد كمال الدين، ص ٩٠.

٤- أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص ٨٩.

٥- نفسه، ص ٨٥-٨٦.

واحدة في كتاب الشعر، ومن ثمة، لم يبرز طبيعة الحركة الإبداعية للخيال وخصوصيته الجمالية^(١).

ولئن كانت سطور الكتاب اللاحقة ستستعرض أبرز أفكاره وتصوراته بخصوص ملكة الخيال حين الوقوف عند مترجمي وشرح كتابه من الفلاسفة العرب، بحكم أنهم أجادوا فهمها وشرحها واستثمروها في بناء تصورهم النظري لماهية الشعر وخصائصه الإبداعية والجمالية، فإننا نكتفي هنا بنص هام يبرز موقفه المفضل من الخيال، وفيه يقول: «إذا كانت اللذة تقوم في الإحساس بانفعال معين، والخيال إحساسٌ ضعيفٌ، فإن من يتذكر ومن يؤمل يعينهما تخيل ما يُتذكر أو يُؤمل. ولما كان الأمر هكذا، فمن البين أن ثم لذة لمن يتذكر ولمن يؤمل، لأن ثمة إحساساً»^(٢).

ليس المقصود هنا بكلمة «الخيال» القوة الباطنية للإدراك التي تسهر على خلق الصور وتشكيلها، وإنما التمثيلات الذهنية والصور الخيالية التي تنطبع في النفس، وتحرك مشاعر الإنسان وتؤثر في وعيه بطريقة تشكلها وأسلوب تظهرها أمامه وبدرجة مفاجئاً له. ولئن كان النص يندرج في إطار الحديث عن مستويات اللذة النفسية وبواعثها الذهنية والسلوكية، فإنه يبرز أن الخيالات استجابة للآمال والذكريات التي تنبعث في الذهن، وأنها تثير في نفس الإنسان متعة شعورية قوية وعميقة، وهو ما يجعلها تتصف بالدونية والفقر الجوهري مقارنة بالمعقولات والمحسوسات، لأنها وليدة شهوات طبيعية غير معقولة^(٣)، كما أنها لا تتحرك من تلقاء ذاتها، بل تحتاج إلى مثير خارجي، ولا تعدو أن تكون أداة لاستحضار موضوع التذكر أو الأمل، هذا فضلاً عن أن المتعة التي تولدها في النفس تكون دائماً عابرة وغير صحيحة؛ بحيث سرعان ما تزول حين تعود النفس إلى حال إدراكها الطبيعي الذي يغلب عليه الوعي الحسي ويحكمه التفكير العقلي.

وبالرغم من أن موقف أرسطو من الخيال لا يكاد يختلف كثيراً عن موقف أفلاطون، لكونه يسايره في التشكيك فيه والانتقاص من قدراته الإدراكية، ويهمل النظر في بعده الجمالي

١- أنظر بهذا الصدد: سهير القلماوي: فن الأدب، (١) المحاكاة، ص ١٠٦. د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٢٢-٢٤، د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني، ص ٩٦، د. عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٢١٦، د. سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل، ص ١٠٠-١٠١.

٢- أرسطو: فن الخطابة، تر: د. عبد الرحمن بدوي، ص ٧٦.

٣- نفسه، ص ٢٦.

ومقاربة الجوهر الخيالي للشعر، إلا أن ذلك لا يعني أنها يتبنيان المفهوم نفسه للخيال، فقد ارتكزت نظرة أفلاطون إليه على قيمته الأخلاقية، انسجاما مع فلسفته الإصلاحية ذات النزوع المثالي، بينما قامت مقاربة أرسطو على نهج علمي أساسه الوصف والتجريب، وهو نهج يعنى بدراسة ظواهر الأشياء وتحليلاتها ولا يهتم كثيرا ببواطنها، الأمر الذي مكنه من إبراز طبيعته الإدراكية وخصائصه الذهنية.

وقد حاولت سهير القلماوي التخفيف من إهمال أرسطو الربط بين الجانبين الإدراكي والجمالي في العملية الخيالية، فرأت أنه قدم ببحثه لطرق تشكل الشعر واشتغاله تصورات أولية مثلت مدخلا للنظر في مصدره الخيالي^(١). وهي تصورات لا تقتصر على آرائه وأحكامه في كتابه فن الشعر حول تشكل العمل الفني واشتغاله، بل تشمل أيضا المفاهيم التي كان يقارب بها ماهية الشعر ويعين من خلالها خصائصه الفنية والجمالية، والتي كانت تشغل أحيانا بوصفها إبدالات لمفهوم التخيل الشعري. وهنا تبرز القيمة النظرية لمفهوم Mimésis الذي يترجم عادة بـ «المحاكاة».

فقد احتل مصطلح «المحاكاة» في شعرية أرسطو موقعا نظريا جوهريا، ومثل الخيط الناظم لتصويراته الجمالية. وبالرغم من كونه لم يقدم -على غير عاداته مع مفاهيمه- تعريفا واضحا ودقيقا له^(٢)، إلا أنه حصر توظيفه ضمن مجال ضيق، فلم يعممه -كما هو شأن أفلاطون- على كل الظواهر الوجودية والأنشطة الإنسانية، بل قصره على الشعر، وربطه بالعمل الفني بمختلف أجناسه وأشكاله^(٣)، فكانت المحاكاة محور كتاب الشعر، وجوهر أشكال التعبير الجمالي بالمطلق.

ويبدو من خلال تصويره للمحاكاة ومجال توظيفه لها أنه قدم إنجازا نظريا عتيذا ظل يبهز النقاد والباحثين، فجعل مفاهيمهم وتصوراتهم النقدية تدور في فلكه منذ ظهوره وإلى الآن^(٤)، هذا على الرغم من ضياع قسم هام منه يتصل بالكوميديا، كما أنه كان مجرد كراسات

١- د. سهير القلماوي: فن الأدب، (١) المحاكاة، ص ١٠٦.

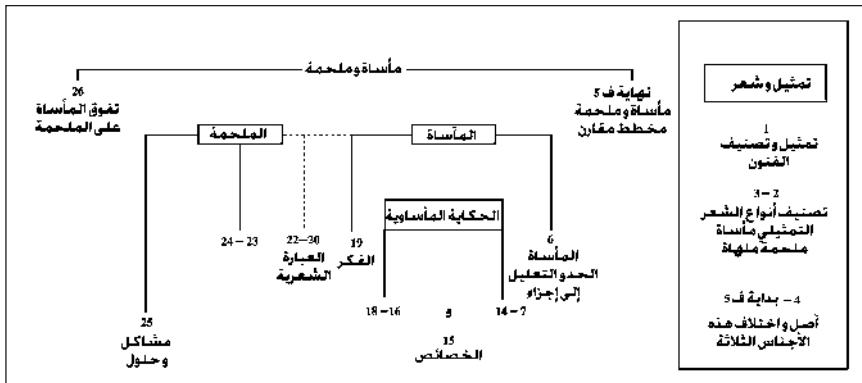
٢- د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص ٩٠، د. عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٢٠٤.

٣- أنظر أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص ٣-٥.

4- T.TODOROV: Préface. in La poétique, op.cit p5.

د. إبراهيم حمادة: المدخل إلى كتاب «فن الشعر»، ضمن أرسطو: فن الشعر، تر: د. إبراهيم حمادة، ص ٣-٤. وفي السياق نفسه يقول بدوي: «إن تطور الأدب الأوربي الحديث كان يسير جنبا إلى جنب وفقا

ولذلك فكل قراءة له تظل عاجزة عن فهمه ما لم تستحضر المعطيات السابقة، وما لم تع أنه في عمقه إجابة نظرية على رفض أفلاطون للشعر وهجومه الساخر على الشعراء، وأنه كان يرمي من خلاله تقديم قراءة نقدية للنصوص الشعرية والأعمال المسرحية السائدة في أئنا خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، وهي قراءة تروم تحديد الخطوط العريضة والقواعد الكلية التي من شأنها أن تسهم في فهم طرق تشكل العملية الشعرية واشتغالها. ويقع الكتاب في ستة وعشرين فصلا تناول فيها بالدرس والتحليل التراجم واللمحة، ويمكن اختصاره اقتداءً بالترجمين الفرنسيين في الجدول الآتي :



للتأويلات التي تواردت على هذا الكتاب [أي فن الشعر] ومدى اتباعه أو التمرد ليه. د. عبد الرحمن بدوي: بمناسبة الذكرى الألفية للشيخ الرئيس، ضمن ابن سينا: الشفاء، المنطق، ٩- الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٥.

- ۷۲ -

ومجاله التطبيقي في الشعرية الأرسطية العديد من الأسئلة الشائكة والإشكالات العميقة التي تجعل الحاجة إلى شرحه وتحديده متزايدة باستمرار؛ فهذه الكلمة التي اصطلح على ترجمتها بـ «المحاكاة» و«التقليد» تتضمن في استعمالاتها القديمة معاني: العرض وإعادة العرض والخلق من جديد^(١)، وتعتبر أداة واصفة للشعر المسرحي ومحددة لخصائصه الفنية والجمالية. وهنا تبرز أهمية الحفريات التي قام بها صاحب الترجمة الفرنسية الحديثة لكتاب الشعر، والتي انتهت بها إلى التأكيد - ونشاطهما الرأي في ذلك - أن أرسطو يستعمل مصطلح Mimésis بمعنى «التمثيل la représentation»^(٢)، ويؤكد هذا الأمر كتاب إريك أورباخ الذي يوحد عنوانه بين مصطلحي المحاكاة والتمثيل: المحاكاة - تمثيل الواقع في الأدب الغربي^(٣)، كما يدعمه أيضا جيرار جنيت بكتابه: التخيل والأسلوب الذي اقترح فيه ترجمة مصطلح Mimésis بالتخيل^(٤) Fiction.

لقد تابع المترجمان مختلف استعمالات المصطلح بما في ذلك المصطلحات المماثلة له على مستوى الجذر الاشتقاقي، فخلصا إلى أنها «تجذر داخل شكل من التمثيل بالمعنى المسرحي للكلمة»^(٥)، وأن الفعل الإنساني بوصفه موضوعا أخلاقيا يظل موضوع «المحاكاة» بمختلف أنواعها وأساليبها، ومحور اشتغالها^(٦). ويفسر هذا الأمر إخراج أرسطو الشعر الغنائي من تفكيره النظري، نظرا للارتباط الوظيفي لمصطلح «التمثيل» بالمجال المسرحي، كما أن الخصوصية الفنية للحكاية الشعرية، والتي تقوم أساسا على عرض أفعال الناس في قالب تشخيصي وبأسلوب حكائي دفعاه إلى إهمال الشعر الغنائي، لأن «الغنائية تستبعد المسافة المحاكية التي تسمح وحدها ببناء حكاية مطهرة؛ ولأنها تفتقر (...) إلى سعة الخيال»^(٧).

١ - أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص ٦١، هـ (١٠).

2- T.TODOROV: Préface, in La poétique, op:cit, P20.

3- AUERBACH :Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, 1946, (trad. Fr, Gallimard, 1968).

4- G.GENETTE: Fiction et diction, p 17.

5- ARISTOTE : La poétique. Introduction, P 17.

6- Ibid, P18 - 19.

7- Ibid, P21.

معنى ذلك أن «المحاكاة الشعرية» التي تحظى لديه بقيمة جمالية خاصة هي تلك التي تمثل الأفعال الإنسانية باللغة، وتعرضها في بنية حكاية مرتبة ترتيبا نسقيا تترابط فيه الوقائع وفقا لمنطقي الضرورة أو الاحتمال، وتسعى بالحكاية التي تسردها وبطريقة عرضها وتشخيص أفعال أبطالها وانفعالاتهم إلى تطهير النفس الإنسانية^(١).

وإذا كان المترجمان الفرنسيان يؤكدان أن المقابل النظري الملائم لكلمة Mimésis ليس هو المحاكاة بل التمثيل، فإنهما ينبهان على أن أرسطو يستعملها بمعنى المحاكاة في مقامين اثنين تدل فيهما على: «تقليد نموذج معين»، في المقام الأول، يشير النموذج المقصود إلى الذات الفاعلة في النشاط الفني^(٢)؛ أما في المقام الثاني، فيتعلق باللغة الشعرية التي تحاكي الكلام الشائع والمألوف الذي يجري في لغة التخاطب اليومي، ويستعمل هذا النوع من المحاكاة في «الشعر الإيامبي»^(٣).

تكمُن أهمية مصطلح التمثيل وفاعليته في كونه يشكل العمود الفقري للظاهرة الفنية والعلامة الفارقة لأجناسها وأنواعها؛ فالشعر والرسم والموسيقى والرقص كلها فنون تقوم على التمثيل -أو «المحاكاة» حسب ما هو دارج في الترجمات العربية الحديثة- إلا أنها تختلف عن بعضها بالوسائل التمثيلية والأساليب التعبيرية والإيحائية التي يعتمد عليها كل واحد منها. يقول أرسطو بهذا الخصوص^(٤): «الملحمة والمأساة، بل والملهة والديثرمبوس، وجل صناعة العزف بالناي والقيثارة، هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز»^(٥).

ف «المحاكاة» هي جوهر كل الفنون الجمالية وأداة التمييز بينها، لأن طبيعة كل واحد منها ونوعه تتحددان بحسب مادة «المحاكاة» الفنية وموضوعها وأسلوبها الإيحائي.

1- ARISTOTE : La poétique, op. cit. P21.

2- Ibid, P87, P266, n (5).

3- Ibid, P117, P367-368, n (10).

٤- شواهد كتاب أرسطو: فن الشعر، مأخوذة عن الترجمة التي أنجزها عبد الرحمن بدوي، وللتنبية على أن مصطلح المحاكاة لا يؤدي بدقة المعنى الذي قصده أرسطو والذي يدل على التشخيص والتمثيل في مجال المسرح سنعمد على وضعه بين مزدوجتين.

٥- أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص ٣-٤.

ولذلك فكل الفنون السالفة «تتحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معا أو تفاريق»^(١)؛ فالموسيقى «تحاكي» بالإيقاع والانسجام وحدهما، والرقص «يحاكي» بالإيقاع دون الانسجام، بينما يستخدم الشعر تلك الوسائل كلها^(٢).

وتتجلى الخاصية «المحاكية» أو التمثيلية للموسيقى والرقص التي تمكنها من تشخيص الطبائع والأفعال والانفعالات في طريقة «تشكيل» الإيقاعات وتصويرها بحركات الجسد. ومعلوم «أن اليونان كانوا يربطون بين الطبائع بوصفها هيئات ثابتة للأفراد، وإيقاعات الرقص والموسيقى»^(٣)، وهو ما يبدو بجلاء في بحوث أفلاطون وأرسطو الموسيقية^(٤). إلا أن «المحاكاة» لا تشمل كل أنواع الرقص والموسيقى بل أكثرها، وهذا ما تشير إليه كلمة «جل» الواردة في النص أعلاه^(٥).

وإذا كان أرسطو يعتبر «المحاكاة» أو التمثيل مكونا نوعيا مميزا للحكاية الشعرية ومحددا لجوهرها الجمالي، فليس لأنه يرى أن الشعر أساسا مقالة محاكية «Un traité de mimétique»^(٦) فحسب، بل لكي يميزه عن النصوص المنظومة، خاصة «أن الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن، فيسموا البعض شعراء إيليجيين والبعض الآخر شعراء ملاحم، بإطلاق لفظ «الشعراء» عليهم ليس لأنهم يحاكون، بل لأنهم يستخدمون نفس الوزن. والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا: ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنبأذوقليس إلا في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعرا، والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا»^(٧).

لا تتحقق الشعرية إذن بمجرد نظم الكلام في وزن عروضي، وإنما بابتكار مواضيع جديدة وحكايات بديعة لا تقتصر على الكائن والعيني فقط، بل تستشرف الممكن والمحتمل

١- أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص ٥.

٢- نفسه.

3- ARISTOTE : La poétique, op.cit, p 145, n (4).

4- Ibid, p 147 148-، n (6).

5- Ibid, p 144, n (2).

6- Ibid, p 155, n (10).

٧- أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص ٦.

أيضا وأساسا. وإذا كانت هذه هي نقطة الاختلاف بين الشعر والتاريخ، فإنها تؤكد الطابع الابتكاري للقول الشعري وقيمتها الجمالية: «إن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا» (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظما، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا). وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع»^(١).

وفي رأي بوتشر أن أرسطو كان يستشعر - بتأكيداته المتوالية والمتنوعة على القيمة الأدبية لـ «المحاكاة» - حاجة قوية إلى ضرورة توسيع المحتوى الدلالي لكلمة شاعر لكي تشمل كل ممثل بالكلام نثرا كان أو نظما «بل إنه كاد يقترب من حافة النظرية التي تلغي دور الوزن في الشعر، وتركز على الخصائص التخيلية وحدها، وهو أمر لم ينقذه منه - فيما يرى بوتشر أيضا - إلا احترامه للتقاليد اليونانية التي كانت توحد بين الشعر والموسيقى، ولا تفصل بين الشاعر والموسيقار»^(٢).

ولذلك فقد اعتبر أن القيمة الجمالية للتمثيل وفاعليته الإيحائية لا تتحققان في الأثر الشعري بمعزل عن المكون الإيقاعي، لأن الشعر غير قابل للتشكل ولا حتى للتفكير فيه «خارج الكلام الإيقاعي الذي يعني الوزن»^(٣). ويرجع الترابط بين الموسيقى والشعر إلى الشعرية اليونانية التي كانت تضع الشعر إلى جانب فني الرقص والغناء، وتعدّه تعبيرا جماليا مشتقا منهما، وهذا ما يؤكده بقوله: «إن «في الغناء والشعر قرابة تمتد أو اصرها إلى نفوسنا»^(٤). وإذا كان العمل المسرحي أثر قوي في تأكيد هذه الفكرة، لكون تشخيص الأفعال وتمثيل الانفعالات والطباع المرتبطة بها وإثارتها في النفس لا يتحقق فيه بمعزل عن توظيف الإيحاءات الفنية للأنغام الموسيقية والكلام الملحن، فقد ظل أرسطو ينظر إلى «الإيقاعات» الموسيقية في الشعر باعتبارها مجرد محسنات شكلية تضيف عليه قيمة فنية، إذ جوهر الشعر

١ - أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص ٢٦.

2 - S.H. Butcher, Aristote's theory and fine Arts, P 148.

نقلا عن د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٤٥.

3 - ARISTOTE: La poétique, op.cit, p 150, n (7).

٤ - أرسطو: في السياسة، تر: الأب أوغسطينس برباره البولسي، ص ٤٣٧.

في تصويره هو خلق عوالم جمالية جديدة وابتكار موضوعات مغايرة لكل ماهو مألوف ومعروف، ومن هنا فقد شبه عمل الشاعر بعمل الرسام وكل منتج للصورة، وذلك في قوله: «لما كان الشاعر محاكياً، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصورة، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون.»^(١)

تتحدد حقيقة عمل الشاعر في طبيعته التخيلية التي تتراوح بين عمليتين إبداعيتين: تمثيل الأفعال والأخلاق كما هي في الواقع أو كما كانت في الماضي؛ أو تمثيلها كما يجب أن تكون. وقد فتح أرسطو بذلك النقاش حول طبيعة العلاقة بين الشعري والواقعي وحدودها، فأدى ذلك أحياناً إلى إثارة قضية الصدق والكذب في الأدب. وبالرغم من محاولته تجاوز هذه القضية وعدم إيلائها أهمية كبيرة، إلا أنه وجد نفسه مضطراً لمقاربتها في معرض تمييزه بين مستويات التخيل الشعري وضروره، فأكد في البداية أن طبيعة عمل الشاعر تقتضي أن يصور الأشياء كما يتمثلها أو «كما يجب أن تكون» حسب عبارته، وليس مطلوباً منه بعد ذلك إلا أن يحرص على صياغة حكايته على أسس جمالية مبدعة تمكن من خلق المتعة لدى المتلقي، بحيث تطهره من الانفعالات السلبية. وإذا كان قد قبل هنا الأشعار التي تتوسل -في تمثيل الأفعال الإنسانية- بأمور مستحيلة، فإنه شرط ذلك بتحقيق الغاية التخيلية التي يسعى إليها الشعر، وهذا ما يتضح من قوله: «إن وجد في الشعر أمور مستحيلة، فهذا خطأ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغنا الغاية الحقيقية من الفن (لأن هذه الغاية قد بانت)، وإذا كان هذا الجزء أو ذاك من القصيدة قد أصبح عن هذا الطريق أبعد وأروع (...) ومع ذلك فإذا كان تحصيل الغاية ممكناً، على نحو أفضل أو مساو، مع احترام الحقيقة، فإن هذا الخطأ لا يمكن اغتفاره، إذ ينبغي ألا يكون هناك أدنى خطأ ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً.»^(٢)

يميز أرسطو هنا -في معرض حديثه عن طبيعة التخيل الشعري وحدوده- بين ثلاثة مستويات من الإبداع الشعري: الاختلاق الإمكانى، وهو مستوى يفضل لكونه يحقق الغاية التخيلية للشعر؛ والاختلاق الامتناعي، وهو مستوى يشترط قبوله بتعذر إيجاد ما يسعف الشاعر في الضرب السابق؛ والاختلاق الاستحالي، وهو مستوى يرفضه البتة، لكونه يعوق

١ - أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص ٧١-٧٢.

٢ - نفسه، ص ٧٢.

تحقق الغاية الجمالية التي يطمح إليها العمل الشعري: أي التطهير. ولا مجال للحديث هنا عن أي تضارب في موقفه، لكونه ينطلق من تصور هام مؤداه: أن شرط التطهير الذي يمثل غاية الشعر رهين باندماج المتلقي في السياق الخيالي للحكاية، وهو اندماج لا يتحقق إلا إذا تمكن الشاعر من «أن يخلق وهم المشابهة» لديه، بحيث يجعله يقتنع لحظة مشاهدته لأحداث الحكاية بإمكان تحققها في الواقع، دون أن يشعر أنه عرضة للاحتيال والخداع، لأن أدنى شعور بذلك يفسد الفعل التخيلي ويعيق القصد التطهيري.

وإذا كانت طبيعة الحكاية الشعرية ومضمونها وما يصاحبها من إيقاعات موسيقية تندرج في إطار تحقيق ذلك القصد، فإن العملية الخيالية لا تتم بمعزل عن طبيعة «العبارة L'expression» الموظفة، إذ الشعر استخدام نوعي للغة أساسا، ويتوسل بأسلوبه التعبيري لإثراء العوالم الإيحائية والأحداث الفنية التي يشخصها، ولذلك أكد أرسطو أن العوالم التي يشكلها الشاعر: «إنما يصورها بالقول، ويشمل: الكلمة الغريبة، والمجاز، وكثيرا من التبديلات اللغوية، التي أجزناها للشعراء»^(١).

بيد أن لغة الشعر تختلف بنية ومضمونها عن لغة التواصل اليومي، لأن الشاعر يشتغل على اللغة ذاتها، ويوظف ما تتضمنه من محسنات بديعية ومجازات فنية ليرقى بها عن اللغة الطبيعية، وليعبر من خلالها عما لا يمكن التعبير عنه إلا مجازا وبالاتزياح عن الأساليب المعتادة في التعبير^(٢). ومن ثمة، تغدو اللغة الشعرية وسيلة للرقى بالتواصل من مستواه العادي والمبتذل إلى المستوى الجمالي، حيث تكف عن قول الأشياء بعبارات معهودة لتقول أشياء جديدة بعبارات جديدة أيضا، لأن الشعر في جوهره خطاب غريب ليس في موضوعاته فحسب، وإنما في طريقة تعبيره عن تلك الموضوعات أيضا، ومن غرابته يكتسب جماليته وقوته التأثيرية، وإلى ذلك يشير بقوله: «ينبغي أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة، لأن الناس تُعجَب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسر ويمتع، وفي الشعر كثير من الأمور تفضي إلى هذا، وفيه يكون ذلك مناسبا، لأن الموضوعات والأشخاص الذين يتناولهم الشعر خارجة عن المألوف»^(٣).

١- أرسطو: فن الشعر، ص ٧٢.

٢- نفسه، ص ٦١.

٣- أرسطو: فن الخطابة، ص ١٩٦.

وفي رأيه تعتبر المحسنات الأسلوبية، وخاصة الاستعارة، وسيلة الشاعر لإضفاء الغرابة والتجديد على لغته، وبالرغم من كونه يعتبرها صفة جوهرية للغة الشعرية تميزها عن سائر ضروب القول الأخرى، إلا أنه يؤكد أن توظيفها ليس كفيلا بمنح القول صفة الشعرية، إذ لا بد من إجادتها والبراعة في إبداعها وحسن استخدامها، وفي ذلك يقول: «من المهم إذن حسن استخدام كل ضرب من ضروب التعبير التي تحدثنا عنها من أسماء مضاعفة مثلا أو كلمات غريبة، وأهم من هذا كله البراعة في المجازات، لأنها ليست مما نتلقاه عن الغير، بل هي آية المواهب الطبيعية؛ لأن الإجادة في المجازات معناها الإجادة في إدراك الأشباه.»^(١)

يكتسي هذا النص أهميته من كونه يجعل القدرة على الإبداع رهينة «الإجادة في المجازات»، ويعتبر أن ملكة تشكيل المجازات والتفوق فيها علامة دالة على الفطرة الشعرية ورهافة حس الشاعر وتهيته النفسي والغريزي للإبداع، إذ إنها صفة لصيقة بذات الشاعر، تولد وتنمو معه، ولا يمكن بتاتا اكتسابها أو تعلمها من الغير، لكونها «تقوم على النظر» ولا أحد يمكنه أن ينظر بعيني غيره^(٢). بيد أن الشاعر لا يتميز بقدرته على رؤية الجمال واستشعاره، أو بتمثله لأشياء غريبة وجديدة تظل محجبة عن الإدراك العادي والسطحي للعالم فحسب، ولكنه يتميز أيضا بقدرته على تشكيل ما يراه ضمن بنية أسلوبية يتناغم فيها الصوت والتركيب والدلالة مع موضوع الحكاية وغايتها الجمالية، ومن هنا اكتسب الشعراء شهرتهم وتميزهم: «كما هو طبيعي كان الشعراء أول من نهضوا بالأسلوب، ذلك لأن الكلمات محاكيات، وكذلك الصوت كان عتيذا جاهزا، وهو أحسن الأجزاء صلاحية للمحاكاة [أي التمثيل] (...) ولما كان الشعراء بدا أنهم إنما نالوا شهرتهم عن طريق أسلوبهم، على الرغم من أن أقوالهم كانت خاوية من المعاني، فإن أول أسلوب وجد، هو الأسلوب الشعري.»^(٣)

يشكل الأسلوب الشعري وفق هذا التصور أول تعبير جمالي حاول الإنسان أن يحرر به لغته اليومية من ضيق معانيها وابتدال أساليبها، فارتقى بها من خلاله إلى مستوى إيحائي أجمل يمكنه من نقل رؤاه الفنية والتعبير عن أحاسيسه الوجدانية. ومن الجدير بالملاحظة هنا

١- أرسطو: فن الشعر، ص ٦٤. أنظر أيضا أرسطو: فن الخطابة، ص ٢٠٣.

2- ARISTOTE : La poétique, p 366, n (9).

٣- أرسطو: فن الخطابة، ص ١٩٥.

أن اعتبره الأسلوب الشعري أول أسلوب وجد، وتأكيده أن المجازات «هي آية المواهب الطبيعية» في نص سابق يندرج ضمن تصور أشمل يروم تفسير الشاعرية وبيان كيفية ظهور الشعر، وهي قضية مركزية في الشعرية اليونانية ككل حاول أفلاطون إرجاعها إلى قوى غيبية كما رأينا في السابق، وسعى أرسطو إلى تفسيرها تفسيراً علمياً، وهو التفسير الذي يبرز حين اعتبرها نشاطاً طبيعياً مرتبطاً بالغرائز النفسية والقوى الذهنية للذات، يقول: «ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي: فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعداداً للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية)، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة (...) وسبب آخر هو أن التعلم لذيد: لا للفلاسفة وحدهم، بل أيضاً لسائر الناس، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير. فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه (...) فلما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا، شأنها شأن اللحن والإيقاع (...) كان أكبر الناس حظاً من هذه المواهب، في البدء، هم الذين تقدموا شيئاً فشيئاً وارتحلوا، ومن ارتحلهم ولد الشعر.»^(١) يعتبر انشداد الإنسان غريزياً إلى «المحاكاة» أو التمثيل بالأحرى أحد العوامل الأساس التي تحكم في ظهور الشعر، فقد «(...) كان أكبر الناس حظاً من هذه المواهب، في البدء، هم الذين تقدموا شيئاً فشيئاً وارتحلوا، ومن ارتحلهم ولد الشعر»، والمقصود بكلمة «المواهب» هنا مجموع وسائل المحاكاة من ألحان وإيقاعات وأساليب لغوية جمالية، وخاصة أساليب المجاز التي عدها كما رأينا في السابق «آية المواهب الطبيعية»، لكونها الوسيلة التي يعبر بها الإنسان عن رؤاه الفنية، والتي تنم عن طبيعته الغريزية، ولا أدل على ذلك في رأي أرسطو من كون كل الناس يستعملون المجازات في أحاديثهم.^(٢)

ولا ينفصل الحديث عن الأساس الغريزي للشعر وجوهره الطبيعي عن التساؤل بخصوص مصدره، إذ القول إن الشعر نشأ عن موهبة طبيعية لا يشكل إلا جزءاً من الجواب عن إشكال كبير ودائم اختزله في القوس الأول من كتابه بقوله: إن كل أنواع المحاكاة تشكل إما «(بفضل الصناعة أو بفضل العادة)»^(٣)، وهو الإشكال الذي استعاده

١- أرسطو: فن الشعر، ص ١٢-١٣.

٢- أرسطو: فن الخطابة، ص ١٩٧.

٣- أرسطو: فن الشعر، ص ٤.

بصيغة مغايرة في سياق آخر، بحيث قال: «إن فن الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة، أو ذوي العواطف الجياشة؛ فالأولون أكثر تهيؤاً للتكيف مع أحوال أشخاصهم، والآخرين أشد استسلاماً للنوبات الجنونية الشعرية.»^(١)

يميز أرسطو في هذا السياق بين مصدرين للشعر: الأول خارجي لا تدخل فيه للشاعر، ويتلقاه بشكل سلبي؛ والثاني داخلي لأنه يرجع إلى ذات الشاعر ويصدر عنها، ومن الجدير بالملاحظة أنه يأخذ - في طرحه سؤال مصدر الشعر - من أفلاطون تعليقه اللاعقلي الذي يرجعه إلى «ربات الفن»، إلا أنه يتساءل - بموازاة ذلك - عن دور الفن في الإبداع الشعري؛ إذ إلى ماذا ترجع شاعرية هوميروس، هل بفضل «معرفته بأسرار الفن أو بفضل عبقريته؟»^(٢). وتنم مقاربة أرسطو لهذه القضية عن موقف يحاول تخلص «ظاهرة الشاعرية» من التفسير المتصور بأحادية «غيبية»، إذ في تصوره أنها فعل إرادي ناتج عن مهارات وقدرات مكتسبة إما «(بفضل الصناعة أو بفضل العادة)»^(٣) كما يوضح في القوس الأول من كتابه. ولعل مما يؤكد ذلك ربطه بين المضمون الشعري والطبيعة النفسية والخلقية للذات الشاعرة، وذلك في قوله: «ولقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء: فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء؛ وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا «الأهاجي»، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح.»^(٤)

يتبين هنا أن أرسطو لم يكتف بتقديم تصور حول نشأة الشعر، بل حاول تفسير تطوره وتنوع أساليبه ومواضيعه، وفي هذا الإطار رأى أن اختلاف الأخلاق الإنسانية والطبائع النفسية بين نبيلة وخسيسة انعكس على بنية الشعر مما أدى إلى ظهور جنسين شعريين: جنس نبيل وآخر خسيس، وانقسم تبعاً لذلك الشعراء إلى طبقتين يمثل كل واحدة منهما جنساً معيناً. وبالرغم من تأكيده وجود ارتباط بين الجنس الشعري والطبيعة النفسية للشاعر إلا أنه يقيمه ضمن حدود التشابه ولا يصل به إلى حد التماثل والتطابق^(٥)، ذلك لأن الشاعر -

١ - أرسطو: فن الشعر، ص ٤٩.

٢ - نفسه، ص ٢٥.

٣ - نفسه، ص ٤.

٤ - نفسه، ص ١٣.

5- ARISTOTE : La poétique, op.cit. P 168, n (6).

ويقصد هنا الممثل - الذي يشخص الأفعال النبيلة ليس بالضرورة نبيلة، كما أن ذلك الذي يشخص الأفعال الخسيسة ليس حتماً خسيساً، إذ الشعراء «إنما يحاكون أفعالا، أصحابها هم بالضرورة إما أختيار أو أشرار، لأن اختلاف الأخلاق يكاد ينحصر في هاتين الطبقتين، إذ تختلف أخلاق الناس جميعا بالرديلة والفضيلة. ^(١)»

ويمجد انقسام الشعر وفقاً لاختلاف الأخلاق وتباين الطبائع تفسيره في بنية المجتمع الإغريقي الذي يتكون من طبقتين متقابلتين: طبقة الأحرار والمثقفين، وتتمثل في النبلاء والساسة والفلاسفة؛ وطبقة العامة والعبيد، وتتمثل في الحرفيين والمأجورين والجنود ^(٢)، ولذلك وجد نوعان منه: التراجيديا التي تمثل الأفعال النبيلة؛ والكوميديا التي تمثل الأفعال الخسيسة. وخلافاً لما يعتقد لا يشير أرسطو بأي شكل من الأشكال إلى أن التراجيديا تخص الجمهور الفاضل، وأن الكوميديا تخص الجمهور الخسيس ^(٣).

وسواء بالنسبة إلى التراجيديا أم الكوميديا تنشأ الحكاية الشعرية - بطريقة تشكلها وانتظام أساليبها - تحقيق غاية جمالية واحدة هي: التطهير Katharsis، وهو فعل لصيق بمفهوم «المحاكاة» عنده، وقد شابه الكثير من الغموض والتعقيد ^(٤)، ومثل مصدراً لجدل طويل وتأويلات مختلفة ومتباينة بين شراحه منذ القرن السادس عشر وحتى الآن ^(٥)، ويقصد به في التراجيديا التأثير النفسي والأخلاقي الذي تمارسه على المتلقي، ويتراوح هذا التأثير بين الشفقة على مصير البطل أو الخوف من ملاقاته المصير نفسه: «فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف

١- أرسطو: فن الشعر، ص ٧-٨.

٢- يقول أرسطو في هذا الإطار: «بما أن الحضور صنفان، منهم الأحرار المثقفون، ومنهم السوقة المؤلفون من الصناع والأجراء ومن آخرين يحاكونهم، فإنه لا بد أن تخصص لأمثال هؤلاء مباريات ومشاهد تريحهم وتشرح صدورهم (...) فكل يستطيب ما يلائم طبعه.» في السياسة، تر: أوغسطينس برباره البولسي، ص ٤٤٤.

٣- ARISTOTE : La poétique, op.cit, P 167, n (6).

٤- عبد الرحمن بدوي: تصدير عام، ضمن أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص ٤٩.

٥- أرسطو: فن الشعر، تر: د. إبراهيم حمادة، ص ١٠٢، هـ (١٢). أنظر بهذا الخصوص المقاربة الجيدة والتميزة التي قدمها المترجمان الفرنسيان:

ARISTOTE : La poétique, op.cit, P 189, n (3).

الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»^(١).

ويعد التطهير خاصية فنية تسم جمالية التراجيديا وتحكم طرق انتظام أجزائها وأحداثها، وتتحدد غايته الجوهرية في إثارة انفعالات الرحمة والخوف في نفس المشاهد لتخليصه من آثارها السلبية^(٢)، لأن «المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت، بل اللذة الخاصة بها (...) التي تهيوها الرحمة والخوف بفضل المحاكاة»^(٣).

والتطهير بوصفه استجابة جمالية للمتلقي تتم على المستوى النفسي لا يمكن أن يتحقق إلا بواسطة الأجزاء الستة التي تكون البنية التمثيلية للحكاية المأساوية، وهي «الخرافة، والأخلاق، والمقولة، والفكر، والمنظر المسرحي، والنشيد»^(٤). وتؤدي الموسيقى - أو النشيد حسب عبارته - مقارنة بالمكونات الأخرى وظيفة تأثيرية أكبر، لأنها تمتلك قدرة قوية على إثارة انفعالي الرحمة والخوف في النفس وتطهيرها منها. وهذا ما ألمح إليه أرسطو حين قال: «ومن بين سائر الأجزاء التأليفية يحتل النشيد (صناعة الصوت) المقام الأول بين التزيينات»^(٥).

وقد سبق أن أشار في كتابه: في السياسة إلى أن القيمة الجمالية للموسيقى تكمن في قدرتها على تهذيب النفس وتطهيرها من الانفعالات الشديدة التي تكون لها انعكاسات سلبية على النفس «كالشفقة والجزع والتهيج العاطفي»^(٦)، وأكد ضرورة استثمار طاقتها التأثيرية في التأليف المسرحي لتهديء روع نفوس المتفرجين، وشحن عزائمهم، ودفعهم إلى نشدان الكمال والفضائل الخلقية^(٧).

وسواء في الموسيقى أم الشعر، يشي المحتوى الدلالي لمصطلح التطهير وبعده الوظيفي بملامح ذات أساس طبي، وهو ما يستشف من كلمات «العلاج» و«التهديء» و«الدواء»

١- أرسطو: فن الشعر، ص ١٨.

2- ARISTOTE : La poétique , op.cit. P 189, n (3).

٣- أرسطو: فن الشعر، ص ٣٨.

٤- نفسه، ص ٢٠.

٥- نفسه، ص ٢٢.

٦- أرسطو: في السياسة، تر: الأب أوغسطينس برباره البولسي، ص ٤٤٣.

٧- نفسه، ص ٤٤٤.

الواردة في مقاربة أرسطو له^(١). ولئن كان هذا الأمر قد حذا بأشهر مؤرخي النقد مثل أبركرومبي وديتش وهايمن إلى أن ينبهوا على الأصول الطبية للمصطلح، فإنه يكشف أن المأساة هي «العلاج الذي يستطيع به شاعر المآسي أن ينظف نفوس سامعيه ويعيدهم إلى العاطفة الصحيحة بطريقة التطعيم»^(٢).

ويجد النسب الطبي لهذا المصطلح تفسيره في البيئة الطبية التي نشأ فيها أرسطو، فقد كان والده طبيباً، وولدت فيه مهنة أبيه شغفا حاداً بهذا المجال العلمي^(٣)، كما أن السياق النظري الذي تندرج ضمنه قضية التطهير الشعري هو الرد على أفلاطون الذي هاجم الشعراء والموسيقين لكونهم يفسدون في تصوره الأخلاق والطباع، فدافع خلافاً له عن الوظيفة الأخلاقية والتربوية التي يؤدونها^(٤).

لقد سعت مقاربتنا أفلاطون وأرسطو للعملية الشعرية إلى الإحاطة بجهااتها الأربع: علاقتها بالمبدع؛ وبالعالم الخارجي؛ وخصائصها بنياتها الداخلية ومكوناتها النصية، ثم طبيعة تأثيرها في المتلقي، فكان الشعر في تصورها بنية من العلاقات الأسلوبية والتركيبية والإيقاعية المتناسكة، يستجيب بها وجدان الشاعر لإلهام ربّات الفن، فيعبر من خلاله عن رؤاه الجمالية للعالم الخارجي من خلال محاكاة ظواهره وأشياءه المادية وتمثيل الأفعال والطباع الإنسانية، وكل هذا يتم بغاية تطهير المتلقي من أهوائه الطائشة وانفعالاته السلبية، وحثه على نشدان الكمال العقلي والفضيلة الخلقية.

وسواء بالنسبة لأفلاطون وأرسطو ظل مفهوم الخيال مرتبطاً بجانبه النفسي وبعده الإدراكي، فلم يربطه بأي نحو من الأنحاء بالعملية الشعرية، بل إن توظيفها لمصطلح الخيال ظل مقتصرًا - حسب ما هو متوافر من ترجمات حديثة لنصوصهما بلغتها اليونانية - على صيغتين صرفيتين فقط الخيال والتخيل، كما أن تصوراتهما الجمالية ارتبطت أيما ارتباط بطبيعة المجتمع الإغريقي، خاصة بالنسبة لشعرية أرسطو.

١- أرسطو: في السياسة، تر: الأب أوغسطينس برباره البولسي، ص ٤٤٤.

٢- أبركرومبي: قواعد النقد الأدبي، تر: عوض محمد عوض، ص ١٢٤، نقلاً عن د. عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٢١٠.

٣- د. عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٢٠٩.

٤- د. شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، ص ٤٣-٤٤، نقلاً عن د. عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٢٩٣.

وهنا يجدر التساؤل: كيف قرأ النقلة الأوائل كتاب الشعر الأرسطي من السريانية إلى العربية؟ وما مدى وعيهم بمرجعياته النظرية وأصوله الحضارية؟ وإلى أي حد أثرت طبيعة ذلك الوعي في تمثلهم للجوهر الجمالي للشعرية اليونانية؟ وكيف ترجحوا تصوراته النظرية ومصطلحاته المركزية وخاصة مصطلح «المحاكاة» من السياق الجمالي الذي يرتبط بالمسرح إلى مجال الشعر الغنائي الذي لم يكن موضوع بحث أرسطو ولا تفكيره؟ ثم ما نوع إسهامهم في التنبيه على الخاصية التخيلية للعملية الإبداعية؟

٢- مصطلح التخيل في النقول الابتدائية للفلسفة اليونانية:

تميزت النقول المبكرة للتراث الفلسفي اليوناني من السريانية إلى العربية باستعمالها اللات لمشتقات مادة (خيل) وتوظيفها المضطرد لكلمات الخيال والتخيل والتخيل، وتشبي متابعة دلالات هذه الكلمات وتلك المشتقات وسياقات توظيفها بأنها توزعت بين حقول معرفية ترتبط بالنفس والشعر والخطابة والموسيقى، وعرفت توظيفين متباينين: وردت في الأول بمعاني غامضة وبصيغ مترادفة مع الكلمات المنتمية لنفس عشيرتها اللغوية وشبكتها المفهومية؛ واستعملت في الثاني بمعاني واضحة ضمن سياقات دقيقة ومحددة تمثل النواة الأولى لتشكيل مفهوم التخيل في السياق الفلسفي.

٢-١: في المعنى العام للخيال والتخيل

تعتبر الترجمات العربية للكتب اليونانية حول النفس أول النصوص التي احتضنت كلمات خيال وتخيل وتخييل وانتقلت عبرها إلى السياق الفلسفي، وقد واجه مترجمو تلك الكتب صعوبات جمة عقدت عملهم الترجمي وأربكت جهازهم المفهومي؛ ففضلا عن جهل المترجمين السريان باختلاف الخلفيات النظرية والمرجعيات المذهبية للكتب المترجمة، وعدم تمييزهم أحيانا بين ما ينتمي منها للفلسفية الأفلاطونية والأرسطية والأفلاطونية المحدثه، اصطدموا بغياب مقابلات دقيقة، أو على الأقل قريبة، في اللسان العربي لكثير من المصطلحات النفسية بسبب غياب هذا العلم المهتم بدراسة الملكات الذهنية والنفسية وتصنيفها عند العرب قبلهم، وعدم معرفتهم بالنظام الثقافي والمعرفي العام لدى اليونان، ومما زاد الأمر تعقيدا لديهم ارتباط كلمة خيال في اللسان العربي بمعنى الظلال والأشباح، وهو معنى يبعد عن الدلالة التي تحملها الكلمة في التراث الفلسفي، ووجود كلمة الوهم في

اللسان العربي التي تقترب من أداء المعنى المقصود، الذي هو ملكة الخيال، لكنها تستعمل في المباحث النفسانية بمعنى يختلف عن المعنى الذي كانت تستعمله به العرب.

ولمواجهة هذه المعضلة الترجمية، وبغاية التغلب على إكراهاتها تبني الرعيل الأول من المترجمين استراتيجية خاصة تقوم على ترجمة المصطلح الفلسفي في نقولهم الابتدائية بأكثر من مقابل عربي واحد^(١). ويعتبر المصطلح اليوناني Phantasia نموذجاً دالاً في هذا السياق، فأمام وجود كلمة وهم الدالة عند اللغويين والشعراء العرب - كما اتضح - على ما به تدرك الأشياء والموجودات، وفي الوقت الذي تشير فيه كلمة الخيال إلى الفعل التمويهي الذي يقوم به الإنسان، ركز النقلة على المصدر الفعلي للكلمة - أي تخيل - وزاوجا بينها وبين كلمة الوهم بغاية تقريب مصطلح Phantasia وترجمته إلى العربية، ويتضح ذلك جلياً عند الكندي معرفاً المصطلح اليوناني في قوله: «التوهم: هو الفنطاسيا، قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال: الفنطاسيا، وهو التخيل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها»^(٢).

لا يرجع هذا الازدواج الترجمي عند الكندي إلى فقر لغوي لديه، أو عجز عن الترجمة، بل يعود إلى أنه كان يواجه خطابين قوين وعميقين: الخطاب الفلسفي اليوناني والخطاب اللغوي التداولي عند العرب، ولئن أدت به الترجمة المقترحة إلى خلق ترادف بين كلمتي الوهم والتخيل ليصبح كل واحد منهما رديفاً للفنطاسيا، فلأنه استشعر أن المحتوى الدلالي والبعد الوظيفي للمصطلح اليوناني غير متحقق في الطبقات الدلالية المترسبة في ذاكرة كل كلمة على حدة، وأدرك أن السبيل لتقريب المصطلح وإبراز دلالاته النفسية والإدراكية يتمثل في جمع الكلمتين وتوظيفهما معاً، وتركيز النظر على دلالات كل منهما في أفق الرقي بهما لاحقاً إلى مستوى الاصطلاحية.

والمتابع لترجمة المصطلح الفلسفي عند العرب عامة، وترجمة مصطلحات الخيال والتخيل خاصة، يلاحظ أن الإجراء الترجمي الذي قام به الكندي هنا يكاد يكون خطة منهجية اتبعها في كل ترجماته، لاسيما تلك المتصلة بمجال الدراسات النفسية القديمة

١ - عبد الرحمن بدوي: أفلوطين عند العرب، تصدير عام، ص ٢١. أنظر أيضاً عبد الهادي أبو ريدة: رسائل الكندي الفلسفية، ص (ل)، د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٧.

٢ - الكندي: رسالة في حدود الأشياء ورسومها، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، ١ / ١٦٧.

التي احتضنت الإرهاصات المبكرة لتشكل مفهوم التخيل في السياق الفلسفي، وعرفت تداخلا دلاليا وتداوليا لكثير من المصطلحات بسبب غياب الضبط الاصطلاحي عند العرب وقتئذ، ومما يؤكد ذلك تعريفه للحس المشترك، وهو عند أرسطو أول قوة ذهنية من قوى الإدراك الباطني، بطريقة تكاد لا تختلف في شيء عن تعريفه السابق للتوهم والتخيل، بحيث يقول: «الحاس قوة نفسانية مدركة لصورة المحسوس مع غيبة طبيته»^(١)، وينطبق هذا الأمر خاصة على مصطلح «فنتاسيا» الذي تتعدد دلالاته وتترادف مع مصطلحات أخرى، إذ يستعمله بمعنى الموضوع الخيالي^(٢)، وملكة الخيال^(٣).

وبالرغم من كل ما يمكن أن يقال عن «اضطراب» المصطلح النفسي عند الكندي، إلا أن أهمية العمل الذي قام به تبرز في كونه قد خطى الخطوات الأولى نحو نحت مصطلح التخيل واستنباته في السياق الفلسفي، بحيث استطاع تخلص كلمتي الخيال والتوهم عند العرب من دلالاتهما اللغوية العادية، فضمنهما دلالة جديدة وقربهما من مجال تداولي جديد، فصارت كلمتا خيال وتخيل وتوهم تستعمل في سياق الحديث عن الأنشطة الذهنية التي تقوم بها النفس وتدرّك من خلالها العوالم الخارجية، وقد سهل بصنيعه هذا تشكل مصطلح التخيل في السياق الفلسفي، ويسر عمل المترجمين اللاحقين في هذا الصدد الذين أكملوا العمل الذي بدأه، فارتقوا بالكلمة إلى مستوى الاصطلاحية، ومن أبرز هؤلاء قسطا بن لوقا الذي استخدمها بديلا لكلمتي التخيل والتوهم اللتين وظفهما الكندي لشرح معنى كلمة «فنتاسيا» اليونانية، بحيث يقول: «(...) إن الروح التي في التجويفات التي في الدماغ يفعل أفعالا مختلفة، أما الذي في التجويفين المقدمين فيفعل الحس السمعي والبصري والشمي وبعض اللمس، ويفعل مع ذلك التخيل وهو الذي تسميه اليونانيون فنتاسيا»^(٤).

يتضح هنا أن كلمة «تخييل» عند ابن لوقا تمثل المقابل العربي لكلمة «فنتاسيا»، وهي في تصويره حركة إدراكية للقوة الذهنية التي في آخر التجويف المقدم من الدماغ. وقد استعمل

١- الكندي: رسالة في حدود الأشياء ورسومها، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، ١/ ١٦٧.

٢- الكندي: رسالة في العقل، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، ١/ ٣٥٥.

٣- الكندي: رسالة في ماهية النوم والرؤيا، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، ١/ ٢٩٥.

٤- قسطا بن لوقا: الفرق بين الروح والنفس، ص ٨٨.

أيضا كلمة تخييل بمعنى مرادف لكلمة تخيل، في قوله: «(...)» وأفعال النفس الحساسة البصر والسمع والشم والذوق واللمس والتخيل^(١). كما استعملها في نصوص أخرى بمعنى مرادف لكلمة «خيال»^(٢)، وهو المعنى نفسه الذي نجده -بوضوح أكبر- عند إسحق بن حنين في قوله مترجما إحدى عبارات أرسطو: «إنه يظهر لنا تخييل عند إغماضنا الأعين»^(٣).

وتفيد متابعة الترجمات النفسانية أن كلمة «تخييل» بدأت تدخل أجواء الفكر الفلسفي، وأصبح الاحتفاء بها يزداد ويتسع بين المترجمين، كما تشير استعمالاتها المبكرة إلى أنها كانت ترد بمعاني مرادفة للكلمات «تخيل» و«خيال» و«فنتاسيا»، وهو أمر يجد تفسيره في خصوصية اللحظة المعرفية التي تمثلها النقول الابتدائية، والتي تؤثر على بداية تشكل المصطلح الفلسفي العربي بمختلف مجالاته العلمية، كما أن القرابة الصرفية والدلالية التي تحكم تلك الكلمات وتجمعها أسهمت بقسط وافر في تعميق بعدها الترادي وتقويته.

وعلاوة على تلك الاستعمالات، وظفت كلمة تخييل ضمن سياقات مغايرة رادفت فيها كلمات تنتمي إلى حقول معرفية وإطارات دلالية مختلفة، وهو ما يتضح من قول ابن لوقا: «في الحواس والمحسوسات: ١- أصحاب الرواق يحدون الحواس بهذا الحد: إن الحس هو إدراك المحسوسة أو انطباعها. فإن العقل والتخييل هي إدراك يكون بالحواس وبالعضو الرئيس نفسه (...)» ٢- وأما أصحاب أفقرس فيرون أن الحواس اشتراك النفس والبدن في إدراك الأشياء التي من خارج، وأن القوة للنفس والآلة للبدن؛ وأن جميعها بالتخييل يدركان الأشياء الخارجة (...)»^(٤). وقوله أيضا في السياق نفسه: «النطق الذي به سمينا ناطقا إنما يتم بهذه التصويرات التي تتم في الأسبوع الأول من أسابيع الشهر؛ وأما الفكر فهو تخييل عقل موجود في حيوان ناطق، فإن التخيل إذا كان في نفس ناطقة سمي فهما (...)» فكان هذا الاسم مشتقا في لغة اليونانيين من العقل، وذلك أن الحيوان الذي ليس بناطق تقع له تخيلات، فأما الناس فقد تقع لهم تخيلات من الأجناس والأنواع وهي أفكار»^(٥).

١- قسطا بن لوقا: الفرق بين الروح والنفس، ص ٩٣.

٢- فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، ص ١٦٣، ١٤٨.

٣- أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، ص ٧٠.

٤- فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، ص ١٦٢.

٥- نفسه، ص ١٦٣-١٦٤.

يفيد توظيف كلمة تخيل بأنها تستعمل بمعنيين: الأول الخيال، أي ملكة الإدراك الذهني التي تبث في النفس صور الأشياء المادية ومظاهرها الحسية؛ والثاني نتاجات الخيال، أي الصور الذهنية التي يتمثل بها الإنسان في نومه أو يقظته أشياء موجودة أو متوهمة. ولئن كان هذا الازدواج الدلالي بين كلمة تخيل وكلمة فنتاسيا يحيل إلى توظيفها لدى الكندي، الذي كان يستعملها بمعنى الخيال ونتاجاته في الآن نفسه، فإن ذلك يجد تفسيره في خصوصية اللحظة الثقافية التي تميز فيها تشكل المصطلح الفلسفي العربي بازدواجية الترجمة وترادف مصطلحاتها، نتيجة الإجراء الاختباري الذي طبع وضعها ونحتها.

ويبدو من ترابط كلمة تخيل بكلمات العقل والفكر والفهم أن ابن لوقا لم يكن يقصد المرادفة بينهما، بل التمييز بين نوعين من «التخييلات»: إنسانية؛ وحيوانية؛ ومن ثمة التنبيه على أن للحيوانات غير الناطقة أيضا قوة خيالية تتخيل بها عوالم وهمية، وأن الاختلاف النوعي بينها وبين الخيال الإنساني مرده طبيعة الحركة الذهنية لكل واحدة منهما وخصوصية موادها الإدراكية، بحيث إن تخييلات الحيوان تظل مرهونة بالحس مقتصرة عليه، مما يجعلها مجرد نسخ مكررة لظواهر الواقع العيني، بينما تخييلات الإنسانى فتتجاوز حدوده ومعطياته المادية، وتبتكر مواضيع جديدة وجميلة، وذلك لكونها تفتتح على مدارك أخرى كالعقل والحدس وتتفاعل معها. وقد أشار إلى هذا التفاعل بين التخيل والمدارك الذهنية الأخرى بقوله: «إن التخيل قد يكون في الأشياء المحسوسة والأشياء العقلية»^(١).

فالتخيل بهذا المعنى هو فعل تخيلي مرتبط بالنشاط الذهني للذات، وهو عنصر فعال ومؤثر في مختلف عمليات الإدراك النفسي، إذ مثلما يتأثر بالنشاط الحسي والعقلي يؤثر فيهما أيضا، وهذا ما تشير إليه نصوص عديدة^(٢)، لعل أبرزها قول إسحق بن حنين مترجما كلام أرسطو: «(...) الوهم (...) هو حركة الحس الكائن بالفعل وذلك أن الحس الكائن بالفعل يحركه المحسوس ويحرك هو الوهم، فلهذه العلة لا يمكن أن يكون وهم بلا حس، وذلك أن الحس^(٣) يأخذ أوائل علمه من الحواس. فإن قال قائل: إنا ربما توهمنا شيئا لم نره

١- فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، ص ١٦٢-١٦٣.

٢- نفسه، ص ١٦٩، قسطا بن لوقا: الفرق بين الروح والنفس، ص ٨٨. أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٧١. أرسطو: كتاب النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص ١٧١-١٧٢، ١٧٤.

٣- يستشف من سياق القول أن الصواب هو: وذلك أن الوهم وليس الحس.

قط. فقال قد يمكن أن تكون دابة من عنز وأيل، ويكون إنسان طيرا، قلنا: إنا إنما نتوهم أشياء مفردة أولا، ثم نركبها ثانيا بأوهامنا. وكذلك إذا توهمنا الصورة المجردة، فإننا إنما نتوهمها جسمانية. والدليل على أن الوهم لا يقدر أن يتوهم شيئا إلا أن تؤدي إليه الحواس أن الذين عدموا أبصارهم لا يقدر أن يتوهموا أمر الألوان، فحال الوهم شبيه بحال الحواس (...)^(١).

يبدو واضحا هنا أن ابن حنين انساق وراء المصطلح العربي الذي يجعل «الوهم» معادلا للملكة «الخيال»، وهو أمر يؤكد قولنا السابق إن المترجمين، وإن كانوا يرومون نقل مقولات فلاسفة اليونان إلى لسان العرب، إلا أنهم ظلوا يتفاعلون مع المدونة اللغوية العربية، ويحاولون أن يستنبطوا منها ما يسعفهم في نقل معارف ومصطلحات جديدة إلى الثقافة العربية الإسلامية، بالرغم من أن ذلك يتم أحيانا على حساب النسق المعرفي والاصطلاحي لتلك المعارف الجديدة، وهو ما يتبدى هنا من كون إطلاق مصطلح الوهم على ملكة الخيال أدى إلى الخلط بين القوتين الخيالية والوهمية، وهما قوتان متميزتان على مستوى موقعهما الذهني وطبيعتهما الإدراكية ووظيفتهما النفسية عند أرسطو، إلا أنه خلط مقصود، بحيث يروم التنبيه إلى الجانب الإيهامي في الأنشطة الخيالية والإشارة إلى طبيعتها الخداعية، ويكشف بذلك أن ملأ المصطلحات والمفاهيم بدلالات معينة تحكمت فيه التحديدات اللغوية المبكرة للسياق الفلسفي، كما سنبرز لاحقا.

ويستنتج من النص أن الوهم لا يشغل دون حس، فهو مصدر حركته الذهنية وأساسها؛ وتتجلى خاصيته الإدراكية في التفكيك والتركيب من جديد، بحيث يفكك المدارك والصور الذهنية التي نقلتها إليه الحواس، لكي يعيد تجزيئها وتركيبها ضمن علاقات جديدة وبصيغ مغايرة لأصلها الواقعي، وهو ما يمكنه من ابتكار أشياء ومواضيع لا مثيل لها في عالم الحس. ومثلا يتأثر الوهم بالنشاط الإدراكي للحس، تؤثر حركته الذهنية في العقل، لأن بناء الأنساق النظرية، وفهم الأفكار المجردة يتم من خلال بعض التمثيلات الذهنية التي يتقاطع فيها الحسي والخيالي. وقد عبر ابن حنين عن ذلك في سياق ترجمته لكلام أرسطو، بحيث قال: «ليس يدرك العقل ولا يفهم شيئا بغير توهم»^(٢).

١- أرسطو: كتاب النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص ١٦٢.

٢- أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٧٥.

معنى ذلك أن التوهم أو التخيل أو التخيّل أو الفنتاسيا، وهي كلها مصطلحات تعني الحركة الذهنية للخيال، تعتبر أداة ضرورية في النشاط الإدراكي والمعرفي للنفس الإنسانية، ويتبين من استعمالاتها في هذه اللحظة أنها تتسم بالتداخل والترابط، ويلفها الغموض في أحيان كثيرة. ومع ذلك يلاحظ أن توظيفها في بعض النصوص كان ينحو صوب تدقيق دلالاتها وبيان فروقها الاصطلاحية.

٢-٢: الملامح الاصطلاحية للتخيل في السياق الفلسفي

بالرغم من أن كلمة تخيل اتسمت في كثير من استعمالاتها في النقول الابتدائية للفلسفة بالاضطراب والغموض والتداخل الدلالي والوظيفي مع كثير من الكلمات المقاربة أو المخالفة لها اشتقاقيا، إلا أنها كانت توظف في نقول أخرى بمعاني دقيقة وواضحة تنم عن اتجاهها نحو النضج الاصطلاحي والضبط المفهومي، وهي معاني ستشكل في سيرورتها لاحقا إحدى أبرز السمات المميزة لمصطلح التخيل في بعده الفلسفي، ولعل أبرز نموذج على ذلك النص الآتي: «ما الفصل بين التخيّل والمخيّل: ١- خرو سبس يرى أن بين التخيّل والمخيّل والخيال فصولا، والتَّخَيُّل هو تأثير واقع في النفس بين في ذاته (...) ٢- وسمي التَّخَيُّل تخيلا في اللغة اليونانية من الضياء، فإنه مشتق فيها منه. وكما أن الضياء يرى كل ما فيه وكل ما يحتوي عليه، كذلك يرى التَّخَيُّل ذاته والفاعل له. ٣- وأما المُخَيَّل فهو الفاعل للتخيّل مثل الأبيض والبارد وكل ما يقدر أن يحرك النفس. ٤- وأما المُخَيَّل فإنه تحدث إلى النفس يجري مجرى الأباطيل، يصير إليها من التَّخَيُّل مثل الذي يصارع الأضلال ويروم أن يمسكها بيده، والمخيّل له موضوع ما هو المُتَخَيَّل. وأما التخيّل فلا موضوع له. ٥- وأما الخيال فهو الشيء الذي ينجلب إليه بالتخيّل الباطل، وهذا يكون في الذين بهم الوسواس السوداوي والجنون والذين بهم الجنون»^(١).

يكتسي النص قيمته من كونه الأول والوحيد فيما نعلم الذي يقف في القرن الهجري الثالث عند كلمات الخيال والتَّخَيُّل والمُخَيَّل والتخيّل مدققا معانيها ومبرزاً فواصلها الدلالية وفروقها الاصطلاحية، بناء على تحديد موقع كل كلمة في النشاط الإدراكي ووظيفتها في عملية «الانفعال النفسي»؛ ففعل التَّخَيُّل هو التمثيل الذهني للموضوع المُخَيَّل

١- فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، ص ١٦٤.

للذات، والمُخَيَّل معناه الفاعل للتخيل ومصدر الموضوع الخيالي، أما التخيل فهو الانفعال النفسي بالموضوع المُخَيَّل والانسياق الذهني والعاطفي لمقتضاه التأثيري.

معنى ذلك أن دلالة كل كلمة تتحدد بموقعها في عملية الإدراك النفسي والتفاعل التخيلي مع المعطيات التأثيرية، كما أن العلاقة بينها علاقة ترابط وتفاعل، بحيث يستدعي فعل التخيل فاعلا مُخَيَّلًا وموضوعًا مُخَيَّلًا أو خياليا، وتستهدف هذه العملية تحقيق غاية تأثيرية هي التخيل، ومن ثمة فالعلاقة بين التخيل والكلمات الأخرى بمثابة العلاقة بين وسائل الإثارة وأسبابها وفعل التأثير والاستجابة النفسية الدالة عليه.

وتفيد هاته الدلالات أن الاستعمالات المبكرة لكلمة تخيل في النصوص الفلسفية العربية كانت بمعنى التأثير النفسي. وإذا كانت بعض السياقات تؤكد هذه الدلالة من خلال استعمال كلمة تخيل ومعنى التأثير بصيغ متلازمة^(١)، فقد أبرزت سياقات مغايرة أن تلك الحركة الانفعالية ذات الأساس الذهني تدفع الذات إلى اتخاذ وقفة سلوكية إيجابية أو سلبية اتجاه الموضوع المُخَيَّل إليها تنتهي بها إلى الإعراض عنه والهرب منه، أو الرغبة فيه وطلبه. ويتضح هذا المعنى من قول إسحق بن حنين في ترجمته لكتاب النفس: «وأما عند النفس الناطقة فالتخيل بمنزلة الأشياء المحسوسة، فإذا ميزته وكان إما جيدا وإما رديئا جاز أن يكون شبيها بالسالبة أو بالموجبة فتطلبه أو تهرب عنه، لذلك لا تفهم النفس شيئا أبدا بغير شيء يتخيل لها عن التوهم (...) فالعقل يدرك صور الأشياء بما يصير إليه من تخيل التوهم، فيكون الشيء المدرك إما مطلوبا، أو مهروبا عنه بغير حس (...)»^(٢).

تتأتى قيمة التخيل وقوته التأثيرية وفق هذا النص من قدرته الإيمامية وقوته الاحتمالية، إذ يوهم الإنسان بحقيقة المواضيع المخيلة إليه ويدفعه إلى التفاعل النفسي والسلوكي معها كما لو كانت متحققة في الوجود، فيقبل عليها أو ينفر منها. وتتبدى قيمة عنصر الإيهام هنا في كونه يمثل شرطا ضروريا لتحقيق الفعل التخيلي، لأن به ينساق الفكر والإدراك العقلي للموضوع الخيالي ويستجيب لمقتضاه التخيلي. وإذا كان هذا الأمر يبرز العلاقة المتفاعلة والمترابطة بين التخيل والإيهام، ويفسر سبب مرادفة المترجمين الأوائل للتخيل والوهم، فإنه يشير إلى أن التوهم حركة للنفس تدل على انسياقها الإدراكي والعاطفي وراء

١ - فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، ص ١٤٢، ١٤٨.

٢ - أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٧٧.

المدرک الخيالي دون إيلاء أي اعتبار لصدقه أو كذبه: «إن التوهم حال يتخيل لنا فيها شيء ليس بموجود بالحقيقة، ولا نقول إن التوهم شيء منقول اسمه فيكون واحدا من التي يقضى بها: فلما صدقا وإما كذبا. والتي يقضى بها هي الحس والظن والعلم والعقل»^(١). معنى ذلك أن «التوهم» نشاط ذهني ومستوى إدراكي مختلف تماما في منطق الدلالي وبنيت التمثيلية عن الحس والعقل والحدس والحقائق العلمية والموضوعية، لأن خاصيته الجوهرية تقوم على خرق المألوف والحسي والعقلي وابتداع ما ليس موجودا في الواقع وما لا يقبل الحكم عليه بمعيار الصدق أو الكذب.

وإذا كان هذا النص يخرج «التوهم» من إطار قضية الصدق والكذب، فثمة نصوص أخرى تؤكد أنه يمكن أن يكون صادقا أو كاذبا، يقول ابن حنين مترجما كلام أرسطو: «التوهم إذا حركة لا يمكنها أن تخلو من الحس فلا تكون فيما لا حس له (...) وفي الإمكان أن تكون هذه الحركة صادقة أو كاذبة»^(٢). وفي السياق نفسه يقول ابن لوقا مترجما كلام فلوطرخس: «هل الحواس والتخيلات حق؟ ١- أما أصحاب الرواق فيرون أن الحواس حق، وأن التخيلات منها حق ومنها باطل. ٢- وأما أفقيرس فيرى أن كل حواس وكل تخيل حق»^(٣).

تتجلى قيمة هذه الإشارات في كونها تمثل المهاد النظري لمقاربة الظاهرة الخيالية من جهة صلتها بالصدق والكذب، وقد حظيت هذه القضية بعناية خاصة في الفلسفة اليونانية، وكانت تتحدد المواقف منها بحسب المرجعيات الفكرية والمذهبية للتيارات الفلسفية السائدة آنذاك؛ فكان الرواقيون وأصحاب الفكر الباطني يمجدون الخيالات الملهمة، ويعتبرونها قبسا نورانيا يكشف لهم أسرار الكون؛ في حين كان «العقلانيون» يحطون من قيمة التخيلات، ويصمون بها بالكذب والبطلان.

ولم يقتصر النضج الاصطلاحي لكلمة تخيل في السياق الفلسفي خلال لحظة تشكل المفهوم عند هذا الحد المتصل بضبط الدلالات وتدقيق العلاقات بين المشتقات، بل استخدمت أيضا في سياق الحديث عن الشعر، واستعملها متى بن يونس لتحديد إحدى

١- أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٦٩.

٢- نفسه، ص ٧١.

٣- فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، ص ١٦٢.

أبرز خصائصه الجمالية، وذلك في قوله: «وهذه الوحيدات الأخر إنما تقال نحو التخيل والحسن في الاقتصاص لكل واحدة واحدة»^(١)

تجدر الملاحظة هنا بداية أن محققَي ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر قد أحاطا كلمة تخيل الواردة في النص بشكوك قوية، بحيث فضل عبد الرحمن بدوي (ت ٢٠٠٣م) ترجمتها بـ «التجميل»^(٢)، وارتأى شكري عياد (ت ١٩٩٨م) تحقيقها على أساس أنها «التبجيل»^(٣). ويبدو أن شكهما في غير محله، لأن الكلمة شاع توظيفها في السياق الفلسفي قبل متى بن يونس، ولأنها مثبتة بوضوح في المخطوط الوحيد للترجمة كما يتبين من تعليق بدوي في هامش تحقيقه^(٤)، كما أن سياقها يدل على أن القنائي أوردتها بغاية استثمارها وإيضاح الفقرة المترجمة، وهو ما يتأكد حين الانتباه إلى أنه أورد كلمة «تخيل» متعلقة بكلمة «الحسن» ومعطوفة عليها تنبئها منه على أن جمالية «الاقتصاص» -أي الحكاية الشعرية- تتحقق بجماليته التخيلية، ولعل ما يؤكد ذلك أن أرسطو يعتبر أن البناء التراجيدي يستوجب العناية بفصوله التمثيلية وأحداثه العرضية من خلال تقديمها بأسلوب تخيلي ممتع ومؤثر - وهو ما قصده بقوله «إنما تقال نحو التخيل» - وعليه، فلا مجال للشك في الكلمة، وفي أن القنائي وظفها عن وعي، وأراد أن يشير بها إلى أن القص الشعري، بالشكل الذي يفهم به الشعر، لا بد أن يثير «التخيل» في الذهن حتى يكون جميلا ومؤثرا في النفس. وليس صحيحا الاعتقاد أن توظيف كلمة تخيل مرة واحدة في الترجمة العربية القديمة لكتاب الشعر لا يعتبر مبررا كافيا للحديث عن بداية الانتباه إلى الخاصية «التخيلية» للشعر، بل إن الأمر عكس ذلك؛ لأن المفاهيم في بداية تشكلها تتسم بالاستعمال النادر والمحدود للمصطلحات الدالة عليها، ولأنه ورد في هذه الترجمة مصطلح تميز في لحظة تشكل مفهوم التخيل بتداخله وترادفه مع كلمة تخيل، ألا وهو مصطلح «التوهم» الذي يدل سياق توظيفه على أن متى بن يونس كان واعيا بالطابع التخيلي للعملية الشعرية. يقول بهذا

١- أرسطو: في الشعر، تر: متى بن يونس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٩٤.

٢- نفسه، ص ٩٤، (هـ) ٤.

٣- أرسطو: في الشعر، تر: متى بن يونس، تح: د. شكري عياد، ص ٤٥.

٤- يقول: «كذا ولعلها: التجميل»، المصدر السابق، ص ٩٤، (هـ) ٤، وكلمة تجميل التي يقترحها تطابق ترجمته الحديثة للنص اليوناني!!! أنظر أرسطو: في الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص ١٦.

الصدد: «صناعة الشعر هي أكثر فلسفية وأكثر في باب ما هي حريصة من إيسطوريا الأمور من قبل أن صناعة الشعر هي كلية أكثر، وأما إيسطوريا فإنما تقول وتخبر بالجزئيات، وهي بالكلية التي في الكيفية، والكيفيات كل التي كأنها يعرض أن تقال أو تعمل: إما التي بالحقيقة، وإما تلك التي هي ضرورية، كالتوهم الذي يكون في صناعة الشعر عندما تكون صناعة الشعر نفسها تضع الأسماء»^(١).

فالتوهم الذي يتحدث عنه النص، والذي يعده مكونا رئيسا من مكونات الصناعة الشعرية لا يبين أن متى بن يونس كان مدركا للخاصية التخيلية للشعر وواعيا بها فحسب، ولكنه يدل أيضا، وهنا ينبغي استحضار العلاقة المترادفة والمتفاعلة بين التوهم والتخيل التي تبينها فيما سبق، أن الكلمة كانت تستعمل بوصفها إبدالا لكلمة تخيل. ولعل أبرز ما يؤكد ذلك أن كلمة «وهم» بمختلف صيغها الصرفية كانت توظف بكثرة في النصوص الفلسفية العربية الأولى مقابل غياب شبه مطلق لكلمة خيال وغيرها من الكلمات المماثلة لها اشتقاقيا، ويستنتج من بعض سياقات ورود كلمة الوهم أنها كانت تستعمل بمعنى الخيال^(٢).

إن إدراك متى بن يونس الخاصية التخيلية للشعر وتأكيده عليها يعتبر من أهم النتائج التي قاد إليها توظيف كلمة تخيل وانتشارها بين أوساط المتفلسفين، ويعد صنيعه ذاك من أبرز الاجتهادات التي طبعت قراءة أولئك المتفلسفين للشعرية الأرسطية، إذ من المعلوم أن أرسطو لم يوظف في كتابه: فن الشعر أي مصطلح دال على الخيال أو التخيل، وأولى كل عنايته لـ «المحاكاة» التي جعلها محور العملية الشعرية وجوهرها، فكان ذلك من أكبر الثغرات التي ظلت قائمة في كتابه، وهي ثغرة وعى وجودها وخطورة استمرارها متى بن يونس وغيره من مترجمي ونقله الشعرية الأرسطية، فسعوا إلى سدها عبر استثمار بعض التوسيمات والإشارات المقتضبة التي تسمح بفتح تصورات عن المحاكاة على العوالم الخيالية، وربطها بخلاصة بعض الأبحاث النفسية ومصطلحاتها، خاصة تلك التي تشير إلى الأثر التخيلي للصور والمعاني في النفس.

١- أرسطو: في الشعر، تر: متى بن يونس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ١٠٣-١٠٤.

٢- أنظر مثلا أرسطاطاليس: أثولوجيا، تر: عبد المسيح الحمصي، تصحيح: الكندي، ضمن: عبد الرحمن بدوي: أفلوطين عند العرب، ص ٣١، ٣٨-٣٨. أرسطو: كتاب النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص ١٥٦-١٥٨، ١٦٢-١٦٣. أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٦٩-٧٢، ٧٩. أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٨٣.

بيد أن الوعي بوجود تلك الثغرة والسعي إلى سدها لم يكن ممكنا تحقيقه بسهولة، بل اتخذ مسارات متعددة ومعقدة اقتضتها ضوابط الترجمة واستراتيجيات المترجمين في نقل مفاهيم شعرية أرسطو وتقريبها للأذهان والأفكار، ولذلك يلاحظ أن صاحبي الترجمتين القديمتين لكتابي الشعر والخطابة ضمنا نصيهما جملة إشارات تدل على وعيهما بالخاصية التخيلية للشعر وتنبه عليهما، وهي إشارات نلمسها من خلال توظيفهما بعض الإبدالات التي تحيل إلى مفهوم التخيل دون أن تسميه بالمصطلح الدال عليه، بحكم عدم استقرار هذا المصطلح ونضجه في هذه اللحظة.

٣- إبدالات مصطلح التخيل عند مترجمي الشعرية الأرسطية:

٣-١: التشبيه إبدالا للتخيل

ربط متى بن يونس مصطلح المحاكاة الأرسطي بالبلاغة العربية، وترجمه بالتشبيه، فأفرغه بذلك من محتواه الدلالي والوظيفي الذي يعتبر الفن محاكاة لجوهر الطبيعة لا للأشياء، وتصوير للممكن والمحتمل من الأفعال والانفعالات والحوادث، فأصبحت المحاكاة عنده رديفة للتشبيه ومقرنة بها على طول الترجمة، إلى درجة توحى بانتفاء الحدود بينهما ومرادفة أحدهما للآخر. وهذا ما تدل عليه نسبة ورودهما؛ إذ استعملت كلمة تشبيه بمختلف صيغها الاشتقاقية خمسا ومائة مرة، بينما استعملت كلمة محاكاة (حكاية) ستة وسبعين مرة، ووردا معا في واحد وخمسين موضع، في حين لم يستعمل مصطلحي «التخيل» و«التوهم» إلا مرة واحدة للأسباب التي سبق ذكرها، ويتضح ذلك من الجدول الإحصائي الآتي:

المصطلح الكتاب	«التخيل»	«التوهم»	«التشبيه»	«المحاكاة»	ترادف المحاكاة والتشبيه
ترجمة متى بن يونس لكتاب: في الشعر.	مرة واحدة (٠, ٥٥٪)	مرة واحدة (٠, ٥٥٪)	١٠٥ مرة (٣٧, ٥٧٪)	٧٦ مرة (٥٣, ٤١٪)	٥١ مرة (٨٧, ٢٧٪)

لا تدل نسبة ورود مفهوم التشبيه في ترجمة متى بن يونس على جهله بالأسس والخلفيات التي يقوم عليها المصطلح الأرسطي فحسب، بل تشير أيضا إلى سعي حثيث لتقريب المصطلح إلى أجواء الثقافة العربية الإسلامية وقراءته بآلياتها، ويندرج ضمن مسعى التأكيد

على أن الأساس التصويري للشعر، الذي يجعل العلاقة بين عوالمه الفنية وعوالم الوجود العيني تمر عبر المماثلة والوصف والتخيل، ولذلك يلاحظ أن القنائي -وهو الذي عاش في بغداد زمن الخليفة الراضي بالله وصاحب اللغويين والبلاغيين والنقاد- لم يعن في ترجمته بأي مصطلح بلاغي آخر من المصطلحات البلاغية الأخرى كالاستعارة والمجاز والتمثيل المتداولة بين المترجمين الأوائل للتراث الفلسفي^(١)، ولكنه اكتفى بالتشبيه وحده، وهو مصطلح لم يقصد به معنى المقارنة بين شيئين اشتركا في صفة أو حالة وتقاربا فيها، بل أراد به الأسلوب النوعي في الشعر القائم على الوصف والتصوير.

ويفيد استقراء نصوص المرحلة أن مسلك متى بن يونس لم يكن غريبا عن مسلك الشعراء والمتأدبين والنقاد، فقد احتفى العرب كثيرا بمصطلح التشبيه وبالغوا في العناية به، فعد شعراء الجاهلية والإسلام الوصف القائم على التشبيه علامة دالة على «الشاعرية» ومقياسا محددًا لقدرتها الإبداعية وطاقاتها الخيالية^(٢)، ولاحظ المبرد المولود بالبصرة والمتوفى ببغداد (ت ٢٨٦هـ) أن «التشبيه جارٍ كثيرٌ في كلام العرب، حتى ولو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يُبْعِدْ»^(٣)، وعده ثعلب (ت ٢٩١هـ)، غرضا شعريا إلى جانب الأغراض المعروفة^(٤)، واحتذى به في هذا الرأي تلميذه قدامة بن جعفر المولود بالبصرة والمتوفى بدوره ببغداد (ت ٣٣٧هـ)^(٥)، وبالنظر إلى أهمية التشبيه عندهم أفرد ابن أبي عون (ت ٣٢٢هـ) أحد مؤلفاته باسم: التشبيهات، واعتبره ركنا رئيسا من أركان الشعر: «(...) ورأيت أجل هذه الأنحاء وأصعبها على صانعها التشبيه، وذلك لأنه لا يقع إلا لمن طال تأمله ولطف حسه وميز بين الأشياء بلطف فكره»^(٦).

١- أنظر أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي ص ١٩٠، ١٦٨، ١٩٥-١٩٧، ٢١٣، ٢١٩، ٢٥٣. أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٥٣.

٢- جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٠٤.

٣- المبرد: الكامل، ٩٣/٣، أنظر أيضا ١٣٢-١٣٣، ١٥٢/٣.

٤- ثعلب: قواعد الشعر، ص ٢٨.

٥- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٩١.

٦- ابن أبي عون: التشبيهات، ص ١-٢.

ومن ثمة، فاختيار متى بن يونس مصطلح التشبيه دون غيره من المصطلحات البلاغية الأخرى لمصادفته مع المحاكاة لم يكن مصادفة ولم يخل من مقصدية، فقد كان يتفاعل مع الذوق الجمالي السائد في بداية نشأة الدرس البلاغي - في العراق عامة وبغداد خاصة - الذي يولي عناية قصوى للمشابهة في الخطاب الشعري، ويعتبرها علامة مميزة لأسلوبه الفني، خاصة وأن كلمة التخيل مازالت تتلمس طريق النضج الاصطلاحي في هذه اللحظة، وكان بذلك نابعا من إدراك واضح وعميق للخاصية النوعية للشعر في صورتها العامة والمجردة، ومن رغبة أكيدة في التنبيه عليها.

وليس غريبا والأمر كذلك أن يربط صاحب الترجمة العربية القديمة للخطابة قبل متى بن يونس مصطلح الحكاية - أي المحاكاة - في المرة الوحيدة التي أورده فيها بالتشبيه، وذلك في قوله: «إذا كان التعلم لذيدا، وكذلك أن يكون المرء عجيبا أو متعجبا منه، فإن هذا النحو أيضا من اللذيزات لامحالة، أعني التشبيه والحكاية، وذلك مثل التصوير والنقش وسائر الأفعال التي تحسن التشبيه بالمثل الأول، وإن لم يكن التشبيه لذيدا، فليس يكون السرور في هذا، لكن شيء من السَّلَجَسَة بأن هذا ذاك حتى نعلم ما يعرض من ذلك»^(١).

فما يقوله هنا صاحب الترجمة المجهول يبين أن المترجمين السريان لكتب أرسطو إلى العربية عمدوا إلى توظيف بعض المصطلحات العربية الأصيلة بغاية بسط فلسفة أرسطو وتقريبها إلى فهم المتلقي العربي، وهو أمر دأبوا عليه، فكانوا يستعبرون في أحيان كثيرة مصطلحاتهم ومفاهيمهم من لغة العرب، كما يشير إلى ذلك أبو سعيد السيرافي (ت ٣٦٨هـ) في سياق المناظرة التي جرت بينه وبين متى بن يونس، حين خاطبه قائلا: «ما وجدنا لكم إلا ما اسْتَعَرْتُمْ من لغة العرب»^(٢).

وعليه، فبغاية التنبيه على الجوهر التخيلي للنص الشعري، ربط المترجمون مصطلح «التشبيه» بالمحاكاة ورادفوا بينهما، ووظفوهما معا بمعنى التمثيل والتصوير الفني، تأكيداً منهم للخاصية الجمالية للأسلوب الشعري ووظيفته الإثارية والتأثيرية. ويبدو أنهم انشغلوا في نقل شعرية أرسطو بالإلماح إلى هذه الخصيصة الفنية، والتركيز على توظيف

١ - أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص ٥٥-٥٦.

٢ - أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ١/ ١٢٢.

المصطلحات والمفاهيم التي تبرز الجوهر التخيلي للنص الشعري، وفي هذا الإطار يندرج توظيف صاحب الترجمة لإبدال آخر للتخيل، هو مصطلح التغيير.

٣-٢: التغيير إبدالاً للتخيل

احتل مصطلح التغيير في الترجمة القديمة لخطابة أرسطو، وخاصة في القسم الثالث المتعلق بالأسلوب، قيمة بارزة مقارنة بغيره من المصطلحات الأخرى، بحيث ورد بمختلف صيغه الاشتقاقية تسعة وأربعين مرة^(١)، وتواتر ذكره - باستثناء موضعين^(٢) - في المقالة الثالثة من الكتاب التي تعالج قضايا الأسلوب. وتأتي مادة (شَبَّهَ)، بمختلف صيغها الصرفية التي لها علاقة بالمعنى البلاغي، بعده في درجة الاستعمال؛ إذ وردت حوالي تسعة وعشرين مرة^(٣)، ووظفت تسعة منها في المقالة الثالثة^(٤)؛ أما مصطلح المجاز فقد استعمل ثلاث مرات^(٥)، بينما وردت مرة واحدة مصطلحات: «الاستعارة»^(٦) و«الحكاية»^(٧) و«التصوير»^(٨)؛ وبالنسبة إلى مادة (خيل) فقد تكررت عشر مرات^(٩)، وجاءت صيغها الصرفية على النحو الآتي: تَخَيَّلَ، وَخَيَّلَ، وَتَخَيَّلَ، وَخَيَّلَ، ومن بين استعمالاتها تلك يمكن أن اعتبار ثلاثة منها فقط ذات

١- أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٥٥، ٧٦، ١٨٦، ١٨٨، ١٩٠، ١٩٢، ١٩٤، ١٩٧، ٢٠١، ٢٠٤، ٢١٦، ٢١٩، ٢٤٧.

٢- أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص ٧٦، ٥٥.

٣- في الحقيقة إن عدد المرات التي وردت فيها كلمة «شبه» بمختلف صيغها الصرفية يفوق هذا العدد إلى حد بعيد، إلا أن كثيراً من استعمالاتها ليست لها أي قيمة أو علاقة بالحد البلاغي، أنظر أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٤٥، ٥٥، ٥٦، ١٩٦، ١٩٧، ٢١٩.

٤- أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص ١٥٣، ١٦٦، ١٩١، ١٩٧، ١٩٦، ١٩٣، ٢١٩.

٥- نفسه، ص ١٩٠.

٦- نفسه، ص ١٦٨.

٧- نفسه، ص ٥٥.

٨- نفسه.

٩- نفسه، ص ٥٤، ٨٣، ٩٦، ٩٩، ١٨٤، ٢٠٢.

أهمية خاصة^(١)، لأنها تندرج في سياق التنبيه على البعد التخيلي للشعر. وهذا ما يوضحه الجدول الإحصائي الآتي:

نسبة ورود المصطلحات في الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة			المصطلح
٤٩ مرة	٣٢,٨٤٪	٤٤ مرة	مصطلح التغيير
٣٦,٥٨٪	٣,٧٤٪	٥ مرات	باقي مشتقات مادة (غَيَّرَ)
٢٩ مرة	٤,٥٠٪	٦ مرات	مصطلح التشبيه
٢١,٧٪	١٧,٢٠٪	٢٣ مرة	باقي مشتقات مادة (شَبَّهَ)
٥٦ مرة ٤١,٧٢٪	١٧,٢٠٪	٢٣ مرة	مادة (وهم)
	٧,٤٦٪	١٠ مرات	مادة (خيل)
	١١,١٣٪	١٥ مرة	مصطلح مثل
	٢,٢٣٪	٣ مرات	مصطلح المجاز
	٠,٧٤٪	مرة واحدة	مصطلح الحكاية
	٠,٧٤٪	مرة واحدة	مصطلح الاستعارة
	٠,٧٤٪	مرة واحدة	مصطلح التصوير
	٠,٧٤٪	مرة واحدة	مصطلح بديل
	٠,٧٤٪	مرة واحدة	مصطلح تحويل

تدل متابعة سياقات توظيف مصطلح «تغيير» في الترجمة القديمة لكتاب الخطابة -ولاسيما في سياقات استعماله مع مادتي (شبه) و(خيل)، اللتين تحيلان إلى الخاصية النوعية

١- أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص ٨٣، ١٨٤، ٢٠٢.

للشعر - أن المصطلح يندرج في معرض تحديد المميزات الأسلوبية للبلاغة ومقوماتها الفنية، وتعيين المكون النوعي للنص الشعري والتنبيه على خاصيته التخيلية. وهو أمر تم في مرحلة متقدمة عن مرحلة ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر، إذ بالرغم من أننا نجهل صاحب الترجمة العربية القديمة للخطابة، ومن ثمة زمن ظهورها، إلا أننا يمكن أن نزعّم أنها كانت موجودة قبل ترجمة كتاب الشعر، بدليل أن صاحبها لجأ إلى تعريب مصطلحاتها، وتوظيف صيغ صرفية ولغوية غريبة عن كل ما كان متداولاً بين مترجمي الطور الثاني لعصر الترجمة حين تسميتهم لمباحث الشعرية اليونانية وقضاياها، فالشعر عنده هو «الفيوطي» والخطابة هي «ريطورقي»، وغيرها من التعريبات التي لم تعد متداولة بين العرب زمن متى بن يونس على الأقل.

ولئن كانت هذه الطريقة في نقل المصطلحات تدعم قولنا بأن تلك الترجمة تنتمي إلى لحظة زمنية متقدمة في سياق تشكل المصطلحات وتوظيفها لدى المناطقة، فإنها تكشف جانباً من الصعوبات التي واجهت نقل الفلسفة اليونانية عامة، والشعرية الأرسطية خاصة إلى العربية، وتبين أن أصحابها استعانوا في ترجمة مصطلحاتها البلاغية بالمصطلحات المتداولة في الدرس البلاغي العربي القديم، ولعل ما يؤكد ذلك تعلق مصطلح «التغيير» وترابطه بمصطلح «المثل» أو «المثال» في الترجمة العربية القديمة للخطابة^(١)، وهو تعلق يتبين في النص الآتي: «ثم إن المثال أيضاً تغيير، لكنهما يختلفان قليلاً. فقول القائل في أخيلوس إنه وثب وثبة أسد هو تغيير. فمن أجل أنهما جميعاً كانا شديدين، سمى أخيلوس بالتغيير والاختلاف أسداً. وما أنفع المثال في الكلام أيضاً! ولكن ينبغي أن نقل استعماله لأنه من الفيوطي»^(٢).

فعبارة «إن أخيلوس وثب وثبة أسد» مثال يقوم على التغيير، لأن القائل «سمى أخيلوس بالتغيير والاختلاف أسداً» على مجرى تمثيل شدته وقوته، مما يبين أن «المثال» هو نوع خاص من أنواع «التغيير»، وأنه يرقى بالعبارة من مستوى التقرير والمباشرة إلى مستوى الإيحاء والتصوير الفني، وعلاوة على ذلك، فهو أسلوب جار في الكلام اليومي، إلا أنه صفة محايثة للقول الشعري وخاصية مميزة له.

١ - أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص ٥٦، ١٩٥-١٩٧، ٢١٣، ٢١٩، ٢٥٣.

٢ - نفسه، ص ١٩٥-١٩٦.

وإذا كان واضحاً أن «المثال» يقابل في مباحث البلاغة العربية القديمة مصطلح «التشبيه»، فإن السياق العام للنص يوحي بأن مترجم الكتاب يُؤثر كلمة «مثال» ويفضلها على كلمة «تشبيه»^(١)، لكون الكلمة في اعتقاده أكثر تنبيهاً على الطابع التمثيلي للقول الشعري، خاصة وأن دلالتها العامة تدل على الصياغة التصويرية للمعنى بأسلوب إيجائي، وتشير إلى عملية المقاربة بين الأشياء والظواهر المتباعدة في الحس من خلال إبراز بعض جهات تشابهها وتمثلها؛ كما أنه كان بذلك يتبع سلوكاً لغوياً سائداً في المراحل الأولى من عملية نقل تراث أرسطو إلى العربية، بحيث كانت النصوص الفلسفية العربية الأولى، وخاصة تلك التي تنتمي إلى النصف الثاني من القرن الهجري الثالث، تحفل كثيراً بمصطلح «الأمثال» وكانت استعمالاتها تحيل على المكون النوعي للأسلوب الشعري: أي التمثيل والتصوير الفني^(٢). ومما يؤكد ذلك قول قسطا بن لوقا مترجماً كلام فلوطرخس: «الذين وضعوا لنا كتاب وصفوا لنا ذلك من ثلاثة ألوان: أحدها طبيعي، والثاني على طريق الأمثال، والثالث على الطريق المأخوذ عن النواميس، والأمر الطبيعي يدره ويتقلده الفلاسفة وأما الأمر الذي يجري مجرى الأمثال فمأخوذ من الشعراء (...)»^(٣). وفي السياق نفسه يندرج توظيف كلمة المثل لدى مترجم كتاب الخطابة؛ وذلك في قوله: «وقد تفعل المثل التي يستعملها الفيوئيون ما قد يرى حسناً»^(٤). وعليه، فتوظيف كلمة المثل والأمثال والمثال في النصوص الفلسفية العربية الأولى

١- أرسطو: الخطابة الترجمة العربية القديمة، ص ١٩٦-١٩٧.

٢- تجدر الإشارة إلى أن هذا المعنى الذي تستعمل به كلمة مثال لا يقتصر على النصوص الفلسفية فحسب، بل يطبع أيضاً نصوصاً عربية أصيلة إذ يلاحظ أن الجاحظ قد استعمل كلمة الأمثال بمعنى مقابل للحقيقة (الجاحظ: الحيوان، ١٣٤/٥)، كما أن اللغويين والبلاغيين العرب الأوائل كانوا يستعملون تلك الكلمة بمعنى الاستعارة قبل تشكل المصطلح الدال عليها، وهذا ما يشير إليه المصنف بن الفضل العلوي (ت ٦٥٦هـ) بقوله في باب الاستعارة: «كان القدماء يسمونها الأمثال، فيقولون: فلان كثير الأمثال» (نصرة الإغريض في نصرة القريض، ص ١٣٣).

٣- فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، ص ١٠٨. أنظر كلمات المثل والأمثال والمثال لدى الكندي: رسالة في الفلسفة الأولى، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، ١/ ١٠٧-١٠٨، ١١٢/١.

٤- أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص ٢١٣.

المتوافرة الآن ينم عن إدراك عميق للخاصية «التخيلية» للخطاب الشعري، ورغبة أكيدة في التنبيه عليها، لأن تلك الكلمات كانت تستعمل بمعنى الأسلوب الجمالي الذي يعبر عن الدلالة الشعرية بلغة غير مباشرة تقوم أساسا على الإيحاء والتصوير، وتولد في الوقت نفسه لدى المتلقي - كما يتضح من عبارة «وقد تفعل المثل» في النص الأخير - متعة نفسية عميقة وجميلة بالأشياء التي تصورها وبطريقة التعبير عنها. مما يبرز في النهاية أن تلك الكلمات كانت تشير بمستويات مختلفة إلى الأنواع البلاغية والأساليب التصويرية التي تميز اللغة الشعرية وإلى آثارها الجمالية.

وبالعودة إلى النص الأخير لإبراز طبيعة العلاقة بين مصطلحي «المثل» و«التغيير» في ضوء ما تم تناوله حتى الآن، يلاحظ أن كلمة المثل تستعمل بمعنى «التشبيه»، وأنها جزء من «التغيير» ونوع معين منه، لأن كل «المثل هن تغيرات» ولا يصح العكس. فالتغيير ليس نوعا بلاغيا محددا، ولكنه خاصية أسلوبية تضيف على البنيات التركيبية والدلالية للنص الشعري مسحة جمالية بديعة ومغايرة للمستويات الأخرى للخطاب، أي أنه يشمل كل الأنواع البلاغية ومختلف الأساليب الإيحائية التي تنقل الكلام وتعبر بالمعنى من مستوى التقرير والمباشرة إلى الإيحاء والتصوير.

ولئن كان «التغيير» يشير بهذا المعنى إلى مصطلح المجاز، ولا تقصد به دلالة الخاصة في علم البيان التي تعني تسمية الشيء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب، بل دلالة العامة التي تشمل كل كلام بليغ مقابل للحقيقة، والتي تضم التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام، فإنه يؤدي في الترجمة العربية القديمة للخطابة الوظيفية نفسها التي أداها مصطلح «التشبيه» في ترجمة متى بن يونس ألا وهي الإلماح إلى الخاصية التخيلية للأسلوب الشعري. هذا مع العلم أنه يتميز عن مصطلح التشبيه بكونه أكثر منه توضيحا لهذا الأمر، بسبب أن توظيفه يندرج في إطار تحديد المقومات الجمالية والخصائص الأسلوبية التي تميز الخطابة والشعر وتمايزهما.

والدافع إلى اعتبار مصطلح «التغيير» إبدالا لمصطلح «التخيل» كون صاحب الترجمة العربية للخطابة يعده أسلوبا خاصا بالشعر ومميزا له. يقول في هذا الصدد: «(...) وكل هذه التغييرات تنسب إلى الشعر»^(١)، ويقول كذلك: «(...) وكل هذا لو نطق به النثر،

١ - أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص ١٩٢.

فإنه يهب الأسلوب برودا وسخرية، فهو أنهم نطقوا بالفيوثية في الشر على غير ما يجمل (...)^(١).

يتحدد الاختلاف النوعي بين الشعر والخطابة في أن لكل واحد منهما طريقته الخاصة في التعبير عن المعنى، إذ يصوغ الشعر المعنى بلغة غريبة وجديدة تحرق العبارات المألوفة والأساليب الواضحة والصريحة، وتنطوي على طاقة إيحائية جميلة وعجبية؛ أما الشر فإنه يعتمد المباشرة والوضوح في التعبير عن المعنى، ولا يحفل كثيرا بالأساليب الإيحائية، وحتى إذا تضمنها فإن استعماله لها يظل محدودا، كما أنه لا يقصدها لذاتها، بل يوظفها لتحقيق غاية خطابه الإللاغي أو الإقناعي، يقول معبرا عن ذلك: «(...) فأما في الفيوثية فمثل أن يقال اللبن: الأبيض، وما كان من نظائر هذه. وأما في الكلام المنثور فبعضهن لا تحسن البتة؛ وبعضهن إن كن مملولات يعتدن ويكن ظاهرات، لأنهن فوئطيات، وهكذا يكون استعمال هذه في الشر، لأنها تعدل في المتعود وتجعله يبدو غريبا، لكنه ينبغي أن يتوخى القصد في ذلك.»^(٢)

فبالرغم من الغموض الذي يكتنف هذا النص، إلا أن صاحبه يقابل بوضوح بين الشعر والخطابة، وينبه على أن ما يصلح لأسلوب أحدهما لا يليق بأسلوب الآخر، ففي الشر يجب أن تسمى الأشياء بأسمائها الحقيقية الظاهرة الدلالة والمعتادة الاستعمال؛ بينما في الشعر فالأمر عكس ذلك، لأن جمالية لغته تتحدد بمدى تبديله للألفاظ المتداولة وتغييره لمعانيها المألوفة وخلق له كلمات ودلالات جديدة، يقول بهذا الصدد: «إن فضيلة المقال أن يكون بالتغيير، لأن الكلمة رسم ما فإن لم توضح شيئا فإنها لا تعمل عملها إلا أن تكون لا حقيرة دينئة ولا مجاوزة للقدر الذي يستوجب، لكي تكون جميلة؛ فإن الفيوثية بالحرى أن تكون كلاما ليس بالحقير، ولكن جميل (...) فقد ينبغي أن نهب اللغة مظهرا غريبا، فإن العجبيات إنما تكن من البعيدات، وما يحدث العجب يحدث اللذة»^(٣). ويقول أيضا في السياق نفسه: «ينبغي أن يكون التغيير (...) باللاتي هن أهليات ولا معروفات»^(٤).

١- أرسطو: الخطابة الترجمة العربية القديمة، ص ١٩٤. أنظر أيضا ص ١٨٦، ١٩٦.

٢- نفسه، ص ١٩٣.

٣- نفسه، ص ١٨٦.

٤- نفسه، ص ٢١٩.

فالتغيير أسلوب تعبري يضيف على اللغة الشعرية - بما ينطوي عليه من غرابة وتعجب - طابعا جماليا بديعا، وهو لا ينشد تحقيق متعة فنية خالصة لدى المتلقي، ولكن إثارة الحركة الذهنية لخياله، ودفعه إلى الانسياق للمقتضى التخيلي للصور الجمالية الغربية والعجبية التي يبتكرها: «والتغيير أيضا لذيد، وهذا يكون في الطبيعة؛ فإنه أبدا يزيد في الوهم المستولي ويقويه، ومن هنا يقال: «إن تغيير كل شيء لذيد»^(١). وتنتج لذة التغيير عن ملأته لطبيعة النفس الإنسانية، واستجابته لغريزتها الفطرية التي تنشد دوما إلى التبديل والتجديد، وتميل إلى كل ما يضيف على الأشياء معاني مغايرة ويبرزها بمظاهر مختلفة.

وتعد العلاقة بين «التغيير» و«الوهم» في هذا النص بمثابة العلاقة بين الوسيلة والغاية، ولذلك فعبارة: «فإنه أبدا يزيد في الوهم» تعني أنه أداة لإثارة الحركة الذهنية للخيال، لأن الأشياء التي ترد على النفس الإنسانية بصور جديدة مغايرة لمظهرها المعهود لا تستطيع أن تولد فيها أية متعة فنية أو لذة جمالية إلا إذا تمثلها الذهن وأثارت الحركة الإدراكية للوهم، مما يعني أن لذة التغيير شرط أساس لحركة التخيل. وهذا ما يعبر عنه بقوله: «إن للأمر اللذيذة كرامة وجلالة من قبل أن في كل واحد منها تخيلا أو توهما لشيء هو هكذا»^(٢).

وبالرغم من أن هذه العلاقة المترابطة بين التغيير واللذة و«التخيل» التي يشدد عليها المترجم لا تتصل بشكل مباشر بالأسلوب الشعري، بل تشمل كل الظواهر والمواضيع التي يدركها الإنسان، وتثير باختلافها عن أصولها المادية خيالاته وأفكاره، إلا أنها تكتسي أهمية خاصة وكبيرة، لأن المترجم سيستثمرها في القول إن جمالية الأسلوب الشعري تتحدد بمدى قدرة مواضيعه وصوره الفنية على إيهام المتلقي وإدخاله في سياقها التخيلي، بحيث يقول: «(...) ينبغي القول بنحو من ذلك الشيء كأنه متخيل أو متوهم عند السامع»^(٣)، ويقول أيضا: «فأما اللفظ أو المقالة فإنها تكون جميلة إذا كانت خيلة موجهة نحو الأمور الموضوعية وكانت معتدلة»^(٤).

تكمُن أهمية ما يشير إليه المترجم هنا في كونه يعبر عن وعي عميق وواضح بأن الأسلوب

١ - أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص ٥٥.

٢ - نفسه، ص ٥٤.

٣ - نفسه، ص ١٨٤.

٤ - نفسه، ص ٢٠٢.

لا يكتسب جماليته إلا إذا استطاع أن يحمل المتلقي على الانسياق وراء العوالم والأفكار الخيالية التي ينتكرها (الأمر الموضوع)، وأن يدعن لها كما لو كانت متجسدة أمامه. ويبدو أن المترجم، الذي نجهله للأسف الشديد، كان واعيا إلى حد بعيد بهذا الأمر، بدليل أن النص الأخير من وضعه ولا يوجد مقابل له في النص الأصلي من كتاب الخطابة^(١). وإذا كان هذا الأمر يبين أن النقلة الأوائل لتراث أرسطو كانوا يسقطون عليه أفكارهم وتصوراتهم، فإنه يؤكد أيضا أن الإرهاصات الأولى لتشكيل مفهوم التخييل في السياق الفلسفي تعود إلى النصوص الفلسفية العربية الأولى، وهذا ما تدل عليه كلمة «مُخَيَّلَة» في النص الأخير، حيث إنها لم تعد تستعمل بمعنى دلالي عام فحسب، كما هو الأمر مع قسطا بن لوقا، بل أصبح يوصف بها أيضا الأسلوب الجميل الذي ينطوي على طاقة تخيلية خاصة.

وعلاوة على ذلك، يؤكد النص السابق القول الذي مقتضاه أن مفهوم «التغير» يعد إبدالا لمفهوم التخييل في هذه اللحظة، لأن قوله: «فأما اللفظ أو المقالة فإنها تكون جميلة إذا كنت خيلة» يوازي دلاليا وتركيبيا قوله السابق: «إن فضيلة المقال أن يكون بالتغير». مما يؤكد في الأخير أن «التغير» و«المخيل» مصطلحان مترابطان وشرطان موجبان لجمالية الأسلوب الشعري وتأثيره.

خاتمة الفصل:

تبين مما سبق أن القرن الثالث للهجرة كان لحظة بداية تشكل مفهوم التخييل، وهو تشكل اتخذ مساره الفعلي والمتسارع منذ منتصف ذلك القرن في السياقين البياني والفلسفي معا.

ففي السياق البياني بدأت تظهر بشكل لافت الاستعمالات الأولى لمصطلح تخييل في النصوص البلاغية والنقدية، فاتخذ توظيفه منحيين دلاليين متفاوتين: أحدهما عام يرتبط بسيكولوجية الإدراك الذهني، ويترادف فيه مع معنى «الخيال» النفسي؛ والآخر خاص ويتصل بالخصائص الجمالية للنص الشعري وأسراره الإبداعية. وقد لاحظنا أن هذا المنحى الدلالي الثاني يؤشر على بداية تطور نوعي في طريقة مقارنة نقاد هذه اللحظة وبلاغيتها للعملية الشعرية، بحيث أصبح تحليلهم للنص الشعري ينطلق من النظر فيه

١ - قارن النص الأخير بكتاب أرسطو طاليس: فن الخطابة، تر: عبد الرحمن بدوي، ص ٢٠٩.

بوصفه معطى إبداعيا يتولد من الفعل التخيلي للذات الشاعرة، ويستهدف تحريك القوى «الخيالية» والعاطفية للذات المتلقية. وقد انبثق من هذه الرؤية وعي جديد يتعامل مع المكونات اللغوية والأسلوبية للنص الشعري بوصفها وسائل جمالية للاحتيال على المتلقي ولإيقاع التخيل في نفسه.

وقد كانت البلاغة أول مجال استعمل فيه مصطلح تخيل؛ إذ ورد في سياق تحديد ماهيتها وبيان خصائصها الجمالية وعناصرها الأسلوبية، فارتبط المصطلح نتيجة التأثير بالدلالات المترسبة في ذاكرة مشتقات مادة خيل -سواء في شعر الطيف أو المفهوم القرآني للتخيل السحري والمفهوم الحديثي للبيان الساحر- بكلمة «الاحتيال» ودل على معنى السحر وتشكل محتواه الاصطلاحي على أساس الجمع بين تلك الدلالات.

وانتهت المتابعة المفهومية لكلمة «خيال» إلى أنها لم تكن تستعمل عند البلاغيين والنقاد الأوائل بوصفها ملكة الإدراك الذهني وأداة الإبداع الفني، وإنما بمعنى الصورة الذهنية الماثلة في النفس، وذلك نتيجة الأثر البالغ الذي مارسه شعر الطيف على تفكيرهم. بيد أن الكلمة التي يمكن اعتبارها مرادفا دقيقا لملكة الخيال الذهني هي كلمة الوهم، لكونها كانت ترد لديهم بمعنى أداة الإدراك الذهني وملكة التمثل النفسي للأشياء والأشخاص والغائبين عن الحس.

أما بالنسبة للسياق الفلسفي فقد بدأ مصطلح التخيل يدخل مجال التداول بمعاني جديدة تضمنتها المباحث النفسية القديمة التي نقلها إلى العربية عن طريق السريانية الرعيل الأول من المترجمين والمتفلسفين، فكان يستعمل بمعنى مرادف لـ «ملكة الخيال» و«الصور الخيالية» ولكلمات التخيل والفتاسيا والوهم.

وقد انتهى رصد المفهوم إلى أن توظيف مصطلح تخيل في النصوص الفلسفية العربية الأولى انتقل من غموضه الدلالي واضطرابه الوظيفي مع قسطا بن لوقا الذي حدد دلالاته المفهومية بناء على طبيعة النشاط الإدراكي والانفعال النفسي لمختلف الأنشطة الذهنية، فصار التخيل هو فعل التمثل الذهني للموضوع الخيالي، والمخيل هو الباث لهذا الموضوع، والتخيل هو عملية الانفعال النفسي بمقتضى الموضوع الخيالي، الأمر الذي أسهم في نضج المفهوم واستقراره، ومكن من نقله من سياقه النفسي الأصلي إلى سياق جديد يتصل بجمالية الخطاب الشعري والخطابي، وذلك مع صاحبي الترجمتين القديمتين لشعرية أرسطو، اللذين وظفا المصطلح لأول مرة في كتابي الشعر والخطابة إدراكا منها

لوجود ثغرة فيها بسبب عدم مقارنة الجانب النفسي للمحاكاة، وسعيا منها للتنبيه على هذا الجانب المتعلق بالأثر النفسي والخيالي الذين يولدهما الشعر في نفس المتلقي. ولم يتأكد وعي مترجمي كتابي الشعر والخطابة إلى العربية بالطابع التخيلي للأسلوب الشعري من خلال استعمال مصطلح تخيل، بل ظهر أيضا -بحكم عدم نضج المصطلح واستقراره- عبر توظيف بعض الإبدالات التي تحيل عليه، كما هو شأن مصطلح التشبيه لدى متى بن يونس الذي يترادف عنده مع مصطلح المحاكاة، ومصطلح التغيير لدى مترجم كتاب الخطابة.

وقد تبين في معرض كل ذلك أن النقلة الأوائل للفلسفة اليونانية، الذين كانوا يعيشون في أوساط بغداد ودمشق ويحتكون بعلماء البصرة والكوفة، تمكنوا من الإسهام في تطوير الفكر الجمالي القديم وإغنائه بمصطلح جديد يحمل على اجتهاداتهم الخاصة، وهو مصطلح تلاقح -كما اتضح- مع بيئة اللغويين والبلاغيين ومفاهيمهم وتحديداتهم المبكرة لجمالية الخطاب الشعري، بحيث تضمن معاني السحر والخداع كما انطوى على مقارنة قضية الصدق والكذب في الشعر وغيرها من القضايا التي لم تكن موضوع تفكير شعرية أرسطو، إلا أن المفهوم مع ذلك ظل يحمل محددات فلسفية ونفسية واضحة، وهو ما سيؤدي إلى انتقاله إلى بيئتين معرفيتين مختلفتين كل واحدة منهما ستعمل على تأصيله بطريقتها الخاصة... وانسجاما مع رؤيتها المختلفة...



الفصل الثاني التأصيل الفلسفي لمفهوم التخيل

تقديم

كما هو شأن النقلة الأوائل للفلسفة اليونانية انتبه الفلاسفة المسلمون إلى أن أرسطو لم يعرض في شعرياته للجوانب النفسية والأنشطة الذهنية التي تتولد عنها العملية الشعرية، فلم يربط الإبداع الشعري بمصدره النفسي المتصل بمختلف الحركات الذهنية التي تقوم بها القوى الخيالية، ولم يبرز من ثمة طبيعة العلاقة بين النشاط الجمالي والفعل الخيالي، ولذلك لوحظت في تلك الشعریات هوة كبيرة بين تصوراته الجمالية التي يعتبر فيها «المحاكاة» أساس الشعر، وتصوراته النفسانية التي يعد فيها «الخيال» مصدر الإبداع والخلق والتغير. وقد وجد فلاسفة الإسلام الخُلَص - ونقصدهم الفارابي وابن سينا وابن رشد- في العمل الابتدائي الذي أنجزه النقلة الأوائل للشعرية الأرسطية -وضمنهم الكندي- أساساً ومتمكلاً لإزالة تلك الهوة وتقريب المسافة بين مفهومي الخيال النفسي والمحاكاة الشعرية، مما مكنهم من الرقي بمصطلح التخيل إلى درجة عليا من النضج النظري والوظيفي، فعملوا على تأصيله، والارتقاء به إلى درجة الاصطلاحية في منظومتهم النظرية وأجهزتهم المفهومية، وذلك عبر استثمار حمولته الدلالية وحسن توظيفها وتطويرها بما ينسجم مع فهمهم للشعرية الأرسطية من جهة، ويخدم الشعرية العربية من جهة ثانية. وإذا كانت منهجيتهم في نقل التراث الأرسطي القائمة على التخلص من الترجمة الحرفية

التي تتقيد بالبناء التركيبي للنص، واستبدالها بالشرح والتلخيص، قد ساعدتهم في ذلك، وأعطتهم فرصة أكبر للتصرف في النصوص المنقولة بإقحام رؤاهم ومواقفهم الجمالية فيها، فقد مكنتهم الترجمات القديمة لكتب الخطابة والشعر والنفس من إدراك الخيط الرابط بين الأسلوب الجمالي والتمثيل الشعري والإدراك الذهني، وأفادتهم مصطلحات تلك الكتب في صوغ تصور نظري متكامل ومتناسق للعملية الشعرية يحدد العناصر والمقومات التي تسم أشكالها وغاياتها، ويلم بالقوانين التي تحكمها وتوجهها^(١). وهو ما تحقق لهم بفضل مفهوم التخيل الذي أحسنوا استثمار دلالاته النفسية ومضامينه الإدراكية، فنقلوه من مباحث النفس إلى مجال الشعر، فعبروا من خلاله عن تصورهم الفني والوظيفي للعملية الشعرية، مؤكدين بذلك أنهم لم يكونوا مجرد نقلة لكتب أرسطو وشراحها، بل كانوا يمارسون قراءة فاحصة لشعريته، يغنونها بآراء وأحكام «مستمدة من صميم نظرية القول عند العرب»^(٢)، وبتصورات جديدة تستثمر الأسس النظرية والأدوات الإجرائية للمعارف الفلسفية المختلفة.



١- د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٤.

٢- د. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص ٢٠١، ٢٠٦.

المبحث الأول: قوى الخيال الذهني ودورها في الإبداع

تمهيد:

أولى الفلاسفة المسلمون عناية كبيرة بالنفس^(١)، فسعوا إلى فهم طبيعتها، والبحث في قواها الباطنية وقدراتها الذهنية والخيالية، وتأتي عنايتهم تلك من إيمانهم بأن العلم بها أعظم العلوم وأهمها، وبكونه يمثل مدخلا لمعرفة جوهر الإنسان^(٢)، ويمكن من فهم طرائق اشتغال قوى الإدراك الباطني، ويفيد في فهم العملية الشعرية وتبين دور الأنشطة الذهنية والملكات الخيالية للنفس في بلورتها، عن طريق النظر في نوعية المحاكاة التي يقوم بها الخيال للعالم الخارجي، وطبيعة الخصائص الذهنية والمميزات النفسية التي تسم حركته الإدراكية، وبيان الفرق بين الخيال العادي والخيال المبدع الموظف في الشعر.

ومن ضمن قوى الإدراك الباطني، حظيت القوى الخيالية للنفس (الخيال، والمتخيلة، والوهم) بقسط وافر من عنايتهم، لكونها تمثل في تصورهم آليات الإبداع، ولكونهم يعتبرون ألا سبيل لإدراك الخصائص الجمالية والوظيفية لمفهوم التخيل دون معرفة طبيعة النشاط الذهني لتلك القوى، ودور كل واحدة منها في عملية الخلق والابتكار، وهذا ما أكدته ألفت كمال الروبي في قولها: «لا يستطيع الباحث أن يتعرف على مفهوم الشعر أو المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين دون التعرف على المخيلة الإنسانية - بوصفها مصدر هذا النشاط الإبداعي (الشعر) - وتحديد مكانة هذه القوة بالنسبة للقوى النفسانية الأخرى»^(٣).

١ - مما يدل على هذه العناية أن إسحق بن حنين قد ترجم كتاب النفس لأرسطو إلى العربية مرتين (ابن النديم: الفهرست، ص ٣١١-٣١٢)، وأن الفارابي تعمق في دراسته له وأطال النظر فيه وكان يرجع إليه باستمرار كما تدل على ذلك العبارة التي وجدت مكتوبة على ظهره حين مات، وفيها يقول: «إني قرأت هذا الكتاب مائتي مرة» (ابن خلكان: وفيات الأعيان، ٥/ ١٥٤)، وإضافة إلى ما ذلك خص ابن سينا موضوع النفس بحوالي ثلاثين رسالة، فاستهل حياته الفكرية برسالة في النفس هي: «رسالة القوى النفسانية»، واختتمها بعد أربعين سنة برسالة أخرى في النفس هي «رسالة في الكلام عن النفس الناطقة» (د. أحمد فؤاد الأهواني: ضمن ابن سينا: أحوال النفس، المقدمة، ص ٥).

٢ - أرسطو: كتاب النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص ١٣٣.

٣ - د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٦. أنظر أيضا د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٩-١٠.

ولئن كان الفلاسفة المسلمون قد قسموا الإدراك الذهني إلى ثلاثة مستويات مترابطة ومتداخلة، وتختلف بحسب الآلة الذهنية التي تتحكم فيها، والوظيفة النفسية التي تستهدف تحقيقها، وهي: الإدراك الظاهر، والإدراك الباطن، ثم الإدراك العقلي، فقد أولوا عناية خاصة للقوى الخيالية في النفس.

ذلك أنهم ميزوا بين ملكات الإدراك الظاهر، وقصدوا بها الحواس الخمس، واصطلحوا عليها بقوى الحس و«المشاعر» أيضاً، لأنها تشعر بالمدركات الخارجية^(١)؛ وملكات الإدراك الباطني، وقسموا قواها الإدراكية بدورها إلى خمس قوى، وهي: الحس المشترك والخيال أو المصورة والتمخيلة والوهم والحافظة، فحدودوا لكل قوة من هذه القوى مواقع مترتبة في الدماغ، وأكدوا أنها تختلف عن ملكات الحس الظاهر بكونها لا تدرك الأشياء في تحققها العيني، وإنما بعد غيابها، لأن حضورها في الحس يعوق حركتها الإدراكية ويوقفها.

١- الحس المشترك:

يمثل الحس المشترك أول قوى الإدراك الباطن، ويقع في التجويف الأول من الدماغ^(٢). ويمثل بذلك نقطة الاتصال بين الإدراكين: الظاهر والباطن، ومن ثمة مركز الحواس ومجمع الإدراكات الحسية. ويشبه ابن رشد علاقته بالحواس الخمس بالعلاقة بين الأطراف والخطوط المتشعبة ومركزها: «والحال في تصور هذه القوى واحدة من جهة، كثيرة من جهة أخرى، كالحال في الخطوط التي تخرج من مركز الدائرة إلى محيطها، فإن هذه الخطوط كثيرة بالأطراف التي تنتهي إلى المحيط، واحدة بالنقطة التي تجتمع أطرافها عندها وهي المركز. وكذلك هذه الحركات التي تكون عن هذه المحسوسات هي من جهة المحسوسات والآلات كثيرة، وهي من جهة أنها تنتهي إلى قوة واحدة واحدة.»^(٣)

معنى ذلك، أن الحس المشترك هو الأداة الفعلية للإدراك، لأن عملية الإدراك لا تتحقق

١- الفارابي: فصوص الحكم، ص ١٥٢. ابن سينا: رسالة في القوى الإنسانية وإدراكاتها، ص ٥٦.

٢- ابن سينا: النفس، ص ٣٥-٣٦، عيون الحكمة، ص ٣٨.

٣- ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، ص ٥٥، أنظر أيضاً الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٨٨-

بارتسام بعد حسي واحد للشيء المدرك في النفس، بل تتم من خلال المعلومات الأخرى التي تقترن به، والتي تكون نابعة من حقيقته المادية أو وليدة مقارنته بمعطيات حسية شبيهة أو مناقضة له؛ ذلك أن البصر أو اللمس أو أية قوة حسية أخرى لا تدرك موضوعا ماديا معيناً في ذاتها وبذاتها، بل تدركه عبر الإدراكات الخاصة بالآلات الحسية الأخرى، فحين ترسم مثلاً في شبكة بصر الإنسان صورة العسل، يدرك في تلك اللحظة أنه سائل لذيق المذاق وطيب الرائحة، وهذه المعلومات لم تحصل في الإدراك من حاسة البصر وحده، بل وردت عليه من «الحس المشترك»^(١).

وبالنظر إلى خاصيته الإدراكية، اعتبره ابن سينا القوة الحقيقية للإدراك الحسي^(٢). وميزه عن الحواس الخمس بقدرته على تجريد المدركات عن موادها^(٣).

٢- الخيال أو المصورة:

يعتبر الخيال أو المصورة ثاني قوى الإدراك الباطن، وهو على صلة وطيدة بالحس المشترك، لأنه يقع بعده مباشرة؛ أي «في آخر التجويف المقدم من الدماغ»^(٤)، وتقوم حركته الإدراكية بحفظ المعطيات الإدراكية الواردة عليه من الحواس الخمس وتخزينها. ويعد بذلك أكثر تجريداً للمدركات من الحس المشترك وأقوى منه تخليصاً للصورة المنزوعة من المدرك عن مادتها^(٥)، إلا أنه لا يصل في هذه العملية إلى درجة تامة من التجريد والنزع، لأن مواضيعه تظل - بسبب مصدرها الحسي - مشوبة ببعض علائق المادة ولواحقها^(٦). ولا تتضمن هذه القوة - بحكم علاقتها الوطيدة بالحس المشترك - إلا الصور الصادقة

١- ابن سينا: مبحث عن القوى النفسانية، ضمن ابن سينا: أحوال النفس، ص ١٦٦.

٢- ابن سينا: النفس، ص ١٣٣.

٣- نفسه ص ٣٦.

٤- ابن سينا: النفس، ص ٣٦، ١٥١. تجدر الإشارة إلى أن الفارابي وابن سينا هما الفيلسوفان الوحيدان اللذان انفردا بذكر هذه القوة؛ فقد أشار إليها الفارابي في رسالته: فصوص الحكم، ص ١٥٢، أما ابن سينا فكان يخلط بينها وبين الحس المشترك (أنظر رسالة في القوى الإنسانية وإدراكاتها، ص ٤٣-٤٤، عيون الحكمة، ص ٣٨)، وهذا أمر سبق أن نبهت إليه ألفت الروي في كتابها: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٦-٢٧.

٥- ابن سينا: النفس، ص ٥١. أحوال النفس، ص ٧١.

٦- ابن سينا: النفس، ص ٥١-٥٢.

المستفادة من الحس^(١). وبذلك فهي تفارق القوة المتخيلة التي تعيد إنتاج الصور الحسية، فتركبها بشكل مغاير لجوهرها المادي أو الحركي.

٣- المتخيلة:

أما المتخيلة، فتعد القوة الذهنية الثالثة ضمن ملكات الإدراك الباطن، وتقع في «التجويف الأوسط من الدماغ»^(٢)، وتحتل بذلك مرتبة وسطى بين تلك الملكات، لأنها تأتي بعد الحس المشترك والخيال، وتسبق الوهم والحافظة، وهي التي سبها الكندي بـ«المصورة»^(٣)، و«الفنطاسيا»^(٤). ويبدو من فعلها الإدراكي أنها تتحرك على نحو مخالف للقوى السابقة، إذ إنها لا تكتفي بقبول الإدراكات الواردة عليها من الحس ولا تقتصر على حفظها، بل تعيد تشكيلها على نحو جديد لا مثيل له في الواقع العيني.

ويحدد الفارابي لهذه القوة ثلاثة أفعال رئيسة هي: حفظ المدركات، وتركيبها، ومحاكاتها: «والمتخيلة هي التي تحفظ رسوم المحسوسات بعد غيبتها عن الحس، وتركب بعضها إلى بعض، وتفصل بعضها عن بعض، في اليقظة والنوم، تركيبات وتفصيلات بعضها صادق وبعضها كاذب، ولها مع ذلك إدراك النافع والضار، واللذيق والمؤذي، دون الجميل والقبيح من الأفعال والأخلاق»^(٥).

يكشف إسناد دور حفظ مدركات الحس إلى القوة المتخيلة - وهي وظيفة موكولة إلى الخيال أو المصورة - أن الفلاسفة المسلمين كانوا يعتبرون في أحيان عديدة الخيال والمتخيلة قوة نفسية واحدة، وأنهم قل ما كانوا يفصلون بينهما. ويلاحظ أن الفارابي يشير هنا إلى ما يميز بينهما، ذلك أنه يرى أن المتخيلة ليست مجرد خزانة لمدركات الحس، بل هي أيضا أداة ذهنية لإعادة إنتاج الظواهر الإدراكية بصور تركيبية جديدة مماثلة لمعطيات الواقع المادي أو مغايرة لها. وإذا كان هذا الأمر يعني أنها تفارق القوى الذهنية

١- ابن سينا: مبحث عن القوى النفسانية، ص ١٦٦.

٢- ابن سينا: النفس، ص ٣٦.

٣- الكندي: رسالة في ماهية النوم والرؤيا، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، ٢٩٩/١ - ٣٠٠.

٤- نفسه، ٢٩٥/١.

٥- الفارابي: السياسة المدنية، ص ٣٣، فصول منتزعة، ص ٢٨.

السابقة بقدرتها على تغيير ما يرد عليها والتأثير فيه، فإنه يبين أن جوهرها الإدراكي ينطوي على طاقة حركية دائمة ومتجددة، إذ إنها تصوغ ما شئت من المواضيع والأشياء، وتشغل في كل الظروف والأوقات يقول الكندي: «(...) إنها تجد ما لا تجد الحواس بته؛ فإنها تقدر أن تُركَّب الصور، فأما الحس فلا يركب الصورة، لأنه لا يقدر على أن يمزج الطين ولا أفعالها؛ فإن البصر لا يقدر على أن يوجدنا إنسانا له قرن أو ريش أو غير ذلك مما ليس للإنسان في الطبع، ولا حيوانا من غير الناطق ناطقا (...)»^(١).

وعلاوة على الحفظ والتركيب، تتميز المتخيلة بخاصية ثالثة هي المحاكاة: «(...) ولها، مع حفظها رسوم المحسوسات وتركيب بعضها إلى البعض، فعل ثالث، وهو المحاكاة، فإنها خاصة من بين سائر قوى النفس، لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة التي تبقى محفوظة فيها. فأحيانا تحاكي المحسوسات بالحواس الخمس، بتركيب المحسوسات المحفوظة عندها المحاكاة لتلك، وأحيانا تحاكي المعقولات، وأحيانا تحاكي القوة الغاذية، وأحيانا تحاكي القوة النزوعية، وتحاكي ما يصادف البدن عليه من المزاج»^(٢).

وتدل خاصية المحاكاة التي تتميز بها أيضا القوة المتخيلة على أن قدرتها الابتكارية لا تقتصر على خلق أشياء جديدة غير موجودة في الواقع العيني فحسب، بل تقوم علاوة على ذلك باستدعاء المعطيات الإدراكية السابقة، فتمثلها، على سبيل المقارنة أو المقاربة، بمعطيات أخرى قد تكون حسية أو عقلية أو انفعالية. وتعد هذه العملية المحاكاة صفة غريزية في حركتها الإدراكية، وهو ما يوضحه ابن سينا بقوله: «إن القوة المتخيلة لما فيها من الغريزة المحاكاة والمنتقلة من شيء إلى غيره، تترك ما أخذت وتورد شبيهه أو ضده أو مناسبة»^(٣).

وتحدد الغاية الإدراكية التي تنشأ «المتخيلة» تحقيقها بهاتين الخاصيتين «الإبداعيتين» (التركيب والمحاكاة) في مساعدة النفس الإنسانية على تمثل بعض المعطيات التي يصعب على الإنسان تصورها كما هي في ذاتها، والتي تكون في الغالب معقولات مجردة، كما تتحدد

١ - الكندي: رسالة في ماهية النوم والرؤيا، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، ١/ ٢٩٩-٣٠٠.

٢ - الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ١٠٨-١٠٩.

٣ - ابن سينا: أحوال النفس، ص ١٧٧.

أيضا في حمل الإنسان على الانقياد للأمزجة والغرائز العاطفية التي يقتضيها المحتوى الخيالي للصور المركبة أو المحاكية^(١).

بيد أن الحركة الذهنية للمتخيلة لا تستمر على حالة واحدة، إذ يختل نشاطها الإدراكي ويضعف باشتغال الحواس، ويقوى ويتضاعف حين تتحرر من قيود الحس وتتخلص من السلطة الشعورية للوعي والفكر. يقول ابن سينا بهذا الصدد: «القوة المتخيلة خاصتها دوام الحركة ما لم تغلب»^(٢)، ويفسر ابن رشد هذه المسألة بقوله: «فعل هذه القوة يجرى بالسكون، ويختل مع حضور المحسوسات»^(٣). ولذلك، فالحركة الإبداعية للمتخيلة تبلغ أعلى مستويات تحررها وحيويتها في النوم، لأن فيه تسكن كل قوى الإدراك وتبسط المتخيلة سلطتها المطلقة على كل ملكات النفس، فتحضعها لمنطقها الإدراكي^(٤).

وترتبط بالمتخيلة قوة نفسية هامة يسميها الفلاسفة بالقوة النزوعية، ويضيف إليها ابن سينا صفة الشوقية، وهي قوة يعرفها الفارابي بقوله: «النزوعية هي التي يكون فيها النزوع الإنساني بأن يطلب الشيء أو يهرب منه، ويشتاقه أو يكرهه، ويؤثره أو يتجنبه. وبها يكون البغضة والمحبة والصدقة والعداوة والخوف والأمن والغضب والرضا والقسوة والرحمة، وسائر عوارض النفس»^(٥)؛ كما يعرفها ابن سينا في نص هام بقوله: «القوة النزوعية الشوقية وهي القوة التي إذا ارتسمت في التخيل (...) صورة مطلوبة أو مهروب عنها بعثت القوة المحركة الأخرى التي نذكرها على التحريك، ولها شعبتان: شعبة تسمى قوة شهوانية وهي قوة تبعث على تحريك تقرب به من الأشياء المتخيلة ضرورية أو نافعة طلبا للذة. وشعبة تسمى غضبية وهي قوة تبعث على تحريك تدفع به الشيء المتخيل ضارا أو مفسدا طلبا للغلبة. وأما القوة المحركة على أنها فاعلة فهي قوة تبعث في الأعضاء والعضلات من شأنها أن تشنج العضلات فتجذب الأوتار والرباطات المتصلة إلى نحو

١- الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ١٠٩-١١٠.

٢- ابن سينا: عيون الحكمة، ص ٣٩.

٣- ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، ص ٦٤.

٤- الكندي: رسالة في ماهية النوم والرؤيا، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، ١/ ٢٩٥، ١/ ٢٩٩. ابن رشد: الحاس والمحسوس، ص ٢٢٨.

٥- الفارابي: السياسة المدنية، ص ٣٣.

جهة المبدأ وترخيها أو تمدها طويلا، فتصير الأوتار والرباطات إلى خلاف جهة المبدأ»^(١).
فـ «النزوعية» حركة انفعالية للنفس الإنسانية تحول النشاط الإدراكي للقوة المتخيلة
من المستوى الذهني إلى المستوى السلوكي، فتدفع الذات المتخيلة إلى طلب الموضوع
المخيل إليها أو الإعراض عنه. وتتم هذه العملية النزوعية وفقا لمقتضى الموضوع الخيالي،
فإن كان يحث على طلب الشيء المخيل، فإنها تتراخى وتمدد بالدرجة التي تسمح بتحقيقه
وحصوله؛ أما إذا كان يحث على تركه والابتعاد عنه، فإنها تتقلص وتتشنج بالشكل الذي
يعوق الوصول إليه.

وتتحقق هذه الاستجابة الانفعالية عن طريق توظيف النزوعية لما يسمى «الحار
الغريزي»، وهو طاقة نفسية تحرك مزاج البدن وتعديل حرارة عضويه الرئيسين (الدماغ
والقلب) بالقدر الذي يؤثر في العضلات والأعصاب الجسدية، ويدفعها إلى إنجاز الوقفة
السلوكية التي يقتضيها فعل التخيل»^(٢).

ومما يدل على سيطرة النزوعية وقدرتها الكبيرة على تصريف الحرارة الغريزية للنفس
وفقا لمقتضى الصورة المرتسمة في الخيال أنها تثير في النفس شهوة النكاح عن طريق الأفعال
المحاكية له، فتنهض أعضاء القوة الخادمة للنزوعية إلى تحقيقها بشكل لا إرادي، وهذا ما
يحصل في الاحتلام عادة، كما أنها تدفع النائم إلى الضرب والصراخ والفرار^(٣)، وتوهم
العطشان أنه يروي ظمأه في منامه^(٤).

ويشترط الفلاسفة المسلمون لتحقيق هذه الاستجابة الانفعالية وجود نسبة ما بين القوة
المتخيلة والقوة النزوعية، إذ لا بد أن تشوق النفس للموضوع الخيالي، لأننا «قد نتخيل
الشيء، وننزع إليه من غير أن نتحرك»^(٥). ومعنى ذلك أن ثمة نوعين من التخييلات: تخيلات
مؤثرة، وتخييلات غير مؤثرة، وأن عملية التأثير في النفس تتوقف على تحريك النزوعية، بفعل
الشوق، للحار الغريزي: «عندما تحرك الصورة الخيالية النفس، تحرك النزوعية الحار الغريزي،

١- ابن سينا: النفس، ص ٣٣. أنظر أيضا ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، ص ٩٧-٩٨.

٢- ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، ص ١٠٠.

٣- الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ١١١.

٤- ابن رشد: الحاس والمحسوس، ص ٢٣٢.

٥- نفسه، ص ١٠٠.

فيحرك هو سائر أعضاء الحركة. ولذلك متى كفت النفس المتخيلة عن التشوق عن التحريك، أو لم تلف بينهما هذه النسبة، كفت الحركة. وذلك أن النزوع ليس شيئاً أكثر من تشوق حضور الصور المحسوسة من جهة ما نتخيلها، فإذا حصلت هذه الملاءمة بين هاتين القوتين من الفعل والقبول، تحرك الحيوان ضرورة إلى أن تحصل تلك الصورة المتخيلة محسوسة بالفعل^(١).

ويقود الحديث عن العلاقة بين القوة المتخيلة والنزوعية، وعن دور الحار الغريزي في دفع النفس إلى القيام بالفعل المخيل إليها إلى الحديث عن العوامل المؤثرة في اشتغالها، وخاصة عن دور الحرارة الغريزية في إطلاق حركاتها أو قبضها. وتدرج هذه المسألة عند الفلاسفة في سياق بحثهم في أسباب تفاوت القوى المتخيلة واختلاف أنشطتها الإدراكية بين الناس، ومن حين لآخر لدى الشخص الواحد. كما تتصل أيضاً بتصورهم لأثر التفاعل الحراري بين القلب والدماغ على القوى النفسية المحركة والمدركة. يقول الفارابي في هذا الإطار: «القلب ينبوع الحرارة الغريزية، فمنه تنبث في سائر الأعضاء، ومنه تسترقد، وذلك بما ينبث فيها عنه في الروح الحيواني الغريزي في العروق الضواري. ومما يرفدها القلب من الحرارة إنما تبقى الحرارة الغريزية محفوظة على الأعضاء. والدماغ هو الذي يعدل الحرارة التي شأنها أن تنفذ إليها من القلب حتى يكون ما يصل إلى كل عضو من الحرارة معتدلاً له»^(٢).

فالقلب هو العضو الرئيس في الجسد ومصدر تلك الحرارة وينبوعها، وإذا كان يبثها في سائر أعضاء البدن وعروقه، فإن الدماغ يعدلها بالدرجة التي تناسب القوة المراد تحريكها. وتكمن أهمية هذه العملية في كونها تحدد العوامل النفسية الباطنية التي تؤثر في اشتغال قوى الإدراك الظاهر والباطن، وتبين أسباب تفاوت الناس في القدرة التخيلية، بل وتباين هذه القدرة لدى الشخص الواحد في لحظات نفسية مختلفة. وهذا ما يوضحه الفارابي بقوله: «إن تخيل القوة المتخيلة إنما يكون متى كانت حرارة القلب على مقدار محدود. وكذلك فكر القوة الناطقة، إنما يكون متى كانت حرارته على ضرب ما من تقدير، أي فعل، وكذلك حفظها وتذكرها للشيء. فالدماغ أيضاً يخدم القلب بأن يجعل حرارته على الاعتدال الذي يجود به تخيله، وعلى الاعتدال الذي يجود به فكره ورويته، وعلى الاعتدال الذي يجود به

١- ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، ص ١٠٠.

٢- الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٩٣.

حفظه وتذكره، فجزء منه يعدل به ما يصلح به التخيل، وجزء آخر منه يعدل به ما يصلح به الفكر، وجزء ثالث يعدل به ما يصلح به الحفظ والذكر»^(١).

ومعنى ذلك أن المتخيلة لا تشتغل من تلقاء نفسها، وأن القوى الذهنية التي قبلها وبعدها لا تفيدها في عمليتي تركيب الصور المحفوظة فيها ومحركاتها، إذ العامل الأساس المتحكم في حركتها الإدراكية أن تبلغ الحرارة الغريزية درجة معينة من الاعتدال تختلف عن الدرجات الخاصة بملكات الحفظ والتذكر والتفكير. وإذا كان ذلك يعني أن الإبداع يتوقف في تصور الفلاسفة على درجة اعتدال أمزجة الدماغ، فإنه يفسر سبب اختلاف الحركات الذهنية للمتخيلة تفاوتها في القيام بفعالها الإبداعي، وهو ما يتضح من قول إخوان الصفا: «اعلم أن العلة في تفاوت درجات الناس في هذه القوة ليست من اختلاف جواهر نفوسهم، ولكن من أجل اختلاف تركيب أدمغتهم واعتدال أمزجتها، أو فسادها وسوء مزاجها»^(٢). وفضلا عن ذلك، ففوق المتخيلة بين قوى الإدراك الباطن يجعلها في وضع الفاعل والمنفعل، إذ تنفعل بقوى الحس المشترك والخيال اللتين تسبقانها، وتؤثر في القوتين اللاحقتين لها ألا وهما الوهم والحافظة.

٤ - الوهم:

يعتبر الوهم القوة الذهنية الرابعة ضمن ترتيب ملكات الإدراك الباطن، وتقع هذه القوة بعد المتخيلة وتستقر قربها، إذ هي «مرتبة في التجويف الأوسط من الدماغ»^(٣). وتتميز عن الملكات الذهنية السابقة بتفوق نسبي في تجريد المعطيات الإدراكية وتقبلها: «وأما الوهم فإنه قد يتعدى قليلا هذه المرتبة في التجريد، لأنه ينال المعاني التي ليست هي في ذاتها بمادية، وإن عرض لها أن تكون في مادة، وذلك لأن الشكل واللون والوضع وما أشبه ذلك أمور لا يمكن أن تكون إلا لمواد جسمانية. وأما الخير والشر والموافق والمخالف وما أشبه ذلك، فهي أمور في أنفسها غير مادية، وقد يعرض لها أن تكون مادية، والدليل

١ - الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ٩٤.

٢ - إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا، ٤١٨/٣، أنظر تفصيل هذه القضية لدى ابن سينا: النفس، ص ١٦٠-١٦١.

٣ - ابن سينا: النفس، ص ٣٦.

على أن هذه الأمور غير مادية، أن هذه الأمور لو كانت بالذات مادية لما كان يعقل خير أو شر أو موافق ومخالف إلا عارضا لجسم، وقد يعقل ذلك بل يوجد»^(١).

تحدد الخاصية الذهنية للقوة الوهمية في أنها تدرك المعاني المجردة الثابتة خلف التجليات المادية والعلائقية للمدركات الحسية، كالخير والشر والنافع والضار ونحو ذلك من المعاني غير المادية التي لا تدركها النفس اعتمادا على الجوهر المادي للظواهر الحسية أو الخيالية، بل تدركها انطلاقا من قيمتها الرمزية التي تنتج عن طبيعة العلاقة التفاعلية بين الذات المدركة وموضوع الإدراك. ويتضح هذا الأمر من هروب الشاة من الذئب حتى ولو لم يهيم بإيذائها^(٢)، وحكم السبع على الأحجام الصغيرة للمدركات التي تترأى له من بعيد بأنها فرائس فيتجه إليها ليصطادها^(٣)؛ فما يجعل الشاة تهرب من الذئب إدراكها معنى الخوف من صورته بالرغم من أن هيأته المرئية لا تحمل في ذاتها ما يدل عليه، لأنه لو كان الأمر كذلك لكانت صورته مدعاة لهروب كل الحيوانات منه، كما أن ما يجعل السبع يدرك من صورة بعيدة حجمها الحقيقي ومعناها المرتبط بالافتراس هو القدرة المميزة للوهم، ولهذا فالفلاسفة المسلمون يسمونها أيضا بالقوة المميزة^(٤).

وعلاوة على قدرتها على التمييز والحكم على الظواهر الإدراكية، تنطوي القوة الوهمية على طاقة تأثيرية كبيرة؛ إذ تستطيع أن تقنع النفس المدركة بصدق المعاني التي تستنبطها والأحكام التي تقررها، فتدفعها إلى الانقياد لمقتضياتها، حتى ولو خالفت الضوابط والأحكام العقلية، وذلك لأن «الوهم هو الحاكم الأكبر في الحيوان، ويحكم على سبيل انبعاث تخيلي من غير أن يكون ذلك محققا؛ وهذا مثل ما يعرض للإنسان من استقذار العسل لمشابهته المار، فإن الوهم يحكم بأنه في حكم ذلك، وتتبع النفس ذلك الوهم وإن كان العقل يكذبه. والحيوانات وأشباهها من الناس إنما يتبعون في أفعالهم هذا الحكم من الوهم الذي لا تفصيل منطقي له، بل هو على سبيل انبعاث ما فقط»^(٥).

١- ابن سينا: النفس، ص ٥٢، أحوال النفس، ص ٧١-٧٢.

٢- ابن سينا: النفس، ص ٣٥.

٣- ابن سينا: مبحث عن القوى النفسانية، ص ١٦٦.

٤- ابن سينا: البرهان، ص ٢٥٥. ابن رشد: الحاس والمحسوس، ص ٢١١-٢١٢.

٥- ابن سينا: النفس، ص ١٦٢.

بيد أن الأحكام الوهمية لا تحقق غايتها التأثيرية إلا إذا خدمتها القوى الباطنية الأخرى؛ ولذلك فلكي تعاف النفس العسل لا بد أن توردها عليها قوى الحس المشترك والمتخيلة والحافظة صور الأشياء القذرة والكريهة التي يعافها الإنسان كالمرار ونحو ذلك، فتمثلها له كما لو أنها ماثلة أمامه. وهذا ما يشير إليه ابن سينا بقوله: «الوهم حاكم في الحيوان يحتاج في أفعاله إلى طاعة هذه القوى له»^(١).

وتتم حاجة الوهم لتحقيق وظيفته التأثيرية إلى القوى الذهنية الأخرى عن أمر هام في العملية الإدراكية مؤداه أن النفس الإنسانية لا تتفاعل مع العالم الخارجي ولا تنساق إلى الأحكام والصور الوهمية إلا بواسطة تفاعل شبكة معقدة وغامضة من الملكات، يتداخل فيها ويتكامل ما هو حسي وخيالي بما هو فكري وذاكري؛ لأنه حين يقول لنا إنسان ما، سواء كان محل ثقة أم لا، لما نكون بصدد تناول العسل: لا تأكله فإنه مرة مقيئة، فإن الصورة التي يثيرها كلامه في نفوسنا تستدعي «لا شعوريا» المواضيع القذرة التي عرفناها في تجارب إدراكية سابقة، وردود الأفعال السلبية التي تكون قد ولدتها في نفوسنا، فننفر من العسل ليس لأنه فعلا طعام مر ومقيء، بل لأن الحكم الذي تتضمنه الصورة الوهمية استطاع أن يخرجنا من اللحظة الواقعية التي نعيشها فأدخلنا في لحظة أخرى خيالية، وحينها سهل عليه أن يؤثر فينا، ويقبض نفوسنا وينفرها من العسل. إلا أن ذلك لم يكن من الممكن أن يتحقق دون تدخل الذاكرة، وإسهامها في استعادة ما يسهل عملية التأثير.

٥- الذاكرة:

تمثل الذاكرة القوة الذهنية الخامسة ضمن ترتيب ملكات الإدراك الباطن، وتقع بعد الوهمية وتستقر في آخر تجاويف الدماغ^(٢). وهي قوة يطلق عليها الفلاسفة أيضا إسم الحافظة لأنها تصون ما يؤديه إليها الوهم من مدركات ومعاني جزئية، وبهذا فهي تماثل الوظيفة التي يؤديها الخيال أو المصورة بالنسبة إلى الحس المشترك. وتنقسم الوظيفة الإدراكية للحافظة أو الذاكرة إلى قسمين: فهي تقتصر على مجرد الحفظ

١- ابن سينا: النفس، ص ١٦٤، ١٤١، ١٣٤، أحوال النفس، ص ٦٨.

٢- ابن سينا: النفس، ص ١٤٨-١٤٩، عيون الحكمة، ص ٣٨، ابن رشد: الحاس والمحسوس، ص ٢١١.

والتخزين؛ كما تستدعي معاني الأشياء بعد غيابها عن الحس. ويسمّيها ابن سينا بالذاكرة والمتذكّرة، لأنها «تكون حافظة لصيانتها ما فيها، ومتذكّرة لسرعة استعدادها لاستثباته، والتصور به، مستعيّدة إياه إذا فقد»^(١). ويرى ابن رشد أن الفرق بين الحافظة والذاكرة يكمن في طريقة إحضارها للمدرك، فإن «كان إدراكها متصلاً سميت حافظة، وإن كان منفصلاً سميت ذاكرة»^(٢). ويعتبر أن الحافظة أفضل من الذاكرة؛ لأن عملية الحفظ أشرف وتتطلب جهداً ذهنياً واستعداداً نفسياً أكبر مقارنة بعملية التذكر^(٣)، ثم لأن هذه الأخيرة متضمنة بالضرورة في العملية الأولى.

وكون الذاكرة آخر قوى الإدراك الذهني معناه أنها تحتاج إلى إفادة كل القوى السابقة عليها وإلى خدمتها لها، وذلك بأن تنقل إليها صور المعطيات المادية ومعانيها المتنوعة، وتقدم إليها كل المعلومات المتصلة بها، والتي تتنوع حسب الوظائف الإدراكية الخاصة بكل واحدة منها سواء تعلق الأمر بآلات الحس الظاهر أم بآلات الحس الباطن السابقة، ولهذا يرى ابن رشد «أنها محتاجة في فعلها إلى أن تتقدمها قوتان: قوة الحس وقوة التخيل»^(٤).

ولا تحتاج الذاكرة إلى القوى الذهنية المتقدمة عليها لكي تزودها بمواد اشتغالها فحسب، ثم تنقطع بعد ذلك صلتها بها، بل تظل مرتبهة بها في عملية استدعائها للمعاني والأشياء واستعادتها لصورها؛ إذ «إن تذكر المرء شيئاً قد نسيه إنما يكون ضرورة بإحضار معنى ذلك الشيء. فإذا أحضرته القوة الذاكرة أحضر المصور صورة ذلك الشيء وركب المميز المعنى الذي ميزه وفصله بأنه إلى المعاني التي تفصلت فمنها يتركب، والمركب هو المفصل. فمعنى الصورة تحضره الذاكرة، ورسمها تحضره التخيلة، وتركيب المعاني إلى الرسم تعطيه الميزة»^(٥).

معنى ذلك، أن الحركة الإدراكية للذاكرة أو الحافظة لا تقتصر على الانفعال بالمعاني والمعلومات التي توردها عليها القوى الذهنية المتقدمة عليها وخاصة الوهم، بل إنها تترجم الانفعال الوجداني إلى استجابة سلوكية؛ حيث إنها تقلب الحركة الذهنية للفعل الإدراكي،

١- ابن سينا، النفس، ص ١٤٩.

٢- ابن رشد، الحاس والمحسوس، ص ٢٠٩.

٣- نفسه، ص ٢١٣.

٤- نفسه، ص ٢٠٩.

٥- نفسه، ص ٢١١-٢١٢.

فتعيد تركيب موضوع التذكر بالمعاني والصور التي تمثلتها بها النفس في السابق. إلا أن هذه العملية لا تتم دائما بيسر، لأن استعادة النفس لمعطى مادي سابق يمكن أن تصادف ضعفا أو اختلالا في النشاط الذهني لتلك القوى، فتعجز عن إنجاز الوظيفة الإدراكية المنوطة بها أو لا تسهم بالفاعلية المطلوبة في إنجازها، الأمر الذي من شأنه أن يؤثر سلبا في العملية ككل^(١).

وتعتبر درجة اعتدال «الحرارة الغريزية» العامل الأساس الذي يتحكم في الحركة الذهنية للذاكرة، ويؤثر في طريقة استعادتها للمعطيات المترسبة في الحافظة والمخزونة فيها ودرجتها. وقد قدم ابن رشد تعليلا هاما لسبب تعثر الذاكرة واختلال نشاطها، فأوضح أن أمزجة الأدمغة البشرية نوعان: أحدهما شديد الرطوبة؛ والآخر شديد اليبوسة. فأصحاب الأمزجة الرطبة لا يتذكرون الأشياء لأن الصور لا تثبت في الرطوبة، إلا أنهم يتميزون بسرعة الحفظ؛ أما أصحاب الأمزجة اليابسة فيتمسكون بالصور الحاصلة لهم، وتنطبع في ذاكرتهم الظواهر الحسية التي يدركونها، إلا أنهم يكونون قليلي الحفظ^(٢).

بيد أن الحركة الإدراكية للذاكرة لا تظل أسيرة القوى الذهنية التي تسبقها، ولا ترتفع كلياً بالمعطيات التي تقدمها إليها، بل إنها قد تتجاوزها في أحيان وحالات خاصة، فتبتكر بعض الأشياء التي لم يؤدها إليها الحس «كما حكى أرسطو عن بعض القدماء أنه كان يصور أشياء نقلت إليه بالسمع من غير أن يكون شاهدها»^(٣). ويفسر ابن رشد هذه الظاهرة باتحاد قوى الذاكرة والتمثيلية والمميزة (الوهم) في عملها، وتحررها في لحظة نفسية وذهنية محددة من كل المؤثرات الحسية والمشوشات الفكرية، وهو ما يسهل تحقيقه لحظة انفراد الإنسان بنفسه في الفضاءات الخالية والرياض المعشبة^(٤).

وتتمكن أيضا الحركة الإدراكية للذاكرة في أحيان عديدة من ماثلة القوتين التمثيلية والوهمية في أفعالهما التأثيرية، فتولد في النفس انفعالات لذيدة أو مؤلمة بموضوع التذكر بالرغم من أنه غائب عن الحس^(٥)، فكثيرا ما يمتلك الإنسان الحزن أو يجهد بالبكاء

١- ابن رشد، الحاس والمحسوس، ص ٢١٢.

٢- نفسه، ص ٢١٤.

٣- نفسه، ص ٢١٢.

٤- نفسه.

٥- نفسه.

بمجرد تمثل صورة حبيب مفقود أو استعادة ذكرى حادث أليم، وبالمقابل قد تغمره الفرحة وتلوح على محياه ابتسامة عالية نتيجة تذكره لحظة ممتعة سابقة. إلا أن هذه الاستجابة الانفعالية لا تتحقق إلا بالإسهام الفعال لكل قوى الإدراك الذهني التي تثير الشعور بأكثر لحظات الواقعة المتذكّرة إثارة لمشاعر الشوق أو الغضب.

تلك إذن أبرز خصائص قوى الإدراك الباطن ومحددات اشتغالها، وإذا كان تناول الفلاسفة المسلمين لها ركز على النظر إلى كل قوة منعزلة عن غيرها من القوى الأخرى، فليس بسبب رؤية منهجية تجزيئية ومفككة، بل لأن طبيعة المقاربة اقتضت توضيح الخاصية الإدراكية لكل واحدة منها في ذاتها، قبل بيان علاقتها بالقوى الأخرى. ولعل ما يبين ذلك تأكيد الفارابي أن الإدراك الذهني عملية مترابطة تتكاثف فيها القوى النفسية وتتداخل فيها حركاتها الإدراكية، ويتصل «بعضها ببعض»^(١).

وتكمن أهمية العمل الذي قام به الفلاسفة المسلمون في كونهم أبرزوا العلاقة الوطيدة بين المحاكاة والنشاط الخيالي للنفس، وذلك من خلال الربط بين العوالم الجديدة التي تنتجها ملكة الخيال، وبين أنها تكون إما تمثيلاً لمعطيات حسية سبق إدراكها، فيتم التعبير عنها بصورة مشابهة لأصلها المادي أو مغايرة له، أو تصويراً للموضوعات جديدة لا علاقة لها مباشرة بالعالم الحسي، وفي الحالتين معا ينبنى النشاط الخيالي على قانون التجزئ والتركيب من جديد.

كما أن بحثهم قوى الخيال الذهني مكنهم من فهم سبب اختلاف الاستعدادات النفسية والطبيعية للإبداع بين الناس، وتفاوتهم في درجات ذلك الإبداع ونوعيته، بحيث أرجعوا ذلك إلى الطاقة النفسية المركوزة في النفس، والممتدة في تصورهم بين العقل والقلب، والتي تسمح للبعض بسرعة الخلق والتمثل النفسي والإبداع الذهني للصور والأخيلة، وتجعل البعض الآخر يعرف صعوبة في خلق الصور والعوالم الخيالية.

وقد مثلت هذه المقاربة أساساً نظرياً هاماً للنظر في الشعر، والبحث في طبيعته الخيالية، ووظائفه التخيلية، وهو ما يتجلى في مفهومهم للتخييل الشعري.



١- الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص ١١٥.

المبحث الثاني من التخيل النفسي إلى التخيل الشعري

تمهيد :

تبرز أهمية العمل الذي قام به الفلاسفة المسلمون في كونهم استخلصوا الدلالات النوعية الدقيقة لمصطلح التخيل، فنقلوها من سياقها النفسي وربطوها بالعملية الشعرية وبخصائصها الفنية ووظائفها النفسية، فلم يعد التخيل مصطلحا نفسيا، كما لم يظل متنازعا بين مباحث وحقول معرفية متنوعة، بل أصبح مقتصرًا على الشعرية مرتبطًا بها، وقد أسهم الفارابي في هذه النقلة، بحيث خصص المصطلح بالشعر، فتمكن من إقامة «نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسي واضح، يكشف عن فهم نسبي لملكة التخيل عند الشاعر، وفهم كامل لطبيعة الإثارة التخيلية التي يحدثها الشعر في المتلقي»^(١).

ولم تكن هاته النقلة من السياق النفسي إلى الشعري أن تحقق بيسر، فقد اعترضتها بدورها عوائق لغوية وثقافية عديدة، ترجع أساسا إلى المحتوى النظري لمصطلحات كتاب الشعر وأصولها الحضارية، وكذا إلى طبيعة اللغة الوسيطة التي قدمت بها القناة المترجمة تلك المصطلحات والتصورات إلى الثقافة العربية، وهو ما انعكس جليا على طريقة الفارابي في التنبيه على الخاصية التخيلية للشعر وتأكيد فاعليتها الجمالية ووظيفتها النفسية، وهي طريقة اتسمت بمظهرين: ففي الأول توسل بالمصطلحات التي سادت في النصوص الفلسفية العربية الأولى، وسبق أن اعتبرناها إبدالات لمفهوم التخيل؛ أما في الثاني فقد وظف مصطلح التخيل اقتداء بمتى بن يونس. ويتبين هذا المسلك الذي انتهجه من خلال تتبع مصطلحات رسالته في قوانين صناعة الشعراء، ومقارنتها بمصطلحات رسالة أخرى موسومة بكتاب الشعر، والتي يبدو أنه ألفها بعد الأولى^(٢):

١- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٢١. أنظر أيضا: د. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ١٤٨.

٢- نشر هذه الرسالة أيضا د. محمد سليم سالم بعنوان «جوامع الشعر» ضمن كتاب أبي الوليد بن رشد:

المصطلحات الرسالة	الترادف المصطلح	مادة: (نيل)	مادة: (بته)	مادة: (هـ)	مادة: (هـ)	مادة: (نيل)	مادة: (معه)	ترادف المحاكاة	ترادف التمثيل
مقالة في قوانين صناعة الشعراء	٠	٠	١٦ مرة ٣٨,٠٩٪	٩ مرات ٢١,٤٢٪	٩ مرات ٢١,٤٢٪	٤ مرات ٩,٥٢٪	٣ مرات ٧,١٤٪	مرة واحدة ٢,٣٨٪	
كتاب الشعر	٤ مرات ٥,٨٨٪	٢٤ مرة ٣٥,٢٩٪	مرة واحدة ١,٤٧٪	٣٩ مرة ٥٧,٣٥٪	٠	٠	٠	٠	٠

يرجع الاختلاف بين مصطلحات الرسالتين إلى خصوصية الزمن الثقافي لكل واحدة منهما، إذ يبدو أن الفارابي قد ألف الأولى في لحظة زمنية غير بعيدة عن لحظة ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر؛ أي قبيل اكتمال تشكل مصطلح التخيل واستقراره في مجال الإبداع الفني، هذا مع العلم أن الرجلين كانا متعاصرين، وقد توفي الفارابي بعد متى بن يونس بإحدى عشرة سنة، وهي لحظة دقيقة في تاريخ المصطلح كما رأينا سابقا، وقد تميزت بتوظيف المترجمين لمصطلحات التشبيه والمحاكاة والتمثيل والوهم، وباحتفائهم بها بغاية الإحالة إلى الخاصية التخيلية للنص الشعري، دون تسميتها بالمصطلح الدال عليها.

وخلافا للرسالة الأولى، اتسمت الرسالة الثانية بتوظيف ملحوظ لمصطلحي المحاكاة والتخيل ولبعض مشتقاتها مقابل غياب كلي للمصطلحات السابقة الواردة في الرسالة الأولى باستثناء فعل «يشبه» الذي ورد فيها مرة واحدة. وإذا كان ذلك يقود إلى الاعتقاد بأسبقية مقالته في قوانين صناعة الشعراء، فإن ما يرسخه أن الفارابي قد وسم حديثه في بداية الرسالة بالإيحاء، وبأنه سيكتفي بالتنبيه إلى أبرز ما يحضره وقت تأليفها، ولعل شعوره بعدم كفاية ما قدم لتحديد الخاصية النوعية المميزة للشعر والإحاطة بها، هو الذي دفعه إلى تأليف رسالة ثانية تربط بوضوح التخيل بالشعر^(١).

تلخيص أرسطو طاليس في الشعر، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٧١-١٧٥. وقد اعتقد أنها لم تنشر من قبل (ص ١٦٨). وستعتمد هذه الدراسة على تحقيق د. محسن مهدي لها، ليس لأنه يسبق زمنيا عمل د. سليم سالم، بل لأنه من المرجح أن يكون عنوانها الحقيقي هو «كتاب الشعر»، خاصة أن الفارابي ذاته يسميها كذلك في كتابه: الموسيقى الكبير، ص ١١٧٦، ١١٨٨، كما أن حازما القرطاجني يشير إليها بالعنوان ذاته (منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٦).

١- الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ١٥٠.

ولئن كان سيفيد بصنيعه هذا في تأصيل مصطلح التخيل الفلسفي، وسيمكن من إنتاج تصور نظري متكامل للعملية الشعرية، يحدد طبيعة علاقتها بالواقع الموضوعي والانفعالات النفسية والرؤى الجمالة للمبدع، وبالخصائص الدلالية والإيحائية لخطابها اللغوي، ثم بالآثار النفسية التي تحدثها لدى المتلقي، فمن الملاحظ أن لحظة بداية تشكل المصطلح ستظل مؤثرة في قراءة الفلاسفة المسلمين لكتاب الشعر عامة، وفي توظيفهم لمصطلح التخيل خاصة، بحيث سيستمر ربط مصطلحي التخيل والمحاكاة بالمصطلحات البلاغية كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية والتمثيل، كما يتضح من الجدول الإحصائي الآتي :

المصطلح / الرسالة	ابن سينا: فن الشعر	مجموع المصطلحات	ابن رشد تلخيص كتاب في الشعر	مجموع المصطلحات
مصطلح المحاكاة	٧١ مرة ٪٣٩, ٢٣	٩٦ مرة ٪٥٣, ٠٥	١٠١ مرة ٪٤١, ٣٩	١٣٣ مرة ٪٥٤, ٥٠
المشتقات الأخرى لمادة (حاكي)	٢٥ مرة ٪١٣, ٨١		٣٢ مرة ٪١٣, ١١	
مصطلح التخيل	٢٥ مرة ٪١٣, ٨١	٥٥ مرة ٪٣٠, ٣٨	٢٨ مرة ٪١١, ٤٧	٣٥ مرة ٪١٤, ٣٥
المشتقات الأخرى لمادة (خيل)	٣٠ مرة ٪١٦, ٥٧		٧ مرات ٪٢, ٨٦	
مصطلح التشبيه	١٧ مرة ٪٩, ٣٩	٣٠ مرة ٪١٦, ٥٧	٤٧ مرة ٪١٩, ٢٦	٧٦ مرة ٪٣١, ١٥
مصطلح الاستعارة	٦ مرات ٪٩, ٣٩		٥ مرات ٪٢, ٠٤	
مصطلح المجاز	مرة واحدة ٪٠, ٥٥		مرة واحدة ٪٠, ٤٠	
مصطلح الكناية	٠		مرتين ٪٠, ٨١	
مصطلح التمثيل	٠		مرة واحدة ٪٠, ٤٠	
مصطلح التغيير (الإبدال، النقل)	٦ مرات ٪٣, ٣١		٢٠ مرة ٪٨, ١٩	

يبدو جليا في الجدول الإحصائي أن مصطلح المحاكاة قد هيمن على كل المصطلحات الواردة في تلخيصي ابن سينا وابن رشد بما فيها مصطلح التخيل، وأن نسبة الفرق بينه وبين هذا الأخير بلغت لدى ابن سينا ٢٥،٤٢٪ ولدى ابن رشد ٢٩،٩٢٪، وهي نسبة هامة. ويعود السبب في ذلك إلى القوة النظرية والثقل المفهومي لمصطلح المحاكاة في سياقه الأصلي بوصفه جوهر كتاب الشعر، دون أن يعني ذلك أن المحاكاة كانت أكثر أهمية وقيمة عندهم من مصطلح التخيل؛ لأنهم كانوا يوظفونها في كثير من الأحيان بمعنى مترادف ومتداخل، ولذلك يلاحظ أن المحاكاة والتخيل يشكلان معا النسبة الغالبة من مجموع مصطلحات التلخيصين، إذ تكرر لدى ابن سينا ١٥١ مرة مقابل ٣٠ مرة للمصطلحات البلاغية الأخرى؛ بينما تكرر لدى ابن رشد ١٦٨ مرة مقابل ٧٦ مرة للمصطلحات البلاغية الأخرى.

أما بخصوص المصطلحات البلاغية، فيدل توظيفها على المنحى الجديد الذي أصبح يطبع اشتغال مصطلحي التخيل والمحاكاة في الخطاب الفلسفي، والذي تميز ببداية انفتاحها على مباحث الدرس البلاغي العربي. ولئن كانت إرهاصات ذلك قد بدأت مع مترجمي كتابي الخطابة والشعر، فقد اتخذت منحى مغايرا لدى ابن سينا وابن رشد، حيث نظرا إليها باعتبارها وسائل جمالية للتخيل.

١- المفهوم الفلسفي للتخيل :

تأثر الفلاسفة المسلمون في تصورهم الجمالي للشعر بنزوع منطقي واضح، فربطوا مختلف مستويات الخطاب بغايتها المدنية في الحياة اليومية للإنسان، وقد انعكس ذلك على مفهومهم للتخيل، فركزوا في تعريفهم له على جانبه الوظيفي وأثره النفسي أكثر مما ركزوا على عناصره الجمالية ومقوماته الأسلوبية. ولذلك يلاحظ أنهم ما انفكوا يستخدمون - في معرض توظيفهم لمصطلح التخيل - جملة من الدوال التي تحيل إلى بعض الحالات والانفعالات النفسية، وتكشف أنه استجابة ذهنية للمتلقى تبرز على مستوى انفعالاته أو أفعاله، وتترجم درجة تأثره بموضوع التخيل ونوع انسياقه لطريقة تشكله. يقول الفارابي بهذا الصدد: «(...) جودة التخيل يقصد بها أن تنهض نفس السامع إلى طلب الشيء المخيل والمهرب منه أو النزاع إليه أو الكراهة له، وإن لم يقع له به تصديق (...)» وتستعمل جودة التخيل فيما يسخط ويرضي وفيما يفزع ويؤمن وفيما يلين النفس وفيما يشدها وفي سائر عوارض النفس. ويقصد بجودة التخيل أن يتحرك الإنسان لقبول الشيء وينهض

نحوه وإن كان علمه بالشيء يوجب خلاف ما يخيل له فيه. وكثير من الناس إنما يحبون ويغضون الشيء ويؤثرونه ويحتسبون به بالتخيل دون الروية، إما لأنه لا روية لهم بالطبع أو أن يكونوا اطرحوها في أمورهم»^(١)، وفي السياق نفسه، لكن بعبارات مختصرة يقول ابن سينا: «التخيل: هو انفعال من تعجب، أو تعظيم، أو تهوين، أو تصغير، أو غم، أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول إيقاع اعتقاد البتة»^(٢).

فالتخيل انفعال جمالي تدعن فيه نفس المتلقي - بشكل لا واع وغير فكري - لمقتضى القول الشعري، فينساق ذهنه للصور والعوالم المخيلة إليه، وهو وإن كان لا يروم إقناع النفس وحملها على تصديق موضوع التخيل، فإن فعله لا يتحقق إلا إذا استطاعت الأحكام الجمالية التي ينطوي عليها إثارة الحركات الخيالية للقوى الذهنية، وأن تغلبها على الحركة الإدراكية للقوى العقلية (الروية والفكر)، فتحرر المتلقي من سلطانها، وتدفعه من ثمة إلى أن يتوهم صدق ما خيل إليه فينساق لمقتضاه الانفعالي. ويرى ابن سينا أن هذا الأمر يعرض للإنسان إذا تمثلت له الأشياء بصور مخالفة لما جرت به عادتها ولما تستوجبه طبيعتها المادية أو الحركية^(٣).

ويشي تنبيه فلاسفة الإسلام على الجوهر التأثيري للتخيل بأنه ليس غاية في حد ذاته، وإنما له مقاصد في غيره أبرزها «المقصد العملي» الذي يستهدف حث المتلقي على القيام بعمل أو تركه^(٤).

ولا يبارس التخيل - كما تشير الجملة الأخيرة من نص الفارابي - تأثيره في صنف خاص من الناس دون الآخرين، بل إن فعله يمس كل البشر سواء كانوا غير عقليين بالطبع، أي لا يحكمون رويتهم في إدراكاتهم، أم كانوا عقلايين، «لأن التخيلات أشد وقعا في النفوس من الحقائق والوقائع، لذلك من يتقن صناعة التخيل يكون أشد تأثيرا من الذين يحترفون البرهان»^(٥). والسبب في ذلك أن التخيل يوافق طبيعة النفس الإنسانية التي تنشده غريزيا

١ - الفارابي: فصول منتزعة، ص ٦٣-٦٤. أنظر كذلك: إحصاء العلوم، ص ٨٤-٨٥.

٢ - ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص ١٥.

٣ - ابن سينا: التعليقات، ص ١١٧.

٤ - محمد المصباحي: «صراع الخيال والعقل في الحضارة العربية الإسلامية»، ص ٢٦.

٥ - نفسه.

إلى المواضيع الجميلة والجديدة التي تحرق التشكلات المبتذلة والمألوفة للظواهر الإدراكية، فتصوغها بصور مغايرة ومفاجئة وبأسلوب عجيب وممتع^(١).

ويتخذ الانفعال الغريزي الذي يحدد ماهية التخيل ووظيفته مظهرين اثنين: فالأول يكون مجرد تأثر عاطفي ولا يتولد عنه أي موقف سلوكي، وهذا ما تشير إليه كلمة «التعجب» في تعريف ابن سينا؛ أما الثاني فهو انفعال نفسي تتولد عنه وقفة سلوكية للمتلقي اتجاه الشيء المخيل إليه، وهذا ما قصده الفارابي بقوله في النص أعلاه: «أن يتحرك الإنسان لقبول الشيء وينهض نحوه». ويعود التمييز بين هذين المستويين من التخيل إلى الطبيعة الجمالية للقول الشعري وخاصيته الوظيفية؛ حيث إنه خطاب لا يستهدف إثارة وقفة سلوكية لدى المتلقين تنسجم ومقتضى مضمونه الإيحائي فحسب، بل يقتصر أحيانا على بث المتعة الفنية الخالصة في نفوسهم. وقد أشار ابن سينا إلى هذا التمييز بقوله: «والشعر قد يقال للتعجب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية»^(٢). ومن رأيه أن الشعر العربي يتميز عن الشعر اليوناني بتضمنه هذين المستويين معا: «فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال؛ والثاني للتعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه. وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل»^(٣).

وقد كان الفلاسفة المسلمون ينطلقون، في تأكيدهم الوظيفة التأثيرية للتخيل، من تصور هام مؤداه أن القول الشعري عملية خداعية تحتال على المتلقين بالعوالم والمواضيع الجمالية التي تتضمنها لتخلق لديهم وهم مشابقتها للواقع المادي، ولتحملهم بذلك على الانسياق لمقتضاها التخيلي. الأمر الذي يبرز أن التخيل في تصورهم نشاط ذو طبيعة «سحرية» خالصة، ولعل مما يؤكد ذلك أنهم كانوا يقرنون مصطلح التخيل - في سياقات عديدة وبدرجات لافتة - بدال «الحيلة»^(٤). ولا شك أن الربط بين الشعر والسحر، والنظر

١- الفارابي: إحصاء العلوم، ص ٨٤. ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٢.

٢- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٢.

٣- نفسه، ص ١٧٠.

٤- أنظر بهذا الخصوص ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٣، المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص ٢٢-٢٣، الخطابة، ص ١٠٤.

إلى الفعل التخيلي باعتباره عملية احتيالية أمر غريب عن شعرية أرسطو، الذي وإن أكد الجانب التأثيري في الشعر إلا أنه نظر إليه نظرة علاجية تتصل بالتطهير، وهو أمر إن دل على شيء فإنما يدل على استمرار حضور المفهوم البياني للتخيل في المفهوم الفلسفي، خاصة الجانب المتعلق منه بالبعد السحري الذي رسخه القرآن الكريم والحديث الشريف كما رأينا في السابق.

وليس معنى ذلك أن المفهوم الفلسفي للتخيل مع شراح الشعرية الأرسطية تأثر كلياً في هذا المستوى الدلالي بالمرجعية البيانية، بل لقد استثمره وأغناه بتصور جديد يؤكد الطابع التشكيلي للتخيل وأساسه القياسي، وهو ما يتضح من قول ابن سينا: «المقدمات الشعرية هي المقدمات التي من شأنها، إذا قبلت، أن توقع للنفس تخيلاً لا تصديقاً»^(١).

فجملة الشرط الاعتراضية «إذا قُبِلَتْ» تبين أن حصول التخيل في النفس يتوقف على تسليمها بأحكام القياس الشعري وتوهمها صحة نتائجه «وهنا يكتسب التخيل معنى آخر غير «التأثير»، فتخيل حقيقة ما أو أمر ما يعني إعادة صياغته أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلاً جمالياً مؤثراً. فيصبح معنى التخيل التشكيل والتأثير، وهذان المعنيان يشكلان القياس الشعري، فالتشكيل هو المقدمة المنطقية لهذا القياس، والتأثير هو النتيجة المنطقية المترتبة على تلك المقدمة»^(٢).

ويتضح معنى التشكيل والتصوير الفني لمصطلح التخيل من خلال بعض السياقات التي كان يرتبط فيها استعماله بمصطلح المحاكاة، والتي كان يستعمل فيها هذا الأخير بوصفه وسيلة من وسائل تشكله، مثال ذلك اعتبار ابن سينا أن المقدمات الشعرية: «ليس من شرطها أن تكون صادقة، ولا كاذبة، ولا ذائعة، ولا شنعاء، بل أن تكون مخيلة. ويكاد أن يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخييلات، فيحاكي الشجاع بالأسد، والجميل بالقمر، والجواد بالبحر. وليس كلها بمحاكيات، بل كثير منها مقدمات خالية عن الحكاية أصلاً، إلا أن نحو قولها موجه نحو التخيل فقط»^(٣).

١- ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص ١٥-١٦، البرهان، ص ١٦-١٧، ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص ٩٦.

٢- د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٢٧.

٣- ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص ١٦-١٧. أنظر أيضاً الفارابي: كتاب الشعر، ص ٧٣.

ليس المقصود بالتخييل هنا الانفعال النفسي بالعملية الشعرية، بل الصور الفنية الناتجة عن محاكاة العالم المادي وتمثيل مواضيعه بعضها ببعض على أساس المشابهة. ومن ثمة، فكلمة تخييل كانت تستعمل لدى الفلاسفة المسلمين بمعنى مادة الشعر وأداته الإبداعية، وقد كانت ترادف بهذا المعنى كلمة المحاكاة وترتبط بها. ومن أبرز الشواهد الدالة على ذلك قول ابن سينا: «(...) والشعر يستعمل التخييل. والتصديقات المظنونة محصورة متناهية يمكن أن توضع أنواعا ومواضع. وأما التخييلات والمحاكيات فلا تحصر ولا تحد. وكيف، والمحصور هو المشهور أو القريب! والقريب والمشهور غير كل ذلك المستحسن في الشعر، بل المستحسن فيه المخترع المبتدع.»^(١).

يضع ابن سينا في هذا النص «التخييلات والمحاكيات» في مقابل «التصديقات المظنونة والمشهورة»، ويميز بينهما على أساس تنوع مواضيعهما وتحددتها أو ثباتها ومحدوديتها، مما ينم عن وعيه العميق بالجواهر الحركية للتخييل وطابعه الامتدادي، ويدل على أنه يعتبر أن أي محاولة للإحاطة الدقيقة والشاملة به سيكون مآلها الفشل ما لم تدرك أن مواضيعه وصوره الجمالية دائمة التشكل والتغير إلى حد يستحيل معه حصرها أو تحصيلها، وما لم تصغ تعريفها له على ذلك الأساس.

ويستمد التخييل هذه الطاقة الإبداعية من الحركة الإدراكية للقوة المتخيلة التي تقوم بتشكيل عالم لا متناهي من الصور والمواضيع الجمالية، وذلك من خلال تجزيء معطيات الواقع المادي وإعادة تركيبها على نحو مغاير، أو من خلال محاكاة بعضها ببعض. وما يشير إليه ابن سينا هنا ليس إلا استشارا لإحدى أبرز تصوراته في رسائله النفسية، والتي أكد فيها «تعذر» وضع حد جامع مانع للظاهرة الخيالية بمختلف تشكلاتها المادية والحركية، لأنها دائمة التحول والتغير. حيث قال: «الخيال ليس عنده حد البتة، لأن الحد كلي، فكيف يلحق هوية الحد؟»^(٢)

١- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٢-١٦٣.

٢- ابن سينا: أحوال النفس، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص ٧٧.

تجدر الإشارة هنا إلى أن أصل هذا التصور يعود إلى لحظة بداية تشكل مفهوم التخييل؛ حيث نبه الكندي على حركية الخيالات ولا محدودية تشكلاتها ومواضيعها المادية. فقال مستعملا كلمة توهم بدل كلمة خيال: «التوهم ليس له ذات ثابت قائم على حال واحدة، لكنها تكون على حال الأشياء التي تراها». أرسطو طاليس: أثولوجيا، تر: عبد المسيح بن عبد الله الحمصي، أصلحه: يعقوب ابن إسحق الكندي، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٣٥.

ومن الواضح أنه قد نقل هذا المعنى من سياقه النفسي إلى مجال الإبداع الشعري، فعد الخيال أداة إبداعية غير متناهية الخلق والابتكار، واعتبر أن إنتاجاته الفنية تنطوي على طاقة إيجابية خصبة ومتجددة، وما يمكنه من ذلك أن جمالية النص الشعري تتحدد بمدى ابتكاره لعوالم جمالية جديدة وغير مدركة من قبل؛ لأن «الشعرية كامنة في تلاوين الكلام. وهي تظل دائما كإمكان، فإن هو أنجز صار الشاعر مطالبا بالعدول عنه من جديد وملاحقة ذاك الذي ظل محجبا لا يمنح نفسه»^(١).

ومما تجدر ملاحظته أن معنى التعدد والتنوع الذي يحدد إحدى استعمالات مصطلح التخيل يكاد يشكل ماهيته الجمالية والإبداعية، إذ ينطوي على معاني دلالية عديدة ويتقاطع مع مصطلحات فنية ومعرفية متنوعة إلى حد يصعب معه القبض على معناه الدقيق والواضح: «التخيل (...) مصطلح متعدد الدلالات، لأنه يقوم على أسس معرفية متميزة، حاول ابن سينا الاهتداء بها، كي يفهم الأبعاد المتنوعة لفكرة المحاكاة الأرسطية. ومن هنا يأخذ المصطلح أبعادا ثلاثة محددة: بعد منطقي، وبعد سيكولوجي، وبعد بلاغي صرف. هذه الأبعاد للمصطلح قد تتباين أحيانا أو تتنافر لكنها - في أحيان أخرى - تتداخل وتتناغم، بحيث يصعب فصل أحدها عن الآخر»^(٢).

وكيفما كان الحال تظل الدلالات المتعددة لكلمات تخيل وأبعادها المعرفية المتنوعة مرتبطة بالشعر ونابعة من خصائصه الإبداعية ووظائفه الجمالية، فالتخيل أسلوب إيجائي خاص بالشعر، والعلاقة بينهما علاقة تفاعل وترابط؛ إذ لا يمكن تصور شعر بدون تخيل، من الممكن أن يتحقق التخيل في أجناس فنية أخرى كالرسم والموسيقى، إلا أنه يتعذر الحديث عن الشعر بمعزل عن التخيل وبدونه، وهذا ما قصده ابن سينا بقوله في النص السابق: «والشعر يستعمل التخيل».

معنى ذلك أن الإحاطة بماهية التخيل لدى الفلاسفة المسلمين لا يمكن أن تتم بصورة دقيقة وشاملة إلا باستقصاء تصورهم النظري للشعر، وتحديد ملامحه الجمالية وخصائصه التصويرية وبنياته التركيبية والدلالية.

١- د. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص ٢٥٩.

٢- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٥٦. أنظر أيضا د. شكري عياد: كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص ٢٥٨.

٢- التخييل الشعري: طبيعته وقيمه

٢-١: التخييل جوهر الشعر

يلاحظ الباحث في كتب الفلاسفة المسلمين ورسائلهم الشعرية أن حديثهم عن الخاصية النوعية للشعر اتخذ أشكالا عديدة وكان يتوسل بمصطلحات متنوعة، فكانوا يعتبرون أن الشعر هو التمثيل والمحاكاة والتخييل والتشبيه والتغير. وهذه كلها مصطلحات تعني عندهم أمرا واحدا، وتندرج في إطار مقاربتهم للعملية الشعرية من زاوية علاقتها بالشاعر وبالعالم المادي وباللغة التعبيرية ثم بالمتلقي، وتعكس مدى تأثرهم بالتصورات والمفاهيم الجمالية التي تضمنتها النقول الابتدائية للفلسفة اليونانية، كما تشي بطبيعة التطور النظري الذي حصل في مقاربتهم الجمالية، والذي يتمثل أساسا في رسوخ وعيهم بالجوهر التخييلي للشعر. ولذلك، فبالرغم من تنوع المصطلحات الجمالية التي وظفوها لتحديد ماهية الشعر، إلا أن هذا الأمر لا ينقص من خصوصية تصورهم ونسقيته، لأن تلك المصطلحات تتكامل وترابط فيما بينها، وتتضمن مفهوم التخييل وتحيل عليه بصيغ مختلفة. ويتضح ذلك في قول الفارابي: «التمثيل أكثر ما يستعمل إنما يستعمل في صناعة الشعر. فقد تبين أن القول الشعري هو التمثيل»^(١).

ينم اختيار الفارابي لمصطلح التمثيل من بين سائر المصطلحات الأخرى التي وظفها في رسالته: «مقالة في قوانين صناعة الشعراء» لاعتباره ملمحا جماليا مميزا للخطاب الشعري عن كونه يعد في نظره أكثر تلك المصطلحات دلالة على جوهره الإبداعي، إذ يشير إلى خاصية التصوير الفني التي تسم الأسلوب الشعري، وإلى عملية الإيجاء بالمعاني والصور الجمالية في وهم السامع، وهما مستويان مترابطان في العملية الشعرية يتعلق أولهما بجانبها الأسلوبي؛ بينما يتصل ثانيهما بآثرها النفسي ووظيفتها الجمالية، والتي تتجلى في «إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»^(٢).

ويبدو أن الفارابي كان يستثمر بهذا التعريف التصور الجمالي السائد قبله الذي كان يعتبر التمثيل أسلوبا تصويريا خاصا بالشعر. وهو تصور برز بجلاء لدى قسطا بن لوقا و مترجم كتاب الخطابة، وقد سبق القول إن تأكيدهما على اختصاص «المثل» و«المثال» و«التمثيل»

١- الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥١.

٢- نفسه.

بالشعر يدل على وعيها العميق بالطابع التخيلي للشعر، ويندرج في سياق التنبيه عليه. وقد ظل الفارابي بهذا التعريف قريبا من روح تصور أرسطو للشعر؛ لأنه عد «التمثيل» هو الأصل والأساس في العملية الشعرية، فلم يقرنه بالمكون الإيقاعي، إلا أن ذلك جعله غريبا عن طبيعة الشعر العربي التي يعتبر الوزن مكونا جماليا هاما فيها. ولعل وعيه بهذا الأمر، وبأن تعريفه لا يبين بالشكل المطلوب الجوهر التخيلي للشعر هو ما حدا به إلى إعادة تعريفه بصورة أخرى وفي سياق مغاير، بحيث قال: «والجمهور وكثير 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، ولا يبالون بألفاظه كيف كانت بعد أن تكون فصيحة في ذلك اللسان، بل يؤثرون منها ما كان مشهورا (...) والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا، ولكن يقال هو قول شعري. فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا. فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية. ثم سائر ما فيه، فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل. وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرها الوزن»^(١).

فالساق النظري الذي يندرج ضمنه هذا النص هو تحديد المكون النوعي الذي يميز الخطاب الشعري وإبراز قيمته الجمالية بالنظر إلى المكونات الشعرية الأخرى. ولذلك، أكد الفارابي أن المحاكاة أساس الشعر والعنصر الرئيس المحدد لماهيته وحقيقته، وأنها تفضل من ناحية الأهمية الجمالية المكون الإيقاعي، لأن الكلام إذا كان موزونا ولم يتضمن صورا فنية تحاكي معطيات العالم المادي فليس يعد شعرا؛ أما إذا كان محاكيا لها، ولم يكن موزونا بإيقاع عروضي فهو أقرب من الكلام السابق إلى روح الشعر وجوهره الإبداعي، ومن ثمة يجوز أن يسمى قولاً شعرياً.

وإذا كان هذا الأمر يعني أن المحاكاة أكثر أهمية في العملية الشعرية من عنصر الوزن، فإنه يروم مواجهة الاعتقاد الشائع الذي يعطي للوزن قيمة أكبر على حساب المحاكاة والتصوير الفني، فيخرج الشعر عن مهيعه الإبداعي، وهو اعتقاد بدأ يستشري في الذوق

١ - الفارابي: كتاب الشعر، ص ٩٢.

الجمالي العام، وصار يحدد القيم الأدبية للشعرية العربية، ونتجت عنه نصوص منظومة تولي عناية خاصة بالجانب العروضي ولا تقيم اعتبارا كبيرا للجوانب الدلالية والإيحائية للنص، الشيء الذي تمخض عنه الإحساس بضرورة إبراز ماهية الشعر وتحديد مكوناته النوعية وتصنيفها بحسب قيمتها الجمالية.

والسؤال الذي يطرح نفسه بحدّة هنا من يقصده الفارابي بـ «القدماء»؟ هل هم قدماء الشعراء والنقاد العرب أم اليونان؟ يجد هذا التساؤل مبرره في أن اليونان لم يكونوا يقرنون الوزن بالمحاكاة من حيث الأهمية، بل كانوا يعتبرون المحاكاة أساس العملية الشعرية؛ «أما الوزن فكان شيئا ثانويا ليست له قيمة من حيث جوهر المحاكاة»^(١). ويحيز هذا الأمر القول إن المقصود بتلك الكلمة هم أوائل الشعراء والنقاد العرب الذين كانوا يعتبرون أن الشعر يقوم على أساسين مترابطين ومتفاعلين، ولا يجوز أن يسمى القول شعرا في غياب أحدهما: أما الأول فإيحائي وتصويري؛ وأما الثاني فعروضي وإيقاعي، ولعل ما يؤكد ذلك أنه استعمل مفهوم المحاكاة بمعنى «التشبيه»، إذ اعتبر أن «المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض، لكن التشبيه»^(٢). ويلاحظ هنا أن المحاولات التي انتهت بنقاد القرنين الهجريين الثالث والرابع إلى اعتبار «التشبيه» خاصية مميزة للعملية الشعرية، لا تكاد تختلف في شيء عما يقرره هنا الفارابي. ومما سهل عليه هذا الأمر أن صاحبي الترجمتين العربيتين القديمتين لكتابي الشعر والخطابة، كانا يترجمان المحاكاة بالتشبيه.

ولست المحاكاة عند الفارابي نقلا حرفيا مباشرا للواقع المادي، ولكنها عملية تصوير فني يعيد عن طريقها الشاعر تشكيل ظواهره ومعطياته بصورة مماثلة ومشابهة لتحقيقها العيني، إنها كما أوضح ابن سينا بوضوح: «هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو»^(٣). وبهذا المعنى «يكف مصطلح المحاكاة عن كونه دالا عما يجري في ذهن المبدع إبان عملية الخلق ذاتها، من وضع للحكاية، وترتيب لأحداثها، وحبك لمسارها، ويصبح عبارة عن طريقة في القول تفتح ذهن المتلقي على ما يلتقطه الشاعر من مشاهات»^(٤).

١- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٤٧.

٢- الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٠.

٣- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٨.

٤- د. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص ١٨٩.

والغاية الجمالية التي تنشذ المحاكاة تحقيقها تخيل صورة الشيء المحاكى وإقامة صورته في خيال المتلقي: «ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخيل ذلك الشيء: إما تخيله في نفسه وإما تخيله في شيء آخر، فيكون القول المحاكي ضربين: ضرب يخيل الشيء نفسه وضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخر»^(١).

ويتضح من هذا أن المحاكاة وسيلة جمالية للتخيل الشعري، وأن المصطلحين معا يحيلان إلى «الجانب البلاغي الذي يعتمد التشبيه والاستعارة في بناء الصورة الشعرية»^(٢). يقول ابن سينا في هذا السياق: «المحاكاة على ثلاثة أقسام: محاكاة تشبيه، ومحاكاة استعارة، والمحاكاة التي نسميها من باب الذوائع»^(٣). ويقول ابن رشد في السياق نفسه: «أصناف التخيل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منها»^(٤).

إن العلاقة بين التخيل والمحاكاة من جهة، ومفاهيم البلاغة العربية ومباحثها من جهة ثانية، أمر هام جدا، ومن شأن البحث فيها وإبراز طبيعتها وحدودها أن يكشف القيمة الجمالية لمفهوم المحاكاة والتخيل والأصول الحقيقية لمضمونها النظري، وإذا كنا سنبرز ذلك في الفصل الرابع من هذا الكتاب، فلن نعتد هنا إلا بمتابعة أشكال تجلي وعي الفلاسفة بالخاصية التخيلية للشعر على تحديدهم لماهيته الجمالية وطبيعته الأسلوبية. ضمن هذا المسعى نلاحظ أن الخلط والاضطراب لا يلحقان تأكيد الفارابي بأن التمثيل والمحاكاة مكوّنان جوهريان ونوعيان في الشعر؛ لأن المصطلحين يتضمنان مفهوم التخيل ويحيلان إليه.

ويقوم الفرق بين الفارابي والمترجمين السابقين للتراث اليوناني في أنه لم يعالج الجوهر التخيلي للشعر فحسب، بل حرص على إبرازه من خلال بيان الأساس التخيلي للمحاكاة الشعرية، فلم تعد المحاكاة عنده مجرد عملية تشكيل فني للعالم والأشياء بصورة جمالية جديدة، وإنما صارت، قبل ذلك، أسلوبا إيحائيا وأداة تمثيلية تربط بين ذهنتين مختلفتين وتخلق بينهما تفاعلا على المستوى الشعوري والخيالي، فمعنى أن تكون المحاكاة وسيلة للتخيل أنها أداة

١- الفارابي: كتاب الشعر، ص ٩٣.

٢- د. عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٤٨٠.

٣- ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص ١٨. فن الشعر، ص ١٧١.

٤- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٠١.

لنقل الرؤى الجمالية والصور الفنية التي قامت في مخيلة الشاعر إلى مخيلة المتلقي، وذلك بغاية إيقاع اعتقاد معين في نفسه أو حمله على القيام بوقفة سلوكية خاصة اتجاه الشيء المخيل إليه، يقول الفارابي: «الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن تنهض بالسامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أمر ما (من طلب له أو هرب عنه ومن نزاع أو كراهة له أو غير ذلك من الأفعال من إساءة أو إحسان) سواء صدق ما يخيل إليه من ذلك أم لا، كان الأمر في الحقيقة على ما خيل أو لم يكن»^(١).

وما يشير إليه الفارابي هنا يكشف أنه لم يكن ينظر في الشعر من جهتي علاقته بالعالم الموضوعي والمكونات الأسلوبية المحددة لبنية خطابه فحسب، بل كان ينظر فيه من جهة طبيعته التخيلية أيضا؛ أي بوصفه علاقة تفاعل جمالي بين الشاعر والمتلقي تتم على المستوى الخيالي، فـ«الأشعار كلها إنما استخرجت ليجود بها تخيل الشيء»^(٢) إلى المتلقي لينهض نحوه أو لتنفّر نفسه منه. ويبدو هذا التصور الذي يربط الشعر بالتخيل غريبا عن شعرية أرسطو، ولعل هذا ما جعل ابن سينا يستهل شرحه لكتاب الشعر بالإيحاء إلى ذلك: «ونقول نحن أولا: إن الشعر هو كلام خيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة»^(٣).

فعبارة «ونقول نحن أولا» تدل-فيما يبدو- على أن ابن سينا وعى وجود «ثغرة» في كتاب الشعر سببها إغفال أرسطو التنبيه على الأساس التخيلي للعملية الشعرية، ولذلك حرص في مقدمة تلخيصه على أن يخصص تعريفه للشعر وينسبه إلى نفسه.

ويختلف تعريف ابن سينا للشعر عن تعريف الفارابي بكونه أضاف القافية إليه واعتبرها علامة مميزة للشعر عند العرب، مما يبرز أن مشروعه الفلسفي كان يستهدف الإحاطة بالقوانين الكلية للشعر التي تشترك فيها جميع الأمم، مع تحديد نقط الاختلاف والتمايز الخاصة بكل أمة من الأمم^(٤)، وهو ما يدعمه تصديره الفصل الأول بعنوان: «في الشعر

١- الفارابي: كتاب الشعر، ص ٩٤.

٢- الفارابي: فصول متزعة، ص ٦٤.

٣- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦١.

٤- يقول بهذا الصدد: «ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاما شديدا التحصيل والتفصيل». (ابن سينا: فن الشعر، ص ١٩٨). ونجد هذه المسألة أيضا لدى ابن رشد حيث يقول: «الغرض في هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطو طالع في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر». (تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٠١).

مطلقاً»^(١)، وكذا اعتباره - في بنية النص أعلاه - التخييل والوزن محددين للشعر لدى كل الأمم، والقافية عنصراً إضافياً في الشعر العربي.

وقد استعاد ابن سينا هذا التعريف في كتاب له في الموسيقى، فأبرز بوضوح الطبيعة الجمالية لعناصر النص الشعري وخصائصها الوظيفية، حيث قال: «الشعر كلام مخيل، مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة، متساوية، متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم. فـ «الكلام» جنس أول للشعر يعمه وغيره مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبهها؛ وقولنا «من ألفاظ مخيلة»، فصل بينه وبين الأقاويل العرفانية، التصديقية التصورية (...)، وقولنا: «ذوات إيقاعات متفقة» ليكون فرقا بينه وبين النثر؛ وقولنا: «متكررة» ليكون فرقا بين المصراع والبيت؛ وقولنا: «متساوية» ليكون فرقا بين الشعر وبين نظم يؤخذ جزأه من جزئين مختلفين، وقولنا: «متشابهة الخواتيم» ليكون فرقا بين المقفى وغير المقفى. فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بالمقفى»^(٢).

والملاحظة الأولى البارزة هنا أن ابن سينا يتمسك بتعريف واحد للشعر، ولا يغير - كما هو شأن الفارابي - المصطلح المركزي الدال على جوهره الجمالي وخصوصيته الفنية، إذ يظل التخييل عنده هو المكون النوعي الذي يميز الشعر عن غيره من الخطابات الأخرى، فالتخييل الشعري نظير التصديق الجدلي والخطابي والبرهان العقلي. ولما كان الفلاسفة المسلمون يعنون بالنظر في الخصائص اللغوية للخطابات ووظائفها التداولية، فقد انصبت عنايتهم وتركزت على التخييل، ولم يولوا عناية كبيرة بالعناصر الأخرى؛ لأنه «لا نظر للمنطقي في شيء من ذلك إلا في كونه كلاماً مخيلاً»^(٣). وليس معنى ذلك أنهم أحجموا عن تناول عناصر الوزن والإيقاع والقافية، بل إن مقاربتهم لتلك العناصر تعنى أساساً بالنظر في قيمتها الخيالية ووظيفتها التخيلية، أي باعتبارها وسائل فنية لإيقاع التخييل في النفس - أي التمثيلات الذهنية والانفعالات العاطفية -؛ أما النظر فيها في ذاتها ولذاتها فأمر موكول لأصحاب علم العروض وعلم القوافي^(٤).

١ - ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦١.

٢ - ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، ص ١٢٢-١٢٣.

٣ - ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦١.

٤ - نفسه.

ومعنى أن يكون الشعر كلاما مخيلا أنه صناعة «تفعل فعل التخيل»^(١)، أي تبث في خيال المتلقي صوراً فنية تحمل نفسه على الانسياق لمقتضاها الانفعالي بالنزوع إليه أو الهروب منه، فيتولد عن التجاوب النفسي معها إحساس عميق بالمتعة الجمالية. وشرط تحقق هذه الاستجابة السلوكية أن يتمكن «الكلام المخيل» من تحرير خيال المتلقي من رقابة العقل (الفكر والروية)، لأن التخيلي والعقلي لحظتان شعوريتان وحركتان ذهنيان مختلفتان لا يمكن أن تتعايشا في حركة إدراكية واحدة، ولا يمكن أن يشتغل أحدهما إلا بعد التغلب على نشاط الثاني والتخلص من حركته الذهنية^(٢).

ولكي ينتج الشعر الموقف السلوكي المستهدف، فإنه يسلك طريقة خاصة في تشكيل معانيه وترتيب ألفاظه، لأن التخيل لا تراعى فيه الحالة النفسية للسامع وخصوصية القول الشعري وطبيعة موضوعه فقط، بل تعتبر فيه أيضاً وأساساً بنيته الأسلوبية والتركيبية: «فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا يفعل عنه؛ فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخيل لا للتصديق (...) فالتخيل يفعله القول لما هو عليه»^(٣). فالجانب الأكثر تأثيراً في العملية الشعرية هو بنيتها الشكلية وليس محتواها الموضوعي، لأنه يمكن للشاعر أن يعبر عن فكرة جديدة ومخترعة فلا تلقى استحسان المتلقي ولا تحرك عواطفه وخيالاته، في حين يمكنه أن يعيد صوغ أفكار مشهورة ومضامين واضحة وصريحة بلغة إيجائية جميلة، وضمن بنية تركيبية جديدة فتثير بذلك انفعالاته ودهشته.

ولذلك، متى ما أجيد تشكيل القول الشعري بالأسلوب المولد للانفعال، إلا وكان «مخيلاً» حتى ولو كانت مضامينه معروفة من قبل، أو كانت ادعاءاته كاذبة ولا أساس لها من الصحة؛ لأن طريقة تأليفه ووسائل «تحايله» تدفع المتلقي إلى الانسياق لمقتضى تلك الادعاءات والمضامين دون روية وفكر واختيار. ومعنى ذلك أن العنصر الأول المعتبر في الشعر يتمثل في مدى قدرته على تحريك مخيلة المتلقي وإثارة نفسه ودفعها إلى الإذعان لمقتضى مواضيعه الجمالية، ولا يهم بعد تحقق التخيل إن كانت تلك المواضيع والأحكام الخيالية المترتبة عليها صادقة أو كاذبة، يقول ابن سينا بهذا الصدد: «والشعريات إنما يلتفت

١- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٠٣.

٢- يوسف الإدريسي: الخيال والتخيل في الفلسفة والنقد الحداثيين، ص ٧٤-٨٠.

٣- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦١-١٦٢.

فيها إلى أن تكون مخيلة، كانت صادقة أو كاذبة في الكل أو لا في الكل إذا كانت النفس تنفعل عنها انفعالا نحو انقباض أو انبساط، لا لأنها صدقت بشيء منها، بل من جهة حركة تخيلية تعرض لها عندها، كمن إذا سمع قول قائل للعسل إنه مرة مقيئة اشمأز عن تناوله، وربما سمع الثناء على جميل كان يعرفه جميلا، أو الذم لقبيح كان يعرفه قبيحا، وكان التصديق لا يحرك منه شيئا؛ فإذا سمع الشعر الموزون هاج تخيله فانبعث نزاعه أو نفوره إلى موجب تخيله طاعة للتخيل لا للصدق»^(١).

تحدد القيمة النظرية لهذا التصور في تحريره الشعر من إसार الموقف النقدي المحدود الذي كان ينظر إليه نظرة أخلاقية صرف، ويقيم جماليته باعتبار صدق مضامينه أو كذبها؛ فالمهم في العملية الشعرية ليس مراعاتها لظواهر الواقع المادي ومعطياته، أو خرقها لعلاقاتها المحدودة والثابتة، بل المطلوب تحقق فعل التخيل وانقياد نفس المتلقي لمقتضاه وانفعالها به. وبهذا الاعتبار تغدو العلاقة بين التخيل والصدق والكذب في الشعر غير متنافرة أو متعارضة بل متداخلة ومتكاملة؛ لأن مادة التخيل يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة، وللشاعر أن يختار ما يراه أكثر إفادة للغرض الشعري ومناسبة له، وأشد تهيجا للخيلات وإثارة للانفعالات. ولذلك فكما يجوز في الشعر قلب حقائق الأشياء وتمثيلها بنقائضها في الوجود، يقبل فيه أيضا الوصف الصادق للأشياء المحسوسة: «إذا كانت محاكاة الشيء بغيره تحرك النفس وهو كاذب، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق، بل ذلك أوجب»^(٢).

وما يقوله ابن سينا هنا يكتسي أهمية خاصة؛ لأنه يتجاوز تأكيد الطابع الخيالي للصور الشعرية وغايتها الجمالية، ليفحص قيمتها الفنية وفاعليتها الإيحائية في ضوء نوع موادها وخصوصية مواضيعها. ويبدو في هذا الإطار أنه يميل إلى الصور التي يصف فيها الشاعر الموجودات بأسلوب تمثيلي صادق ومشابه لجوهرها الطبيعي، إلا أنه لا يستعمل كلمة الصدق بالمعنى الخبري الذي يدل على النقل الحرفي للأشياء والوقائع، وإنما بمعنى فني يشير إلى عملية التصوير الفني، التي تعيد تشكيل العالم والأشياء بمظهر جميل وعجيب، دون أن تغير تراتبية معطيات الواقع المادي وعلاقاتها الثابتة والمحدودة، بل تغير طريقة وعي الإنسان بالعالم

١- ابن سينا: القياس، ص ٥، أنظر كذلك ص ٥٧-٥٨، فن الشعر، ص ١٦٢، البرهان، ص ٤، ١٦-

١٧. الفارابي: كتاب الشعر، ص ٩٤.

٢- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٢.

وتفاعله مع أشياءه، وذلك بتوجيه انتباهه نحو الأشياء التي يغفلها عادة ولا يعي الإيحاءات الفنية التي تنطوي عليها. وهذا ما يتضح في معرض مقابلة ابن سينا بين «الصدق المشهور» و«الصدق المجهول» في قوله: «لكن الناس أطوع للتخيل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التعجب ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخيل معا»^(١).

فالصدق المشهور هو مختلف المعاني العادية والمألوفة التي تؤدي وظيفة تواصلية خالصة في الكلام اليومي، ولا تنطوي على أية قيمة فنية؛ أما الصدق المجهول فهو تلك المعاني والصور التي يبهر بها الشاعر المتلقين، ويكشف لهم من خلالها عن التشكلات الجميلة والعجيبة للموجودات التي تمر أمام أعينهم دون أن ينتبهوا إليها ويستشعروا الإيحاءات البديعة التي تنطوي عليها.

بيد أن الصدق الفني لا يخلو من محتوى تخيلي، لأنه لا ينقل الموجودات كما هي في الواقع، ولكنه يعيد تركيبها بصور جديدة حتى تقع موقعا خاصا في النفس وتولد فيها مشاعر اللذة والإعجاب. وهذا ما قصده ابن سينا بالجملة الأخيرة من النص الأخير.

وسواء بالنسبة إلى الصور الشعرية الصادقة أم الكاذبة، لا يتحقق التخيل في النص الشعري إلا إذا اقترن بالغرابة وولد التعجب في النفس، ولا يحدث ذلك بموجب الدلالات التي يتضمنها أو بمدى مشابقتها لحال المعطى الموضوعي فقط، وإنما بأسلوب القول الشعري وعناصره الشكلية: «فالتخيل يفعل القول لما هو عليه»^(٢)؛ أي أنه يتحقق -كما سبق القول- بواسطة مختلف الوسائل الاحتمالية التي يعتمد عليها الشاعر ويوظفها ليخرج المتلقي من حالته الشعورية العادية، ويدخله في عمق تجربته الإبداعية ورؤاه الجمالية. بهذا الاعتبار تغدو العلاقة بين الشعر والتخيل ماثلة للعلاقة بين السحر والتأثير، لأن كل واحد منهما يستند في تحقيق نتيجته على الوسائل التي تحتال على المتلقي، وتحمله على الانخداع بالموضوع المخيل إليه دون أن يشعر بأنه عرضة للخداع، لأن أدنى شك من هذا

١- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٢.

٢- نفسه.

القبيل سيؤثر سلبا على العملية التخيلية، وكلما أجيد تشكيل وسائل الاحتيال والخداع وتأليفها، إلا وتحققت الغاية التأثيرية بصورة سريعة وقوية. وقد أشار ابن سينا إلى هذا الأمر بقوله: «وربما شغل التخيل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به»^(١).

وإذا كانت العلاقة بين السحر والتخيل من جهة، والشعر من جهة ثانية قديمة، فإنها توظف هنا لتحديد ماهية الشعر وبيان شكل تحقق فعله التأثيري. ففي تصور ابن سينا أن: «القول الشعري يتألف من مقدمات مخيلة، وتكون تلك المقدمات موجهة تارة بحيلة من الحيل الصناعية نحو التخيل، وتارة لذواتها بلا حيلة من الحيل، وهي أن تكون إما في لفظها مقولة باللفظ البليغ الفصيح بحسب اللغة، أو أن تكون في معناها ذات معنى بديع في نفسه، لا بحيلة قارنته»^(٢).

تشدد استعارة كلمة «الحيلة» من مجال السحر لتمثيل طبيعة التخيل الشعري التمييز بين نمطين من أساليبه الإيحائية: يتمثل النمط الأول في الأنواع البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها، والتي تعتبر صورها الفنية نتائج لمقدمات قياسية تقوم على المقارنة بين ظاهرتين إدراكيتين أو على المقاربة بينهما؛ ويتمثل النمط الثاني في المعاني البليغة والألفاظ الفصيحة التي لا تقترب بها أي حيل بلاغية أو محسنات بديعة.

ويتحدد الفرق بين هذين النوعين من التخييلات في أن الأولى غير مباشرة لكونها تستند، في بث الصور في الأذهان وإثارة القوى النزوعية للمتلقي لتنفعل بها، على عناصر لفظية ومعنوية وتركيبية وإيقاعية؛ أما الثانية فتستند على فصاحة العبارة وقوتها الدلالية والإيحائية، يقول موضحا ذلك: «الأمر التي تجعل القول مخيلا: منها أمور تتعلق بزمان وعدد زمانه، وهو الوزن؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول؛ ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول؛ ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم - وكل واحد من المعجب بالمسموع أو المفهوم على وجهين: لأنه إما أن يكون من غير حيلة بل يكون نفس اللفظ فصيحاً من غير صنعة فيه، أو يكون نفس المعنى غريباً من غير صنعة إلا غرابة المحاكاة والتخيل الذي فيه. وإما أن يكون التعجب منه صادراً عن حيلة في اللفظ أو المعنى (...)»^(٣).

١ - ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٢..

٢ - ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص ٢١-٢٢.

٣ - ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٣.

وما يشير إليه ابن سينا هنا يندرج في إطار التمييز بين الخاصية الجوهرية في النص الشعري التي تمثل غايته الجمالية، والعناصر الفنية التي تتحقق بواسطتها. وإذا كانت الدراسة الحالية ستتناول هذه المسألة في معرض الحديث عن وسائل التخيل الشعري، فيجدر التنبيه هنا على أن مفهوم التخيل لدى الفلاسفة المسلمين قد تضمن أحد التصورات الجمالية الهامة التي تبلورت في اللحظات الأولى المؤسسة للشعرية العربية، والتي تعتبر الشعر عملية احتيالية ذات أساس سحري، وهو تصور ورد بوضوح في قول الرسول ﷺ: «إن من البيان لسحرا»^(١)، وفي اعتبار العسكري أن الأساليب البلاغية تقوم على «ضرب من الاحتيال والتخيل»^(٢)، وقد عبر عنه ابن الرومي (ت ٢٨٤هـ) شعرا بقوله: [من البسيط]

فِي زُخْرَفِ الْقَوْلِ تَرْجِيحُ لِقَائِهِ وَالْحَقُّ قَدْ يَعْتَرِيهِ بَعْضُ تَغْيِيرِ
تَقُولُ: هَذَا مُجَاجُ النَحْلِ تَمَدُّحُهُ وَإِنْ تَعِبْتُ قُلْتُ: ذَا قِيءُ الزَّنَائِيرِ
مَدْحًا وَذَمًّا، وَمَا جَاوَزَتْ وَصَفَهُمَا سَحَرُ الْبَيَانِ يُرِي الظَّلْمَاءَ كَالنُّورِ^(٣)

تبين هذه النصوص وغيرها أن ربط الفلاسفة المسلمين التخيل بالاحتيال يعود إلى تأثرهم بالنصوص الأولى المؤسسة للشعرية العربية، ومن ثمة فهي تدعم قولنا السابق إن قراءتهم لكتاب الشعر كانت مزيجا مما تمثلته أذهانهم وأدركته أفكارهم عن واقع الشعرية اليونانية، وما ترسخ في وعيهم الجمالي العام من تصورات شعرية وأحكام نقدية وبلاغية لدى العرب. ولا شك أن أي قراءة لمفهوم الشعر عامة، ومفهوم التخيل خاصة، لدى فلاسفة الإسلام لا تعي ذلك الامتزاج والتفاعل بين الشعريتين اليونانية والعربية، ولا تبرز طبيعته وحدوده، ستظل بعيدة عن إدراك خصوصية تصوراتهم وقيمتها العلمية، وليس من طريقة أفضل ولا أنجع لتحقيق هذا الأمر من رصد صيغ توظيف المصطلحات وتطور مضامينها المفهومية.

وفي إطار هذا المسعى يلاحظ أن ابن رشد يؤكد بدوره -كما هو الشأن بالنسبة إلى ابن

١- ابن حجر العسقلاني: فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ١٠/ ٢٣٧.

٢- أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، ٢/ ٨٨-٨٩.

٣- ابن الرومي: الديوان، ٣/ ١١٤٤.

سينا- أن التخيل هو الملمح المميز للنص الشعري؛ إذ اعتبر أن «الأقويل الشعرية هي الأقويل المخيلة»^(١). إلا أن وعيه بالطابع التخيلي للشعر اتخذ لديه صورة أخرى تلخص في النظر فيه من جانب بلاغي صرف، ويتضح ذلك من التعريف الثاني الذي حدد به ماهية الشعر، والذي يعتبر فيه أن: «القول الشعري هو المغير» لأنه «إذا غير القول الحقيقي سمي شعرا أو قولاً شعرياً، ووجد له فعل الشعر (...) وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال. وما عدا من هذه التغيرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط»^(٢).

تتميز البنية اللغوية للخطاب الشعري عن البنيات اللغوية للخطابات الأخرى بكونها لا تعبر عن مواضعها بلغة مباشرة وصریحة، بل تصوغها في بنيات تركيبية وبأساليب إيحائية تحرق المعيار، وتنزاح عن الاستعمالات العادية والمألوفة للكلمات التي تراعى فيها علاقة التطابق بين الدال والمدلول، فتبتدع بنيات تركيبية غريبة وتعبر عن معان جديدة. واختلاف الشعر عن غيره من الخطابات اللغوية الأخرى يعود أساساً إلى أنه خطاب لا يقصد الإقناع بأحكامه وحمل المتلقين على تصديقها، وإنما يهدف إلى أن يحيل مضامينه وعوالمه الفنية إلى أذهانهم، ويبث بطريقة تشكيكه لها وتعبيره عنها المتعة الجمالية في نفوسهم، فيحملهم على الاستجابة لمقتضاها التخيلي، ولا سبيل إلى تحقق ذلك في منظور ابن رشد إلا بأساليب التغير: «والتغيرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل: القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب،- وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة: بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً»^(٣).

فالتغيرات هي مختلف الأساليب البلاغية والمحسنات البديعة التي تصوغ القول الشعري في بنية تركيبية غريبة وبلغة إيحائية جميلة وعجبية، وهي صفة فنية محيثة للغة الشعرية ومميزة لها. ويبدو أن ابن رشد قد تأثر كثيراً بالترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة، فاستثمر مصطلح «التغير» الذي وظفه صاحبها لتعيين الخاصية النوعية للأسلوب الشعري. ومما

١- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٠١.

٢- نفسه، ص ٢٤٢-٢٤٣.

٣- نفسه، ص ٢٤٣.

سهل عليه هذا الأمر أن الفارابي وابن سينا قد ربطا هذا المصطلح بالطابع الجمالي للشعر، واعتبراه أسلوباً بلاغياً خاصاً به ومميزاً له.

وإذا كانت هذه الدراسة ستوضح ذلك في معرض الحديث عن خصوصية أساليب «التغيير» في الشعر، ووظائفها الجمالية في ضوء علاقتها بالأنواع البلاغية، وبمختلف وسائل التخيل الشعري، فإن ما تجدر الإشارة إليه هنا أن قيمة العمل الذي قام به ابن رشد تكمن في أنه ربط التغيير بالتخيل، وأبرز أن العلاقة بينهما بمثابة العلاقة بين الوسيلة والغاية، يقول في هذا الإطار: «والألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينه من الرفعة والخسة لتفاضلها في الغرابة، والصناعة الشعرية فتستعمل من ذلك ما هو أكثر تخيلاً»^(١).

فالتغيير وسيلة أسلوبية لتحقيق الفعل التخيلي للشعر، وتحدد قيمته الجمالية بمدى تأليفه لعبارات جديدة تضيف على المعنى طابعاً غريباً وعجيباً؛ لأن «القول من الألفاظ المستولية ليس يفيد معنى زائداً على ما كان عند السامع، وإنما يفيد ذلك إذا كان مغيراً بالتخيل الذي تعطيه الألفاظ المغيرة»^(٢)، و«إنما كانت الألفاظ المغيرة تعطي في المعنى أمراً زائداً لموضع الغرابة فيها»^(٣).

يكتسي هذا القول أهميته من كونه يبين أن جوهر الشعر عند ابن رشد هو «التخيل» و«المحاكاة»؛ أما المصطلحات الأخرى التي ربطه بها -وفي مقدمتها التغيير- فتندرج عنده في سياق التركيز على أحد جوانب العملية الشعرية. وهي لا تدل بأي حال من الأحوال على تناقضه أو اضطرابه في تعريف الشعر، ولكنها تشي برؤية متجانسة ومتكاملة لمستوياته، فقوله إن الشعر هو التخيل يعني أنه يتناوله من جهة طبيعته الفنية وأثره الجمالي في المتلقي، بينما قوله هو التغيير يعني أنه يتناوله من جهة طبيعته اللغوية وخصوصيته الأسلوبية.

لقد كانت نظرة فلاسفة الإسلام إلى الشعر نظرة منطقية ذات أساس سيكولوجي، وهذا ما جعلهم يركزون في المقام الأول على جوهره التخيلي؛ أما المصطلحات الأخرى التي

١- ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص ٢٦١.

٢- نفسه، ص ٢٦١، ص ٢٦٠.

٣- نفسه.

وظفوها في سياق تعريفهم له فتدرج في سياق مقاربتهم لمستوياته الإبداعية وخصائصه الفنية من جهات: علاقاتها بالذات الشاعرة، وبالواقع الموضوعي، ثم باللغة التعبيرية، وبالسلسلة الأدبية وتقاليد القول الشعري. وقد كانت تستعمل عندهم مصطلحات التشبيه والتمثيل والمحاكاة والتغيير بمعان متمايزة أحيانا، ومترادفة ومتداخلة أحيانا أخرى كما سيتضح لاحقا.

٢-٢: التخيل والأفق الإبداعي

لم تكن عناية فلاسفة الإسلام بالتخيل تقتصر على النظر في وظيفته الجمالية ومصدره الإبداعي، بل اهتموا أيضا بالطبيعة الدلالية والمنطقية لمضامينه ومواضيعه وخصوصياته المادية.

ولذلك كانوا يؤكدون أن السمة الفنية الرئيسة التي تميز المعاني التخيلية وتحدد قيمتها الجمالية انفتاحها التام والدائم على كل الظواهر الطبيعية والمعطيات الوجودية الكائنة أو الممكنة؛ فكل شيء قابل لأن يكون مادة للتخيل الشعري والإبداع الفني، لا فرق في ذلك بين الموضوعات الجديدة أو القديمة، واللذيذة أو المؤذية، لأن «موضوعات الأقاويل الشعرية هي بوجه ما جميع الموجودات الممكنة أن يقع بها علم إنسان»^(١). والشرط الجمالي الأساس لاختيار موضوع ما لصوغه في قالب تخيلي أن ينطوي على طاقة إيجابية خاصة تمكن من إثارة خيالات المتلقي وانفعالاته، وهو ما يشير إليه ابن سينا قائلا: «(...) إن الشاعر إنما يجود شعره لا بمثل هذه الاختراعات، بل إنما يجود قرضه وخرافته إذا كان حسن المحاكاة بالمخيلات وخصوصا للأفعال، وليس شرط كونه شاعرا أن يخيل لما كان فقط، بل ولما يكون ولما يقدر كونه وإن لم يكن بالحقيقة»^(٢).

معنى ذلك أن الحركة الإبداعية للخيال الشعري تتفاعل مع الأبعاد الثلاثة للكينونة وتشغل داخلها، أي الماضي والحاضر والمستقبل؛ فهو يستدعي الوقائع والمعطيات التي سبق إدراكها، ويعيد إنتاج المواضيع المادية القائمة في الحس، ويتدع - في الوقت نفسه -

١ - الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ١١٨٣.

٢ - ابن سينا: فن الشعر، ص ١٨٤.

عوالم جمالية لا وجود لها في الواقع الملموس، فيتنبأ عن طريق ذلك بالأحداث والتحويلات التي يمكن أن تقع^(١).

ولا يعني انفتاح التخيل الشعري على الماضي الإدراكي أنها تعيد إنتاج المواضيع المادية بصور حرفية وبأسلوب مرآوي، بل إنها تشكلها بمظهر جديد مشابه لأصلها الحسي، وتهدف عن طريق هذه المشابهة إلى تقديم رؤية جديدة لها ووعيا مغايرا بها. كما أن تحررها من الواقع الموضوعي لا يصل إلى حد اختراع الخرافات المستحيلة والممتنعة، لأن «الشعر إنما يتعرض لما يكون ممكنا في الأمور وجوده أو لما وجد ودخل في الضرورة»^(٢)؛ أما ما دون ذلك من الأمور المخترعة الكاذبة مثل قصص «كليلة ودمنة» فـ «ليست من فعل الشاعر»^(٣)، لأنها تعوق - بإفراطها في التصوير - عملية التخيل، وتحول دون تحقق أثرها الجمالي.

ولا تقتصر مواضيع التخيل الشعري على عالم الطبيعة والمعطيات المادية للواقع الحسي، إذ تتناول أيضا العالم الداخلي للإنسان «بكل ما يموج به من انفعالات ومشاعر»^(٤). ومن ثمة، فجمالية المحاكاة وقيمتها الإبداعية تتحددان بقدرة الشاعر على تصوير الصفات النفسية وتمثيل الطباع والأخلاق الدالة عليها والمربطة بها، كالحيرة والقلق والكآبة ونحو ذلك، بأساليب فنية تجعلها ملموسة ومحسوسة، يقول ابن رشد: «والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي في غاية الفضيلة، فكما أن المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود، حتى إنهم قد يصورون الغضاب والكسالى، مع أنها صفات نفسانية، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس»^(٥).

معنى ذلك أن جمالية التخيل الشعري لا تتحقق بطبيعة موضوعه ومحتواه الدلالي فحسب، وإنما بطريقة محاكاته أيضا، ولهذا يجب على الشاعر أن يمثل صورته للمتلقي كما لو كان ماثلا أمامه، يقول ابن رشد: «وإجادة القصص الشعري والبلوغ به إلى غاية التمام

١- ابن سينا: الخطابة، ص ٢٢١. ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص ٢٨٣.

٢- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٨٣.

٣- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢١٣-٢١٤.

٤- د. جابر عصفور: نظرية الفن عند الفارابي، ضمن: قراءة التراث النقدي، ص ٢٢٢. د. ألف كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٩٤.

٥- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٢٢. ابن سينا: فن الشعر، ص ١٨٩.

إنما يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التي يصفها مبلغا يري السامعين له كأنه محسوس ومنظور إليه»^(١).

وما يشير إليه ابن رشد هنا يندرج في إطار المقارنة بين الشعر والرسم بالنظر في أسلوبهما التصويري ووسائلهما التخيلية، وقد نالت هذه المسألة حظا وافرا من انشغال فلاسفة الإسلام، ومكنتهم من استخلاص الخصائص الإيحائية والوظائف الجمالية المشتركة بين فني الشعر والرسم، يقول الفارابي: «إن بين أهل هذه الصناعة وبين أهل صناعة التزيين مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة متفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها؛ أو نقول: إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاليل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وإن بين كليهما فرقا، إلا أن فعليهما جميعا التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكاة في أوهام الناس وحواسهم»^(٢).

يتحدد القاسم المشترك بين الشعر والرسم في أنها يتناولان كل الظواهر الإدراكية الكائنة أو الممكنة التي يتمثلها خيالا الشاعر والرسام وتخطر على ذهنهما، سواء كانت مادية وواقعية، أم وهمية مخترعة، كما أنها يتماثلان بأسلوبهما التصويري ووظيفتهما الجمالية؛ إذ يصوران مواضيعهما بأشكال فنية مشابهة لمعطيات الواقع المادي، وعن طريق هذه المشابهة التي يخلقها بين الصور الفنية وموضوعها الحسي يدخلان المتلقي في السياق التخيلي لعملهما الإبداعي، فيتوهم صحة الأحكام التي تنطوي عليها صورهما الفنية. هذا بالإضافة إلى أن تلك الصور تنماز عن مواضيعها الحسية بكونها تثير في النفس مشاعر الإعجاب والأنس، والسبب في ذلك أن «المحاكيات كلها كالتصوير والنقش وغير ذلك لذيدة، حتى إن الصور القبيحة المستبشعة في نفسها قد تكون لذيدة إذا بلغ بها المقصود من محاكاة شيء آخر، هو أيضا قبيح مستبشع، فيكون إلذاذا لا لأنها حسنة، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به»^(٣).

ويبدو واضحا هنا أن الفارابي يخرج في مقارنته بين الشعر والرسم عن تصور أرسطو، لأنه «يركز كل التركيز على الأداة» ويجعلها «وحدها هي الأساس الأول للتمييز بين أنواع

١- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٢٩، أنظر أيضا تلخيص الخطابة، ص ٢٩٣.

٢- الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٧-١٥٨.

٣- ابن سينا: الخطابة، ص ١٠٣-١٠٤.

الفن»^(١)، في حين يعتبر صاحب كتاب الشعر أن الفنون الجميلة لا تتميز بالأداة وحدها، بل أيضا بموضوع التمثيل وطريقته.

ومن خلال تأكيد الفارابي أن القاسم المشترك بين الشعر والرسم هو «التشبيه»، وأن غايتها الجمالية تحريك خيالات المتلقين وإثارة أوهامهم، يتضح أنه قد أدرك أنها ينحوان صوب التماثل، وأن كل واحد منهما يسعى إلى أن يرقى بأداته إلى المستوى الذي تحاكي فيه الخصائص التعبيرية لأداة الفن الآخر؛ إذ ينشد الشعر أن يشكل بكلماته وإيقاعات معانيه وإيجاءاتها صورا مؤثرة، ترتسم في حس المتلقي كما لو كانت ماثلة أمام بصره؛ وبالعكس يحرص الرسم على أن يثير بتشكلات ألوانه وتوزعها في فضاء اللوحة مُخَيِّلَةً الناظر إليها، فيدفعها إلى أن تترجمها بصور دلالية ذات إيجاء شعري جميل، «ومن هنا فإن الشاعر والرسام عندما يقومان بفعل المحاكاة، فإنهما يجسمان الأشياء والأفكار والمشاعر في أشكال محسوسة، يمكن رؤيتها: إما عن طريق العين الباصرة - كما في حالة الرسام - أو عين العقل أو المخيلة كما في حالة الشاعر»^(٢).

وإذا كانت المقارنة بين الشعر والرسم لدى فلاسفة الإسلام تستهدف تأكيد الأساس الحسي للتخييل وطابعه التجسيمي، فليس معنى ذلك أن التخييل الشعري في تصورهم يرتفع بظواهر الواقع المادي ويتقيد بمعطياته الحسية، بل غايتها التأكيد أن جمالية صورته وقوتها التأثيرية تتحدد بمدى تخيلها للأشياء والأفكار والمشاعر الوجدانية بأسلوب تمثيلي ملموس. وقد كان هذا الأمر مرتبطا في تصورهم بالبعدين المنطقي والسيكولوجي للشعر بوصفه خطابا يسعى إلى أن يثير في مخيلة المتلقي صورا ذهنية جميلة، وأن يوهمه بها ويحملة على تصديقها.

٣- وسائل التخييل الشعري:

يقصد بوسائل التخييل الشعري مجموع العناصر الجمالية التي يشكل بها الشاعر رؤاه الخيالية للعالم والأشياء، وينشد بواسطتها التأثير في متلقي شعره، وحملهم على الانقياد لمقتضاه التخييلي.

١- د. جابر عصفور: نظرية الفن عند الفارابي، ضمن قراءة التراث النقدي، ص ٢٢٣.

٢- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٢٨٥، نظرية الفن عند الفارابي، ضمن قراءة التراث النقدي، ص ٢٢٣.

وتتحدد تلك الوسائل في مكونات الوزن واللحن واللغة الشعرية، فالوزن واللحن يشيران إلى الجانب الإيقاعي في الشعر، والذي تنقسم بموجبه بنياته اللغوية إلى وحدات موسيقية متناسبة زمنيا ومتناغمة صوتيا؛ وتحيل اللغة الشعرية على الجانب الدلالي والتركيب في الشعر الذي يوظف لإثراء بعده الإيحائي وأساسه التصويري، والذي يتعلق بالأساليب البلاغية والمحسنات البديعية.

وقد كان الفلاسفة المسلمون يطلقون على هذه الوسائل مصطلح «المخيلات»^(١) أو «الأمور المخيلة»؛ يقول ابن سينا: «والأمور التي تجعل القول مُحْيِلًا: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم»^(٢)، ويقول أيضا: «والشعر من جملة ما يُحْيَل ويُحَاكِي بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغم به (...) وبالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيا، وبالوزن»^(٣).

لا تخلو متابعة هذه الوسائل من بعض الصعوبات والمشاكل التي تنبع أساسا من اختلاف الفلاسفة المسلمين في تحديد المكون الثالث إلى جانب اللحن والوزن، فمنهم من يسميه الخرافة؛ ومنهم من يسميه التشبيه أو المحاكاة، ومن أبرز الأمثلة الدالة على ذلك قول ابن سينا بعد النصين أعلاه: «(...) فأما الوزن والخرافة واللحن: فهي ثلاثة بها تقع المحاكاة»^(٤)، وقول ابن رشد: «(...) التشبيه والوزن واللحن (...) هي أسطقسات المحاكاة»^(٥)، وقوله بعد ذلك: «(...) والذي به يشبه ثلاثة: المحاكاة والوزن واللحن (...) الأشياء التي بها يحاكي، أعنى: القول المخيل، والوزن، واللحن»^(٦)، ثم قوله: «المحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه»^(٧).

١- الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ١١٧٧. ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦١.

٢- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٣.

٣- نفسه، ص ١٦٨.

٤- نفسه، ص ١٧٢.

٥- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٠٩.

٦- نفسه.

٧- نفسه، ص ٢٠٣.

وقوله أيضا: «(...) الأجزاء الثلاثة من أجزاء الشعر، أعني التخييل والوزن واللحن»^(١).
يتبين بجلاء من خلال هذه الشواهد أن فلاسفة الإسلام اتفقوا على تعيين المكون الإيقاعي، إلا أنهم اختلفوا كثيرا في تحديد المكون البلاغي، فقد أشار إليه ابن سينا بالكلام والخرافة، بينما سماه ابن رشد بالتشبيه والمحاكاة والتخييل في سياقات مختلفة.
ولا مجال للاعتقاد أن هذا التفاوت في التسمية يؤثر على اضطراب المصطلح الفلسفي، ولكنه يرجع إلى تصورهم للطبيعة الأسلوبية للنص الشعري، وللخصوصية الدلالية والتركيبية لعباراته، كما يعود أيضا إلى الأصول النظرية التي استقى منها هذان الفيلسوفان مصطلحاتهما؛ ففي الوقت الذي يعتبر فيه ابن سينا مثلاً «التشبيه» نوعاً من أنواع المكون الثالث الخاص باللغة الشعرية إلى جانب الاستعارة والمجاز، يلاحظ أن ابن رشد يعده جنساً عاماً تندرج ضمنه كل الأنواع البلاغية. ولعل السبب في ذلك يعود إلى تأثره العميق بترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر، خلافاً لابن سينا الذي قد يكون اطلع على ترجمة أخرى أكثر اقتراباً من روح النص الأصلي، ولذلك جاءت تحديداته لوسائل التخييل وتسميته لها أكثر وضوحاً ودقة.

وستحاول السطور المتبقية من هذا الفصل إبراز طبيعة العلاقة التي تحكم تلك المكونات بالتخييل، وبيان طريقة إثرائها لمحتواه التمثيلي وطاقته التأثيرية، وسترکز في هذا الإطار على نقطتين: أولاهما التخييل والإيقاع، لأن مقولة الإيقاع تشمل عنصري الوزن واللحن، وتشي بالعلاقة بين الشعر والموسيقى؛ وثانيتهما التخييل واللغة الشعرية، وسيتم في هذه النقطة إبراز طبيعة علاقة التخييل بالأنواع البلاغية وبمصطلح «التغيير» الذي اشتغل في لحظة بداية تشكل مفهوم التخييل بوصفه إبداعاً له.

٣-١: التخييل واللغة الشعرية:

يرى الفلاسفة المسلمون أن الخطاب الشعري يتميز باستخدامه الخاص للغة مقارنة بمختلف أنواع الخطاب، وأن اختيار مكوناته اللغوية ومضامينه الدلالية وطريقة صوغها في بنى تركيبية وأسلوبية أمور لا تنفصل عن طبيعته التصويرية وغايته التخيلية، لأنه أساساً خطاب جمالي يوظف اللغة لا ليُعبر بشكل مباشر عن العالم الخارجي أو لينقل معطياته

١- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٣٠.

وأشياءه بصورة حرفية وصادقة، بل ليحيل على ذاته، ويولد لدى المتلقي -بطريقته في القول- المتعة الفنية والتجاوب النفسي معه. ويتضح ذلك من تأكيد ابن سينا أن التخيلات الذهنية حركة انفعالية للنفس تتحصّل من أسلوب النص الشعري وطريقة تشكّله، يقول بهذا الصدد: «التخيل إذعان، والتصديق إذعان، لكن التخيل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه، فالتخيل يفعل القول لما هو عليه، والتصديق يفعل القول بما المقول فيه عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه»^(١).

ويرى ابن سينا أن التخيل في الشعر يتحقق -فضلا عن الوزن- بواسطة التناسب بين مكوناته اللفظية ومضامينه الدلالية وبنياته التركيبية، وهو ما يتضح في قوله: «الأمر التي تجعل القول مُحْيِلًا: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول؛ ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول؛ ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم. وكل واحد من المعجب بالمسموع أو المفهوم على وجهين: لأنه إما أن يكون من غير حيلة بل يكون نفس اللفظ فصيحاً من غير صنعة فيه، أو يكون نفس المعنى غريباً من غير صنعة إلا غرابة المحاكاة والتخيل الذي فيه. وإما أن يكون التعجب منه صادراً عن حيلة في اللفظ أو المعنى: إما بحسب البساطة أو بحسب التركيب. والحيلة التركيبية في اللفظ مثل التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب وأشياء قيلت في «الخطابة». وكل حيلة فإنما تحدث بنسبة ما بين الأجزاء (...)»^(٢).

وبعبارة أخرى، تتحدد تخيلية القول الشعري بناء على اختيار بنياته الصوتية (اللفظ المسموع)، وبالنظر إلى طريقة تعليق كلماته وجمله بعضها ببعض، ونظمها في بنية تركيبية متناسبة الأجزاء، لأن التخيل هو نتيجة تفاعل كل مكونات النص الشعري وانسجامها، وما لم يكن حرص الشاعر على إيجاد البنية الشكلية الملائمة لقصيدته موازياً لحرصه على ابتكار المعاني الجديدة والصور الفنية الجميلة، فلن تكون لشعره أية قيمة أدبية أو تأثير نفسي. فالشعر، وخلافاً لكل الخطابات اللغوية الأخرى، يقوم على خرق الأساليب التعبيرية المألوفة، لأنه أساساً خطاب جمالي ذو طبيعة انزياحية وغاية تخيلية. ولذلك فـ «أول من

١- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٢.

٢- نفسه، ص ١٦٣.

اهتدى إلى استعمال ما هو خارج عن الأصل هم الشعراء، إذ كان بناؤهم لا على صحة وأصل، بل على تخيل فقط»^(١).

وقد كان الفلاسفة المسلمون يطلقون على مختلف الخصائص الصوتية والدلالية والتركيبية التي تسم اللغة الشعرية وتميزها عن غيرها من أشكال القول الأخرى مصطلح التغيير، «وقد تكرر استخدامهم لهذا المصطلح وتعددت دلالاته، فهو يدل أحيانا على (المجاز) بأوسع معانيه من حيث التوسع في الدلالة وتجاوز المألوف في اللغة تركيبيا، وقد يدل على الاستعارة وحدها دون التشبيه أو كليهما معا»^(٢).

وخلافا لما ذهب إليه كثير من الباحثين المحدثين تعود أصول هذا المصطلح إلى الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة^(٣)، إذ اعتبره صاحبها -كما اتضح في الفصل الثاني من هذا الكتاب- خاصية أسلوبية مميزة للخطاب الشعري ووسيلة جمالية لإثراء طبيعته الإيحائية. ويتميز توظيف الفلاسفة المسلمين لمصطلح التغيير مقارنة بتوظيفه عند صاحب الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة بكونهم أبرزوا بصورة واضحة قيمته الجمالية ووظيفته التخيلية بالنسبة إلى اللغة الشعرية، ويستشف ذلك من قول ابن سينا: «اعلم أن القول يرشق بالتغيير، والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجه المعنى فقط، بل أن يستعير، ويبدل، ويشبه. وذلك لأن اللفظ والكلام علامة ما على المعنى، فإنه إن لم يدل على شيء، لم يكن مغنيا غناء اللفظ. فينبغي أن يكون له في نفسه حال يكون بها ذا رونق، حتى يجمع إلى الدلالة حسن التخيل»^(٤).

ومن ثمة، فالتغيير وسيلة تعبيرية خاصة ومميزة تنشُد إِيصال المعاني إلى النفس وتخيّلها في

١- ابن سينا: الخطابة، ص ٢٠٠-٢٠١.

٢- د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢١٩.

٣- أثار مصطلح التغيير انتباه كثير من الباحثين المحدثين، وبقدر ما أجمعوا على قيمته الجمالية اختلفوا في أصوله النظرية، فرأى شكري عياد أن ابن سينا قد وظفه توظيفا سريعا وباهتا، وأن ابن رشد هو الذي تعمق فيه (دراسة تأثير كتاب أرسطو في البلاغة، ضمن كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢١٩). وذهب الجوزو إلى أن ابن رشد هو من استحدث هذا المصطلح (نظريات الشعر، ص ٢٠٧)، وأكدت ألفت الروبي أن هذا المصطلح قد تردد لدى ابن سينا وابن رشد، وأنه لا يبعد أن يكون قد ورد لدى الفارابي في بعض كتاباته الضائعة (نظرية الشعر عند الفلاسفة، ص ٢١٩).

٤- ابن سينا: الخطابة، ص ٢٠٢. ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص ٢٥٩.

الذهن بأسلوب إيجائي جميل. ويتم ذلك باستعمال الكلمات في غير معناها الأصلي والخروج بالتراكيب اللغوية عن بنائها الطبيعي المؤلف.

وتفيد الجملة الأخيرة من نص ابن سينا أن المستوى الصوتي للكلمات يسهم بفاعلية في تأكيد المعنى الشعري وتخيله للنفس، إذ «اللفظ سلطان عظيم، وهو أنه قد يبلغ به، إذا أحكمت صنعته، ما لا يبلغ بالمعنى، لما يتبعه أو يقارنه من التخيل»^(١)؛ ويتعلق هذا المستوى بالتوازنات الصوتية والتركيبية في اللغة الشعرية، ويهم الكلمات المفردة في ذاتها ولذاتها، وفي علاقتها بغيرها من الكلمات الأخرى.

فبالنسبة إلى الكلمة المفردة يجب أن تكون حروفها «غير مستشعة في انفرادها، أو في تركيبها»^(٢)، وأن تكون دقيقة الدلالة على المعنى الشعري وملائمة لغايته الجمالية، لأن التخيل في الشعر يختلف «في المعنى الواحد بعينه بحسب الألفاظ التي تكسوه. فينبغي أن يجتهد حتى يعبر عنها بلفظ يجعله مظنوناً في الخطابة، ومتخيلاً في الشعر. فإن اللفظ الجزل يوهم أن المعنى جزل؛ واللفظ السفساف يجعل المعنى كالسفساف؛ والعبارة بوقار تجعل المعنى كأنه أمر ثابت؛ والعبارة المستعجلة تجعل المعنى كشيء سيال»^(٣). وما يشير إليه ابن سينا هنا يعني أن للألفاظ، بما هي محض أصوات، قيمة جمالية كبيرة في العملية التخيلية، إذ تغني - بما تنطوي عليه من طاقة إيجائية - الجانب الدلالي للقول الشعري، وتسهم في تمثيل مضامينه الفنية، وهذا ما عبر عنه ابن رشد بوضوح أكبر؛ إذ قال: «إنما صارت الألفاظ والأصوات تفعل في هاتين الصناعتين هذا الفعل من أجل أنها تخيل في المعنى رفعة أو خسة، وبالجملة أمرا زائدا على مفهوم اللفظ، مثل غرابة اللفظ فإنها تخيل غرابة المعنى، وكذلك فخامته تخيل فخامة المعنى. والنغم كذلك يفيد هذا المعنى (...) والذين وقعوا أولاً على تأثير هذه الأحوال من الألفاظ والأصوات في الأقاويل هم الشعراء، وذلك أن هذا المعنى أظهر ما يكون في الأقاويل الشعرية»^(٤).

١- ابن سينا: الخطابة، ص ٢٢٠.

٢- نفسه، ص ٢٠٥.

٣- نفسه، ص ١٩٩-٢٠٠.

٤- ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص ٢٥٣-٢٥٤.

ولا يقتصر هذا الأمر على الكلمات المفردة وحدها، بل يتعلق أيضا بالتوازنات الصوتية الناتجة عن تناغم المكونات اللفظية وتناسب حركاتها وسكناتها من جهتي مقدارها وامتدادها في زمن النطق بها؛ ويبرز ذلك أساسا من خلال الترصيع والتسجيع والمساكلة والجناس وغيرها من «الحيل التركيبية في اللفظ»^(١)، التي تصاغ فيها الكلمات بأساليب «متوافقة في الموازنة والمقدار»^(٢).

فبالنسبة إلى الترصيع وهو «تشابه أو آخر المقاطع وأوائلها»^(٣) في الأبيات الشعرية فيمثله قول الشاعر: [من الطويل]

فلا حسمت من بعد فُقدانه الضُّبِّي ولا كَلَمْتُ من بعد هجرانه السُّمُرُ^(٤)

وبالنسبة إلى المساكلة فيعني بها ابن سينا الجناس، وتتخذ أوجه عدة أبرزها أن تتضمن البنيات التركيبية للنص الشعري ألفاظا متفقة التصريف متخالفة الجوهر مثل العين والغين، أو أن تتضمن ألفاظا متفقة الجوهر متخالفة التصريف مثل الشمل والشمال، ويطلق على هذا النوع اسم المساكلة التامة، ويقابله نوع آخر هو المساكلة الناقصة، وهي أن تكون الألفاظ الشعرية متقاربة الجوهر، أو متقاربة الجوهر والتصريف، ومثالها: الفاره والهارف، والعظيم والعليم، والصباح والسايح، والسهاد والسها^(٥).

تتأتى القيمة الجمالية لهذه المحسنات اللفظية من كونها تحقق تناسبا صوتيا في النص الشعري، وتسهم بتوازن الكلمات وتوافقها في مقدار حركاتها وسكناتها في إثراء جانبه الإيقاعي، وهي بذلك تمثل إحدى عناصر تميز الخطاب الشعري واختلافه عن غيره من المستويات والأشكال الأخرى للخطاب. بيد أن فاعليتها الأسلوبية لا تنفصل عن المستويات اللغوية الأخرى للغة الشعرية، لأن التغير الشعري هو نتيجة تضافر المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية للنص الشعري وتشكلها بطريقة مغايرة، يقول ابن رشد: «والتغيرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجمله: بإخراج القول غير

١- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٣.

٢- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٣٩ وص ٢٤٢.

٣- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٣.

٤- نفسه.

٥- نفسه، ص ١٦٤. أنظر كذلك ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٣٩-٢٤١.

مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجمله من المقابل إلى المقابل، وبالجمله بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً^(١).
ومن أبرز الشواهد الشعرية وأشهرها بياناً للقيمة الجمالية للتغيير قول الشاعر:
[من الطويل]

ولمَّا قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمُطَيِّ الْأَبَاطِحِ^(٢)

تعود القوة التأثيرية لهذا القول حسب ابن رشد إلى أن صاحبه صاغ كلاماً عادياً وامتدأوا في بنية تركيبية جديدة، وأبدل ألفاظه المألوفة بعبارات مغايرة وذات شحنة إيجابية خاصة فلم يقل: تحدثنا ومشينا، بل قال: أخذنا بأطراف الأحاديث (...). الخ. وفي رأيه أن أهمية إبدال الكلمات الحقيقية والبنيات التركيبية المألوفة بأخرى «مغيرة» تنأتى من كونها تجمع «إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية، أعني تحريك النفس. مثال ذلك أن الإبدال إذا كان شديد الشبه أفاد جودة التخييل والإفهام معا»^(٣).

وبالرغم من اهتمام الفلاسفة المسلمين الملحوظ بالمستويات الصوتية والتركيبية للنص الشعري، واعتبارهم لها وسائل «تعبيرية» لإيقاع التخييل في نفس المتلقي، إلا أن عنايتهم انصبت بدرجة أكبر على المستوى التصويري للتغيير الذي يتصل بالأنواع البلاغية. تقول ألفت الروبي في هذا الإطار: «إن مصطلح التغيير وإن كان يدل على كل ما تتسم به اللغة في الصناعة الشعرية من حيل ووسائل أسلوبية تجعل من القول «قولاً شعرياً» فإننا نجد - في الوقت نفسه - أن التغيير كثيراً ما كان يقصد به التصوير

١- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٤٣.

٢- نفسه، ص ٢٤٢. وردت هذه الأبيات في كثير من كتب النقد والبلاغة العربيين. وقد تضاربت الآراء بخصوص قائلها. ويدل إيراد ابن رشد لها هنا على أنه كان يستقي أحكامه من التراث البلاغي ويوظفها في شرحه لكتاب أرسطو في الشعر، وبذلك فهو يحتذي خطوات المترجمين الأوائل للفلسفة اليونانية من السريانية إلى العربية.

٣- ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٤٤-٢٤٥.

فقط، خاصة الاستعارة والتشبيه، بوصفها ركيزتين أساسيتين للتغيير الشعري^(١). ويبدو أن سبب التركيز على الجانب التصويري يعود إلى أنهم كانوا يعتبرون الشعر خطابا جماليا يقوم على التخيل والتمثيل والمحاكاة، وكانت هذه المصطلحات تستعمل عندهم في كثير من الأحيان بمعنى بلاغي صرف. ولعل من أبرز ما يؤكد ذلك قول ابن سينا: «(...) والتغيرات أربعة: تشبيه؛ واستعارة من الضد، كقولهم «جونة» للشمس، و«أبو البيضاء» للأسود؛ واستعارة من الشبيه، كقولهم للملك «ربان البلد»؛ واستعارة من الاسم وحده، كقولهم للشعري «هذا النباح في السماء»، وكقولهم للحمل: «ذلك الناطح في السماء»^(٢)، ويقول ابن رشد في السياق نفسه: «معنى التغيير أن يكون المقصود يدل عليه لفظ ما فيستعمل بدل ذلك اللفظ لفظ آخر. وهذا التغيير يكون على ضربين: أحدهما أن يستعمل لفظ شبيه الشيء مع لفظ الشيء نفسه ويضاف إليه الحرف الدال في ذلك اللسان على التشبيه. وهذا الضرب من التغيير يسمى «التمثيل» و«التشبيه»، وهو خاص جدا بالشعر. والنوع الثاني من التغيير أن يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه. وهذا النوع في هذه الصناعة يسمى «الإبدال» وهو الذي يسميه أهل زماننا بالاستعارة والبديع»^(٣).

معنى ذلك أن التغيير في تصور الفلاسفة المسلمين جنس بلاغي عام تندرج ضمنه أساليب التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز، وهو أسلوب تعبري خاص بالشعر وأكثر ملائمة لطبيعته الفنية، ويتصل بكيفية تفاعل اللغة الشعرية مع المعطيات المادية والظواهر الإدراكية وطريقة تشكيلها لها؛ حيث تعيد أساليبه التصويرية المتنوعة تركيب الأشياء والمواضيع المادية ضمن علاقات جمالية جديدة تقوم على المقارنة بين خصائصها الطبيعية كما هو الحال بالنسبة إلى التشبيه، أو على المقاربة بينها كما هو الشأن بالنسبة إلى الاستعارة، وتبتكر أيضا لتلك الأشياء والمواضيع أسماء مغايرة لأسمائها «الحقيقية» المعروفة بها.

وتتأتى جمالية التغيير وقيمه الفنية في تصورهم من كونه يتجاوز الحدود القائمة بين

١- د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٤٤.

٢- ابن سينا: الخطابة، ص ٢٢٩. أنظر أيضا: فن الشعر، ص ١٩٢.

٣- ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص ٢٥٤، أنظر كذلك: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٣٨.

أشياء العالم المادي وعلاقاتها الثابتة والمحصورة، ويتخلص من ابتذال المعاني وضيق طاقتها الإيحائية ليخلق صورا فنية ومعاني شعرية جميلة وغريبة تبهر المتلقي وتثير في نفسه مشاعر الإعجاب واللذة. يقول ابن سينا: «اعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة (...) واستعمال الاستعارات والمجاز في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة، ومناسبتها للكلام النثر المرسل أقل من مناسبتها للشعر»^(١)، ويقول ابن رشد في السياق نفسه: «إنها كانت الألفاظ المغيرة تعطي في المعنى أمرا زائدا لموضع الغرابة فيها (...) والألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينه من الرفعة والخسة لتفاضلها في الغرابة، والصناعة الشعرية فتستعمل من ذلك ما هو أكثر تخيلا»^(٢).

تمثل الغرابة من هذا المنظور خاصية أساس لقياس جمالية أساليب التغيير وقيمتها الجمالية، لأن العبارة بقدر ما تكون غريبة وعجيبة إلا وتكون أكثر تخيلا وأقوى تأثيرا، وتعد الاستعارة أكثر الأنواع البلاغية (أو الألفاظ المغيرة) غرابة وتخيلا، لكون الصور التي تشكلها تبهر المتلقين بطريقتها المفاجئة في التأليف بين الظواهر المادية المتنافرة وكشف المعاني الجميلة التي لا يفتن إليها عادة كل الناس. وهذا ما لا تستطيع تحقيقه - بالقدرة الإبداعية والقوة الإمتاعية نفسها - الأساليب الأخرى للتغيير، ولعل هذا ما قصده ابن رشد بقوله: «إن الألفاظ المنجحة هي المغيرة - أعني الاستعارة - تغييرا يفعل الالتذاذ والتخيل»^(٣).

ويحيل ما يقوله ابن رشد هنا على أمر هام مؤداه أن الفلاسفة المسلمين كثيرا ما كانوا يقصدون بمفهوم التغيير مصطلح الاستعارة دون غيره من المصطلحات البلاغية الأخرى، والشاهد على ذلك قول ابن سينا: «والشعراء يجتنبون استعمال اللفظ الموضوع، ويحرصون على الاستعارة حرصا شديدا، حتى إذا وجدوا اسمين للشيء، أحدهما موضوع، والآخر فيه تغيير ما مالوا إلى المُغَيَّر»^(٤). وقوله أيضا: «أما التغييرات فأنجح ضروبا ما كان المستعار

١- ابن سينا: الخطابة، ص ٢٠٣.

٢- ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص ٢٦٠-٢٦١. أنظر أيضا ص ٢٨١-٢٨٢.

٣- نفسه، ص ٢٩٢.

٤- ابن سينا: الخطابة، ص ٢١٧. أنظر أيضا ص ٢٠٦.

منه يعادل المستعار له ويحاكيه محاكاة تامة، ولا يكون فيه شيء يظهر مخالفته للمقصود، ومحاكاته من الجهة المقصودة»^(١).

ويبدو أن مبرر عنايتهم الملحوظة بالاستعارة يعود إلى أنها تعتبر أكثر الأساليب البلاغية ملائمة للخطاب الشعري وتحقيقا لوظيفته الجمالية وغايته التخيلية، فهي تقارب بين الظواهر المادية المتنافرة والمتباعدة، وتمحو الفواصل المادية والطبيعية التي تباعد بينها، فتدججها ضمن علاقات إيحائية متفاعلة الأطراف ومتناسبة الأجزاء، وهذا ما لا يقوم به التشبيه الذي ي بقي لكل موضوع استقلاله وتمايزه عن شبيهه. بيد أن جمالية الاستعارة لا تتحقق بمجرد الجمع بين المتباينين في الوجود وادعاء تشابههما وتمائلهما، فلا بد من وجود قرينة تسمح بنقل حكم المستعار منه إلى المستعار له، وتمكن من إيضاح المعنى المقصود محاكاته وتخييله، وهذا ما يقصده ابن سينا بحديثه عن أنجح ضروب التغييرات في النص الأخير.

وقد كان الفلاسفة المسلمون يؤكدون كثيرا أهمية مراعاة علاقات التناسب بين طرفي الاستعارة باعتباره شرطا جماليا فعالا لبث اللذة الجمالية وتحقيق الإثارة الخيالية في النفس. وفي هذا الإطار يندرج قول ابن سينا: «جميع الاستعارات تؤخذ من أمور إما مشاركة في الاسم، أو مشاكلة في القوة، أي مغنية غناء الشيء في فعل أو انفعال، أو مشاكلة في الكيفية المحسوسة، مبصرة كانت أو غيرها. وللقول الانتقالي الاستعاري في تأثيره مراتب. فإنه إذا قال الغزل في صفة بنان الحبيب: إنها وردية، كانت أوقع من أن يقول: حمر، وخصوصا أن يقول: قرمزية. فإن قوله في الاستعارة للحمر «وردية»، قد يخيل معها من لطافة الورد وعرفه ما لا يخيله قوله «حمر» مطلقا. فإن قوله «حمر» مطلقا لا يطور بجنبه المدح والاستحسان. وذكر القرمرز يتعدى إلى تخييل الدودة المستقدرة»^(٢).

يتحقق التناسب في التصوير الاستعاري بتشاكل طرفي الاستعارة في الجنس والنوع، وتشاركهما في الصفة الحسية والحركة الطبيعية، ويعد بذلك وسيلة جمالية فعالة لتحريك خيالات المتلقي، وحمله على الانسياق لمقتضى الصور الشعرية والافتقار بالأحكام الجمالية التي تتضمنها.

١ - ابن سينا: الخطابة، ص ٢١٧. أنظر أيضا، ص ٢٢٩.

٢ - نفسه، ص ٢٠٨.

يستخلص مما سبق أن «التغيير» خاصية جمالية تسم اللغة الشعرية وتميزها عن غيرها من الخطابات اللغوية الأخرى. وإذا كان هذا المفهوم يعني عند الفلاسفة المسلمين مختلف الأنواع البلاغية التي تبتكر صوراً فنية جديدة ومعاني إيحائية بديعة، وتنطوي على طاقة تخيلية قوية، فإنه ليس في النهاية سوى صياغة جمالية أخرى لمفهوم المحاكاة الأرسطي بما يتناسب مع تصور العرب لبلاغة الخطاب الشعري، «ولا شك أن أرسطو هو نفسه الذي سهل هذا الانتقال من المحاكاة إلى التغيير، حيث قرن بينهما في الوظيفة والأثر: اللذة»^(١).

ويبدو التماثل بين التغيير والمحاكاة عند الفلاسفة المسلمين من ناحيتين: أولاًهما أنها يعتبران وسيلة فنية لتحقيق التخيل الشعري (أي المتعة الجمالية والإثارة النفسية)؛ وثانيتهما أنها يعدان جنساً بلاغياً عاماً تندرج ضمنه أساليب التشبيه والاستعارة والكنية والتمثيل والمجاز.

ويرى جابر عصفور أن ربط الفلاسفة المحاكاة بالأنواع البلاغية، واعتبارهم لها وسائل يتحقق بها فعل التخيل يعد من النتائج المباشرة التي ترتبت على اقتران المحاكاة بالتشبيه عند متى بن يونس^(٢)، ومن أهم الإنجازات النظرية التي انتهوا إليها، ويجب أن تحمل على اجتهاداتهم الخاصة^(٣).

ولا غرو أن هذا الإنجاز أغنى المقاربة الأسلوبية للنص الشعري، فلم يعد تحليل صورته الفنية يقتصر لديهم على النظر في مكوناتها اللفظية وعلاقاتها السياقية وعناصر المشابهة بين أطرافها ومواضيعها، بل أدمجوا هذه المستويات ضمن تصور جمالي أعمق وأشمل مؤداه أن تخيلية الخطاب الشعري تنتج عن تفاعل ما هو جمالي ونصي بما هو نفسي وخيالي؛ بمعنى أنه ما لم تدفع البنيات التركيبية والدلالية للغة الشعرية المتلقي، وتحمله على الاندماج في العالم الخيالي للقصيدة والانسياق لأحكامها الجمالية، فلن تكون لها أي قيمة أو أثر.

وعلاوة على ذلك، ألح الفلاسفة المسلمون على أن العملية التخيلية لا تتحقق بالصور

١- د. محمد العمري: البلاغة العربية، ص ٢٦٢.

٢- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٤٩، ص ١٦١.

٣- نفسه، ص ١٦٣-١٦٤.

الفنية والصياغات الغربية والجميلة للخطاب الشعري وحدها، بل تتم أيضا بواسطة بنيته الإيقاعية ودرجة تناسبها مع بنياته الأسلوبية الأخرى^(١).

٣-٢: التخيل والإيقاع

حظيت الإيقاعات الموسيقية بعناية خاصة لدى فلاسفة الإسلام، لما لها من قدرة على التعبير الجمالي عن أفكار الإنسان وانفعالاته، وعلى النفاذ إلى أعماق النفس والتأثير فيها، فالأنغام والإيقاعات الموسيقية هي أكثر الأشكال التعبيرية ملاءمة لغرائز الإنسان واقتربا من نفسه، وهي أيضا أكثر الوسائل الإيحائية إثارة للتخيل والانفعالات. يقول الفارابي: «فصول النغم هي أعظم ما يحتاج إليه في الألحان، من قبل أنها قرينة الأقاويل في التخيل وفي إفادة الانفعالات، وقد يلحق بها أيضا لذة، وهذه وحدها متى قرنت بالنغم دون الأقاويل المفهمة للمعنى المقصود بلغ بكثير منها ما يبلغ بالأقاويل أنفسها، مثل ما يعهد في بعض اللحن المسموعة من بعض الآلات، وبهذه يتغير السامع من انفعال إلى انفعال»^(٢)، ويقول أيضا في السياق نفسه: «لما كان كثير من الهيئات والأخلاق والأفعال تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها (...) صارت الألحان الكاملة نافعة في إفادة الهيئات والأخلاق ونافعة في أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم، وليس إنما هي نافعة في هذه وحدها، لكن وفي البعثة على اقتناء سائر الخيرات النفسانية، مثل الحكمة والعلوم (...)»^(٣).

تحدد الخاصية النوعية للموسيقى في مضمونها الإيحائي وقدرتها التأثيرية، ويتحقق ذلك بالنقرات التي تحدثها الأنغام الخالصة والمجردة، أو المصاحبة بالتصويتات والأقاويل الملحنة. ولا يقتصر تأثير الأنغام والألحان على المستوى العاطفي للمتلقي، ولكنه يمس سلوكاته وأفعاله أيضا، لأن الموسيقى تستطيع أن تغير انفعالاته فتحولها إلى نقيضها، كما تستطيع أن تتملك نفسه فتدفعه إلى الإذعان لأنغامها والقيام بالفعل الذي

١- يؤكد ابن رشد أن التخيل الشعري هو نتيجة تفاعل «التغيير» و«الوزن» وتناسبهما في النص الشعري. أنظر: تلخيص الخطابة، ص ٢٦٠-٢٦٤.

٢- الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ١١٧٨-١١٧٩.

٣- نفسه، ص ١١٨١.

تستهدفه. وقد حفل التراث الفلسفي بشواهد عجيبة على قدرتها الخارقة على التأثير في النفس^(١).

ويرى الفلاسفة المسلمون أن الموسيقى أكثر تأثيراً في النفس مقارنة بسائر الفنون الأخرى؛ إذ «التأليف الموسيقي لذيد جدا (...) لما يوجد فيه من النظام المتأدي إلى القوة المميزة، كأنها خاصية بها دون الحاسة، ولما يوجد فيه من محاكاة الشئائل، ولأن لتأليف الصوت خاصية ليس لسائر التأليفات، وذلك لأن النغمة الأولى من النغمات المؤتلفتين مثلاً، تهش إليها النفس، هشاشتها لكل جديد من المستحبات الواصلة إليها»^(٢).

وتعود القدرة الباهرة للأنغام الموسيقية على التأثير في النفس إلى عاملين رئيسين: أما الأول فهو أنها أكثر الفنون الجميلة موافقة للنفس الإنسانية وإشباعاً لغريزتها الفطرية، فأنغامها وألحانها تولدت أساساً من أشكال التصويرات الإنسانية، واختلفت تبعاً لاختلاف الشحنات العاطفية والحالات الشعورية التي يعبر عنها شكل التصوير وأسلوب محاكاته للانفعال النفسي، ولذلك فالموسيقى تقدر أن تُثَمِّلَ بأنغامها المتعددة والمختلفة الانفعالات والمشاعر النفسية، وأن تحدثها في نفس المتلقي.

أما العامل الثاني فهو أن أداة إدراك الموسيقى وتمثلها هي القوة المميزة، ويقصد بها الوهمية، فهي خاصة بها من دون سائر الحواس الباطنية الأخرى. والسبب في ذلك أن الإيقاعات والأنغام ذات طبيعة تجريدية، ولا يوجد بين مختلف قوى الإدراك الحيواني ما يقبل المعطيات التجريدية إلا الوهم. وقد سبق القول إن الوهم يسيطر على القوى الذهنية الأخرى ويوجه حركتها الإدراكية بالشكل الذي يحصل به الانفعال والتأثر، وهذا ما يفسر طريقة حدوث التأثر النفسي بالموسيقى؛ إذ إن النفس تنساق كلية إلى الألحان التي تسمعها، فتتابعها في تموجها وتغيرها وتوالي إيقاعاتها، وتلتذ بحدة

١- من أبرز الحكايات التي تدل على التأثير الخارق للموسيقى في النفس تلك التي تروى عن الفارابي حيث حضر إحدى مجالس سيف الدولة (ت ٣٥٦هـ)، فخطَّ كل من عزف لحناً «(...) فقال له سيف الدولة: وهل تحسن في هذه الصناعة شيئاً؟ فقال: نعم، ثم أخرج من وسطه خريطة ففتحها وأخرج منها عيواناً وركبها، ثم لعب بها، فضحك منها كل من كان في المجلس، ثم فكها وركبها تركيباً آخر وضرب بها فبكى كل من في المجلس، ثم فكها وغير تركيبها وحركها فنام كل من في المجلس حتى البواب، فتركهم نياماً وخرج.» ابن خلكان: وفيات الأعيان، ٥/ ١٥٥-١٥٦.

٢- الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ١١٨١.

الإيقاعات التي تحدثها الأنغام وتمثلها الأصوات في «خيال» المتلقي، فتتفاعل بحسن نظمها وجمال تأليفها. يقول ابن سينا موضحا علاقة الموسيقى بالخيال الإنساني وطريقة تأثيرها فيه: «اعلم أن القانون المعتبر في أمر الألحان والإيقاعات: هو حسن موقعها من الاستشعار، وذلك الاستشعار يتبع كيفية تصورهما في الخيال، وذلك يتبع كيفية اجتماعها فيه، فإن التأليف إنما يلد من حيث هو تأليف إذا كان بين المؤلفات اجتماع، ومعلوم أنها لا اجتماع لها في الحس، وكيف ولا تحس نغمتان متتاليتان معا، بل إنما تضبط رسومها في الخيال فتجتمع، فأول ما يجب، أن يوجد لها الاجتماع في الخيال، ثم بعد ذلك حسن الاجتماع في الخيال»^(١).

وقد جعل الفلاسفة المسلمون من قيام الشعر على الوزن منطلقا نظريا لمقاربة جانبه الإيقاعي وبحث علاقته بالموسيقى، وللنظر في كيفية استثماره لطاقتها الإيحائية وقوتها التأثيرية حتى يتحقق «التخيل» على الوجه الأكمل والأفضل. وفي هذا الصدد عد الفارابي «الألحان بمنزلة القصيدة والشعر»^(٢)، لأن انتظام كلمات الشعر وائتلاف أجزائه التركيبية ومكوناته الصوتية (الأسباب والأوتاد والمصاريح) وتناغمها في بنية زمنية متعاقبة الحركة والسكون يماثل انتظام الألحان الموسيقية وتناسب الأصوات المرافقة لها من جهتي الحدة والثقل^(٣). كما ذهب إلى أن ابتداء الألحان ونشأتها، والاهتداء إلى التعبير بها نتجا عن الفطر الغريزية المركوزة في النفس منذ الطفولة، والتي تميل بالإنسان إلى البوح بمشاعره الوجدانية بأسلوب غنائي حالم، وتنزع به دائما إلى الراحة بعد كل عمل متعب، وفي ذلك يقول: «والتي أحدثت الألحان هي فطر ما غريزية للإنسان: منها الهيئة الشعرية التي هي غريزية للإنسان ومركوزة فيه من أول كونه، ومنها الفطرة الحيوانية التي يصوت بها عند حال حال من أحوالها اللذيذة أو المؤذية، ومنها محبة الإنسان الراحة بعقب التعب في أوقات الأعمال فلا يحس بها»^(٤).

وقد أنشأت الغريزة الشعرية للنفس الإنسانية الألحان وشكلتها لكي يحسن بها وقوع

١- ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، ص ٨٥.

٢- الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ٨٥.

٣- نفسه. أنظر د. جابر عصفور: نظرية الفن عند الفارابي، ضمن قراءة التراث النقدي، ص ٢٢٤.

٤- الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ٧٠.

التمثيلات الفنية في الذهن ويسهل تحقق فعلها التأثيري، ولهذا فالشعر يوظف الترنات والألحان والأنغام بالطريقة التي تحدث التخيل في أقاويله^(١)، مما يعني أن توظيفه للإيقاعات الموسيقية مجرد وسيلة جمالية لتحقيق غايته التأثيرية، إلا أنها وسيلة فعالة وذات قيمة فنية كبيرة، لأن بدونها لا تكتمل ماهيته، فـ«المحاكاة بالقول تكمل إذا قرن بها اللحن والوزن»^(٢)، و«الشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخيل إلا بالوزن»^(٣)، وإن فات الوزن نقص التخيل»^(٤).

وتتجلى القيمة الجمالية للإيقاع الشعري في أنه يدمج المتلقي في صميم التجربة الإبداعية ويربطه بسياقها التخيلي، وذلك بما يتضمن من قدرة على تحريك قوى النفس الخيالية: «وعمل اللحن في الشعر هو أنه يعد النفس لقبول خيال الشيء الذي يقصد تخيله، فكأن اللحن هو الذي يفيد النفس الاستعداد الذي به تقبل التشبيه والمحاكاة للشيء المقصود تشبيهه، وإنما يفيد النفس هذه الهيئة في نوع نوع من أنواع الشعر اللحن الملائم لذلك النوع من الشعر بنغماته وتأليفه»^(٥).

تستمد الإيقاعات الشعرية قيمتها الجمالية وقوتها التأثيرية من قدرتها على إعداد نفسية المتلقي للتفاعل الوجداني والخيالي مع الصور والعوالم الفنية التي يشكلها الشاعر، ويتحقق ذلك بواسطة التناسب الذي يحدث في صلب القصيدة بين جانبها العروضي ومكوناتها الصوتية والدلالية والتركيبية والإيحائية، لأن الشعر عمل تشكيلي أساسا، ولا يمكنه أن يبلغ درجة إبداعية راقية ومميزة إلا إذا كانت العلاقة بين غرضه الفني وكلماته وجملته وتراكيبه ووزنه العروضي متناسبة ومنتظمة ومتناغمة. ومن هنا أكد الفلاسفة المسلمون القيمة الجمالية لاختيار الأصوات الملائمة للمعنى الشعري والمناسبة للإيقاع العروضي، ونبهوا على فعاليتها الإيحائية والتخيلية: «كل صنف من أصناف الأقاويل لها أصوات خاصة إذا قرنت بها قامت مقام بعض أجزاء القول في تخيل ما يقصد تخيله بالقول، مثال ذلك: التضرع والحث، والسؤال،

١ - الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ٧١.

٢ - ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٠٨-٢٠٩.

٣ - نفسه، ص ٢١٤.

٤ - ابن سينا: فن الشعر، ص ١٨٣.

٥ - ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٠٩.

وما جانس ذلك، فإن كل واحد من هذه تقرر بحروفه أصوات مأخوذة بأحوال، فيفهم عن تلك الأصوات ما يفهم بالقول أو ببعض أجزائه (...) وهذه الأقاويل ليس إنما تقرر بها هذه الفصول من فصول الأصوات فقط، لكن تقرر بها أيضا وقوفات وسكنات وتوصيلات عند مقصود مقصود من المقصودات بالقول، فتكون تلك إما مخيلة وإما معينة على التخيّل»^(١).

وما يشير إليه الفارابي هنا يكتسي أهمية خاصة، لكونه يبرز أن عملية اختيار الأصوات الأكثر مناسبة للمضمون الشعري والأقوى تمثيلا للحالات النفسية والانفعالات العاطفية تنشأ أساسا تأكيد المعنى الشعري وتمثيله في الذهن، وهذا ما عبر عنه بقوله في هذا النص السابق: «يفهم عن تلك الأصوات ما يفهم بالقول أو ببعض أجزائه»؛ ذلك أن الأصوات باعتبارها مجموعة من الحركات والسكنات المتوالية في أزمنة النطق بها والمتباعدة في درجتي الحدة والثقل تؤدي في ذاتها وظيفة إيحائية كبيرة، فتمثل للسامع الحالة النفسية المقصودة بالرغم من أنها «محض أصوات»، كما أنها تسهم بالأنغام الصادرة عنها والمرافقة لها في شد انتباهه إلى ما يقال، فتحرك خياله وتخلق لديه تجاوبا نفسيا وجماليا مع النص الشعري؛ لأن «اللفظ سلطان عظيم، وهو أنه قد يبلغ به، إذا أحكمت صنعته، ما لا يبلغ بالمعنى، لما يتبعه أو يقارنه من التخيّل»^(٢).

وبذلك، فتناسب الأنغام والأصوات مع الانفعالات والأخلاق يفيد في تخيل المعاني في النفس ويسر قيامها بالوقوفات السلوكية المستهدفة، ومما يؤكد ذلك الحادثة التي وقعت بين الحارث بن أبي شمر (ت ٥٦٩م) ملك غسان والشاعر علقمة بن عبدة (ت ٥٩٨م)؛ يقول الفارابي: «(...) وكذلك من قصد التخييل ومعونة الأقاويل في التنعيم، لما رأى تزييد بعض الانفعالات وتنقيص بعضها يعين على التخييل وعلى الإصغاء إلى ما يقال، وكذلك النغم الملهة لما كانت إذا قرنت بالأقاويل أصغى لها السامع إصغاء أجود ودام على استماعها أكثر من غير ملال ولا ضجر، قرنها بالأقاويل فصار بها إلى مطلوبه، كما يحكى عن علقمة بن عبدة الشاعر حين صار إلى الحارث بن أبي شمر ملك غسان في حاجته، فلم يصغ لقلوله حتى لحن شعره وغنى به بين يديه ففضى حينئذ حاجته»^(٣).

١- الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ١١٧٥-١١٧٦ وص ١٠٧١.

٢- ابن سينا: الخطابة، ص ٢٢٠، ١٩٧.

٣- الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ٧٣، ص ٦٧.

فطريقة تنعيم كلمات القول الشعري وتلحينها تشد انتباه المتلقي، وتهيء نفسه للتفاعل الوجداني معه وفقا لما يقتضيه محتواه الخيالي ويتطلبه من انفعالات، ولذلك لما ألقى علقمة بن عبدة قوله الشعري بين يدي ملك غسان مستعظما إياه أن يطلق سراح خاله^(١)، لم يحرك شعره في نفسه شيئا. لكنه حين لحنه وتغنى به استجاب بسرعة لطلبه، لأن اللذة الجمالية التي تضمنها شعره الملحن عطلت الحركة الذهنية لفكره ورويته، وأثارت في المقابل الانفعالات الغريزية والنزوعية لقواه الخيالية، فنسي بذلك ملك غسان إساءة أسيره إليه وغضبه عليه، فتغيرت مواقفه السلبية منه بمشاعر الغبطة والسرور والثقة في الذات.

ولئن كان هذا الأمر يعني أن القيمة التخيلية للإيقاع الشعري تتأتى من كونه يخرج المتلقي من حالة شعورية إلى أخرى، ويغير مواقفه الانفعالية وفقا لغاية الموضوع الشعري، فإن ذلك لا يتحقق إلا باختيار الأوزان العروضية والألحان الموسيقية الأكثر مناسبة للغرض الشعري. يقول ابن سينا: «إن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك»^(٢)، ويقول ابن رشد في السياق نفسه: «من التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة، ومنها ما يناسب القصيرة، وربما كان الوزن مناسباً للمعنى غير مناسب للتخيل، وربما كان الأمر بالعكس، وربما كان غير مناسب لكليهما»^(٣).

فالحرص على التناسب بين الوزن العروضي والغرض الشعري يعتبر -إلى جانب اختيار الأصوات الأكثر ملاءمة للمعنى وتمثيلا له- شرطا رئيسا لإدخال المتلقي في صميم العملية الشعرية، ومعنى ذلك أن الشاعر غير مطالب بابتكار صور فنية جديدة وجميلة، والتعبير عنها ببنية تركيبية بديعة فحسب، بل عليه أيضا أن يصوغ ذلك في البنية الإيقاعية المناسبة له. وقد لاحظ الفلاسفة المسلمون أن العرب وغيرهم من الأمم الأخرى خلطوا أوزان أشعارهم بمواضيعها وأغراضها، وأن اليونان مثلوا الاستثناء الوحيد: «إن جل الشعراء في الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها ولم يرتبوا

١ - أنظر الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ٧٣ (هـ) ٣.

٢ - ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٣.

٣ - ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص ٢٣٢.

لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزنا معلوما، إلا اليونانيون فقط: فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعا من أنواع الوزن، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرهما. فأما غيرهم من الأمم والطوائف فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجي إما بأكملها وإما بأكثرها؛ ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيون^(١).

والواقع أن مسألة التناسب بين الإيقاع الموسيقي والموضوع الشعري تتصل أساسا بالتمثيل المسرحي، وتتضح فيه بصورة جلية من خلال مصاحبة الألحان لكلام الممثل وحركاته على خشبة المسرح، أو من خلال عزفها منفردة لتمثيل انفعال نفسي معين يحمل المتلقي على الانسياق لمقتضاه؛ أما في الشعر الغنائي فيتعذر إفراد أغراض شعرية معينة بأوزان مخصوصة.

ويلاحظ هنا أن جهل فلاسفة الإسلام بالأصول النظرية للشعرية الأرسطية أثمر فكرة هامة أغنت المقاربة الأسلوبية للنص الشعري، فلم يعد تحليل مستواه الإيقاعي يقتصر لديهم على النظر في بنيته العروضية، بل ربطوا ذلك بالغاية التخيلية للشعر ومميزاته الإيحائية، وأكدوا أن الوزن ليس مجرد تقطيع الأقاويل الشعرية إلى أعداد إيقاعية متساوية في أزمنة النطق بها، ولكنه بالأحرى عملية تشكيل لمعاني النص الشعري وتراكيبه اللغوية وصوره الفنية بأسلوب تنسجم به مع الانفعالات النفسية التي يثيرها الموضوع الشعري، وتتناسب مع إيقاعاته الموسيقية.

ولا شك أن ربط الفلاسفة بين المستوى الإيقاعي للنص الشعري ومستوياته الدلالية والتركيبية، واعتبارهم الوزن وسيلة من وسائل التخيل، يعد من أهم النتائج التي خلصوا إليها، والتي يجب أن تحمل على اجتهاداتهم الخاصة. صحيح أن للنقاد وعلماء القرون الهجرية الأولى إشارات متفرقة ومتعددة تصب في هذا الإطار، إلا أنها لم تقرر ولم توضح بالقدر اللازم- كما هو الشأن بالنسبة إلى الفلاسفة- الصلة بين تخيلات المعاني والألفاظ والتراكيب من جهة، وبين تخيلات الأوزان من جهة أخرى. وقد مهدوا بصنيعهم هذا الطريق لبعض البلاغيين المتشبعين بالمنطق والمباحث الفلسفية النفسية لتأمل طبيعة الشعر العربي في ضوء الأحكام والتصورات العميقة التي انتهوا إليها، ولتعميق ملاحظاتهم

١- الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٢. أنظر كذلك ابن سينا: فن الشعر، ص ١٥٦.

وأبحاثهم بخصوص التخيل الشعري، وصوغ تصور نظري ومنهجي وتطبيقي شامل ومتكامل لمفهوم التخيل.

خاتمة الفصل

مكن تتبع تأصيل الفلاسفة المسلمين لمفهوم التخيل من الانتهاء إلى أن شرحهم لشعريات أرسطو كان محكوما بخلفيات حضارية ومرجعيات فكرية وجمالية مستمدة من صميم الثقافة العربية الإسلامية، وككل القراءات، انصبت عنايتهم على التصورات والأحكام التي تهمهم أكثر وتلائم تفكيرهم الجمالي في العملية الشعرية، ومن هنا يلاحظ أنهم أفرغوا المصطلح الجوهرى في شعرية أرسطو من محتواه النظري الدقيق، وضمنوه تصورا نظريا وجماليا مستمدا من المباحث البلاغية العربية، فصارت عندهم المحاكاة وسيلة تصويرية لتحقيق التخيل، وجنسا بلاغيا عاما تدرج ضمنه أساليب التشبيه والاستعارة والمجاز وغيرها. وقد كان لصاحبي الترجمة العربية القديمة لكتابي: الخطابة والشعر أثر كبير في هذا التوجه، وذلك بربطهما المحاكاة بالتشبيه.

كما أن إقحامهم مصطلح التخيل في شروحه لكتاب الشعر يندرج ضمن وعيهم أن مفهوم المحاكاة الأرسطي لا يقارب مختلف الجوانب الإبداعية والجمالية التي تسم العملية الشعرية وتحدد مستويات تشكلها واشتغالها. ذلك أنه يقتصر على النظر في الجوهر التمثيلي للخطاب الشعري وخصائصه الدلالية والتركيبة واللغوية ثم طبيعة علاقته بالعالم المادي، ولا يربط العملية الشعرية بقوة الشاعر الخيالية التي تعتبر أداة خوضه لتجربته الإبداعية، وهو إضافة إلى ذلك لا يبين طبيعة الإثارة التخيلية التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي، ولئن كانت بواذر هذا الوعي قد ظهرت مع صاحبي الترجمتين العربيتين القديمتين لكتابي الخطابة والشعر، اللذين وظفا مفهوم التخيل وألحا إلى قيمته الجمالية، فإن قيمة العمل الذي قام به الفلاسفة المسلمون تكمن في أنهم أصلوا ذلك المفهوم ونقلوه من سياقه النفسي الذي استعمل فيه أول مرة، فخصصوه بالشعر ومجال الإبداع الفني، فلم تعد كلمة تخيل فضفاضة وتتنازعها دلالات عامة ومتباعدة، بل صارت أداة لتحليل شعرية الخطاب، ولقياس مداه الإبداعي وبيان خصائصه الفنية التي تتحقق بواسطتها تخيلية القصيدة.

وتبرز قيمة المفهوم الفلسفي للتخيل وأهميته النظرية والإجرائية في كونه يقوم على ثلاثة أبعاد: بعد منطقي، وبعد سيكولوجي، وبعد بلاغي صرف، وهي أبعاد مكنت من صياغة

مقاربة شاملة ودقيقة للعملية الشعرية، وافادت في ربط كل مكوناتها بطبيعتها الخيالية ووظائفها التخيلية. فصار التخيل مصطلحا كليا تتفرع عنه باقي المصطلحات النقدية والبلاغية.

وقد أدت متابعة مصطلح التخيل إلى ملاحظة أنه لم يكن المصطلح الوحيد الذي يحدد لدى الفلاسفة ماهية الشعر، إذ كانوا يعرفونه أيضا بالمحاكاة والتمثيل والتغير والتشبيه. وأبرزت هذه الدراسة أن ليس في هذا الأمر أي اضطراب أو تناقض، وأنه يعود إلى زاوية مقاربتهم للعملية الشعرية، وينم عن خصوصية الشبكة الاصطلاحية التي ارتبط بها مفهوم التخيل، كما ينم أيضا عن تأثير فلاسفة الإسلام بالنصوص الفلسفية الأولى التي وردت بها تلك المصطلحات وبيعض التصورات والأحكام النقدية والبلاغية التي كانت متداولة في عهدهم.

ولئن كان الفلاسفة المسلمون قد تمكنوا من التأصيل الفلسفي لمفهوم التخيل من خلال استثمار المقولات والتحديدات النفسية والمنطقية والجمالية الواردة في الترجمات المبكرة للفلسفة اليونانية، فقد عرف المفهوم مسارا تأصيليا مغايرا في السياق البياني، وهو مسار يختلف في منطلقاته وتصوراتهِ وإجراءاته التطبيقية عن المسار الفلسفي، ويعد استمرارا للحظة تشكل مفهوم التخيل عند الرعيل الأول من اللغويين والمتأديين والمفسرين والبلاغيين والنقاد العرب.



الفصل الثالث

التأصيل البياني لمفهوم التخيل

تقديم

مثلاً تزامنت لحظة تشكل مفهوم التخيل في السياق البياني بتشكله في السياق الفلسفي، عرف المفهوم أيضاً محاولتين تأصيليتين في سياقين مختلفين، إذ في الوقت الذي كان يؤصله الفلاسفة المسلمون، ظهرت محاولة تأصيلية مغايرة لدى البلاغيين العرب الخلفاء الذين انطلقوا من التحديدات اللغوية والتصورات القرآنية والحديثية والكلامية والإعجازية للخيال والتخيل والتخييل، فركزوا على دلالاتها اللغوية والمعرفية، واستثمروها في بناء الكيان الاصطلاحي لمفهوم التخيل، دون أن يقحموا فيه أي معنى أو تصور فلسفي.

والمقصود بأولئك البلاغيين العرب الخلفاء الذين أصلوا المفهوم البياني للتخييل: عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) ومحمود بن عمر الزمخشري (ت ٥٣٨هـ) وأبو يعقوب السكاكي (ت ٦٢٦هـ) ثم ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ).

ينفرد هؤلاء البلاغيون عن غيرهم من البلاغيين الذين لم يتأثروا بالفلسفة بتأصيلهم للمفهوم البياني للتخييل؛ إذ يكاد الباحث لا يعثر خارج مساهماتهم على أية إضافة للمفهوم أو إغناء له، وكل ما يمكن أن يجده لا يعدو أن يكون تكراراً لتحديداتهم وتصوراتهم للتخييل، وفي أحسن الأحوال شرح وتلخيص لها؛ كما يتميزون بكونهم يقدمون، بالرغم

من اختلاف أزمتهن الثقافية ومرجعياتهم المذهبية ومواقعهم الجغرافية، تصورا مفهوما متماسكا ومنسجما لمصطلح التخيل يتصل في العمق بالأحكام والتصورات الكبرى التي تضمنتها النصوص المؤسسة للثقافة العربية الإسلامية.

بيد أن مفهوم التخيل عندهم لم يكن على درجة واحدة من الاشتغال الإجرائي والتوظيف المنهجي، فمنهم من تعمق دراسته وخصه بأبحاث مستقلة في كتبه، كما هو شأن عبد القاهر الجرجاني؛ ومنهم من تناوله ضمن تصورات وقضايا أعم، فلم يفرد بمبحث مستقل، ولكنه خصه بمقاربة مميزة تستثمر مفهوم عبد القاهر الجرجاني له، وتطور بعض دلالاته الأولية خلال لحظة التشكل بتصورات جديدة.

لذلك، سينقسم هذا الفصل إلى مبحثين: يتناول الأول مجموع التصورات التي صاغها الجرجاني وأوضح بها ماهية القول التخيلي وطبيعته الإيحائية ووظيفته الجمالية، مبرزاً كيفية تأصيله له وصياغة مفهوم عربي دقيق وعميق انطلاقاً من استثمار الإشارات والتلميحات التي تضمنتها نصوص اللحظة السابقة؛ بينما يتابع المبحث الثاني امتدادات مفهوم عبد القاهر الجرجاني للتخيل عند البلاغيين اللاحقين له والمتأثرين به.

ولئن كنا قد قدمنا التأصيل الفلسفي لمفهوم التخيل على التأصيل البياني، خلافاً للتراتبية التي حكمت تشكيله كما اتضح في الفصل الأول، فذلك لاعتبارين زمني ومنهجي، فأما الاعتبار الزمني فيتضح في كون التأصيل الفلسفي يرتبط بفلاسفة يسبقون زمنياً بلاغيي هذه اللحظة، وأما الاعتبار المنهجي فذلك لتستقيم المقارنة بين السياقين، وتمكن من الفحص الدقيق والرصين للدعوى التي يرجع أصحابها مفهوم التخيل عند أولئك البلاغيين إلى أصول فلسفية مدعاة.



المبحث الأول تأصيل عبد القاهر الجرجاني لمفهوم التخيل

تمهيد

يعتبر عبد القاهر الجرجاني أحد أبرز البلاغيين الذين أسهموا إلى حد بعيد في إغناء كثير من قضايا الشعرية العربية وتطوير آلياتها الإجرائية وأسسها المنهجية؛ فلقد أعاد صوغ التصورات النظرية والأحكام الجمالية التي تتصل بشعرية الخطاب وبطرائق تحليله في بناء نسقي، وخلص كثيرا من المصطلحات البلاغية من الغموض والتسيب والاضطراب وغير ذلك من الشوائب التي كانت تصم توظيفها، وتحول دون الفحص الدقيق لجمالية الأسلوب الشعري والتغلغل النافذ إلى طاقته الإيحائية وجوهره الإبداعي.

وتبرز أهمية عبد القاهر الجرجاني في سيرورة مفهوم التخيل في كونه أصل بيانيا مفهوم التخيل، وهو تأصيل يبرز من جهات عدة: فهو أول بلاغي عربي تحولت على يده كلمة «تخيل» من مستوى التداول اللغوي العادي إلى مستوى النضج الاصطلاحي، فلم تعد كلمة عامة ذات دلالات محدودة أو تستعمل استعمالات عارضة ونادرة، وإنما أصبحت أداة إجرائية لتحليل البنية الإيحائية للغة الشعرية وبيان الجوهر الفني للنص الشعري؛ وهو أول من صاغ مفهوما جماليا للتخيل حدد به ماهية الفعل الإبداعي ومستويات تخلق اللحظة الشعرية وشروط تحولها وتجدها، كما أبرز به طبيعة العلاقة بين المضمون الشعري والواقع المادي؛ كما أنه أول من خصص في الدرس البلاغي مبحثا كاملا ومستقلا لدراسة التخيل وبحثه في ضوء كثير من قضايا النقد والبلاغة العربيين.

ومن الملاحظ أن كتاب عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة استأثر دون سائر مؤلفاته الأخرى بتوظيف مصطلح «التخيل»، فتكرر خمسا وعشرين مرة، وردت ثمانية منها خارج المبحث المذكور^(١)، مما يدفع إلى التساؤل: هل ينحصر الاستخدام الوظيفي لمصطلح التخيل في السياقات النصية التي ورد فيها؟ أم أنه يشمل الكتاب كله؟ أم يتعدى هذا الأخير ويشمل كتبه الأخرى، وخاصة كتاب: دلائل الإعجاز؟ وإذا كان الأمر كذلك

١- أنظر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٢٣، ٢٣٦، ٢٧٢، ٢٧٦، ٣٠١، ٣٠٢، ٣١١، ٣١٦، ٣١٨، ٣٣٠، ٣٤٢، ٣٦٣، ٤٠٩، ٤١٣.

فلماذا لم يرد في هذا الكتاب الأخير ولو مرة واحدة؟ هل يرجع ذلك إلى حرج مذهبي؟ أم إلى أنه كان متضمنا في إبدال آخر؟

ومما يلاحظه أيضا المستقرئ لسياق توظيف عبد القاهر «للتخييل» أنه ورد عنده في إطار بحثه لقضية السرقة الشعرية، وهي قضية لا تنفصل عن الأساس النظري الذي كان يحكم كتاب الأسرار ويوجه أسئلته وقضاياها، والذي يتعلق بالبحث في ماهية المعنى الشعري وتحديد طبيعته الدلالية ووظيفته الجمالية. ولذلك فقوله في مستهل حديثه عن الأخذ والسرقة في الشعر: «ويجب أن نتكلم أولا على المعاني»^(١)، لا ينفصل عن المشروع العام الذي يؤطر كتابه، والذي تلخصه عبارة «بيان أمر المعاني» الواردة في صدر كتابه: «إن غرضي في هذا الكلام الذي ابتدأته، والأساس الذي وضعته، أن أتوصل إلى بيان أمر المعاني كيف تختلف وتتفق، ومن أين تجتمع وتفرق، وأفضل أجناسها وأنواعها، وأتبع خاصها ومشاعها، وأبين أحوالها في كرم منصبها من العقل، وتمكنها في نصابه، وقرب رحمها منه، أو بعدها حين تنسب عنه»^(٢).

يختزل هذا النص الخطوات الرئيسة التي يقوم عليها مشروع الجرجاني في الأسرار، والتي سيخضع لها بحثه للتخييل ومعالجته له. وتتحدد في الكشف عن طبيعة الدلالة على المعاني والأفكار، وكيفية تشكيلها وتكونها، وأسباب تنوعها وتوالدها، ووجوه تماثلها واختلافها، ومستويات نقلها للأحاسيس والرؤى الإدراكية ودرجات إيجائها وتمثيلها لها، كما تتحدد أيضا في إبراز نوع العلاقة بين المعنى باعتباره صورة ذهنية مجردة عن اللفظ والعبارة اللغوية الدالة عليها، وبيان طبيعة الاختلاف بين المعاني التقريرية والمعاني التصويرية.

معنى ذلك أن طريقة الجرجاني في دراسة المعاني تختلف كلياً عن مناهج البحث السابقة عليه؛ فهو «لم ينشغل بتتبع انتقال المعاني، والمفاضلة بين السابق واللاحق على طريقة نقاد الشعر، بل تصدى (...) لمكونات الخطاب عامة، والخطاب الشعري خاصة ليكون ذلك أساساً نظرياً يميز بين ما يحتمل الأخذ من مكونات الخطاب وما لا يحتمله، بل وما لا يقبل الحديث عن الأخذ أصلاً»^(٣).

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٦٣.

٢- نفسه، ص ٢٦.

٣- د. محمد العمري: البلاغة العربية، ص ٣٣٢.

١ - المفهوم البياني للتخيل:

من بين أبرز القضايا التي تثير انتباه قارئ عبد القاهر حرصه الشديد على تحديد مفاهيمه وبيان فروقها «في الاصطلاح والعبارة»^(١)، فالمصطلحات مفاتيح العلوم، وتحديد لها شرط أساس لتمثل فكر المتلقي لمضامينها ولتيسير فهمه لأنساقها النظرية^(٢). وقد شكل هذا الوعي منطلق تفكيره في التخيل، ولذلك فأول ما استهل به حديثه عنه التنبيه على ضرورة تحديد ماهيته وبيان وظيفته. وقد كان يدرك أن عملية مثل هذه لا بد أن تراعي -حتى تكون دقيقة وعلمية- مجال اشتغال المصطلح وجوهره الطبيعي، لأن من المصطلحات ما يقبل الحد الصوري ويمكن للعالم أن يبرز ماهيته في حد جامع ومانع بلغة المناطق، ومنها ما تستعصي على التعريف ويصعب الإمساك بماهيتها على نحو كلي، لأن سياق اشتغالها دائم التجدد والتحول، ولأن مواضيعها تتقاطع مع مجالات عديدة تكاد تختلف عنها كلياً. ولئن كان هذا الأمر ينطبق على شيء، فإنه ينطبق إلى درجة بعيدة على التخيل. ولعل ذلك ما حدا بعبد القاهر إلى أن يتوسل في تحديده له بمسلكين: ففي الأول أبرز مجاله اللغوي وخصوصيته الدلالية في ضوء تعارضه مع المعاني العقلية؛ وفي الثاني حدد ماهيته وجوهره الطبيعي بالنظر إلى سياقه النصي وأساسه الحركي والإبداعي.

وهكذا يلاحظ أنه أثر قبل أن يبين ماهية التخيل أن يتحدث عن المعاني ويبرز أصنافها وأنواعها: «ويجب أن نتكلم أولاً على المعاني، وهي تنقسم أولاً قسمين: عقلي وتخيلي، وكل واحد منهما يتنوع»^(٣).

ولا علاقة لاستهلال عبد القاهر الحديث عن المعاني بالتأكيد أنها تنقسم قسمين، وأن كل قسم منها ينقسم بدوره إلى أنواع وأصناف بالمنطق وتفرعاته، ولا تحكمه غاية تصنيفية مجردة كما قد يعتقد^(٤)، ولكنه يرمي أن ينبه بذلك على الطابع التقابلي بين المعنى العقلي والمعنى التخيلي، فكل واحد منهما يختلف عن الآخر في طبيعته الدلالية وبنية اللغوية

١ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٣٢٧.

٢ - أنظر عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٣٤.

٣ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٦٣.

٤ - أنظر د. جوده نصر: الخيال، مفهوماته ووظائفه، ص ١٦٩، د. عبد الحميد جيدة: التخيل والمحاكاة، ص ١٦٠.

وأصوله المرجعية، كما يختلفان أيضا -وهنا يكمن سر انقسامها ومبرر تقابلها- في أن لكل واحد منهما حركيته الخاصة ومنطقه المميز في التنوع والتفرع: «فالذي هو «العقلي» على أنواع: أولها: عقلي صحيح مجراه في الشعر والكتابة والبيان والخطابة، مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء، والفوائد التي تثيرها الحكماء، ولذلك تجد الأكثر من هذا الجنس منتزعا من أحاديث النبي ﷺ وكلام الصحابة رضي الله عنهم، ومنقولاً من آثار السلف الذين شأنهم الصدق، وقصدهم الحق، أو ترى له أصلاً في الأمثال القديمة والحكم المأثورة عن القدماء.»^(١)

والملاحظة البارزة في هذا النص أن عبد القاهر لا يقدم تعريفا لماهية «المعنى العقلي»، بل يكتفي بالحديث عن نوعه الأول والسياقات النصية التي يرتبط بها. وليس في هذا الأمر أي إخلال أو خرق لمبدأ «تحديد المفاهيم» الذي سبقت الإشارة إلى أن عبد القاهر يؤكد أهميته ويلتزمه في أبحاثه، بل إن ذلك يعود إلى طبيعة المعاني العقلية ومرجعيتها؛ فهي ذات مضامين صادقة وأحكام دقيقة وحقيقية، ولها قيمة رمزية خاصة لأنها تنتمي إلى خطابات تتمتع بأقصى اعتبارات الاحترام والتقديس، ولأنها أمر مشترك -أو مشاع حسب عبارته في نص سابق^(٢)- بين جميع الناس، حيث توجد عند كل الأمم وفي كل الأجيال، وتردها كل الألسنة واللغات.^(٣)

ومن ثمة، فسمايت الصحة والصدق والحق التي تميز هذا الضرب من المعاني تجعلها في غنى عن أي تعريف أو تحديد، لأنها تتضح بذاتها، وتشكل بقصدها للحق وصدقها فيه قسماً متماثل الأصناف والأشكال ومتناغم الأنواع والمستويات، إنها كما يقول: «باب من المعاني (...) تجمع فيها النظائر (...) وتلاقى وتتناظر، وتتشابه وتتشاكل»^(٤) فيها الدلالات، ولذلك فأنواع «العقلي» التي وعد بحصرها وإبراز مستوياتها ليست إلا نوعاً واحداً ووحيداً، قد يتخذ مظاهر عديدة ويصاغ بأساليب مختلفة، لكن جوهره وأصله يظل مع ذلك واحداً وثابتاً لا يتغير.

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٦٣.

٢- نفسه، ص ٢٦.

٣- نفسه، ص ٢٦٤.

٤- نفسه، ص ٢٦٥.

وإضافة إلى ذلك ف «المعاني العقلية» ترد أيضا «في الشعر والكتابة والبيان والخطابة»، ومن ثمة فهي تصلح لكل سلوك كلامي مهما اختلفت طبيعته وجنسه، وأهم ما في النص السابق أن عبد القاهر يؤكد أن الشعر يتضمن كذلك معاني عقلية ويستشهد على ذلك بقول: «محمد ابن الربيع الموصلي: [من البسيط]

أبوهم آدم والأم — حواء	الناس في صورة التشبيه أكفاء
يفخرون به فالطين والماء	فإن يكن لهم في أصلهم شرف
على الهدى لمن استهدى أدلاء	ما الفضل إلا لأهل العلم إنهم
والجاهلون لأهل العلم أعداء» ^(١) .	ووزن كل امرئ ما كان يحسنه

ومن الشواهد الدالة على ذلك أيضا قول المتنبي في صدر إحدى أبياته الشعرية: [من الطويل] «وكل امرئ يولي الجميل محب»^(٢).

ولا يعني إطلاقا إيراد عبد القاهر لبعض الأبيات الشعرية ضمن القسم العقلي أنه يماثل على مستوى القيمة الأدبية بين المعاني العادية والمباشرة (العقلية) والمعاني الفنية والإيحائية (التخيلية)، لأن أمرا كهذا من شأنه أن يسلب الشعر خاصيته النوعية ووظيفته الجمالية، ولكنه يهدف بذلك إلى تأكيد صحة حكمه القاضي بأن المعاني العقلية يمكنها أن تجري أيضا في الشعر. أما إذا تساءلنا عن قيمتها الأدبية في العملية الشعرية، فسرعان ما يطالعنا بتعليقه الدال واستدراكه البليغ على الشطر السابق من شعر المتنبي، إذ يرى أنه: «صريح معنى ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب، وإنما له ما يلبسه من اللفظ، ويكسوه من العبارة، وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه، والكشف أو ضده»^(٣).

فما يسلب قول المتنبي صفة الشعرية، ولا يرقى به إلى درجة تخيلية بديعة كونه عرض فكرة أن النفس الإنسانية تحب من يحسن إليها بلغة مباشرة، وصاغها بعبارة تقريرية خالية من الإيحاء والتمثيل. وتكتسي عبارة «صريح معنى» في هذا التعليق قيمة نظرية هامة لأنها إلى جانب دلالتها على المعاني العقلية تحيل على نقيضها الذي مثل في البلاغة العربية أحد

١ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٦٤-٢٦٥.

٢ - تمام البيت: «وكل مكان ينبت العزَّ طيب»، ديوان المتنبي شرح: عبد الرحمن البرقوقي، ١/٣٠٨.

٣ - المصدر السابق، ص ٢٦٥.

المكونات الرئيسة لـ «محاسن الكلام» ألا وهو الكناية بالمعنى والتجوز بالدلالة من مستوى الوضوح والصدق والصراحة إلى مستوى الإيجاء والتلميح.

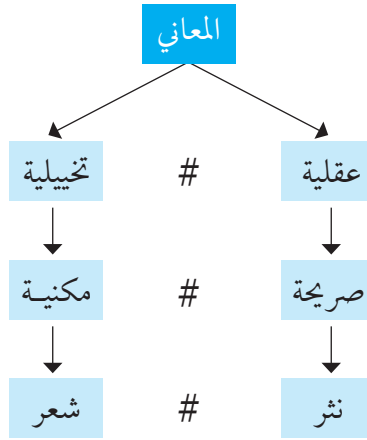
معنى ذلك أن «الكناية» في تصور عبد القاهر تعد من جملة جوهر الشعر وقوامه الجمالي، لأنها تخلص معانيه من سمات الشيوع والاشتراك والتشابه التي تميز المعاني العقلية، وترقى بها إلى درجة الابتكار والتفرد والجدّة وغيرها من المقومات الفنية للعملية الشعرية، وهو ما يعبر عنه بقوله: «اعلم أن ذلك الأول الذي هو المشترك العامي، والظاهر الجلي، والذي قلت إن التفاضل لا يدخله، والتفاوت لا يصح فيه، إنما يكون كذلك ما كان صريحا ظاهرا لم تلحقه صنعة، وساذجا لم يعمل فيه نقش. فأما إذا ركب عليه معنى، ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض، والرمز والتلويح، فقد صار بما غير من طريقته، واستؤنف من صورته، واستجد له من المعرض، وكسي من دل التعرض، داخلا في قبيل الخاص الذي يتملك بالفكرة والتعمل، ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل (...)»^(١).

بيد أن جمالية «الكناية» لا تعود إلى كونها تبتكر معاني جديدة من مستوى دلالي بديع وفريد فحسب، بل مردّها بالدرجة الأولى إلى أسلوبها في ادعاء الصفات وإثباتها للموصوف، يقول بهذا الصدد: «(...) كما أن الصفة إذا لم تأتْ مصرحا بذكرها، مكشوبا عن وجهها، ولكن مدلولا عليها غيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له، إذا لم تلقه إلى السامع صريحا، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق، ما لا يقل قليله، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه»^(٢).

يلاحظ هنا أن تمييز عبد القاهر بين ضروب المعاني لا يعتمد على صحة أحكامها وصدق أفكارها فقط، وإنما يقوم على النظر في طرق تعبيرها عن الدلالة وتصريحها بها أيضا، فإن عبر عنها بأسلوب مباشر وواضح كان المعنى عقليا، أما إن عبر عنها بلغة إيحائية تثبت المعنى في النفس وتحملها على توهم صحته كان المعنى تخيليا، وعليه فكما أن العقلي يقابل التخيلي، فكذلك الصريح يقابل المكني:

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٣٤٠-٣٤١.

٢- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٣٠٦. أنظر أيضا بخصوص القيمة الجمالية للكناية، ص ٧٠ و٤٤٧، والجاحظ: البيان والتبيين / ١ / ١١٧. ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٣٠. أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ٤٠٧-٤١٠.



إن تعليق عبد القاهر على الشطر الأول من بيت المتنبي والذي ينطبق أيضا على الشواهد الشعرية الأخرى التي أوردها في القسم العقلي هام جدا، لأنه يبرز أن الشعر في تصويره لا يقوم على المعاني العقلية المحضّة، ولكنه يقوم أساسا على مقابلها الدلالي، أي على الإيحاء والتصوير. ومن ثم، فمعانيه يجب أن تنطوي على طاقة تخيلية بديعة ومؤثرة^(١).

١- تجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن الموقف الذي يعبر عنه عبد القاهر هنا ليس جديدا في التفكير البلاغي والنقدي عند العرب، فثمة نصوص قديمة تدل على أن العرب كانوا يدركون في وقت مبكر من ثقافتهم أن الشعر يتميز عن غيره من المستويات الأخرى للخطاب اللغوي بطريقته الخاصة في التعبير عن المعاني والإيحاء بها، وقد نبهوا على ذلك بصيغ مختلفة في العديد من النصوص؛ ومن النماذج التي تؤكد ذلك الحكم الذي أصدره حسان بن ثابت (ت ٥٤هـ) على عمرو بن العاص (ت ٤٣هـ) بعد أن أنشد شعره، حيث قال: «ما هو شاعر ولكنه عاقل» (الأصمعي: فحولة الشعراء، ص ١٩). لا تكمن قيمة هذا الحكم في كونه ينفي صفة «الشاعرية» عن ابن العاص ويثبت محلها صفة «العقلانية»، بل تتأتى بالأحرى من أنه يؤكد وضعها التقابلي، ويتضح ذلك من طريقة انتظام الحكم وانبثاقه التي تقوم على النفي من جهة، والاستدراك والتأكيد من جهة أخرى «ما هو (...) ولكنه (...)» مما يعني أن الشاعر ما ينبغي له في شعره أن يكون عاقلا، لأن طريق الشعر غير طريق العقل، فالعاقل هو من «يحبس نفسه ويردها عن هواها» (ابن منظور: لسان العرب، مادة العقل) في حين أن الشاعر يهيم بالمعاني والأفكار على هواه. وهذا ما يشير إليه الحق سبحانه حيث يقول: ﴿والشعراء يتبعهم الغاؤون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون﴾ الشعراء، ٢٢٣-٢٢٤. وكلمة يهيمون في الآية الكريمة «صفة من لا مسكة له ولا رجاجة معه، وهي مخالفة لصفات ذي الحلم الرزين والعقل الرصين» (الشريف الرضي: تلخيص البيان في مجازات القرآن، ص ١٩٤)، وتدل على أن القرآن أقر «للشعراء بعالم مستقل وميزهم بالانحياز إلى الخيال دون أن يسمى ذلك خيالا» (د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٢٣).

أما بالنسبة إلى القسم الثاني من المعاني فيعرفه بقوله: «وأما القسم التخيلي، فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبتته ثابت وما نفاه منفي، وهو مفتن المذاهب، كثير

ومن الشواهد الأخرى التي تدل على أن العرب كان لهم تصور خاص لطبيعة اللغة الشعرية الرواية الآتية: «يروى أن الشاعر الراعي أنشد عبد الملك بن مروان في أحد مجالسه قصيدة له، فلما بلغ قوله:

يا خليفة الرحمان إنا معشر حنفاء نسجد بكرة وأصيلا
عرب نرى لله في أموالنا حق الزكاة منزلا تنزيلا

فقال عبد الملك: «ليس هذا شعرا، هذا شرح إسلام وقراءة آية». (المرزباني: الموشح، ص ٢٤٩). فسحب صفة «الشعرية» عن بيتي عبيد بن حصين (ت ٩٠ هـ) وتأكيد خروجها عن مهيع الشعر، ودخولها في محض الكلام العادي يكشف عن ذوق جمالي مبكر يعي أن الشعر يتنافى مع الأسلوب التقريري واللغة المباشرة والمألوفة، وأن السمة المميزة له هي ابتكار عوالم إيحائية جديدة وتأليفها بتعابير دلالية بديعة ذات أساس تصويري. وبذلك فالتصوير الفني يمثل جوهر النص الشعري والخاصية الفارقة له عن غيره من أشكال القول الأخرى، وهو يفوق جماليا ووظيفيا - في الدرجة لا في الطبيعة - عنصري الوزن والقافية، ولهذا السبب أوقف ابن مروان (ت ٨٦ هـ) عملية الإنشاد لما بلغ الشاعر البيتين السابقين الخالين من أساليب التصوير الفني فاحتج على خرقه خصائص القول الشعري بالرغم من أنها سليمان من ناحية الوزن. وثمة حكاية في العصر العباسي تشبه هذه الأخيرة؛ فقد مدح علي بن الجهم الخليفة المتوكل «بقوله: [من الكامل] الله أكبر، والنبي محمد والحق أبلج، والخليفة جعفر

فقال مروان بن أبي الجُنُوب: [من الطويل]

أراد ابن الجهم أن يقول قصيدة بمدح أمير المؤمنين فأذنا
فقلت له: لاتعجلن بإقامة فلست على طهر، فقال: ولا أنا»

(المرزباني: الموشح، ص ٣٨٤)

بل إن أول كتاب يؤرخ به لبداية تدوين النقد العربي القديم ميز بين نوعين من الأشعار أحدها يستحق صفة الشعرية لكونه تضمن الخصائص الفنية والمقومات الأسلوبية والجمالية للشعر، بينما الآخر غابت فيه هذه الخصائص، ولم يتميز عن الكلام المنثور إلا بالوزن والقافية، هذا ما نلمسه من قول ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١ هـ) منتقدا الشعر الموضوع: «وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف» (طبقات فحول الشعراء، ١/ ٨). ويبدو أن خرق النموذج الجاهلي في الكتابة الشعرية وما نتج عنه من تحولات مست بنية القصيدة، علاوة على ظهور المنظومات العلمية كل ذلك أدى في هذه اللحظة إلى بروز الحاجة لتحديد ماهية الشعر، وكشف جوهره الفني.

المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا، ثم إنه يجيء طبقات، ويأتي على درجات»^(١).

ينم استهلال عبد القاهر لحديثه عن الضرب الثاني من المعاني بحرف «أما»، الذي يدل عند اللغويين على قطع الكلام السابق والأخذ في آخر مستأنف^(٢)، على أن معاني هذا القسم تفارق معاني القسم السابق جملة وتفصيلا؛ فهي من طبيعة دلالية يتعذر الجزم بصدقها والتأكد من صحة ادعاءاتها، ولا يمكن الإحاطة بكل خصائصها الجمالية وحصر مختلف مستوياتها الإيحائية، لأن السمة الجوهرية التي تميزها تعدد أصنافها واتساع أساليبها وتنوعها. الأمر الذي يعني أن عبد القاهر الجرجاني أدرك منذ زمن بعيد الأساس الحركي للمعنى التخيلي وطابعه الامتدادي الذي يجعله منفلتا باستمرار من كل محاولات الحصر ومستعصيا دائما على كل أساليب الحد والتعريف. وقد كان حريصا على ترسيخ هذا التصور في ذهن قارئ تعريفه، فوظف لهذه الغاية كلمات: «مفتن» و«كثير» و«طبقات» و«درجات» واستعمل عبارات النفي: «لا يمكن» و«لا يكاد يحصر»، و«لا يحاط به».

ولم يقف إصرار عبد القاهر على تأكيد اتساع «القسم التخيلي» وامتداد فنونه وتنوع تشكلاته عند هذا الحد، بل حرص على التنبيه عليه أكثر من مرة، فقال: «اعلم أن ما شأنه «التخيل»، أمره في عظم شجرته إذا تؤمل نسبه، وعرفت شعوبه وشعبه، على ما أشرت إليه قبيل، لا يكاد تحييء فيه قسمة تستوعبه، وتفصيل يستغرقه، وإنما الطريق فيه أن يتبع الشيء بعد الشيء، ويجمع ما يحصره الاستقراء»^(٣)، وقال أيضا: «(...) فغرضي الآن أن أريك أنواعا من التخيل، وأضع شبه القوانين ليستعان بها على ما يراد بعد من التفصيل والتبيين»^(٤).

ولم تكن الصعوبة التي استشعرها عبد القاهر جراء البحث في أمر التخيل الشعري وليدة عجزه عن الإحاطة بماهيته الإيحائية، أو عن وضع معيار يصنف مختلف تشكلاته

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٦٧.

٢- علي الرماني: معاني الحروف، ص ١٢٩.

٣- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٥.

٤- نفسه، ص ٣٠١.

الفنية كما اعتقد أحد الباحثين^(١)، بل هي ناتجة عن موضوع البحث وسمه مميزة له. ولذلك فالوعي بالجوهر الحركي للتخيل وبطابعه الامتدادي، وتجنبه ادعاء القدرة على محاصرته والإحاطة الشاملة والدقيقة به يمثل دليلاً قاطعاً على ذكاء نقدي لامع ورؤية جمالية عميقة ومبكرة، تتقاطع مع النتائج العلمية التي سطرها شعريات التخيل في الدرس الحديث^(٢). وقد تمخض عن هذا الوعي تصور هام مؤداه أن حركية المعاني التخيلية وخاصيتها الامتدادية لا يمكن أن تتضحاً بجلاء إلا إذا نظر إليها في علاقتها بعملية الإبداع الفني، وبطريقة تحققها على مستوى التشكل الجمالي للنص الشعري. ولذلك سيتوقف لبيان مفهومه للتخيل الشعري، قائلاً: «وجملة الحديث أن الذي أريده بالتخيل ههنا، ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويربها ما لا ترى»^(٣).

وإذا كان ما يقوله عبد القاهر هنا يدل على وعي عميق بضرورة التحديد الاصطلاحي لمفهوم التخيل وأهميته، فإن إصراره على أن ينسب هذا التعريف إليه وأن يربط مفهومه له بسياق اشتغاله على المعاني، من خلال استعماله ضمير الغائب واسم الإشارة في قوله: «(...) أريده (...) ههنا» يثير سؤالاً كبيراً مؤداه: هل كان يهدف بهذا التخصيص أن يميز تحديده للتخيل عن تحديدات أخرى كانت رائجة في عصره أو متداولة قبله؟ أم أنه استشعر المنزلاقات النظرية والمنهجية التي يمكن أن تنتج عن توظيف هذه الكلمة دون تحديد معناها الاصطلاحي؟

إن من شأن الإجابة عن هذا التساؤل أن تضع حداً لمزاعم من يرى أن عبد القاهر كان متأثراً بمفهوم الفلاسفة المسلمين للتخيل وأنه استثمر التصورات والنتائج التي انتهت إليها أبحاثهم، دليلهم الوحيد على هذا الأمر النسب الفلسفي المزعوم للمفهوم^(٤)! ولئن كانت سطور المبحث الأول من الفصل الأول من هذا الكتاب تكفي للرد على

١- أنظر د. عصام قصبجي: نظرية المحاكاة، ص ١٥١.

٢- يوسف الإدريسي: الخيال والتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص ١٩ (١).

٣- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ٢٧٥.

٤- أنظر د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٧٦. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ١٦٩. د. عبد الحميد جيدة: التخيل والمحاكاة، ص ١٥٩، ١٦٠، ١٧٥.

تلك المزاغم، وتبين أن هذا المفهوم كان راسخا في تفكير البلاغيين والنقاد العرب الأوائل في العملية الشعرية وتعبيراتها الجمالية، وأنه بدأ ينتقل إلى الخطاب البلاغي مع الجاحظ والحاتمي والعسكري، فمن الراجح أن عبد القاهر لم يكن يسعى بذلك التخصيص الذي يقرن به تعريفه للتخيل إلى أن يقطع «الصلة بالفكر الدخيل، ويطلب موضوعا عربي المنشأ»^(١)، وإنما كان يحرص على أن يوضح للقارئ مفهومه له، وأن يتفق معه عليه قبل أن يحلل مستوياته الإيحائية ويتابع خصائصه الإبداعية، وهذا شرط أساس في تصويره لأي تواصل معرفي.

والتخيل لدى عبد القاهر رؤية جمالية للشاعر يتخطى بها ظواهر الواقع العيني وعلاقاته المحدودة والثابتة ليلامس تمظهرات أخرى جديدة ويكشف عن علاقات مغايرة ويصوغ ذلك بأسلوب إيحائي بديع يقوم على الإثبات والادعاء؛ إنه مستوى آخر من الوعي بالعالم والتفاعل الوجداني مع أشياءه ومعطياته، وهو أداة الشاعر للإبداع الفني ووسيلته للنفوذ إلى الجوهر الجمالي المتجدد للعالم، وللقبض على موسيقاه السرية الساحرة التي توحد مختلف ظواهره وأشياءه، والتي لا تهتدي إليها الإدراكات العادية والسطحية^(٢).

ويكمن السر الذي يجعل الشاعر يكتسب هذه الطاقة الفريدة على رؤية ما لا يراه غيره، أو على الفطنة والشعور بما لا يشعر به كل الناس كما عبر النقاد السابقون، في أن انتباهه مركز باستمرار على ما نحن في غفلة عنه، وفي أن إدراكه لا يؤدي إليه الأشياء فرادى ومعزولة عن غيرها، بل إنه لا يدركها إلا في علاقتها بمثلاتها، ولذلك فكلما قامت في نفسه صورة موضوع مادي معين إلا وارتسمت في «خياله» الصور المشابهة لها في حركتها وهيأتها ومادتها، والتقطت غريزته الشعرية المشابهة المقصودة وجردتها من العوارض الملازمة لها التي لا تهم موضوع التصوير الفني، «ألا ترى أن التشبيه الصريح إذا وقع بين شيئين

١- د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر، ص ١٢٢، المثير للانتباه في أمر الجوزو اضطرابه في تحديد أصول مفهوم التخيل، فبعد أن قرر بأن «فكرة التخيل هي في الحق بنت العقل العربي الإسلامي» (ص ١١٤)، وبأن «عبد القاهر ينحو بمصطلح التخيل منحى جديدا نابعا من ثقافته البلاغية وفكرته عن الإعجاز» (ص ١٢٢)، عاد فاعتبر التخيل فكرة يونانية المصادر والجذور (ص ٢٧١)، وقارن بين ورودها عند الجرجاني وورودها عند الفارابي وابن سينا فحملته بعض أوجه التشابه على الظن بأن «الرجل ربما تأثر بالفيلسوفين دون أن يذكر اسميهما» (ص ١٢٨).

٢- أنظر د. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص ٣٤٢.

متباعدين في الجنس، ثم لطف وحسن، لم يكن ذلك اللطف وذلك الحسن إلا لاتفاق كان ثابتا بين المشبه والمشبّه به من الجهة التي بها شبهت، إلا أنه كان خفيا لا ينجلي إلا بعد التأنيق في استحضار الصور وتذكرها، وعرض بعضها على بعض، والتقاط النكتة المقصودة منها، وتجريدها من سائر ما يتصل بها (...)؟»^(١)

فعملية الخلق الفني في تصور عبد القاهر تتوقف على مدى حذق الشاعر «وجوده طبعه وحدة خاطره، وعلو مصعده وبعد غوصه»^(٢). وتعتبر الحركة الذهنية للوهم، الذي يستعمله على غرار الرعيل الأول من البيانيين العرب بمعنى الخيال، شرطا محمدا لها؛ لأن به يجول الشاعر في مخزونه الذاكري ويستحضر ما غاب عنه^(٣)، وبه يهتدي أيضا إلى أوجه الاشتراك والتناغم بين الظواهر الماثلة فيه. وليس معنى ذلك أن فاعلية التخيل الشعري تنحصر عنده في «استحضار الصور وتذكرها»، لأن من شأن أمر كهذا أن يصم نتاجاته بالابتذال والتكرار، ويجعلها مجرد نسخ حرفي لمعطيات الواقع وظواهره، بل إن ذلك لا يعدو أن يكون مستوى أوليا في عملية الإبداع الشعري يتوسل به الشاعر ليخترع صورا عقما غير مدركة من قبل وغير قابلة للتشكل بنحو مغاير وليصير بها «إماما، ويكون من بعده تبعا له وعيالا عليه»^(٤).

معنى ذلك أن الذاكرة ركن أساس في العملية الإبداعية، لأن من لا ذاكرة له لا يمكن أن يكون شاعرا على الإطلاق، بيد أن فاعليتها تنحصر فحسب في كونها تزود الشاعر بالصور المادية المجردة، والمعلومات والأفكار الجزئية التي تمكنه من تجاوز المظاهر السطحية للمعطيات الحسية، وخرق حدودها وأنظمتها العلائقية للوصول إلى تشكلاتها الجميلة، وصورها الغريبة التي لم تخطر على أذهان الشعراء وأوهامهم من قبل^(٥).

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٥٢-١٥٣.

٢- نفسه، ص ١٥٥.

٣- نفسه، ص ١٥٧.

٤- نفسه، ص ١٥١. أنظر أيضا ص ٣٤٢.

٥- إن ما يطرحه عبد القاهر هنا أمر هام جدا، لأنه يمثل مدخلا نظريا لسيكولوجية الإبداع الفني، ولأن من شأن الوقوف عنده وتبين التصور الذي ينطوي عليه أن يضع حدا لمزاعم كثيرة وأحكام غير دقيقة ترى أن البلاغيين والنقاد العرب لم يهتموا بأمر «قوى الإبداع الشعري»، وأن حديثهم عن طبيعة الإدراك الشعري للعالم وخصوصيته الذهنية والجمالية، وعن لحظات تخلق الصور الشعرية في النفس وأداة

ويندرج تنبيه عبد القاهر على تلازم الفعلين التخيلي والتذكري، وعلى أن الثاني يكون متضمنا في الأول ويخضع إليه في منطق الإبداع الفني ضمن سعيه إلى التمييز بين مستويين من النشاط التخيلي للشاعر: أحدهما تغلب فيه الحركة الذهنية للذاكرة الحركة الذهنية للوهم، فتأتي صورته مشابهة للإدراكات الحسية السابقة، وتخلو من أي جدة أو ابتكار؛ أما الآخر فيحدث فيه العكس، حيث يتخلص «الوهم» من سلطة الذاكرة ويخضع محفوظاتها لحركته الإدراكية ومنطقه الإبداعي، فتأتي صورته غريبة وبديعة ومخالفة لكل المدركات التي اعتادت النفس رؤيتها، وهو ما يعبر عنه بقوله: «كل شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى وتبصر أبدا، فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل، وما كان بالضد من هذا وفي الغاية القصوى من مخالفته، فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع»^(١).

ويبدو أن المستوى الثاني من المشابهة الذي تتسم مواضيعه بالغرابة والندرة هو ما يقصده عبد القاهر بالتخيل، لأن هذا الأخير يعيد تشكيل ظواهر العالم وأشياءه بصور عجيبة، ويدخلها ضمن علاقات جمالية غير متناهية على مستوى جدتها وغرابتها، فتغدو غير قابلة للحصر أو التحصيل. وهذا أمر هام لأنه يكشف أن مصطلح التخيل لا ينطبق عنده على كل أساليب التصوير الشعري ومستويات التمثيل الجمالي، بل يتصل أساسا بتلك التي تنطوي على طاقة إيحائية بديعة وشحنات تأثيرية قوية وتبلغ أعلى مدارج التصوير الغرائبي. ولذلك فالاستعارة تعتبر -مقارنة بالأساليب البلاغية الأخرى- المجال الأنسب والأليق له كما سيتضح لاحقا.

وعلاوة على ما سبق، يعد التخيل لدى عبد القاهر عملية خداعية يحتال بها الشاعر على ذاته قبل أن يحتال بها على الآخرين، ليؤثر في نفسه ويوهمها بصدق ادعاءاته. ويدل ذلك

ابتكارها كل ذلك كان في حكم الملغى من تفكيرهم، وكان يحضر عليهم الخوض فيه لأنه يتصل بذات المبدع والخالق الذي هو الحق سبحانه. ويستند أصحاب هذا الرأي في تأكيده على أن العرب ركزوا على التخيل أكثر من تركيزهم على التخيل (أنظر مثلا د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٥٤). ويلاحظ المتتبع لأراء عبد القاهر وتصوراته أن تفكيره في العملية الشعرية يفند هذا الزعم؛ لأنه لم يكن يفصل لحظة تشكل الصور الشعرية عن لحظة اشتغالها. وهذا ما يشير إليه مفهومه للتخيل الذي يتناوله من جهة كونه رؤيا إبداعية للشاعر، وهو ما تناوله الآن، ومن جهة كونه عملية خداعية وسحرية تروم التأثير في الآخرين، وهو ما سنتناوله حين سنعرض لوظيفة التخيل.

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٦٥.

على أن لا علاقة لمفهومه للتخيل بمفهوم الفلاسفة المسلمين له؛ لأنه «يشير لديهم إلى الأثر الذي يتركه العمل الشعري في نفس المتلقي وإلى عملية التلقي -بوجه عام- من حيث هي استجابة نفسية تلقائية»^(١)، في حين أن مفهومه له هو «كيفية خاصة في الرؤيا وآلية محددة في تمثيل وتمثيل وقائع العالم وعلاقاته، آلية يمكن إيجازها في كونها إعادة تفسير وتأويل مبتكرين -ومن ثم خداعها- للعالم على مستوى وقائعه وعلاقاته»^(٢).

وينطوي ربط عبد القاهر لمفهوم التخيل بالذات الشاعرة أولاً على تصور نظري مميز ومتقدم يتلخص في الوعي بتداخل لحظتين تخيليتين في العملية الإبداعية: ففي الأولى يصوغ الشاعر رؤاه الجمالية ويشكل عوالمه الخيالية في ذهنه دون اعتبار أي عنصر آخر؛ وفي الثانية مجرد من ذاته أنا تخيلية أخرى يعرض عليها تجربته الشعرية ويلقي إليها صورته وتخيله. وتكمن أهمية هذه العملية في أنها تمكنه من تقييم الطاقة الإيحائية لعمله واختبار مداه التأثيري وقوته الخداعية، لأن الشاعر إذا استطاع أن يقنع أنه الخيلية الثانية بصدق صورته وادعاءاته، فإنه حتماً سيتمكن من خداع الآخرين والتأثير في نفوسهم واعتقاداتهم.

والتخيل بوصفه عملية خداعية لا يستهدف به الشاعر نفسه، بل ينشد أن يؤثر به في المتلقين. وقد تناول عبد القاهر هذا الأمر في سياق مقارنته بين الشعر والرسم على مستوى المضامين والموضوعات، فأكد أن الشعر يماثل فنون الرسم والنحت والنقش لأنه يقوم مثلها على التخيل والتصوير، ويشبهها في قدرتها على تحريك العواطف والتأثير في النفوس، وهو ما نلمسه من قوله: «فالاحتفال والصناعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروّعهم، والتخييلات التي تهزّ الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الخذاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر. فكما أن تلك تعجب وتخلب، وتروّق وتؤنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى شأنه (...) كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المَعْرَب والمُيّن المُمَيّز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد (...) ويصنع من المادة الخسيسة بدعا

١- طارق النعمان: اللفظ والمعنى، ص ١٧٠.

٢- نفسه، ص ١٧٠-١٧١.

تغلو في القيمة وتعلو، ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبائع ما ترى به الكيمياء وقد صحت، ودعوى الإكسير وقد وضحت، إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام، دون الأجسام والأجرام»^(١).

يبرز التماثل بين الشعر والرسم في جوهرهما التخيلي، فكلاهما يقوم على بث الصور في ذهن السامع ويمثلها له في قالب حسي، ويتمكن من النفاذ إلى نفسه والتأثير فيها، والشعر بهذه الطريقة في الاشتغال يقلد الرسم ويماثله في قدرته على تجسيم الصور والأفكار والمشاعر في قوالب محسوسة يمكن رؤيتها، كما يماثله أيضا في جوهره الخلاق والمبدع لأنه لا يكتفي بابتداع صور ومعطيات جديدة، بل يعيد تشكيل مظاهر العالم المادي وأشياءه المبتذلة والمألوفة ضمن علاقات مغايرة وبأشكال بديعة وغريبة ترجع إليها جمالها الخفي والعميق الذي يحجبه الإدراك العادي والسطحي لها.

والتخيل بوصفه طريقة جمالية في تشكيل الصور وصوغ الأفكار والمعاني لا يحقق غايته التأثيرية ولا يماثل عمله فعل السحر إلا عن طريق المتعة الفنية التي يبتثها في نفس المتلقي. ومعنى ذلك أن السرور والإعجاب واللذة وغيرها من الانفعالات العاطفية التي يستشعرها الإنسان في لحظة تلقيه لعمل إبداعي متميز ما هي في الحقيقة إلا وسائل جمالية ذات أساس احتيالي يروم المبدع التأثير بواسطتها في عواطف المتلقين وأفكارهم وتغيير طرق وعيهم بالأشياء وتفاعلهم معها.

ولذلك، فاندماج المتلقي في صميم التجربة التخيلية للنص الشعري، وانسياقه لمقتضاها الخداعي والاحتياالي أمران مرهونان بحذق الشاعر وبراعته في إيجاد الوسائل الإيحائية والصيغ الأسلوبية القمينة بإخفاء الطابع الخداعي لعمله التخيلي، لأن أدنى شعور للمتلقي بأنه معرض للاحتيال والخداع من شأنه أن يفسد عملية التلقي ويعرضها للفشل الذريع. ولعل هذا ما يفسر لماذا لا تستطيع كثير من النصوص الشعرية والأعمال الفنية أن تنفذ إلى دواخل نفس المتلقي وتعجز عن التأثير فيه بالرغم من أنها تستوفي العناصر الأدبية والخصائص الجمالية الضرورية، في حين تنجح أخرى في إدخال المتلقي ضمن سياقها التخيلي، فتوهمه بحقيقة ما يدعيه المبدع ويقولوه، وتسحر من ثمة عقله وتحث آثارا نفسية وجمالية عميقة فيه.

وقد كان عبد القاهر واعيا بهذا الأمر، ولذلك أكد أهمية إيقاع التخيل في النفس من

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٣٤٢-٣٤٣.

حيث لا يشعر بها المتلقي، واعتبر ذلك شرطا أساسا لانفعاله الجمالي بالعملية الإبداعية، فقال منبها على ذلك: «وقد يقصد الشاعر، على عادة التخيل، أن يوهم في الشيء هو قاصر عن نظيره في الصفة أنه زائد عليه في استحقاقها، واستيجاب أن يجعل أصلا فيها، فيصح -على موجب دعواه وسرفه- أن يجعل الفرع أصلا، وإن كنا إذا رجعنا إلى التحقيق، لم نجد الأمر يستقيم على ظاهر ما يضع اللفظ عليه، ومثاله قول محمد بن وهيب: [من الكامل]

وبدا الصباح كأن غرته وجه الخليفة حين يمتدح

فهذا على أنه جعل وجه الخليفة كأنه أعرف وأشهر وأتم وأكمل في النور والضياء من الصباح، فاستقام له بحكم هذه النية أن يجعل الصباح فرعا، ووجه الخليفة أصلا (...). وجهته الساحرة أنه يوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر، ويفيدكها من غير أن يظهر ادعاؤه لها (...). والمعاني إذا وردت على النفس هذا المورد، كان لها ضرب من السرور خاص، وحدث بها من الفرح عجيب»^(١).

تتوخى مقارنة عبد القاهر بين الرسم والشعر التأكيد في المقام الأول أن جمالية التخيل تتأتى من قدرته على «قلب الجواهر وتبديل الطبائع»، وهذه خاصية هامة لأنها تتضمن سميتي الخداع والسحر اللتين تميزان العملية التخيلية، وتحيل في الوقت ذاته على الأساس الامتدادي الذي يسم الحركة الإبداعية للتخيل ويجعل تشكلاتها غير قابلة للحصر أو التحصيل، ويفتحها من ثمة على عوالم غير متناهية من الصور الجديدة والغريبة.

وتتأتى قدرة الشعر الخاصة على «قلب الجواهر وتبديل الطبائع» من أسلوبه التصويري الذي يؤول الظواهر والمعطيات ويعللها وفقا لمنطق جمالي وإبداعي مغاير لضوابط الواقع العيني ومعاكس له، ويتجلى هذا الأمر أساسا في غرضي المدح والهجاء وهما من أكثر الأساليب الشعرية قلبا للحقائق وتغيرا لعللها الفاعلة. ولا معنى هنا لإقحام مصطلح المحاكاة ضمن التصور النظري للتخيل الشعري لدى عبد القاهر، وللقول إن مفهومه للتخيل يأخذ معنى المحاكاة^(٢)، وإن فلاسفة الإسلام كانوا وراء نظره إلى التخيل بوصفه

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٢٣-٢٢٤.

٢- د. شكري عياد: كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص ٢٦٠-٢٦١، د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال، ص ١٨٠-١٨١، ص ٢٠٦.

«قياسا خادعا يقوم على مقدمات كاذبة توهم المتلقي بمعان خادعة تضلله»، وإنهم أسهموا في تأطير مقارنته بين عمل الشاعر وعمل الرسام^(١)، لأن ما يقوله ليس في واقع الأمر إلا صياغة جديدة للتصورات الكبرى والأحكام الأولى التي تضمنتها النصوص المؤسسة للثقافة العربية، وكذا النصوص البلاغية والنقدية السابقة عليه، والتي تنظر إلى الخيال بوصفه نشاطا إدراكيا للنفس وصفة محايثة للشعر.

وتتحدد قيمة عبد القاهر الجرجاني وأهميته في السيرورة النظرية لمفهوم التخيل في أنه استطاع أن يستخلص تلك التصورات والأحكام فصاغها بلغة مكثفة في تعريفه للتخيل، وهكذا يلاحظ أن تمييزه بين المعاني العقلية والتخيلية وتشديده على جوهرهما المتقابل يماثل في الأسس والمنطلقات النظرية تمييز الجاحظ بين المدارك الحقيقية والتخيلية^(٢).

كما يلاحظ أن خاصية السحر التي يعدها سمة محددة لجمالية التخيل ووظيفته الشعرية، والتي عبر عنها بقوله: «وفعل من قلب الجواهر وتبديل الطباع» هي ما أشار إليه ابن المقفع بقوله: إن الشعر يصور الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق، وهي التي كان يقصدها العسكري بقوله إنه يحسن القبيح ويقبح الحسن^(٣). وقد سبق إبراز أن الأصول النظرية لهذا التصور تعود إلى البدايات الأولى لنشأة الشعرية العربية، إذ كان العرب يعون أن للكلام الجميل الذي ينطوي على طاقة إيجابية بعيدة وقوة تصويرية بديعة سلطانا على النفس لا يرد ولا يقهر. وفي سياق هذا الوعي يندرج قوله ﷺ: «إن من البيان لسحرا»، وعبارة «سحر البيان» في شعر ابن الرومي^(٤).

ويلاحظ أيضا أن عبد القاهر قد استثمر التقاطع الدلالي بين حديث رسول الله ﷺ والآية ستة وستين من سورة طه، والذي تدل عليه كلمات السحر والبيان والتخيل، فأبرز في ضوئه الطبيعة التخيلية للشعر وخاصيته السحرية، فأصبح التخيل عنده أسلوبا جماليا يصوغ

١- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٧٦، ٢٨٣. أنظر أيضا د. شكري عياد: كتاب أرسطو طالس في الشعر، ص ٢٤١.

٢- الجاحظ: رسالة التربيع والتدوير، ص ٨٥-٨٦. أنظر ص ٤٩ من هذا الكتاب.

٣- أنظر ص ٥٦-٥٧ من هذا الكتاب..

٤- أنظر ص ٥٨ من هذا الكتاب.

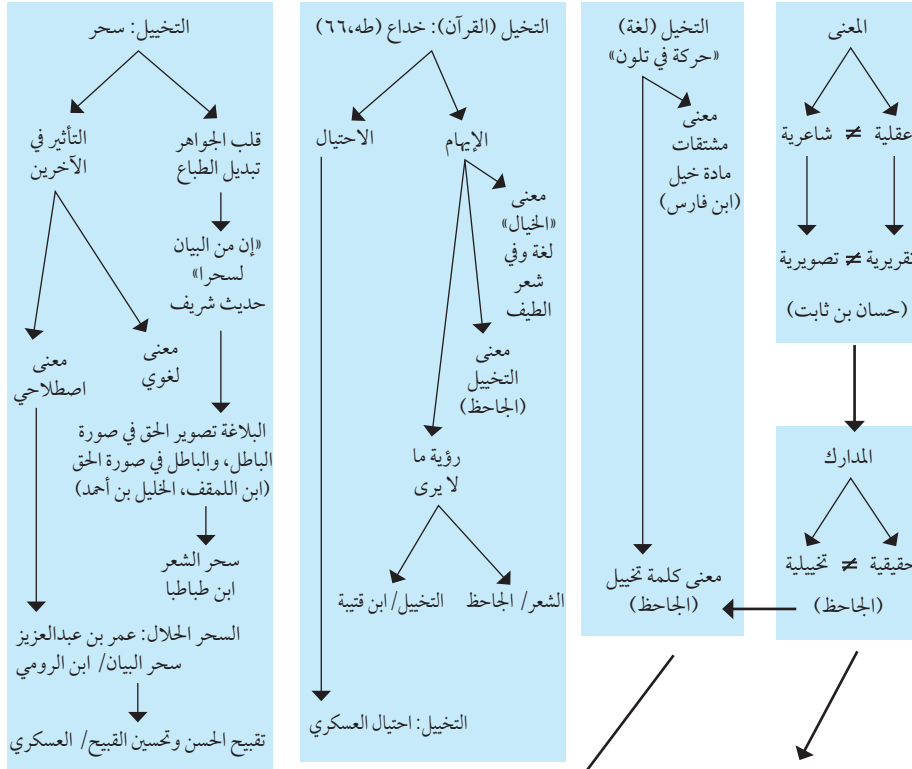
المعاني في قوالب حسية ملموسة ويثبها في أذهان المتلقين وخيالاتهم لتؤثر فيهم وتقنعهم بأمر من الأمور. ولئن كانت سطور المبحث الأول من الفصل الأول من الكتاب قد بينت أن هذا التصور كان راسخا في وعي النقاد والبلاغيين السابقين، ولدى العسكري وابن رشيق تحديدا، فإن قيمة العمل الذي قام به عبد القاهر تتأتى من كونه أبرزه بصورة أوضح واختزله في مصطلح التخيل.

وقد مكّنه وعيه بالطابع السحري للتخيل وحرصه الشديد على تأكيده من الانتباه إلى الأساس الحركي والامتدادي لمختلف التشكلات الخيالية، فبنى على ذلك تصورا نظريا هاما وعميقا مؤداه: أن العوالم والمعاني التخيلية لا يمكن حصرها ولا تحصيلها، وأن جمالياتها وقدرتها التأثيرية تتحددان بمدى قدرتها على ابتداع أشياء جديدة وتشكيل صور إيحائية غريبة وممتعة. ويبدو أنه استثمر الدلالة الأولى المترسبة في ذاكرة مادة (خيل) التي تشير إلى الحركة الدائمة والتحول المتواصل^(١)، فنقلها من سياقها اللغوي العام الذي يتصل بسيكولوجية الإدراك الذهني إلى مجال الإبداع الشعري.

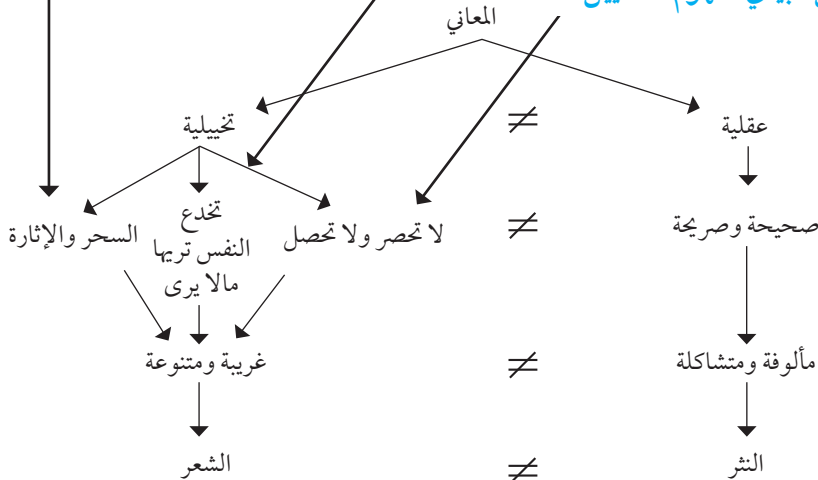
إذا كانت هذه الملاحظات تبين أن الأصول النظرية لمفهوم عبد القاهر للتخيل تعود في مجملها إلى اللحظات الأولى لنشأة الشعرية العربية القديمة، وأن العناصر والمقولات التي يقوم عليها تعريفه للتخيل مستمدة في غالبيتها من الأحكام والتصورات التي سادت بين الشعراء الجاهليين والإسلاميين واللغويين والمفسرين والبلاغيين والنقاد الأوائل، فإنها تؤكد ما سبق قوله في بداية هذا الفصل من كون الكلمة لا تنتقل من مستواها اللغوي إلى مستواها الاصطلاحي إلا على أساس دلالات خاصة ومتميزة في المستوى الأول يتم نقلها من مجالها التداولي وحقلها المعرفي الأول إلى إطار جديد وسياق مغاير، دون أن يعني ذلك أنها تتخلى في عملية الانتقال هذه -التي تؤشر على نضج نظري في سيرورتها الدلالية- عن كل ملامحها الأصلية ومعانيها الأولى، بل تحتفظ بتلك التي تسهم في إثراء وظيفتها التداولية الجديدة. وهذا ما حصل فعلا لكلمة تخيل كما تبرز ذلك الخطاطة الآتية:

١- أنظر ص ٣١-٣٢ من هذا الكتاب

أولاً- تشكل مفهوم التخيل في السياق البياني



ثانياً: التأصيل البياني لمفهوم التخيل



٢. التخييل وقضية الصدق والكذب في الشعر:

تثير مقابلة عبد القاهر وموازنته بين المعنيين التخيلي والعقلي، ووسمه للتخييل بالخداع والسحر والإيهام، سؤالاً هاماً يتصل بالقيمة «الأخلاقية» للصور التخيلية وطبيعتها المرجعية؛ مؤداه: هل يرتهن إبداع العوالم التخيلية ضرورة بالانزياح عن الواقع المادي وخرق نظمه وعلاقاته؟ أم أنه يمكن أن يتحقق بالنقل الأمين والحر في لطواهره ومعطياته؟ ومن ثمة، هل المعاني والأحكام التي ينطوي عليها التخييل تكون دائماً كاذبة؟ أم أنها يمكن أن تكون صادقة؟ أم تتراوح بين الكذب والصدق؟

لقد صاحب هذا الإشكال التفكير النظري في الظاهرة الشعرية خاصة، والعملية الإبداعية ككل، واتخذ البحث فيه مستويات كثيرة، وتمخضت عنه مقاربات مختلفة ومتفاوتة، وقد انبثق في الشعرية العربية القديمة منذ البدايات الأولى لبزوغ الوعي النقدي عند العرب^(١)، فكان يعالج في إطار قضية الصدق والكذب في الشعر. وتتميز مقاربة عبد القاهر لهذه القضية بكونه ربطها بموضوع التخييل الشعري ونظر فيها من زاوية طبيعته الدلالية وفاعليته الجمالية، ولا نعلم أحداً من البلاغيين والنقاد سبقه إلى ذلك، هذا إذا استثنينا جهود الفلاسفة المسلمين التي اتخذت منحى مغايراً للمنحى الذي ميز مقاربتهم للقضية.

وأول ما يستهل به معالجته لهذه القضية بيت البحراني: [من المنسرح]

كَلَفْتُمُونَا حَدُودَ مَنْطِقِكُمْ فِي الشَّعْرِ يَكْفِي عَنْ صَدَقِهِ كَذِبُهُ^(٢)

وقد علق عليه بقوله: «أراد كلفتمونا أن نجري مقاييس الشعر على حدود المنطق، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق، حتى لا ندعي إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به، ويلجئ إلى موجهه. ولا شك أنه إلى هذا النحو قصد، وإياه عمد، إذ يبعد أن

١- من بين أبرز الشواهد الدالة على ذلك قول النابغة الذبياني (ت حوالي ٦٠٤م): «أشعر الناس من استجيد كذبه». (ابن رشيقي: العمدة، ٥٣/٢)، وكان يقابل هذا الموقف المناصر للكذب في الشعر موقف آخر يفضل الصدق فيه، ومن الشواهد الدالة عليه قول الشاعر: [من البسيط]

وإن أحسن بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا (أنظر أسرار البلاغة، ص ٢٧١)

٢- هكذا يروى هذا البيت، وقد ورد شطره الثاني في الديوان كالاتي: «في الشعر يلغى عن صدقه كذبه». البحراني: الديوان، ٢٠٩/١.

يريد بالكذب إعطاء الممدوح حظاً من الفضل والسؤدد ليس له، ويبلغه بالصفة حظاً من التعظيم ليس هو أهله، وأن يجاوز به من الإكثار محله، لأن هذا الكذب لا يبين بالحبج المنطقية، والقوانين العقلية، وإنما يكذب فيه القائل بالرجوع إلى حال المذكور واختباره فيما وصف به، والكشف عن قدره وخسته، ورفعته أو وضعته، ومعرفة محله ومرتبته»^(١).

يستعيد عبد القاهر هنا تصويره السابق الذي أكد فيه تعارض التخيلي والعقلي من جهة الماهية الدلالية والوظيفة التداولية، ولذا يضع «مقاييس الشعر» في مقابل «حدود المنطق» و«القول المحقق» و«براهين العقل»، ويستمد هذا التقابل مبرراته من الطبيعة التمثيلية للوصف الشعري التي تقتضي الخروج عن المؤلف والمشهور وبناء الصور على التخيلات لا على المعقولات، لأن الشعر يقوم - كما هو الشأن بالنسبة إلى الخطابة مع اختلاف جوهري في الأسلوب والغاية - على مقاييس مخادعة وموهة تدعي تماثل موضوعين وتشاركهما في صفة أو حكم «وإن لم يكن كذلك في المعقول ومقتضيات العقول»^(٢).

وإذا كان البحري - فيما يرى عبد القاهر - قد قصد هذا المعنى وإياه أراد، فإنه لم يقصد الإيغال في الوصف والمجاورة في التصوير إلى حد الادعاء الباطل والكذب المكشوف الذي «ينحل الوضع صفة من الرفعة هو منها عار، أو يصف الشريف بنقص وعار»^(٣)، بل الضرب من التخيل الذي يرفع من هو أهل للتعظيم ويحط من قدر من هو أهل للتحقير، والذي يصوغ حكمه الجمالي بمقاييس التعليل التخيلي.

ويلاحظ هنا أن القراءة التي قدمها عبد القاهر لبيت البحري تتنافى مع سياقه النصي وتتعارض مع المذهب الفني لهذا الشاعر؛ فالبحتري مثل في الشعرية العربية القديمة رمزا لاتجاه «الطبع» في مقابل اتجاه «الصنعة» الذي مثله أبو تمام^(٤)، كما أن تنمة البيت تعبر عن تصور مغاير لما استخلصه عبد القاهر^(٥)، لأنه أردف بعده: [من المنسرح

ولم يكن «ذو القروح» يلهج بال - منطوق، ما نوعه؟ وما سببه؟

١ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٠-٢٧١.

٢ - نفسه، ص ٢٧٠.

٣ - نفسه، ص ٢٧١.

٤ - أنظر الآمدي: الموازنة، ١/ ٣-٥.

٥ - طارق النعمان: اللفظ والمعنى، ص ١٦٤.

والشَّعْرُ لَمْحٍ تكفي إشارتهُ وليس بالهذرِ طَوَّلَتْ خُطْبُهُ^(١)

فالبحتري يقرن «طريقته في الشعر بمذهب «العرب» الذي يشير إلى نقيضه الغائب، ويصل طريقته الشعرية بطريقة القدماء في مقابل طريقة المحدثين من خصومه الذين يصلهم بمنطق المنطقة»^(٢)، مما يعني أن هذه الأبيات «موجهة - في المحل الأول - إلى المحدثين الذين يميلون إلى التدقيق وفلسفي الكلام»^(٣).

ويمكن التساؤل هنا: إلى أي حد كانت القراءة التي قدمها عبد القاهر واعتمدها في اتخاذ موقفه الأولي من قضية الصدق والكذب في الشعر دقيقة وموضوعية؟ وهل يدل قلبه للسياق النظري الذي يندرج ضمنه بيت البحتري على «قصور» معرفته بالتراث الشعري؟ أم أنه ينم عن شيء آخر؟

لا شك أن من الصعب جدا وصم بلاغي لامع الذكاء ومتشبع بالتراث الشعري مثل عبد القاهر الجرجاني بـ «الجهل» بالنصوص المركزية في الثقافة العربية، فكتاباتة تدل على أنه «كان محيطا بنماذج الشعر العربي وفرائده، وكان له حس مرهف وبصيرة فريدة»^(٤)، ولكن المسألة تجد تفسيرها في الاستراتيجية الخاصة التي كان يتبناها ويصوغ - وفقا لها - خطابه، والتي كان يدافع من خلالها عن تصوراته وأفكاره؛ وتقوم عنده هنا بانتقاء الحجج والشواهد القيمة بدعم تصوره وتأكيد، حتى ولو كان ذلك على حساب عزل الشاهد الشعري عن سياقه النصي والنظري وإعطائه دلالة مغايرة لقصده.

ولا يجب هنا نسيان أنه كان يواجه أفكارا متممة ترفض الشعر بدعوى أنه كذب وخداع وتضليل، وتدعو في المقابل إلى توخي الصدق ولزوم الصراحة والصحة في القول الشعري، وتناهض كل شعر يقلب حقائق الأشياء ويغير معانيها وعلاقاتها. وهذا أمر يتنافى - كما أكد ذلك - مع جوهر الشعر وغاياته التداولية، ولذا فأحسن وسيلة لمواجهة هذا التيار ودحض تصوره هي الرد عليه بلسان شاعر «أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى

١- البحتري: الديوان، ١/ ٢٠٩.

٢- د. جابر عصفور: قراءة محدثة في ناقد قديم، ضمن قراءة التراث النقدي، ص ١٤٣.

٣- نفسه، ص ١٤٤.

٤- د. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ص ٢١٨.

مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام»^(١).

وستتضح هذه الاستراتيجية الخاصة للخطاب بصورة أكبر في معرض تقديمه لطروحات أنصار الكذب في الشعر وأنصار الصدق فيه ودفعات كل واحد منهم على أفضلية مذهبه؛ حيث عمد في البداية إلى تقديم تصورات كل فريق على حدة، ثم واجه بعضها ببعض، وانتهى في الأخير إلى استخلاص موقفه الثابت من القضية.

وفي هذا الإطار ساق -بعد إيراد البيت السابق للبحري- دليل أنصار الصدق في الشعر، وفسره، قول الشاعر: [من البسيط]

«وإن أحسن بيتٍ أنت قائلُهُ بيتٌ يقالُ إذا أنشدتهُ صدَقاً

فقد يجوز أن يراد به أن خير الشعر ما دل على حكمة يقبلها العقل، وأدب يجب به الفضل، وموعظة تروض جماح الهوى وتبعث على التقوى، وتبين موضع القبح والحسن في الأفعال، وتفصل بين المحمود والمذموم من الخصال، وقد ينحى بها نحو الصدق في مدح الرجال (...) والأوَّلُ أوَّلِي، لأنها قولان يتعارضان في اختيار نوعي الشعر»^(٢).

يلاحظ على هذا التعليق أن عبد القاهر يستهله بعبارة تدل على الظن والاعتقاد غير الجازمين: «فقد يجوز»، وهذه العبارة تختلف كلياً -من ناحية الموقف الذي تنطوي عليه- عن تلك التي استهل بها تفسيره لبيت البحري: «أراد»، مما يعني أنه يتحفظ على التصور الذي يعبر عنه البيت الأخير، والذي يقرن جمالية القول الشعري بالتزامه الحقيقة وحثه على الأخلاق النبيلة والأفعال الطيبة، لأن من شأن ذلك أن يحول الشعر إلى خطاب وعضي ويفرغ معانيه من مضمونها التخيلي. ولعل هذا ما حدا به إلى أن يستبعد هذا التصور، وأن يفضل -في إشارة عابرة- الكذب على الصدق.

ويدو أن السياق الذي يندرج ضمنه قوله: «الأوَّلُ أوَّلِي» ليس هو الحكم بين المذهبين بتفضيل أحدهما على الآخر، بل تأكيد الخاصية الطبيعية للقول الشعري التي تقوم على التخيل، ومن ثمة فقوله السابق يعني أنه إذا كان الصدق في الشعر يستلزم التعبير عن

١- الأمدى: الموازنة، ٤/ ١.

٢- عبد القاهر الجرجاني: اسرار البلاغة، ص ٢٧١-٢٧٢.

الحكم العقلية والمواعظ الأخلاقية، فمن الأولى أن نختار ما قام على «الكذب»، وأن نلزم أنفسنا بالابتعاد عن اللغة التقريرية المباشرة.

وما يشير إليه عبد القاهر هنا ليس إلا مستوى أوليا من العرض يقدم المقولات الكبرى دون أن يفصلها أو ينتهي إلى حكم نهائي بصدها، ولذلك سيستعيد - في مستوى ثان - قضية التضارب في تفضيل الصدق أو الكذب في الشعر ليعرضها ويفحصها من جهة الحجج والمبررات التي يقدمها كل فريق لتأكيد قوة مذهبه وللانتصار له، يقول في هذا الإطار: «فمن قال: «خيرهُ أصدقهُ» كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح، واعتماد ما يجري من العقل على أصل صحيح، أحب إليه وأثر عنده، إذ كان ثمره أحلى، وأثره أبقي، وفائدته أظهر، وحاصله أكثر. ومن قال: «أكذبه» ذهب إلى أن الصنعة إنما تمد باعها، وتشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والاغراق في المدح والذم والوصف والنعث والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض»^(١).

فهذان القولان يفاضلان بين شعريتين مختلفتين: شعرية الطبع أو الوضوح والتشاكل بين الشعري والواقعي، وشعرية الصنعة أو الغموض والغوص على المعنى الخيالي العميق والبعيد. وتشير إلى الشعرية الأولى دوال: التحقيق والتصحيح والعقل والفائدة، بينما تشير إلى الشعرية الثانية دوال: الامتداد والانتشار والاتساع والتفرع والادعاء والمبالغة والإغراق. ويبدو واضحا أن تمييز عبد القاهر بين هذين المذهبين يماثل تمييزه السابق بين المعاني العقلية والمعاني التخيلية، مما يعني أن التخييل عنده يرادف «الكذب»، مثلما يرادف العقلي «الصدق». ويستنتج من الموازنة والمقارنة بين الدوال التي يصف بها عبد القاهر كل شعرية على حدة أنه يميل إلى القول الذي يفضل الكذب على الصدق في الشعر، وينساق وراء حجج أنصاره؛ لأن في التخييل «يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويبدى في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا، ومددا من المعاني متتابعا، ويكون كالمغترف من عِدٍ لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي»^(٢).

١ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٢.

٢ - نفسه، ص ٢٧٢.

فالتخيل يمنح الشاعر إمكانات غير متناهية للإبداع والخلق والتجديد، ويمكن رؤاه من الوصول إلى عوالم جمالية يدق المسلك إليها ويصعب الوعي بها، والسبب في ذلك أنه يمتلك قدرة خاصة على تخطي العالم المادي وتفكيك ظواهره وأشياءه، ثم إعادة تركيبها على نحو مغاير لأصلها وجوهرها الطبيعي، بينما مذهب الصدق يكون الشاعر فيه مضطراً إلى مراعاة الجوهر الحقيقي للأشياء والظواهر، والتزام الوصف الصحيح والحرفي لها، «فهو فيه كالمقصود المدانى قيده، والذي لا تتسع كيف شاء يده وأيده، ثم هو في الأكثر يسرد على السامعين معاني معروفة وصورا مشهورة، ويتصرف في أصول هي وإن كانت شريفة، فإنها كالجواهر تحفظ أعدادها، ولا يرجى ازديادها، وكالأعيان الجامدة التي لا تنمي ولا تزيد، ولا تربح ولا تفيد، وكالحسناء العقيم، والشجرة الرائقة لا تمتع بجنى كريم»^(١)

لكن هل كل «المعاني المعركة في الصدق، المستخرجة من معدن الحق، في حكم الجامد الذي لا ينمي، والمحضور الذي لا يزيد؟»^(٢).

يكتسي هذا السؤال قيمته من كونه يضع دعوى عقم المعاني الصادقة وضيق مجاريها الإبداعية موضع الفحص والنظر، لأن الأمر لا يقتصر في كلام مناصري التخيل و«الكذب» في الشعر على إبراز خصائصه الإبداعية وعد صفاته الامتدادية فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى ادعاء اقتصار الشعرية على الإغراق في الادعاءات التخيلية، واتهام المعاني الشعرية الصادقة بالجمود والابتذال، ولهذا سارع عبد القاهر إلى دحض هذا الزعم وكشف بطلانه، فأكد أن للمعاني الصادقة والأوصاف الصحيحة قيمتها الجمالية وقوتها الإيحائية التي لا تقل عن نظيرتها التخيلية، ومثال ذلك قول أبي فراس الحمداني (ت ٣٥٧هـ): [من الوافر]

وكنا كالسهم إذا أصابت مراميها فراميتها أصابا

فهذا البيت ينطوي على طاقة شعرية بديعة، ويستمد جماليته من كون المشابهة التي يشكلها تقوم على مقارنة واقعة حقيقية بصورة ذهنية محسوسة وتمثيل أحدهما بالآخرى،

١ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٢-٢٧٣.

٢ - نفسه، ص ٢٧٣.

مما يبين «أن لك مع لزوم الصدق، والثبوت على محض الحق، الميدان الفسيح والمجال الواسع، وأن ليس الأمر على ما ظنه ناصر الإغراق والتخييل الخارج إلى أن يكون الخبر على خلاف المخبر، من أنه إنما يتسع المقال ويفتن، وتكثر موارد الصنعة ويغزر ينبوعها، وتكثر أغصانها وتتشعب فروعها، إذا بسط من عنان الدعوى، فادعي ما لا يصح دعواه، وأثبت ما ينفيه العقل ويأباه»^(١).

ولا يعني دفاع عبد القاهر في هذا النص عن شعرية المعاني الصادقة أنه يحط من قيمة التخييل ويسلبه دوره الوظيفي في العملية الإبداعية، أو أنه يتراجع عن موقفه السابق، كما لا يعني أن موقفه النقدي يضطرب ويتأرجح بين سحب صفة الشعرية من المعاني الصحيحة والصريحة وإثباتها للمعاني التخيلية، وبين تفضيل الصدق في الشعر على الكذب فيه، بل إنه يهدف إلى مجرد الدفاع عن شعرية الصدق وتفنيد دعوى «ناصر الإغراق والتخييل» الذي يحصر الإبداع ويقصره على التخييل كما تشي بذلك أداة الحصر «إنما».

وقبل تناول موقفه الحقيقي من هذه القضية لا بد من التساؤل: من المقصود بـ«ناصر الإغراق والتخييل»؟ وهل كان عبد القاهر يرد هنا على ناقد معين؟ أو على اتجاه بأكمله؟ إن من شأن الإجابة عن هذا التساؤل أن تضع حدا لمزاعم كثيرة يرى أصحابها أن موقف عبد القاهر من قضية الصدق والكذب في الشعر لا يعدو أن يكون ترديدا لآراء الفلاسفة المسلمين وتصوراتهم، وأنه يحيل بتلك العبارة على ابن سينا خاصة^(٢). ذلك أن مقاربة أولئك الفلاسفة لهذه القضية كانت مغايرة للمواقف التي سادت قبلهم في التفكير النقدي العربي؛ إذ أكدوا - كما رأينا في الفصل السابق - أن النظر في الشعر لا يكون من جهة صدق معانيه أو كذبها، بل من حيث هو كلام مخيل^(٣)، ومن التجني على عبد القاهر إخراجه عن سياقه المعرفي، وإقحامه ضمن اتجاه فكري بعيد عن انشغالاته المذهبية وأسئلته البلاغية.

ويبدو أن المقصود بتلك العبارة هو قدامة بن جعفر، لأنه هو الذي اشتهر في النقد العربي بتفضيل مذهب الإغراق والغلو في الشعر والدفاع عنه، كما يدل على ذلك قوله:

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٤.

٢- د. شكري عياد: كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ٢٦٠.

٣- أنظر المبحث الثاني من الفصل الثاني.

«إن الغلو عندي أجود المذهبين»^(١). ومن شأن ربط طريقة مقاربة عبد القاهر لهذه القضية بالأصول العربية الخالصة أن يكشف أنه كان يستثمر منهجا متعارفا لدى القدامى نشأ في علم المناظرة، ويتلخص في عرض موضوع الخلاف، وتقديم حجج وادعاءات كل فريق على حدة، قبل الوصول إلى الحكم النهائي عليه.

وقد تسرب هذا المنهج من المناظرات الكلامية إلى المطارحات النقدية، ويمكن تلمس بعض تجلياته في طريقة مناقشة قدامة بن جعفر لقضية الغلو والاعتدال في الوصف والتصوير^(٢)، وفي طريقة عرض المرزوقي (ت ٤٢١هـ) لحجج أنصار الصدق أو الكذب في الشعر^(٣)، كما يبرز بصيغة مغايرة لدى الآمدي (ت ٣٧٠هـ) في إطار مناقشته لقضية الطبع والصنعة في الشعر، وفي سياق عرضه لدفاع كل فريق على قضيته^(٤).

وبالعودة إلى تمييز عبد القاهر الجرجاني بين مذهبي شعرية الصدق وشعرية الكذب وقراءته في ضوء تصوره لجمالية التخيل الشعري، يستنتج أنه ينطلق، في تأكيده أن الصدق لا يتنافى مع الإبداع وأنه يمكن أن يخلق عوالم خيالية بديعة وممتعة، من تصور نظري هام مؤداه أن الشاعر الذي يلتزم بـ «الحقيقة الموضوعية» ويتقيد بحدودها ويتمكن مع ذلك من صوغ صور جديدة وابتكار معاني جميلة هو شاعر مقتدر وقوي الغريزة الإبداعية «لأن تجويد قائله مع كونه في إसार الصدق يدل على الاقتدار والحدق»^(٥).

وبالإضافة إلى هذا، فاعتباره الصدق خاصية محددة لشعرية التصوير ينشد أساسا تأكيد أهمية التعبير الصادق عن الانفعالات والرؤى التي يعيشها الشاعر، ومن ثم بيان فاعلية نقل التجارب الوجدانية والخيالية إلى المتلقي وجعله يستشعر صدق القول الشعري، لأن «عاطفة الشاعر إذا كانت قوية صادقة تركت أثرها قويا واضحا في شعره، وبعثت فيه من الحرارة وصدق التأثير ما هو جدير بأن يحرك عواطف الناس، وأن يشعل في نفوسهم

١- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٩٤.

٢- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٩١-٩٢.

٣- أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، مقدمة الشارح، ١١-١٢.

٤- الآمدي: الموازنة، ١-٦/١١.

٥- أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، مقدمة الشارح، ١/١١.

من الانفعالات مثل ما لدى الشاعر»^(١)، وهذا بالضبط ما قصده حسان بن ثابت في بيته السابق؛ فمعنى أن يقول المتلقي حين سماعه الشعر «صدق»: أن الشاعر عبر عن موضوعه الفني وصور حالته النفسية بطريقة تجعل قارئه يستشعر كما لو كان ذلك الشعر يتحدث عن تجربته هو ويصور انفعالاته العاطفية، ومن ثم ينوب عنه في التعبير عن الأحاسيس والأفكار التي تحالج نفسه، والتي لا يجد سبيلا لينقلها إلى الآخرين بأساليب جمالية صادقة ومؤثرة.

ويبدو أن عبد القاهر كان واعيا بهذا الأمر، لأنه أشار في سياق رده على ناصر الإغراق في التصوير إلى ما يدل على ذلك، بحيث قال: «هذا ونحوه يمكن أن يتعلق به في نصرّة التخييل وتفضيله، والعقل بعد على تفضيل القبيل الأول وتقديمه، وتفخيم قدره وتعظيمه، وما كان العقل ناصره، والتحقيق شاهده، فهو العزيز جانبه، المنيع مناكبه»^(٢). فقولُه: «العقل ناصره، والتحقيق شاهده» يقصده به حالة التماثل التي يستشعرها الإنسان بين تجاربه الموضوعية وانفعالاته العاطفية بها من جهة، والتعبير الجمالي الذي يصورها ويوحى بها من جهة أخرى.

ولا علاقة للصدق الفني الذي يتحدث عنه عبد القاهر ويفضله على «التخييل» بالنقل الحرفي والتصوير المباشر للواقع العيني، كما أنه لا يهم كل المواضيع والمضامين الشعرية، بل يتصل ببعضها فقط، وخاصة النسيب والرتاء مما يحتاج فيه الشاعر إلى أن يصف صابته واحتراقه بفراق عشيقته أو موت إنسان عزيز عليه، ومن ثمة فهو لا يناسب بعض الأغراض الشعرية، ويتنافى مع جوهرها الفني الذي يقوم على ادعاء صفات ومعاني غير ثابتة أصلا في الذات الموصوفة ولا سبيل إلى التحقق منها، وخاصة غرضي المدح والمهجاء اللذين يقتضيان اختلاق صور مغرقة في المبالغة والادعاء لتحسين شخصية الممدوح أو تقييح شخصية المهجو.

معنى ذلك أن من المعاني الشعرية ما لا يمكن تصويره والتعبير عنه إلا بالصدق، كما أن منها ما لا يحتمل الصدق ولا يمكن التعبير عنه إلا بالإغراق والغلو في التخييل. ولعل هذا ما يفسر لماذا أكد مرة أخرى عبد القاهر في ختام مقاربتة لقضية الصدق والكذب في الشعر

١- د. طاهر درويش: النقد الأدبي عند العرب، ص ٢٢٣.

٢- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٣.

الأهمية الجمالية للكذب الشعري وقيمتة الإيحائية، بحيث قال: «وكيف دار الأمر، فإنهم لم يقولوا: «خير الشعر أكذبه»، وهم يريدون كلاماً غُفلاً ساذجاً يكذب فيه صاحبه ويفرط، نحو أن يصف الحارس بأوصاف الخليفة، ويقول للبائس المسكين: «إنك أمير العراقيين» ولكن ما فيه صنعة يتعمل لها، وتدقيق في المعاني يحتاج معه إلى فطنة لطيفة وفهم ثاقب، وغوص شديد»^(١).

فكما أن الصدق الفني لا يعني في التصور الجمالي لعبد القاهر نقل ظواهر الواقع ومعطياته المادية وإعادة صوغها بصور مباشرة خالية من أي متعة فنية أو قيمة جمالية، كذلك «الكذب» في الشعر الذي يسمه ويسميه بالتخيل لا يعني عنده الإغراق في التصوير والإيغال في الادعاء إلى الحد الذي يظهر فيه الحكم الجمالي الذي تنطوي عليه الصور الشعرية واضح الكذب ومكشوف الخداع، بل يقصد به الصور التي تكون وليدة رؤية خيالية عميقة يقارب فيها الشاعر بطريقة عجيبة وغريبة بين موضوعين متنافرين ومتباعدين، والتي تثير في نفس المتلقي متعة فنية عميقة وتحمله على الانسياق لمقتضاها الإيهامي والتخيلي دون أن يشعر بطابعها الخداعي.

وتدل عودة عبد القاهر إلى تأكيد القيمة الجمالية لـ «الكذب الشعري» التي سبق أن أشار إليها في سياق تفسيره لبيت البحتري على موقفه الحقيقي من التخيل، والذي يتميز -كما يشير إلى ذلك جابر عصفور- بالانحياز إليه والإعجاب بقدرته الإبداعية^(٢). ويتجلى هذا الموقف بوضوح من خلال تقسيمه لأنواع التخيل الشعرية وترتيبه لأساليبها الإيحائية والجمالية.

٣- التخيلات الشعرية: أنواعها ودرجاتها

إذا كانت عمليات التصنيف والترتيب تستهدف أساساً اختزال مواضيعها، وتقسيمها إلى وحدات دلالية دقيقة ومجزأة قصد ضبطها وحصرها، باعتبار ذلك شرطاً رئيساً لامتلاك معرفة شاملة وعميقة بالقوانين الثابتة خلف تشكلاتها، والعلاقات القائمة بين مختلف عناصرها ومكوناتها، فإن عبد القاهر لا يقصد ترتيب التخيلات الشعرية وتصنيفها داخل

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٥.

٢- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٣٥٦.

قوالب ثابتة ليحدد بدقة درجاتها الإيحائية وطبقاتها الدلالية، بل يرمي إلى تأكيد تصويره بخصوص اتساع المعاني التخيلية وامتدادها اللانهائي، ومن ثمة انفلاتها الدائم من كل محاولات الحصر والتحصيل، كما ينشد أيضا كشف طرق اشتغال عناصر الخداع والإيهام والاحتيال والسحر في التخاييل الشعرية.

ولذلك لم يحصر درجاته وأنواعه ضمن أقسام مغلقة وأصناف محدودة ومحصورة، بل ميز فيها بين نمطين متقابلين ومتفاوتين على مستويي الأسلوب الإيحائي والمدى التخيلي: فالنمط الأول يشمل مختلف التخاييل التي تقترب معانيها من الحقيقة وتشبه عوالمها معطيات الواقع الموضوعي، والتي ينسى القارئ - في سياق تلقيه لها - طابعها الخداعي وأساسها التخيلي، وقد أشار إلى هذا النمط بقوله: «(...) فمنه ما يجيء مصنوعا قد تلطف فيه، واستعين عليه بالرفق والحدق، حتى أعطي شيئا من الحق وغشي رونقا من الصدق باحتجاج تمحل، وقياس تصنع فيه وتعمل»^(١).

أما النمط الثاني فتندرج ضمنه كل أنواع التخيل التي تفارق الحقيقة وتحرقها، والتي تدهش المتلقي وتثير خيالاته وانفعالاته بطريقتها في تشكيل الصور وادعاء التشابه بين الظواهر المتباعدة والمتنافرة، وقد أشار إلى هذا النمط بقوله: «وستمر بك ضروب من «التخيل» هي أظهر أمرا في البعد عن الحقيقة، وأكشف وجهها في أنه خداع للعقل، وضرب من التزويق»^(٢).

لا تهدف متابعة تقسيم عبد القاهر وتصنيفه لمستويات تشكل المعنى التخيلي ودرجاته الإبداعية والجمالية إلى تأكيد قوة تصويره لحركية المعاني التخيلية واستعصائها على كل محاولات الحد والحصر فحسب، وإنما تنشُد اكتناه آلياته التحليلية للتشكلات الجمالية والأسلوبية للتخيل أيضا، لأن عبد القاهر الجرجاني لم يكن مجرد بلاغي يضع الأسس ويؤصل القواعد النظرية، بل كان إلى جانب ذلك ذا ذوق جمالي مميز وقدرة بارعة على التحليل والاستنباط. كما تسعى هذه المتابعة كذلك إلى كشف المرجعية النظرية التي كان يتوسل بها في تقسيمه للتخاييل الشعرية إلى أنواع وأنماط، والتي كانت وراء خوضه مغامرة حصرها بالرغم من أنه ظل يؤكد أن التخيل لا يمكن حصره ولا تحصيله.

١ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٦٧.

٢ - نفسه، ص ٢٧٥.

٣-١: التخييل الشبيه بالحقيقة

تدل تسمية عبد القاهر لهذا النوع بـ «النمط العدل والنمرقة الوسطى» ووصفه له بأنه «تخييل شبيه بالحقيقة»^(١) على أن الخاصية الجوهرية التي تميزه هي الاعتدال في الوصف والمقاربة في التشبيه؛ حيث يصوغ الشاعر فيه صوره التخيلية بأسلوب واضح، ويدعمها بحيل فنية وعلل منطقية لكي يندمج المتلقي ضمن سياقها التخيلي دون أن يشعر بالطابع الخداعي لما يدعيه، وأول الشواهد التي يمثل بها لهذا النمط قول أبي تمام: [من الكامل]

«لَا تُنْكِرِي عَطَلَ الكَرِيمِ مِنَ الْغِنَى فَالسَّيْلُ حَرْبٌ لِلْمَكَانِ الْعَالِي

فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو، والرفعة في قدره، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه، وجب بالقياس أن يَزَلَّ عن الكريم، زَلِيلَ السَّيْلِ عن الطَّوْدِ العظيم»^(٢).

تقوم الصورة التي أراد الشاعر بثها في خيال المتلقي على تمثيل سخاء الكريم وعلو مقامه بتدفق مياه المطر من أعالي الجبال، وقد توسل أبو تمام في بناء هذه الدعوى التخيلية بقياس مخادع، إذ عرض مقدمتين وبنى عليهما نتيجة توهم بانسجامها معهما، ومؤدى هذا القياس كالاتي:

١ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٦.

٢ - نفسه، ص ٢٦٧.

م١: علو قدر الكريم وارتفاع مكانته

+

م٢: تماثل الكرم والغيث من جهة قيمتهما
الرمزية (النفع وإصلاح الأحوال).



ن = تدفق الغنى عن الكريم كما يتدفق
السيل من الجبال الشاهقة.

وبالرغم من تماسك بنية هذا القياس وانسجام مقدمتيه مع النتيجة التي خلص إليها، إلا أن عبد القاهر يرى أنه «قياس تخييل وإيهام لا تحصيل وإحكام»^(١)، وهذه ملاحظة هامة لكونها تكشف أن التخييل الشعري يقوم في تصوره على قياسات مخادعة ووهمية، ولأنها تشي أيضا بأن جماليته تتحدد بمدى نجاح مقارنته بين الظواهر المتباعدة وتقريبه بعضها من بعض في إخفاء اختلافاتها الجوهرية والإيهام بتماثلها التام.

معنى ذلك أن شعرية التخييل لا تتحدد بتماسك بنيته القياسية وانسجامها فحسب، إذ لو كان الأمر كذلك لصارت القياسات الجدلية والبرهانية موضوعا للشعر، ولكنها تتحدد بمدى قدرته - أي التخييل - على تحريك خيالات المتلقين وإيهامهم بصحة الادعاء وقوة العلة المقدمة، وفي هذا السياق يندرج تعقيبه: «وأقوى من هذا في أن يظن حقا وصدقا، وهو على التخييل قوله: [من البسيط]

الشيْبُ كُرْهُ، وَكُرْهُ أَنْ يَفَارِقَنِي أَعْجَبُ بَشِيٍّ عَلَى الْبُغْضَاءِ مَوْدُودٌ»^(٢)

تكمُن جمالية هذا البيت وعمقه الإيحائي في أنه خيل المعنى ومرره داخل دعوى متعارف عليها، تقوم على سحب العلة الحقيقية وإخفائها، وادعاء علة جديدة بدلها،

١ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٦٧.

٢ - نفسه، ص ٢٦٧.

تبدو ظاهريا صادقة وحقيقية بينما هي في الواقع وهمية ومتخيلة؛ ويتضح هذا الأمر من طريقة قلب الشاعر كراهيته للشيب ورفضه له إلى حب له وتمسك به، مما يعني أن الحركة الإيجابية للتخيل الشعري في هذا البيت تنتج عن تفاعل قيمتي الكراهية والعشق، حيث تحولت الرموز السلبية إلى رموز إيجابية وصارت الرموز الإيجابية رموزا سلبية، فانقلبت كراهية الإنسان أن يصيب رأسه الشيب إلى عشق له، وأصبح عشقه لأن يفارقه الشيب كراهية^(١).

إن الشيب هنا رمز لتهديد الزمن واقتراب أجل الفناء والموت، ويبدو من تحليل عبد القاهر لهذا البيت أنه يعتبر الطاقة الخداعية والإيهامية، التي ينطوي عليها ادعاء الشاعر، مجرد وسائل فنية لتلطيف الرموز السوداوية المذكورة بدنو ساعة الرحيل، ولإفراغها من رعبها القاتل وإيحائها الرهيب.

ومن الشواهد الأخرى التي يوردها في هذا السياق والتي تندرج في إطار النمط الأول من التصوير التخيلي قول البحرّي: [من الخفيف]

وبياضُ البازي أصدقُ حُسْنًا إن تأملتَ من سوادِ الغُرابِ

يؤكد هذا البيت تصور عبد القاهر أن النمط الأول من التخيل يشبه الحقيقة والصدق فيتوهم فيه المتلقي صحة دعواه وينسى طابعها التخيلي، ومرد ذلك إلى أن هذا النوع من التخيل يستبدل العلل الحقيقية والطبيعية للأشياء والظواهر المادية بعلل أخرى تبدو أكثر واقعية وأشد إقناعا من الأولى، بالرغم من أن الأحكام التي تترتب عليها ليست «كذلك في المعقول ومقتضيات العقل»^(٢).

وإذا كانت طريقة اشتغال المتخيل الشعري في هذا البيت لا تختلف في العمق عن طريقة اشتغاله في البيت السابق، لأن التخيل فيهما يقلب حقائق الأشياء ويغير جوهرها الطبيعي، فيفرغ الشيب من رمزيته السلبية ويضمّنه محتوى دلاليا جديدا وإيجابيا، فإن البيت الأخير يختلف عن البيت السابق بالطريقة التي يستند إليها لإيقاع تخيله، ذلك أن الشاعر لا يقارن بين عنصري البياض والسواد في صورته باعتبار تنافرهما وتباعدهما، بل إنه يركز على

١ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٦٨.

٢ - نفسه، ص ٢٧٠.

دالتهما الرمزية بالنظر إلى ارتباطهما بنوعين من الطير. ومن ثمة فهو يقارن بين طائري الباز والغراب انطلاقاً من رمزيتهما في التخيل الجمعي للإنسان العربي، حيث إن الأول يمثل رمزا للتساكن والألفة في هذا التخيل، بينما يمثل الثاني رمزا للشؤم وعنصراً للتطير^(١).

معنى ذلك أن التخيل الشعري إذا وظف الرموز الطبيعية والمادية المترسخة في تخيل الإنسان ووعيه الجمعي، فإن ذلك يكون عنصراً مؤثراً في حمله على الانسياق وراء أحكامه وادعاءاته وعلى التسليم بصحتها، وهذا ما كان يقصده عبد القاهر حين قال: «(...) لو عدم البازي فضيلة أنه جارج، وأنه من عتيق الطير، لم تجد لبياضه الحسن الذي تراه، ولم يكن للمحتج به على من ينكر الشيب ويذمه ما تراه من الاستظهار»^(٢).

ويندرج ضمن هذا النمط أيضاً قول أبي تمام: [من البسيط]

ليس الحجاب بمقص عنك لي أملاً إن السماء ترجى حين تحتجب

فما يجعل هذا التخيل شبيهاً بالحقيقة ومعتدلاً الادعاء أن علتة قائمة في ظاهر ادعاءاته^(٣)، إذ صمّن الشاعر مدحه لمخاطبه بدعوى ثابتة ومعللة ظاهرياً مؤداها تشبيه احتجاب الممدوح عن الأنظار باستتار السماء بالغيم، واعتبر ذلك مؤشراً على قرب عطائه وكرمه، كما هو الشأن بالنسبة إلى السماء التي يكون امتلاؤها بالغيم «هو سبب رجاء الغيث الذي يعد في مجرى العادة جوداً منها ونعمة صادرة عنها»^(٤).

وإذا كان التخيل في هذه الشواهد الشعرية يقوم على إيجاد علل المشابهة والادعاء من خارج الطبيعة المادية للشيء الموصوف وبمعزل عن جوهره الحركي، فإن ثمة نوعاً آخر يقوم فيه التخيل على الادعاء بأن صفة المشابهة علة طبيعية وسمة ثابتة في الشيء الموصوف، يقول متحدثاً عنه: «وهذا نوع آخر، وهو دعواهم في الوصف هو خلقة في الشيء وطبيعة، أو واجب على الجملة، من حيث هو أن ذلك الوصف حصل له من الممدوح ومنه استفاده. وأصل هذا التشبيه، ثم يتزايد فيبلغ هذا الحد، ولهم فيه عبارات

١- أنظر بهذا الخصوص الجاحظ: الحيوان، ٣١٦/٢، ٣/٤٣٨-٤٥٨.

٢- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٦٩.

٣- نفسه، ص ٢٧٦-٢٧٧.

٤- نفسه، ص ٢٧٧.

منها قولهم: «إن الشمس تستعير منه النور وتستفيد، أو تتعلم منه الإشراق وتكتسب منه الإضاءة». وألطف ذلك أن يقال: «تسرق»، و«أن نورها مسروق من الممدوح» (...)^(١). فأصل التخيل هنا هو الوصف المعروف الذي يشبه الحبيبة أو وجه الممدوح بالشمس، لكنه يشتغل هنا بطريقة مغايرة وجديدة، حيث بالغ الشاعر في الادعاء واعتبر الشبيه أصلاً والأصل شبيهاً، فغدا ضياء الوجه ونوره حقيقة وأصلاً، وأصبح إشراق الشمس مجرد انعكاس له وصورة شبيهة به.

ويمثل هذا النوع آخر مستوى من التخيلات الشبيهة بالحقيقة؛ إذ انتقل بعده عبد القاهر إلى أنواع أخرى مغايرة له في أوصافها وادعاءاتها.

٢-٣: التخيل البعيد عن الحقيقة

تتمثل أبرز خاصية للمستوى الجمالي الثاني من التخيل الشعري في أن الشاعر يلجأ إلى التقريب بين ظاهرتين طبيعيتين متنافرتين، وذلك باختلاق علل مشابهة غريبة وعجيبة، فينظمها في علاقات متناسبة قوية الادعاء وبعيدة الإيجاء.

ويلاحظ أن عبد القاهر يستهل حديثه عن هذا الضرب الثاني من التخيل بنوع خاص ومميز، لأنه يحتل منزلة الوسطى بينهما «فهو كالواقع بين الضربين»^(٢)، ويحدد خاصيته التصويرية بقوله: «ونوع آخر، وهو أن يدعي في الصفة الثابتة للشيء أنه إنما كان لعله يضعها الشاعر ويختلقها، إما لأمر يرجع إلى تعظيم الممدوح، أو تعظيم أمر من الأمور (...). ويدخل في هذا الفن قول المتنبي: [من الكامل]

لَمْ تَحْكِ نَائِلَكَ السَّحَابُ، وَإِنَّمَا حَمَّتْ بِهِ فَصَيَّبَهَا الرُّحْضَاءُ

لأنه وإن كان أصله التشبيه، من حيث يشبه الجواد بالغيث، فإنه وضع المعنى وضعاً وصوره في صورة خرج معها إلى ما لا أصل له في التشبيه»^(٣).

لا يقوم اشتغال التخيل الشعري في هذا البيت على التناهي بالتشبيه والمبالغة في التمثيل

١ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٧.

٢ - نفسه، ص ٢٧٨.

٣ - نفسه، ص ٢٧٨.

إلى الحد الذي يبرز فيه المعنى غريبا وتفقد فيه عناصر الصورة علاقة التشابه بينها، بل يخرج بالأصل التشبيهي إلى مالا أصل له في التشبيه من خلال اختلاق علل غريبة وادعاءات غير مألوفة؛ ذلك أن المتنبي ادعى أن سبب سقوط المطر من السماء لا يرجع إلى حسد السحاب للممدوح ورغبتها في تقليده في كرمه، بل يعود فقط إلى إصابتها بالحمى، وأنها هي التي جعلتها تصبّ عرقا.

وتتأتى جمالية هذه الصورة وعمقها الإيحائي من كون الشاعر باعد في التخيل، وخلع عن المشابهة أصلها الدلالي الأول الذي يجمع بين المطر والممدوح باعتبار كرمهما ومنفعتهما، فأثبت ادعاءه، وحوله إلى أصل دلالي وعلّة طبيعية بدلا عن الأصل والعلّة الحقيقيين، ونزع بذلك عن السحاب والمطر خاصيتيها الطبيعية ورمزيتيها الدلالية، وحصر الكرم والمنفعة في الممدوح وحده، يقول عنه: «ومن لطيف هذا الجنس قول الصولي: [من الكامل]

الرَّيْحُ تَحْسُدُنِي عَلَيَّ كِ، وَلَمْ أَخْلَهَا فِي الْعَدَا
لَمَّا هَمَمْتُ بِقُبْلَةٍ رَدَّتْ عَلَى الْوَجْهِ الرَّدَا

وذلك أن الريح إذا كان وجهها نحو الوجه، فواجب في طباعها أن ترد الرداء عليه، وأن تلف من طرفيه، وقد ادعى أن ذلك منها لحسد بها وغيره على المحبوبة، وهي من أجل ما في نفسها تحول بينه وبين أن ينال من وجهها»^(١).

يخيّل الشاعر إلى المتلقي بهذين البيتين أن الريح تشاركه عشق حبيبته وتحسده وتغار منه عليها، ولذلك غطت وجهها بردائها حين أراد تقبيلها، فصدته عن ذلك. ويقوم التخيل الشعري هنا بتأويل الحركة الطبيعية للريح وتعليلها بصورة جديدة لا أصل لها في الواقع.

أما النوع الآخر الذي يندرج تحت هذا الجنس فيمثل له عبد القاهر بقول ابن المعتز: [من المنسرح]

قالوا اشتكت عَيْنُهُ فَقَلَّتْ لَهُمْ مِنْ كَثْرَةِ الْقَتْلِ نَالُهَا الْوَصَبُ
حُمُرُهَا مِنْ دِمَاءٍ مَنْ قَتَلَتْ وَالدَّمُ فِي النَّصْلِ شَاهِدٌ عَجَبُ

١ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٨

فما يميز هذا النوع من التخيل أن الادعاء فيه يقوم على التأول في الصفة^(١)، ويتجلى الفرق بينه وبين مثال: «الريح تحسدي» في «أن لك هناك فعلا هو ثابت واجب في الريح، وهو رد الرداء على الوجه، ثم أحببت أن تتطرف، فادعيت لذلك الفعل علة من عند نفسك، وأما ههنا فنظرت إلى صفة موجودة، فتأولت فيها أنها صارت إلى العين من غيرها، وليست هي التي من شأنها أن تكون في العين، فليس معك هنا إلا معنى واحد، وأما هناك فمعك معنيان: أحدهما موجود معلوم، والآخر مدعى موهوم»^(٢).

إن ما يقصد عبد القاهر إلى تأكيده هنا أن الحركة الإيحائية للتخيل في هذا النوع لا تقوم - كما في النوع السابق - على استبدال علة معروفة بأخرى متخيلة ووهمية، بل تقلب حقيقة المعنى، فتؤوله تأويلا جديدا لا علة له، ويتضح هذا الأمر في ادعائه أن احمرار عيني ممدوحه يعود إلى إصابتهما بدماء قتلاه، وذلك للدلالة على قوة بطشه وجسارته.

والفرق بين هذا النوع والنوع السابق فرق في درجة التخيل لا في طبيعته، لأنها معا يقومان على التعليل والتأول في الصفة ويختلفان في الصيغة التي يتوسلان بها لإيقاع التخيل في النفس؛ فأحيانا يقوم التخيل على التعليل فحسب، أو على التأول في الصفة، أو عليهما معا، لأن المقصود من العملية ككل أن يتناسب ادعاء الشاعر مع المعنى التخيلي، وترسخ الصورة في خيال المتلقي، وتثير في نفسه متعة جمالية عميقة، ولذلك فهذا النوع تدرج تحته عدة أمثلة ومستويات تخيلية متنوعة، كما يتضح من قوله: «ومما يشبه هذا الفن الذي هو تأول في الصفة فقط، من غير أن يكون معلول وعلة، ما تراه من تأولهم في الأمراض والحميات أنها ليست بأمراض، ولكنها فطن ثاقبة وأذهان متوقدة وعزمات، كقوله: [من الطويل]

وَحُوشِيَتْ أَنْ تَضْرَى بِجِسْمِكَ عِلَّةً أَلَا إِنَّهَا تِلْكَ الْعُزُومُ الثَّوَابُ^(٣)

يتميز هذا النوع من الصور الشعرية التي تقوم على التعليل التخيلي والتأول في الصفة، بكون الشاعر يلجأ فيها لتصوير عظمة ممدوحه، وللايحاء بمدى علو قدره، ولتأكيد قوته واختلافه عما سواه من الخلق، إلى الادعاء بأنه «معصوم» من كل العلل والأمراض التي

١ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٨٢.

٢ - نفسه، ص ٢٨١-٢٨٢.

٣ - نفسه، ص ٢٨٢.

تصيب الجسد وتضعفه، ولذلك فخياله الشعري يرجع الحالات المرضية التي تلحقه إلى خصاله الخلقية وأفعاله الإرادية.

ويلاحظ عبد القاهر أن جمالية هذا النوع من التخاييل تكمن في إبقاء الشاعر تأوله في الصفة في مدار الإيهام من غير أي تفصيل لها أو زيادة في تحديد خصائصها واستقصائها. وتبرز أهمية هذا الأمر في أنه يجعل التخيل منفتحاً على كل إمكانات التأويل، وقابلاً لكل مغامرات الخلق وإعادة التشكيل والتجديد، ومن ثمة فهو يحرك خيال المتلقي بدرجة أكبر، ويقوي مستوى اندماجه في السياق التخيلي للصورة الشعرية، وتستشف هذه الملاحظة من تعقيبه على قول المتنبي: [من الكامل]

وَمَنَازِلُ الْحُمَى الْجُسُومُ، فَقُلْ لَنَا: مَا عَذْرُهَا فِي تَرْكِهَا خَيْرَاتِهَا
أَعَجِبَتْهَا شَرْفًا فَطَالَ وَقُوفُهَا لَتَأْمُلِ الْأَعْضَاءُ لَا لِأَذَاتِهَا

فقد عاب عليه تركه إنكار حمى الممدوح، وتمحله في إيجاد تفسير للأذى الذي لحق به، فقال مقارنا بين هذا المسلك والمسلك السابق: «إلا أن ذلك الإيهام أحسن من هذا البيان، وذلك التعجب موقوفاً غير مجاب، أولى بالإعجاب، وليس كل زيادة تفلح، وكل استقصاء يملح»^(١).

وما يشير إليه عبد القاهر هنا يمثل عنصراً جوهرياً في جمالية التخيل؛ لأنه يعتبر أن درجتي الإيهام والتأثير في هذا النوع من التخاييل الشعرية تتحددان بمدى قدرة الشاعر على إنتاج صور إيجابية خصبة ومتجددة، تشد خيال السامع إلى التخيلات العجيبة والممتعة التي تتضمنها، فتدخله ضمن سياقها التخيلي، وتدفعه إلى أن يحياها لحسابه الخاص... ومعلوم أن عبد القاهر كان يولي أهمية خاصة للمتلقي، وظل يعتبره طرفاً فاعلاً في العملية الشعرية وعنصراً محدداً لأثرها الجمالي. ويتضح هذا الأمر من دعوته للمتلقي إلى أن يحرك «خاطره» لطلب المعنى^(٢)، وأن يعيد بناء الصورة في نفسه ويعمل «خياله» ووهمه ليتمثل المشابهة التي تتضمنها^(٣).

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٨٣.

٢- نفسه، ص ١٣٩.

٣- نفسه، ص ٤٦. أنظر أيضاً دلائل الإعجاز، ص ١٨٣-١٨٤.

ولذلك يرى أن النوع التخيلي الذي يقوم على التعليل والتأول في الصفة يمثل نموذجا للصور الشعرية البديعة، لأنه ينطوي على طاقة إيحائية جميلة وغريبة، وتبرز فيه قدرة التخيل على الخلق الفني واجتلاب المشابهات الخفية والمعاني البديعة التي يدق المسلك إليها، يقول موضحا ذلك: «ينبغي أن تعلم أن باب التشبيهات قد حظي من هذه الطريقة بضرب من السحر، لا تأتي الصفة على غرابته، ولا يبلغ البيان كنهه ما ناله من اللطف والظرف، فإنه قد بلغ حدا يُردُّ المعروف في طباع الغزل، ويُلهي الثَّكْلان عن الثُّكل، وَيَنْفُثُ في عُقَدِ الوَحْشة، وينشد ما ضل عنك من المسرة، ويشهد للشعر بما يطيل لسانه في الفخر، ويبين جملة ما للبيان من القدرة والقدر»^(١).

فما يحدد شعرية التخييلات القائمة على الخداع في التعليل والتأول في الصفة انفتاح مداها التخيلي، وخصوبة دلالاتها الإيحائية، وقوة طاقتها التأثيرية، لأن المشابهات التي تشكلها وتتضمنها ليست من قبيل «رأيت أسدا» و«وردت بحرا» ونحو ذلك من الصور القريبة من الحقيقة التي تنتهي فيها متعة التلقي بمجرد تبين وجه التماثل بين طرفيها، بل إنها من نوع آخر مغاير لها على مستوى العمق التصويري والقيمة الأدبية. ولذلك فأبرز ما يميزه أنه خصب وكثيف الإيحاءات، ولا تنغلق فيه الدلالة، ولا يبلغ البيان كنهه الجمالي، ويزداد المتلقي له دهشة ومتعة كلما تمثله وقبض على صدفة من الصدف العجيب المبثوث فيه.

ويبدو أن عبد القاهر كان مفتونا إلى حد بعيد بجمالية هذا الضرب من التخييل وقوتها التمثيلية، ولذلك لم يقتصر على بيان خصائصها الفنية والأدبية، بل حاول كشف سرها الإبداعي الثاوي خلف أسلوبها التخيلي، والوصول إلى منطقها الجمالي المحرك لانتظامها الإيحائي، فعمد إلى قصيدة طويلة لابن الرومي فحللها وأبرز الطريقة الجمالية التي تترتب بها مكوناتها الخيالية، وتتضافر بها مع البناء الكلي للنص الشعري لتشكيل عالما فنيا جديدا وبديعا، يقول مطلع القصيدة^(٢): [من الكامل]

حَجَلَتْ خُدُودُ الْوَرْدِ مِنْ تَفْضِيلِهِ خَجَلًا تَوَرَّدَهَا عَلَيْهِ شَاهِدٌ

وقال معلقا عليها ومحللا لها: «وترتيب الصنعة في هذه القطعة، أنه عمل أولا على قلب

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٨٤.

٢- نظرا لطول القطعة سنكتفي ببيتها الأول، ننظر كاملة لدى ابن الرومي: ديوانه، ٦٤٣-٦٤.

طرفي التشبيه، كما مضى في فصل التشبيهات، فشبّه حمرة الورد بحمرة الخجل، ثم تناسى ذلك وخدع عنه نفسه، وحملها على أن تعتقد أنه خجل على الحقيقة. ثم لما اطمأن ذلك في قلبه واستحكمت صورته، طلب لذلك الخجل علة، فجعل علة أن فضل على النرجس، ووضع في منزلة ليس يرى نفسه أهلاً لها، فصار يتشور من ذلك، ويتخوف عيب العائب، وغميزة المستهزئ. ويجد ما يجد من مدح مدحة يظهر الكذب فيها ويُفْرِط، حتى تصير كالهزاء بمن قصد بها. ثم زادته الفطنة الثاقبة والطبع المثمر في سحر البيان، ما رأيت من وضع حجاج في شأن النرجس، وجهة استحقاقه الفضل على الورد، فجاء بحسن وإحسان لا تكاد تجد مثله إلا له^(١).

معنى ذلك أن جمالية التخيلات التي تقوم على التعليل والتأول في الصفة لا تنفصل عن الأساس الحجاجي، وأن أسلوبها التصويري يعد المجال الأنسب الذي يتحقق فيه التفاعل بين ذهنيّتين مختلفتين: ذهنية الشاعر الذي يصوغ صورة تخيلية يدّعي فيها دعوى يعتقد صدقها ويعرضها على السامع، ليقنعه بها ويدفعه إلى التسليم بصحتها؛ وذهنية المتلقي الذي لا يرى ما يراه الشاعر، ولا يكون مستعداً من الوهلة الأولى للتسليم بصحة ما يقوله ويدعيه من مشابهاة، بل يحتاج إلى حجاج قوي يحمله الاقتناع بسلامتها من الكذب والتضليل.

ولذلك فما يسميه عبد القاهر بطريقة «ترتيب الصنعة» في نص ابن الرومي ليس غير مجمل الخطوات المتسلسلة التي يصوغ بها رؤيته التخيلية للعالم، ويني عليها دعواه التخيلية، ويحاول أن يقنع بها متلقيه، ويحددها في ثلاث مراحل، تكاد تمثل المنطق الجمالي المميز للحركة الإبداعية والإيحائية لهذا الضرب من التخيل: ففي المرحلة الأولى قارن الشاعر حمرة الورد بحمرة الخجل، وقرب المسافة الدلالية والمرجعية الفاصلة بينهما؛ وفي المرحلة الثانية تناسى تشابههما، وركز انتباهه على الطرف الثاني من التشبيه، فأثبت الخجل له على الحقيقة، وأبعد عن الادعاء - الذي هو أساس التخيل - تهمة الخداع والتمويه؛ وفي المرحلة الثالثة مكن دعواه في نفس السامع، وأحكم الصورة في ذهنه باختلاق علة جديدة وإضافية، مؤداها: تأكيد فضل النرجس وعظيم قيمته مقارنة بالورد.

وقد مثل عبد القاهر لهذا الضرب بشواهد كثيرة، وأداه تحليله لها إلى ملاحظة أن أسلوبها

١ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٨٥.

التخيلي يقوم على الخطوات الثلاث التي تميز السلم الحجاجي، والتي تصوغ مقولاته في علاقة تراتبية، وهي: أ- ادعاء المشابهة، ب- إيجاد العلة، ج- إقامة الدليل أو الشاهد، ويستنتج ذلك من تعليقه على بعض الأبيات الشعرية حيث يقول^(١): «كل واحد من هؤلاء قد خدع نفسه عن التشبيه وغالطها، وأوهم أن الذي جرى العرف بأن يؤخذ منه الشبه قد حضر وحصل بحضرتهم على الحقيقة، ولم يقتصر على دعوى حصوله حتى نصب له علة، وأقام عليه شاهدا (...)»^(٢).

ومن الشواهد الأخرى التي ساقها عبد القاهر للتمثيل لكيفية اشتغال المتخيل الشعري في هذا النوع من التخائيل قول المتنبي: [من الرمل]
ما به قتل أعاديهِ ولكن يَتَّقِي إِيَّاهُ ما تَرَجُّو الذَّنْبُ

إذا كان أساس التخيل في هذا البيت يقوم على نفي العلة الطبيعية المشهورة وإبدالها بعلة أخرى متوهمة ومخادعة، فليس معنى ذلك أنه يماثل الأبيات السابقة في طريقة الاشتغال، إذ يتقدم عليها بدرجة تعمقه في ابتداع العلل الغريبة والبديعة التي تمكن من تأكيد دعوى الشاعر وترسخها في الأذهان، وهذا ما فعله المتنبي هنا، فبدل أن يبرر قتل ممدوحه لأعدائه بغاية القضاء عليهم والنجاء منهم ومن خطرهم، أرجع الأمر إلى غلبة الكرم على طباعه وأفعاله، ورغبته أن يصدق رجاء الراجين، وألا يخيب آمالهم. ولذلك «فلما علم أنه إذا غدا للحرب غدت الذئاب تتوقع أن يتسع عليها الرزق، ويخصب لها الوقت من قتلى عداه، كره أن يخلفها، وأن يخيب رجاءها ولا يسعفها (...)»^(٣).

معنى ذلك أن الخاصية الجمالية التي تميز الأسلوب التخيلي في هذا المستوى من التصوير الشعري هي خرقه لأفق انتظار المتلقي، حيث إن جملة: «ما به قتل أعاديهِ» تشد انتباه السامع وتحرك «خياله» وتثير في نفسه تساؤلات عديدة عن السبب الحقيقي الذي يدفع السلطان إلى أن يطارد أعداءه الذين يتربصون بعرشه ويقتلهم، وتدور هذه التساؤلات كلها حول الدوافع المنطقية والعلل العرفية المشهورة، إلا أن الشاعر يفاجئ المتلقي بدافع غريب وعلة

١ - أنظر تلك الأبيات لدى عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٨٩-٢٩٠.

٢ - المصدر نفسه، ص ٢٩٠.

٣ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٩٦.

عجيبة وجديدة لم تخطر على فكره وخياله، وهي شمول كرمه وعطائه لكل المخلوقات. وتتأتى الفعالية الجمالية لهذا الضرب من التخاييل الشعرية من كونه يولد في نفس المتلقي متعة فنية عميقة، وينسيه -بما ينطوي عليه من قدرة على المفاجأة وخرق أفق الانتظار- الطابع الخداعي للدعوى التخيلية.

ويمثل هذا الضرب آخر أنواع التخيل المعلن، ولذلك سيتقل عبد القاهر بعده إلى استعراض نوع آخر من الصور الشعرية مغاير لكل ما سلف على مستوى القيمة الفنية والعمق التخيلي، لأن الشاعر يطلق العنان فيه لـ «خياله» ويثبت فيه ادعاءاته دون أن يربطها بأي تأويل أو تعليل، فيستعير فيه «الصفة المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المعقولة»^(١)، ويثبتها لها على الحقيقة لا على المشابهة والتمثيل، يقول موضحاً ذلك: «ومثاله استعارتهم «العلو» لزيادة الرجل على غيره في الفضل والقدر والسلطان، ثم وضعهم الكلام وضع من يذكر علواً من طريق المكان. ألا ترى إلى قول أبي تمام: [من المتقارب] ويصعد حتى يظنّ الجهول بأن له حاجة في السماء

فلولا قصده أن ينسي التشبيه ويرفعه بجهده، ويصمم على إنكاره وجحده، فيجعله صاعداً في السماء من حيث المسافة المكانية، لما كان لهذا الكلام وجه»^(٢). وأول ما تجدر ملاحظته بخصوص هذا النوع كونه يمثل «آخر» درجات التخيل الشعري ومستوياته، ولذلك فلن نجد بعده، نوعاً آخر، وكل الأمثلة والشواهد التي يعرضها عبد القاهر -في سياق تحليله لخصائصه الإيحائية والجمالية- ليست إلا تنويعاً لحركته الإبداعية وأسلوبه التصويري، وبالإضافة إلى هذا فهو يمثل النوع الوحيد الذي ارتبط الحديث عنه بالاستعارة، ويعود السبب في ذلك إلى أن صورته الفنية مفارقة للأشكال السابقة على مستوى درجة الادعاء التخيلي وطبيعته. وتتحدد الخاصية الجمالية لهذا النوع من التخاييل في أن الشعراء يصوغون صورهم فيه

١- عبد القاهر الجرجاني: اسرار البلاغة، ص ٣٠٢.

٢- نفسه، يروى بيت أبي تمام أيضاً بصيغة:

ويصعد حتى لظنّ الجهول أن له منزلاً في السماء

وكذا ورد في ديوانه، ٣٤/٤.

«صياغات تقضي بأن لا تشبيه هناك ولا استعارة»^(١)، مما يعني أنه أكثر الأساليب التخيلية إبداعا وغرابة، وأن المشابهات التي يدعيها للظواهر الطبيعية المتباعدة والمتنافرة لا تتشكل على أساس التناسب في التشبيه والوضوح في المعنى، ولكنها تصاغ على أساس الكشف والإبهام والتعجب، حيث يكشف المبدع بها عن رؤية شاعرية جديدة للعالم وأشياءه، فيبهر المتلقين بطريقة تشكيلها وتأليفها، ويولد في نفوسهم إعجابا كبيرا واقتنانا شديدا بها. ومن بين أبرز الشواهد التي مثل بها عبد القاهر أيضا لهذا النوع لإبراز خصوصيته التصويرية ومداه الإبداعي قول ابن العميد (ت ٣٦٦هـ): [من الكامل]

قامت تُظَلِّلُنِي من الشمس نفسٌ أعزُّ علي من نفسي
قامت تُظَلِّلُنِي ومن عَجَبٍ شمسٌ تُظَلِّلُنِي من الشمس

وقول البحري كذلك: [من الطويل]

طلعتَ هُمْ وقت الشُّروق فعانينا سَنَا السَّمْسُ مِنْ أَفَقٍ ووجْهَكَ مِنْ أَفَقٍ
وما عانينا شمسين قبلهما التقى ضياؤهما وَفَقًا، من الغرب والشرق

تختلف الصورة الشعرية التي يصوغها الشاعران هنا في درجة الادعاء التخيلي عن تلك التي تمثل طلعة الحبيبة أو الحاكم بشروق الشمس، أو تلك التي يدعي الشعراء فيها أن نورها مسروق من وجه عشيقاتهم الصبح، لأن التخيل في ذلك المستوى التصويري يراعي الفواصل المنطقية والاختلافات الطبيعية التي تميز الأشياء والظواهر بعضها عن بعض، ولأن حركته الإبداعية تقتصر على التقاط بعض أوجه تشابهها والمقارنة بينها دون أن تفقد عناصر الصورة ومكوناتها الواقعية خصائصها المادية والحركية التي تحدد جوهرها الطبيعي؛ أما هنا فقد تجاوز ابن العميد والبحري ذلك المعنى التخيلي الذي أضحى مألوفًا وعاديًا بسبب كثرة استعماله، فادعى دعوى عجيبة لا عهد للناس بها من قبل مؤداه: أن ذات الحبيبة أو الخليفة شمس تمشي على الأرض وتبسط على الناس نورا وضياء كلما طلعت عليهم.

وما يريد أن يصل إليه عبد القاهر في هذا السياق أن تخيلية هذا النوع من الصور تتحدد بدرجة غوص الشاعر على المعاني العجيبة والجديدة التي لم تجل في الخواطر من قبل، ولا

١ - عبد القاهر الجرجاني: اسرار البلاغة، ص ٣٠٣.

يصل الخيال إلى تمثيلها وتصورها إلا بعد طول تأمل وتفكير. ويستنتج ذلك من تعليقه على الأبيات السابقة، يقول: «معلوم أن القصد أن يخرج السامعين إلى التعجب لرؤية ما لم يروه قط، ولم تجر العادة به (...) ومدار هذا النوع في الغالب على التعجب، وهو والي أمره، وصانع سحره، وصاحب سره، وتراه أبدا وقد أفضى بك إلى خلافة لم تكن عندك، وبرز لك في صورة ما حسبتها تظهر لك»^(١).

ومصدر التعجب الذي تثيره الصورة الشعرية في نفس المتلقي قوة الادعاء التخيلي، لأن الشعارين أكدا أن ما رآته عيونهما شمس ثانية حقيقية، ولم يضمنا قولهما التخيلي أي قرينة تدل على المشابهة وتخفف من حدة الادعاء. وهذا شرط ضروري في التخيلات الغريبة والعجيبة لأنه سر جمالها وصانع سحرها، وإذا لم يراعها الشعراء في عملياتهم الإبداعية، فإن صورهم تأتي ناقصة وساذجة. يقول عبد القاهر في هذا السياق: «وقال أشجع يرثي الرشيد (...) [من الرمل]

غَرَبْتُ بِالْمَشْرِقِ الشَّمْسَ سُبُ فَقُلْ لِلْعَيْنِ تَدْمَعُ
مَا رَأَيْنَا قَطُّ شَمْسًا غَرَبَتْ مِنْ حَيْثُ تَطْلُعُ

فقوله: «غربت بالشرق الشمس»، على حد قول بشار: «أتنتي الشمس زائرة»، في أنه خيل إليك شمس السماء. وقوله بعد: «ما رأينا قط شمسًا» يفتر أمر هذا التخيل، ويميل بك إلى أن تكون الشمس في قوله: «غربت بالشرق الشمس»، غير شمس السماء، أعني غير مدعى أنها هي، وذلك مما يضطرب عليه المعنى ويقلق»^(٢).

إذا كان المعنى الشعري قد اضطرب هنا، فصارت الصورة التخيلية مبتذلة وضعيفة، فذلك لأن أشجع السلمي (ت حوالي ١٩٥ هـ) نقض ادعاءه الأولي؛ فبعد أن خيل إلى السامع في البيت الأول أن مدار الحديث عن شمس السماء، عاد في البيت الثاني فأضعف غرابة تخيله وحصره في المعنى العام المتداول القائم على التصريح بمشابهة الإنسان للشمس من جهة ضياء الوجه وإشراقه وبهائه.

لقد كان عبد القاهر ينطلق في تقسيمه لأنواع التخيل ودرجاته الإيحائية من رؤية

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٣٠٤.

٢- نفسه، ص ٣١١.

جمالية دقيقة ترتب -بشكل تصاعدي- الصور الشعرية حسب عمقها الفني وامتداد أفقها الإبداعي. ولذلك بدأ بالتخيلات القريبة من الحقيقة والشبيهة بها، وأردفها بالتخيلات التي تؤول الصفات النفسية والخلقية تأويلات جديدة، وبالتخيلات التي تقلب العلل الطبيعية للأشياء وتحول الأصل إلى شبيه والشبيه إلى أصل، ثم بالتخيلات التي تخرج بالتأويل إلى ما لا أصل له في التشبيه وما لا علة له في الواقع.

وقد كان يقيس في ذلك درجتي الخداع والإيهام اللتين يتضمّنهما الادعاء التخيلي في كل مستوى تصويري معين، كما كان يتابع في الوقت نفسه طريقة احتيال الشاعر في تمرير دعواه وتقريرها في ذهن السامع، ونوع التفاعل الجمالي الذي تحققه الصورة الشعرية بين خيال المبدع وخيال المتلقي.

ويبدو أنه كان مشدودا إلى الطاقة السحرية التي ينطوي عليها الأسلوب التخيلي، وإلى المتعة الفنية التي يولدها في نفس القارئ. ويتحدد المعيار الذي كان يستند إليه في التمييز بين أصناف الصور الشعرية وترتيب درجاتها الإيحائية بقياس مداها الإبداعي ومحتواها الإمتاع. ولذلك فقد ألفتناه يقرر أن الرؤية الإبداعية للشاعر متى ما كانت أعمق وأغرب إلا وكانت أجمل وأعجب.

ولئن كانت تحليلاته لمستويات التصوير الشعري تنم عن أنه كان يزداد إعجابا بجمالية التخيل كلما انتقل من نوع إلى آخر، فيلاحظ أن النوع التخيلي «الأخير» الذي توقف عنده قد حظي لديه بقيمة خاصة ومميّزة، لأنه يمثل المستوى الذي تتحقق فيه الصفات الإبداعية والجمالية للتخيل. ولعل هذا ما يفسر سبب استخدامه اللات لكلمات الغرابة والعجب والمسرة والأريحية والسحر في معرض تحليله للشواهد الشعرية التي تدرج ضمنه^(١).

وتكمن قيمة النوع الأخير في أنه يشكل نمطا إيحائيا فريدا إذ ينطوي على طاقات إبداعية خصبة ومتجددة، ويبقي حركية التخيل وطاقته الإبداعية منفتحتين باستمرار على الخلق والابتكار، ويؤكد عدم قدرة أي تصنيف أو تقسيم للمعاني على الإحاطة بكل أنواعه ومستوياته الإيحائية، ويعفي القارئ، من ثم، من طلب منتهى التخيل أو نوعه «الأخير» لأن «لهذا الضرب اتساعا وتفننا لا إلى غاية»^(٢).

١- أنظر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٣٠٦.

٢- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٦٦. بالرغم من أن سياق هذا القول يندرج في إطار

وبعبارة أخرى، إذا كانت الأنواع الأولى للمعنى التخيلي تدل على نقطة بداية عملية الخلق الفني، فإن نهايتها تظل غير محددة أو معروفة، وبين البداية واللامهاية تتنوع درجات الحسن والجمال وتتفاوت مغامرات الكشف والابتكار.

ومما تجدر ملاحظته بخصوص تقسيم عبد القاهر لأنواع التخيل أنه لم يستقرئ كل المستويات الجمالية والإيحائية التي ينطوي عليها النوع التخيلي الأخير، وخاصة تلك التي تنتفي فيها علاقات المشابهة بين أطرافها أو لا تتضح بصورة جلية، والتي يثير ادعاؤها التخيلي الوعي الإدراكي للسامع ويحرك بقوة خيالاته وأفكاره، من ذلك مثلاً قول لبيد (ت ٤١هـ): [من الكامل]

وَعْدَاةَ رِيحٍ قَدْ كَشَفْتُ وَقِرَّةً إِذْ أَصْبَحَتْ يَبْدُ الشَّالِ زِمَامُهَا

فالصورة التي يتضمنها هذا البيت تختلف عن تلك التي يتضمنها البيت السابق لأبي تمام في درجة التخيل لا في طبيعته، لأن ادعاءها يقضي «بأن لا تشبيه هناك ولا استعارة»، ولأن تمثل محتوَاهما الإيحائي يتطلب من المتلقي بذل جهد خيالي كبير وعميق، يقول موضحاً ذلك: «(...) ليس لك (...) في بيت لبيد (...) أكثر من أن تخيل إلى نفسك أن «الشمال» في تصريح «الغداة» على حكم طبيعتها، كالمدير المصرف لما زمامه بيده، ومقادته في كفه، وذلك كله يتعدى التخيل والوهم والتقدير في النفس، من غير أن يكون هناك شيء يُحسُّ، وذات تَحَصَّل»^(١).

تتميز الصور التي يشكلها هذا النوع من التخيلات عن تلك التي تشكلها الأنواع الأخرى السابقة بصعوبة تمثلها وإدراكها، ويحتاج المتلقي لكي يندمج في سياقها التخيلي ويستمتع برؤاها الجمالية البديعة إلى أن يسهم في عملية إنتاجها الفني عن طريق تفكيك

الحديث عن الكناية والمجاز والاستعارة، إلا أنه يتصل أيضاً بموضوع التخيل الشعري، لأن تلك الأنواع ما هي إلا وسائل جمالية لشكيل صور فنية ذات محتوى تخيلي. وقد كان واعياً أثناء حديثه عن هذه الأنواع وتوظيفها لها في الدلائل بقيمتها ووظائفها التخيلية، ويبدو أنه لم يوظف مصطلح تخيل في هذا الكتاب بسبب الحرج المذهبي مما علق بالكلمة من دلالات اعتبرت سلبية ولا يليق وصف القرآن الكريم بها. (أنظر يوسف الإدريسي: «جماليات التشكيل اللغوي للشعر، النظم والتخيل عند الجرجاني»، مجلة الملتقى، ٩٤-١٠٠، ٦، ٢٠٠٢، مراكش، صص ١٤٦-١٦٠).

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٤٦.

مكوناتها الإيحائية وإعادة بنائها وترتيبها من جديد، يقول في هذا الإطار: «إنما يتراءى لك التشبيه بعد أن تحرق إليه سترًا، وتعمل تأملاً وفكراً، وبعد أن تغير الطريقة، وتخرج عن الحدو الأول، كقولك: «إذ أصبحت الشمال ولها في قوة تأثيرها في الغداة شبه المالك تصريف الشيء بيده، وإجراؤه على موافقته، وجذبه نحو الجهة التي تقتضيها طبيعته، وتنحوها إرادته»، فأنت كما ترى تجد الشبه المنتزع ههنا إذا رجعت إلى الحقيقة، ووضعت الاسم المستعار في موضعه الأصلي لا يلقاك من المستعار نفسه بل مما يضاف إليه. ألا ترى أنك لم ترد أن تجعل الشمال كاليد ومشبهة باليد، كما جعلت الرجل كالأسد ومشبهًا بالأسد، ولكنك أردت أن تجعل «الشمال» كذي اليد من الأحياء، فأنت تجعل في هذا الضرب المستعار له: وهو -نحو «الشمال»- ذا شيء، وغرضك أن تثبت له حكم من يكون له ذلك الشيء في فعل أو غيره، لا نفس ذلك الشيء»^(١).

فالسبب الذي يجعل هذا النوع يحتاج إلى قدر كبير من إعمال الخيال أن الشاعر ينحو فيه برؤاه الخيالية منحى بعيداً وعميقاً، فيمثل المعطيات والظواهر المحسوسة والمدركة بأخرى وهمية لا ترى ولا يتحصّل التحقق من وجودها، ولذلك فإذا ارتهن المتلقي إلى مخزونة الذاكري وتوسل بذوقه الجمالي المألوف، فسيتعذر عليه تمثّل العالم الإيحائي الذي يشكّله الشاعر والوصول إلى ادعائه التخيلي.

معنى ذلك أن عبد القاهر وعى أن بعض الصور الشعرية الجميلة والبديعة لا علاقة لها بالماضي الإدراكي ولا تحيل على أي معطى مادي، وأن العوالم الخيالية التي تشكّلها تستشرف بناء عالم مغاير غير معاش قبلاً، ولا يمكن تمثله والاستمتاع به إلا بالاندماج في بنيتها التخيلية ومحاولة عيش تجربتها الإبداعية من جديد، ولا يتأتى هذا الأمر إلا إذا استطاع المتلقي التخلص من إدراكه السطحي والمحدود للواقع المادي ومن تفاعله المعهود مع الكلمات، فيرقى بحسه ووجدانه إلى لحظة شعورية مرهفة تقارب -إن لم تكن توازي- تلك التي عاشها الشاعر لما كان بصدد تشكيل رؤاه الجمالية. وما يقوله عبد القاهر في النص الأخير يعني أنه أدرك أن المتلقين ليسوا كلهم متساوين في القدرة على تمثّل هذا النوع من التخيلات والاستمتاع بجماها الأسر، بل إن ذلك مقصور على فئة خاصة يكون لها تهيؤ غريزي على تذوق النص الشعري والنفوذ إلى أسرارهِ العجيبة

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٤٧. أنظر أيضاً دلائل الإعجاز، ص ٤٣٥-٤٣٦.

والساحرة، يقول مؤكداً ذلك: «وهذا موضع في غاية اللطف، لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً، يعرف وَحْيَ طَبْعِ الشعر، وخفيَّ حركته التي هي كالحلْسِ، وكَمَسْرِ النَّفْسِ فِي النَّفْسِ».^(١)

وبالرغم من أن عبد القاهر لم يتوقف كثيراً عند هذا النوع من التخيلات الشعرية الذي تمثله صورة «يد الشمال» وما شاكلها، إلا أن ذلك لا يؤثر على نسقية التصور الجمالي الذي كان ينطلق منه، ويرتب بالاستناد إليه الصور الشعرية بشكل تصاعدي، وبحسب جده عواملها الإيحائية وعمقها التخيلي، لأن سياق استشهاده ببيت لبّيد يندرج في إطار التمييز على المستوى الجمالي بين المعاني العامة والخاصة، وفي معرض تقسيمه للاستعارات إلى مفيدة وغير مفيدة، وتأكيد أنه القيمة الفنية للاستعارات المفيدة تتحدد بالنظر إلى اتساع أفقها الإبداعي، وغرابة مضمونها التخيلي.^(٢)

ويستخلص من تحليل عبد القاهر لجمالية صورة لبّيد وعرضه للخصائص الفنية التي تميز النوع التخيلي «الأخير» أنه كان ينطلق من تصور خاص للعلاقة بين الاستعارة والتخيل، ولنوع الادعاءات التخيلية التي تميز التصوير الاستعاري وترقى به في مدارج الجمالية، وللحدود التي لا تتسع لها طاقتها التمثيلية.

وقبل تناول هذا التصور بالعرض والتحليل لابد من التساؤل: لماذا أصر عبد القاهر على تقسيم التخيلات الشعرية وتصنيفها إلى أنواع ودرجات بالرغم من أنه ظل يؤكد الطابع الامتدادي للتخيل وجوهره الحركي؟ وهل يكون قد ناقض بذلك تصوره الجمالي لماهية التخيل؟ أم أن للأمر تفسيراً آخر؟

مما لا شك فيه أن إحصاءه عن تحديد النوع التخيلي «الأخير» الذي تنتهي به عملية الإبداع الفني، وتأكيد بدله ذلك أن بعد كل نوع تخيلي جميل وغريب يوجد نوع آخر أجهل منه وأغرب لدليل واضح على أنه لم يناقض تصوره للتخيل. ويبدو أن تشبعه بأفكار شيخه القاضي الجرجاني (ت ٣٩٨هـ) وتأثره العميق بتصوراته هو ما دفعه إلى خوض مغامرة تحديد أصناف المعنى التخيلي ودرجاته؛ إذ لا يبعد أن يكون متأثراً في ذلك بقول أستاذه: «(...) إنما الإحالة نتيجة الإفراط وشعبة من الإغراق، والباب واحد، ولكن له

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٣٠٦. أنظر أيضاً ص ٣٦٠.

٢- أنظر المصدر نفسه، ص ٤٢-٤٣. أنظر أيضاً دلائل الإعجاز، ص ٤٦١.

درج ومراتب»^(١). ولئن كان تتلمذ عبد القاهر على يدي عبد العزيز الجرجاني مما لا ينزاع فيه^(٢)، فإن ما يؤكد ذلك أن هذا الأخير كان يبدل -أسوة بالبلاغيين والنقاد السابقين- مصطلح التخيل بكلمات الإفراط والغلو والإغراق.

٤ - الاستعارة والتخيل:

تثير العلاقة بين الاستعارة والتخيل في التفكير البلاغي لعبد القاهر إشكالا كبيرا، لأنه عبر عن موقفين يبدو ظاهريا أنهما «متناقضان»؛ فقد أكد في البداية أن لا علاقة للاستعارة بالتخيل، ثم لم يلبث أن استدرك بأن لا انفصال بينهما، وبين هذا وذاك «يتيه» القارئ في تبين أي الموقفين يتبنى عبد القاهر، و«يختار» في فهم كيف وقع لعالم فذ ومفكر لامع الذكاء وحاد البصيرة هذا «الخلط»، فجمع بين موقفين «متضاربين» في تصور واحد؟! والمقصود بموقفيه «المتضاربين» قوله: «اعلم أن «الاستعارة» لا تدخل في قبيل «التخيل»، لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعتمد إلى إثبات شبه هناك، فلا يكون مخبره على خلاف خبره. وكيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن، وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى، كقوله عز وجل: ﴿وَاشْتَغَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ [سورة مريم: الآية ٤]؟ ثم لا شبهة في أن ليس المعنى على إثبات الاشتعال ظاهرا، وإنما المراد إثبات شبهه. وكذلك قول النبي ﷺ: «المؤمن مرآة المؤمن»، ليس على إثباته مرآة من حيث الجسم الصقيل، لكن من حيث الشبه المعقول (...).»^(٣)؛ وقوله في سياق لاحق: «(...) فقد حصل من هذا الباب: أن الاسم المستعار كلما كان قدمه أثبت في مكانه، وكان موضعه من الكلام أضنّ به، وأشد محاماة عليه، وأمنع لك من أن تتركه وترجع إلى الظاهر وتصرح بالتشبيه، فأمر التخيل فيه أقوى، ودعوى المتكلم له أظهر وأتم»^(٤).

١ - عبد العزيز الجرجاني: الوساطة، ص ٤٢٠.

٢ - جدير بالإشارة أن عبد القاهر قد ذكر أستاذه القاضي الجرجاني في أسرار البلاغة ثمان مرات (ص ٥٢، ١٢٩، ١٣٣، ١٩٧، ٢٠٣، ٢٣٣، ٣٢١، ٣٥٣)، بينما ذكره في دلائل الإعجاز مرتين فقط (ص ٤٣٤، ٥٠٩).

٣ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٣ - ٢٧٤.

٤ - نفسه، ص ٣١٨.

يتحقق فهم هذين النصين بصورة سليمة عبر أمرين اثنين: الأول أن نربطهما بالتصور العام الذي يوجه رؤيته الجمالية لأساليب التصوير الفني ودرجاتها الإبداعية؛ والثاني أن نقرأهما في ضوء تحديد المفهوم لمصطلحي الاستعارة والتخييل.

وفي أفق تحقيق ذلك يجدر التذكير بأن مفهوم التخييل عند عبد القاهر الجرجاني رؤية جمالية تقوم على الادعاء، ويثبت فيها الشاعر -بغاية المبالغة في الوصف والتمثيل وبأسلوب لغوي بديع يبنني على الخداع والتمويه- أمرا غير متحقق في الوجود أو مدرك بالأبصار؛ أما الاستعارة فحدها مغاير لهذا المعنى، لأنها لا تشير إلى عملية إثبات حكم مدعى، ولكن إلى إثبات مشابهة فقط بين طرفي الاستعارة يناسب فيها المخبر خبره. وتكمن قيمة هذا التمييز الذي يؤكد النص الأول في أنه يكشف أن التخييل والاستعارة طريقتان جماليتان في التمثيل والتصوير، تقوم الأولى على خرق ضوابط التشبيه وآلياته الأسلوبية، فتغرق في الادعاء وتجعل المعنى، الذي يكون القصد في الاستعارة إثبات مماثلته للصفة المشبهة، أصلا قائما بذاته وصفة متحققة لذاته؛ بينما تحافظ الطريقة الثانية على حدود المشابهة وتبقي المعنى في إطار التمثيل الذي له أصل في الواقع، والذي لا تتنافر العلاقة بين أطرافه ولا يناقض فيه المخبر خبره.

وإذا كانت الشواهد الشعرية السابقة المتعلقة بأصناف المعنى التخيلي ومراتبه الجمالية قد بينت طرائق اشتغال الادعاء في الطريقة الأولى، فإن ما يمثل الطريقة الثانية ويؤكد أن لا مدخل للاستعارة في قبيل التخييل قوله تعالى: ﴿وَاشْتَغَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾^(١).

فما يجعل هذه الآية تفارق جنس التخييل كونها لا تقصد إثبات معنى الاشتغال، بل تنشد إثبات مشابهة لمعان الشيب وشيوعه في الرأس لاشتغال النار وسرعة انتشارها والتهامها لما حولها^(٢)، مما يعني أن سبيل الاستعارة القرآنية «سبيل الكلام المحذوف، في أنك إذا رجعت إلى أصله، وجدت قائله وهو يثبت أمرا عقليا صحيحا، ويدعي دعوى لها سَنَخُ في العقل»^(٣)، وهذا على خلاف التخييل الذي يدعي ما لا تصح دعواه، ويثبت «ما ينفيه العقل ويأباه»^(٤).

١- مريم، ٤.

٢- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٠١.

٣- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٧٥.

٤- نفسه، ص ٢٧٤.

لكن التساؤل الذي يطرح نفسه بحدة: هل كل الاستعارات القرآنية ذات أصل عقلي صحيح؟ وألا توجد في بعض أساليبه التصويرية استعارات تغمض فيها المشابهة وتبعد إلى حد لا يمكن معه الوقوف على أصل لها؟ ومن ثم ألا يمكن أن تقوم بعض استعاراته على إثبات المعنى المدعى بدل إثبات مشابهة هناك؟

تجد هذه التساؤلات مبرراتها في كون بعض الصور القرآنية تضمنت مشابهات غامضة انتفت فيها أي علاقة منطقية بين مواضيعها، كما هو الشأن مثلا بالنسبة إلى قوله تعالى: ﴿طُلُعَها كأنه رؤوس الشياطين﴾^(١)، وقوله جل جلاله: ﴿فَأَذَاقَها الله لباس الجوع﴾^(٢)، ونحو ذلك من الآيات الكريمة التي أثارت نقاشات كثيرة وعميقة بين علماء التفسير والبلاغة، وكانت من العوامل الرئيسة والمباشرة لبروز البوادر الأولى للتفكير البلاغي العربي، كما يدل على ذلك كتاب: مجاز القرآن لأبي عبيدة (ت ٢٠٩هـ) الذي كانت عبارة ﴿رؤوس الشياطين﴾ الواردة في الآية السالفة سببا لتأليفه له.

ويبدو أن عبد القاهر لم يكن غافلا -وهو ينزه الاستعارة القرآنية عن التخيل- عن التساؤلات السابقة، بل إنه كان واعيا بها، إلا أن التصور الذي كان ينطلق منه ويعالج في ضوءه جمالية الأساليب التصويرية وخصائصها النوعية في كل بنية خطابية معينة كان يعفيه من مطارحتها ومعالجتها. وتحدد منطلقات هذا التصور لديه في أمرين أساسين: أولهما أن الاستعارة القرآنية تظل محافظة -مهما بعدت عن التعليل وأغرقت في الادعاء- على أصلها الدلالي وسندها العقلي، كما تظل متضمنة لوجه التشابه بين طرفيها أيضا، وهذا ما قامت مباحث الإعجاز على بيانه وتأكيد؛ وثانيهما أن الاستعارة القرآنية لا تشتغل -مثل الاستعارة الشعرية- بغاية إنجاز وظيفة جمالية خالصة، بل إنها ترمي خاصة إلى تأكيد أحكام الدين وإثباتها بقوة في النفس، كما تهدف بأسلوبها البديع ومضمونها التمثيلي إلى تقوية الطابع الإعجازي للقرآن. وبعبارة أخرى إنها مجرد أسلوب فني يتخذ من المحتوى التصويري والمتعة الجمالية التي يبثها في النفس وسيلة لتحقيق غاية أعمق وأجل ألا وهي الإقناع بأحكام الحق سبحانه وتقريرها في القلوب؛ أما الاستعارات التخيلية في الشعر فلها غاية جمالية خالصة، ومهما تضمنت من أفكار

١- الصفات، ٦٥.

٢- النحل، ١١٢.

وحاولت الإقناع بها فلا تتخلى عن غايتها الإمتاعية التي تمثل جوهر الخطاب الشعري ومقصديته الرئيسة.

والاستعارة القرآنية التي لا تدخل في قبيل التخيل يكون المستعار فيها قابلاً للحصول الذهني والإدراك العقلي، وهي التي أوماً إليها عبد القاهر حين تحدث عن المعاني العقلية الصحيحة التي تجري في الشعر، وحين قارب الأنواع الأولى من التخيل.

وخلافاً لكثير من الباحثين^(١)، تنبه طارق النعمان لهذا الأمر فأشار إلى أن قول عبد القاهر: «الاستعارة لا تدخل في قبيل التخيل» لا يفصل بالمرّة بينهما، بل يعني «أن العلاقة بينهما ليست «علاقة لزوم واقتضاء» يستدعي فيها حضور أي طرف من الطرفين حضور الطرف الآخر والإحالة إليه. وفق هذا يكون التخيل قبيلًا والاستعارة قبيلًا آخر تمامًا، مثلما أن الاستعارة قبيل والتمثيل قبيل، دون أن يمنع اختلاف كل منهما عن الآخر - على مستوى الماهية - من أن يلتقيا فيما يعرف بالاستعارة التمثيلية، فيكون لدينا استعارات غير خييلة، وأخرى خييلة، مثلما لدينا تمثيلات وتشبيهات خييلة، وأخرى العكس»^(٢).

وعليه، فليس في موقف عبد القاهر أي ارتباك أو تناقض، بل إنه كان يصدر عن رؤية بلاغية راسخة في الفكر العربي تفصل بين التصوير القرآني والتصوير الشعري على مستوى طبيعة الأسلوب التمثيلي وغاياته الجمالية. وبالإضافة إلى ذلك فحرصه على استبعاد صفة التخيل عن الصور القرآنية يرجع إلى أن تلك الكلمة عقلت بذاكرتها - كما اتضح في المبحث الأول من الفصل الأول - معاني الخداع والإيهام والتضليل طوال أزمنة ثقافية وعبر حقول معرفية متنوعة عند العرب، فكان صعباً «على الجرجاني أن ينسب إلى القرآن التخيل على الرغم من محاولة تبرئته من الكذب، لقد سهل عليه هذا الأمر عندما كان يواجه نصوصاً بشرية أما عندما واجه القرآن فقد فزع من التخيل وتمثل الكذب أمامه. ولذلك جعل الاستعارة تتعارض مع التخيل لأنها ليست كذباً إنها تقبل التأويل بالشبيه»^(٣).

١ - يلاحظ أن جل الباحثين الذين تناولوا هذه القضية قد أجمعوا على أن عبد القاهر كان مضطرباً وحائراً في تبين العلاقة بين الاستعارة والتخيل، أنظر مثلاً د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٢٩٦. د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص ١٢٣.

٢ - طارق النعمان: اللفظ والمعنى، ص ١٧٠.

٣ - محمد الولي: الصورة الشعرية، ص ١٠٣. أنظر كذلك د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٧٧، د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال، ص ١٧٣-١٧٤.

ويبدو أنه تخلص من الحرج الذي أحس به في معرض مقارنته بين آليات الاشتغال الجمالي للاستعارة القرآنية والمنطق الإيحائي للتخيل، وذلك حين عاد إلى النص الشعري، فركز في دراسته له على النظر في طبيعة التصوير الاستعاري وتحليل خصائصه التخيلية، دون مقارنة ذلك بغيره من الخطابات الأخرى ذات المصدر القدسي (القرآن والحديث)، والتي يسبب تناولها ببعض المفاهيم البلاغية الدقيقة والخاصة بأساليب معينة حرجاً مذهبياً، فأكد حينها الترابط القوي بين الاستعارة الشعرية والتخيل.

إلا أن الاستعارة التي يتحقق فيها هذا الأمر هي تلك التي ينتقل أسلوبها التصويري من مستوى إثبات المشابهة الظاهرة والصريحة إلى مستوى إثبات دعوى لا أصل لها في الواقع ولا طريق إلى تحصيلها، والتي تصوغ تلك الدعوى بصورة تركيبية غريبة، وأسلوب إيحائي كثيف يتعذر معه الرجوع إلى ظاهر المعنى والتصريح بوجه المشابهة بين طرفيها. إنها استعارة ليست لها مقصدية خارج نصية أو غاية غير جمالية من قبيل ترسيخ معنى أو تثبيت فكرة أو موقف - كما في القرآن الكريم - بل إن لها غاية جمالية محضة، وتستهدف أن تكون الأداة والغاية ذاتها، ولذلك فهي تنطوي دائماً على طاقة سحرية بديعة تحتال بها على المتلقين، وتصور لهم من خلالها الأشياء والظواهر التي ألفوا إدراكها بأشكال جديدة وضمن علاقات عجيبة ومفاجئة، بحيث: «إنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جليلة، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطّفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون»^(١).

وما يشير إليه عبد القاهر هنا يعد أمراً هاماً جداً؛ لأنه يميز بين المستويات الجمالية للاستعارة، ويؤكد أن الدرجة التي تصل فيها الاستعارة إلى منتهى الحسن، وتبلغ فيها غاية التعجيب والإثارة تتحدد في اللحظة التي تعيد فيها تشكيل المعطيات المادية بمظاهر جميلة مغايرة للمألوف، وتكمن أهمية هذا الضرب من التصوير في كونه يمثل المستوى الذي تتماثل فيه الحركة الإبداعية للاستعارة مع الجوهر الامتدادي للتخيل، ولا عجب والأمر كذلك إن

١ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٤٣.

وجدناه يعتبره «هو الصميم الخالص من الاستعارة»^(١)، ويصفه بالصفات نفسها التي حدد بها الخصائص الفنية للتخيل، حيث يرى أن «لها ههنا أساليب كثيرة، ومسالك دقيقة مختلفة، والقول الذي يجري مجرى القانون والقسمة يغمض فيها»^(٢)، وأن طرقه التشبيهية «تختلف حتى تفوت النهاية، ومذاهبه تتشعب حتى لا غاية، ولا يمكن الانفصال منه إلا بفصول جمّة، وقسمة بعد قسمة»^(٣). بل إن المقارنة البسيطة بين ترتيبه لأنواع المعاني التخيلية والمعاني التشبيهية الاستعارية من حيث قيمتها الفنية وعمقها الإيحائي ودرجاتها الجمالية^(٤) تبين تماثلاً بين التصنيفين وتطابقاً لافتاً بين أقسامهما وشواهدهما الشعرية إلى حد يوحي بأن القاسم المشترك بينهما والهاجس المتحكم بهما، والذي تترتب على أساسه أنواعهما «هو القرب المبني على الحسية والاشتراك، والبعد المبني على العقلية وخفاء الصفة المشتركة والحاجة إلى التأويل»^(٥). ولئن كانت عبارة عبد القاهر «(...) إن شئت أرتك (...) وإن شئت» الواردة في نصه السابق تدل على اتساع المدى الإبداعي للاستعارة، فإنها تدل على تنوعه واختلاف أساليبه التمثيلية كذلك، فكما أنها تصوغ صوراً يدركها الإنسان بحسه أو عقله، تنتج أيضاً صوراً لا يمكن تمثيلها وإدراكها إلا بـ «الخيال» أو بالأوهام والظنون حسب اصطلاحه. وقد أشار إلى هذين المذهبين في ادعاء المشابهة في نص آخر حيث قال: «(...) إن اللفظة الواحدة تستعار على طريقتين مختلفتين، ويذهب بها في القياس والتشبيه مذهبين، أحدهما يفضي إلى ما تناله العيون، والآخر يومئ إلى ما تمثله الظنون»^(٦).

وهذا التمييز الذي يقيمه عبد القاهر بين هذين النوعين من الاستعارات هو الذي اعتمدته هذه الدراسة في القول إنه يفصل بين الاستعارة غير المخيلة والاستعارة المخيلة أو التخيلية كما سيسميها البلاغيون المتأخرون. ولعله كان يسعى إلى التأكيد بذلك أن

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٦٥.

٢- نفسه، ص ٦٦.

٣- نفسه، ص ٣.

٤- أنظر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٥٥-٧١. وقارن أنواع الاستعارات وضروبها وشواهد كل واحد منها بأنواع المعاني التخيلية وأقسامها.

٥- د. محمد العمري: البلاغة العربية، ص ٣٣٨، ٣٣٩، بالرغم من أن حديث المؤلف بهم الاستعارة فقط، إلا أنه ينطبق أيضاً على تقسيم عبد القاهر لأنواع التخيل الشعرية.

٦- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٦٩.

الاستعارة القرآنية لا تتوجه إلى «الخيال» بل إلى العقل، ولهذا فهي لا تخرج عن حدود إثبات المشابهة بين واقعتين أو ظاهرتين، ولا تحرق في ذلك حدود الأصل العقلي أو الحسي؛ أما الاستعارة «التخيلية» فلا أصل لها إلا في الأوهام والظنون، ولا تنشئ تحريك سوى الخيال، لأنه المنفذ الأقرب والأفضل إلى نفس السامع، ولذلك فادعاءاتها لا تدرك ولا تتمثل إلا به.

وتبرز قيمة العمل الذي قام به عبد القاهر وأهميته في أنه ركز بدرجة كبيرة على الطاقة التخيلية التي ينطوي عليها التعبير الاستعاري، فأعاد إليها بعضاً من قيمتها الفنية التي سلبتها إياها مباحث النقاد والبلاغيين السابقين عليه، وذلك حين حصروا فاعلية الخيال الشعري في التشبيه، وفضلوه على الاستعارة^(٧).

ويعود الاحتفاء الكبير لعبد القاهر الجرجاني بالاستعارة إلى وعيه بقيمتها الجمالية الكبيرة، وقدرتها الفريدة على إبداع عوالم جديدة وتغيير رؤى الإنسان المألوفة والمحدودة للواقع والأشياء، وعلى النفاذ إلى أعماق النفس الإنسانية وتحريكها، وذلك مقارنة بالأنواع البلاغية الأخرى؛ لأنه إذا كان إثبات المشابهة وادعاء التناسب بين المعطيات المادية المختلفة هو ما يشكل الجوهر الجمالي لكل محاسن الكلام كالتشبيه والتمثيل والكناية والمجاز، فإن الاستعارة تفضل هذه الأساليب التصويرية وتعلوها من حيث إنها أقواها ادعاء وأبلغها إثباتاً للمشابهة وتقريراً لها في النفوس والأوهام، يقول في هذا الإطار: «إن الاستعارة وإن كانت تعتمد التشبيه والتمثيل وكان التشبيه يقتضي شيئاً مشبهاً ومشبهاً به، وكذلك التمثيل، لأنه كما عرفت تشبيهه إلا أنه عقلي فإن الاستعارة من شأنها أن تسقط ذكر المشبه من البين وتطرحه، وتدعي له الاسم الموضوع للمشبه به، كما مضى من قولك: «رأيت أسداً»، تريد رجلاً شجاعاً و«وردت بحراً زاحراً»، تريد رجلاً كثير الجود فائض الكف و«أبدت نورا» تريد علماً وما شاكل ذلك، فاسم الذي هو المشبه غير مذكور بوجه من الوجوه كما ترى، وقد نقلت الحديث إلى اسم المشبه به، لقصدك أن تبالغ، فتضع اللفظ بحيث يخيل أن معك نفس الأسد والبحر والنور، كي تقوي أمر المشابهة وتشده»^(٨).

٧- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٢٢٣، ١٩٨، ٢٣٢. حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص ٥٧٧، ٥٧٨.

٨- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٤٢.

تحدد قيمة التعبير الاستعاري وخصوصيته الفنية في قدرته الفائقة على تخيل المشابهات وإيقاعها في النفس، لأن أسلوبه التصويري لا يقوم على المقارنة بين الأشياء والظواهر، ولا يقف عند مستوى الادعاء المحدود والسطحي الذي يجعل أحد الموضوعين شبيها بالآخر، بل إنه يبالغ في الادعاء حتى يقارب بينهما ويجعلهما موضوعا واحدا، فـ«يتوهم الرائي لهما في حالين أنه رأى شيئا واحدا»^(١).

ولئن كان هذا الأمر يعني أن الاستعارة تفضل من ناحية القيمة الفنية والطاقة التخيلية الأنواع البلاغية الأخرى، فإنه يعني أيضا وبالمثل أن شعريتها تتحدد بمدى جدة تخيلها وغرابتها وبقدرتها على الكشف والإبهار. ولهذا يلاحظ أن عبد القاهر الجرجاني لا يفتأ يؤكد ضرورة التمييز بين مستويين من الاستعارات: أحدهما عامي ومبتذل، والآخر خاصي ونادر، والفرق بينهما فرق في طبيعة التخييل وعمقه الإبداعي أساسا، ذلك لأن الأولى هي مجرد صور عادية وساذجة تتراءى للخيالات المحدودة وتردها كل الألسنة والأجناس، وتخلو من أية قيمة فنية؛ أما الثانية فهي وليدة رؤى خيالية عميقة وفريدة، ولا توجد إلا في كلام المبدعين الأفذاذ، ولا يقوى على تشكيلها إلا من امتلك خيالا مجنحا وحسا شاعريا مرهفا، هذا ما يمكن استنتاجه من قوله: «اعلم أن من شأن الكناية والاستعارة والتمثيل «أن تجري فيها الفضيلة، وأن تتفاوت التفاوت الشديد. أفلا ترى أنك تجد في الاستعارة العامي المبتذل، كقولنا: «رأيت أسدا، ووردت بحرا، ولقيت بدرا». والخاصي النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال، كقوله: [من الطويل] وسالت بأعناق المطي الأباطح»^(٢).

فكما أن الاستعارة تفضل تخيليا الأنواع البلاغية الأخرى، فإن أساليبها التعبيرية تتفاوت أيضا بحسب جدة العوالم التي تبتكرها وقوتها التخيلية. وما يقوله عبد القاهر في هذا النص لا يناقض قوله في النص السالف، لأنه لا يعني هنا أن عبارة «رأيت أسدا» ونحوها خالية من أي مضمون تخيلي، وإنما يقصد بذلك أن الصورة التي تتضمنها وتبثها في نفس المتلقي فقدت -بحكم طول تداولها وكثرة استهلاكها- خاصيتها الجمالية وقوتها التأثيرية، فلم تعد لها القيمة الأدبية التي حظيت بها يوم استعملت أول مرة.

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٥٢.

٢- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٧٤. أنظر أيضا أسرار البلاغة، ص ٣٤.

ويجبل هذا الموقف على مبدأ هام في التصور البلاغي لعبد القاهر مؤداه أن جمالية الأساليب التخيلية صفة غير ثابتة أو أزلية، بل تبوخ مع الزمن وتفتت مع رقي أذواق الناس، ولذلك فما يعتبر في زمن خاصيا نادرا قدي يأتي عليه زمن آخر فيصير عاميا مبتذلا^(١). والمقياس الذي يمكن من التمييز بين الصور الشعرية البديعة والجديدة والصور الرديئة والمكررة ليس كميا، ولا يرتبط بزمن الإبداع أو بصاحبه، وإنما هو كيفي ويحدده نوع الأسلوب التمثيلي، ودرجة خروج الشاعر بالمشابهة من مستوى تقرير الشبه بين الأشياء المادية والظواهر الطبيعية المتماثلة في الجنس والمقاربة في النوع إلى مستوى التأليف بين تلك المتنافرة في الحس، فيوحد بينها ويرزها بطريقة بديعة وساحرة، يقول بهذا الصدد: «(...) إن لتصوير الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله، والتقاط ذلك له من غير محلته، واجتلابه إليه من الشق البعيد، بابا آخر من الظرف واللفظ، ومذهبا من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل. وأحضر شاهدا لك على هذا: أن تنظر إلى تشبيه المشاهدات بعضها ببعض، فإن التشبيهات سواء كانت عامة مشتركة، أم خاصة مقصورة على قائل دون قائل: تراها لا يقع بها اعتداد، ولا يكون لها موقع من السامعين، ولا تهز ولا تحرك حتى يكون الشبه مقررًا بين شيئين مختلفين في الجنس (...) وهكذا إذا استقرت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشيين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب. وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستطراف، والمثير للدفين من الارتياح، والمتألف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة أنك ترى بها الشيين مثلين متباينين، ومؤلفين مختلفين (...)»^(٢).

وما يشير إليه عبد القاهر في هذا النص لا يهم علاقة الاستعارة بالتخيل فحسب، ولكنه ينطبق على مختلف أساليب التمثيل الفني وطرائق التصوير الشعري أيضا، لأنه لا يستعمل هنا كلمة التشبيه بالمعنى الذي تدل به على النوع البلاغي المعروف، وإنما بمعنى الصورة الذهنية الواقعة في النفس نتيجة المقارنة بين موضوعين مختلفين أو المقاربة بينهما. وإذا كانت هذه الصورة تتحقق في التشبيه أو التمثيل أو الكناية أو الاستعارة بمستويات جمالية مختلفة ومتفاوتة، فإنها

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٨٩-١٩٠. أنظر د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٤٤١.

٢- نفسه، ص ١٢٩-١٣٠.

تبلغ في الاستعارة درجة عالية من الحسن، وتولد قدرا كبيرا من الإمتاع، ويرجع ذلك أساسا إلى أن أسلوبها التصويري يمتلك طاقة أقوى على تقريب الظواهر والأشياء المتنافرة والمتباعدة، والتوحيد بينها في شكل إيحائي عجيب وغريب. وهذا ما كان يقصده عبد القاهر بقوله في نص سابق إن التشبيهات تكون غير معجبة ما لم تصنع بأسلوب استعاري^(١).

وإذا كان النص أعلاه يكشف أن مفهوم التخيل عند عبد القاهر يمثل الأداة الإجرائية التي كان يقارب بها العملية الإبداعية، ويقيم في ضوئها شعرية الصور، فإنه يشي بأن جمالية «التشبيهات» تقاس عنده من خلال ثلاثة مستويات، وأن كل واحد منها يحيل إلى إحدى ركائز ذلك المفهوم: فالمستوى الأول يهتم النشاط التخيلي للذات الشاعرة، وتدلل عليه عملية التقاط الصور الجمالية، وفعل الغوص على المشابهات البعيدة التي تتأبى على الإدراك العادي والسطحي؛ والمستوى الثاني يتصل بالبنية الإيحائية للنص الشعري وبمضامينه التخيلية، وتعتبر الغرابة مقياسا محددًا لجمالية هذا المستوى، وتتأتى من قدرة أساليبه التصويرية على التأليف بين الأشياء المتنافرة في الحس والمتباعدة في الجنس؛ أما المستوى الثالث فيتعلق بطبيعة المتعة الفنية التي تولدها «التشبيهات» البديعة والعجيبة في نفس المتلقي، ونوع الاستجابة الجمالية التي تحدثها لديه.

ولئن كان عبد القاهر يعتبر أن هذه المستويات الثلاثة تمثل لحظات مترابطة ومتفاعلة في العملية الإبداعية، فيبدو أنه كان يولي -كما هو الشأن بالنسبة إلى كل البلاغيين العرب- أهمية أكبر للمتلقي، لأنه هو المستهدف بالتخيل الشعري. ولذا يؤكد أن جمالية الصور الفنية تقاس بمدى انبهار المتلقي وافتنانه بالتشكل الغريب والعجيب لمواضيعها وعواملها الإيحائية، ويكتسي هذا التأكيد قيمة نظرية خاصة، لأنه يفسر سبب انشداد الإنسان غريزيا للتصوير الشعري، يقول موضحا ذلك: «مبنى الطباع وموضوع الجبلية، على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يُعْهَد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صباة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر. فسواء في إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته»^(٢).

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٤٣.

٢- نفسه، ص ١٣١.

فالنفس الإنسانية بطبيعتها تحب كل ما هو غريب وجميل، وتسأم كل ما هو معهود ومبتذل، ولذلك فحين تتوالى عليها لفترة طويلة من الزمن الظواهر والأشياء نفسها، يحثم عليها القلق الوجداني ويسكنها الخمول، ولما ترد عليها صور عجيبة وجديدة، تنبعث فيها مشاعر الطرب والأريحية والرضى، وتزداد هذه الانفعالات حدة وعمقا حين تصوغ الصور الواردة عليها أشياء العالم ومعطياته المادية المألوفة والمبتذلة بمظاهر غير معهودة وتكشف عنها بأساليب بديعة ومفاجئة. وهنا تكمن القيمة الجمالية للتخيل الشعري وتبرز وظيفته الوجودية؛ لأنه في اللحظة التي يعيد فيها تشكيل الأشياء المادية بصور مغايرة وغير معهودة لا يرجع إليها جمالها الذي سلبه إياها إدراكنا اليومي لها فقط، بل إنه يعيد إلينا ثقتنا في العالم أيضا، ويجعلنا نستشعر أنه أرحب وأجمل مما كنا نظن. قد لا يكون عبد القاهر قصد هذا المعنى، لكن في تأكيده أن الغرابة والتعجب خاصيتان ملازمتان للتخيل ودالتان على شعريته ما يوحي بأنه كان واعيا بذلك.

والغرابة المولدة للتعجب هي أعلى مستوى جمالي يمكن أن تصل إليه الصور الشعرية، وتقترن دائما بالغوص العميق على المعاني البعيدة والتشبيهات الخفية، وتتولد من الأعمال الشديدة للخيال والفكر، يقول بهذا الصدد: «إن الأشياء المشتركة في الجنس، المتفقة في النوع، تستغني بثبوت الشبه بينها، وقيام الاتفاق فيها، عن تعمل وتأمل في إيجاب ذلك لها وتثبيته فيها، وإنما الصنعة والحدق، والنظر الذي يلطف ويدق، في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربة، وتعقد بين الأجنيات معاهد نسب وشبكة. وما شرفت صنعة، ولا ذكر بالفضيلة عمل، إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر، إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زاوئهما والطالب لهما من هذا المعنى، ما لا يحتكم ماعدهما، ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات»^(١). ويقول أيضا في السياق نفسه: «المعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتسرع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهية النظر إلى نظيره الذي يشبه به، بل بعد تثبت وتذكر وفلي للنفس عن الصور التي تعرفها، وتحريك للوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه»^(٢).

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٤٨.

٢- نفسه، ص ١٥٧.

وما يقوله عبد القاهر هنا يدل على أنه «قد اهتدى إلى طبيعة الخيال، وصلته بكشف العلاقات الغامضة بين الأشياء»^(١)، وأنه كان واعيا بأن «أهم ما يميز الشاعر البارع عن غيره هو تلك القدرة الذهنية التي تجعله ينظر إلى أبعد مما ينظر سواه، ويكشف علاقات لم يلتفت إليها معاصروه أو أسلافه. إن الشاعر إنسان متخيل، والتخيل قدرة ذهنية، إذا عملت في رعاية عقل مفرط الذكاء دائم الوعي والجهد، انتهى صاحبها إلى ما لم ينته إليه سواه، فيتوصل إلى إدراك الاتفاق بين العناصر، ويكشف عن الاتفاق الكامن بين الأشياء، ومن ثم تتوافق الأنواع المختلفة، وتتألف الأجناس البعيدة»^(٢).

والواقع أن هذا التصور الذي يعد فيه عبد القاهر الغرابة خاصة جمالية تميز شعرية التخيل وتنتج عن الحركة الذهنية للوهم (الخيال) لا يعدو أن يكون صوغا لفكرة الجاحظ عن شعرية التصوير الفني، والتي استعمل فيها المصطلحات ذاتها التي يوظفها عبد القاهر، واعتبر فيها «الوهم» أداة الإبداع الشعري ووسيلة الشاعر لتشكيل عوالم إيحائية غريبة وعجيبة والمقصود بذلك قوله: «الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبعد (...) والناس موكلون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الراهن، وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى، مثل الذي لهم في الغريب القليل، وفي النادر الشاذ»^(٣).

بيد أن عبد القاهر لا يرى أن غرابة التخيل الشعري تتحقق بمجرد الجمع بين أعناق المتنافرات والمتباينات، أو بالاهتداء إلى المشابهات الخفية التي يصعب الوصول إليها، ولكنه يشرط ذلك ببيان وجه التماثل بين الموضوعين المختلفين؛ أما أن تستكره الأوصاف وتدعى المشابهة بين شيئين متنافرين ومتباعدين دون أن يكشف الشاعر عن وجه تلاؤمهما وتقاربهما، ومن غير أن يكون ثمة سبيل لتمثل المشابهة والوصول إليها، فذلك أمر مرفوض ويتنافى مع الحركة الإيحائية للتخيل الشعري وغايته الإمتاعية، يقول بهذا الصدد: «اعلم أي لست أقول لك إنك متى ألفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنست،

١- د. عصام قصبجي: نظرية المحاكاة، ص ١٣٢.

٢- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ١٨٧.

٣- الجاحظ: الحيوان، ١/ ٨٩-٩٠.

ولكن أقوله بعد تقييد، وبعد شرط، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا، وتجذ للملاءمة والتأليف السوي بينهما مذهباً وإليهما سبيلاً (...) فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره حيث لا يتصور، فلا، لأنك تكون في ذلك بمنزلة الصانع الأخرق، يضع في تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه، حتى تخرج الصورة مضطربة، وتجيء فيها نتوء، ويكون للعين عنها من تفاوتها نبو. وإنما قيل: «شبهت» ولا تعني في كونك مشبهاً أن تذكر حرف التشبيه أو تستعير، إنما تكون مشبهاً بالحقيقة بأن ترى الشبه وتبينه، ولا يمكنك بيان ما لا يكون، وتمثيل ما لا تتمثله الأوهام والظنون»^(١).

وليس معنى ذلك أن عبد القاهر يتراجع عن تصوره الجمالي الذي يربط شعرية التخيل بمدى إغراق الشاعر في ابتداع عوالم جمالية لا تراها عين ولا يجوئها مكان، كما لا يعني أيضاً أنه يقيد الخيال الشعاري ويحد من حركته الإبداعية، بل إن ما يرفضه هو تلك الوثبات الخيالية التي تجمع بين موضوعين متنافرين دون أن تكون ثمة قرينة منطقية تجمع بينهما، ودون أن يكون هناك سبيل لتمثل المشابهة وإدراكها، لأن حقيقة التخيل الشعري ليست في مجرد ادعاء التشابه بين موضوعين مختلفين، أو باستعمال أدوات التشبيه، ولكنها تتحقق أساساً بنقل الشاعر لوعيه الخيالي وبثه الصور الماثلة في نفسه إلى ذهن السامع حتى يراها ويستمتع بها مثله.

ولا تعني عبارة «الشبه الصحيح العقلي» أن الصور التخيلية نمط من الوعي مطابق للعالم المادي، ولكنها نوع معين من الوعي يتعارض كلية مع النسخ الحرفي للواقع العيني والمحاكاة المباشرة لظواهره المادية في صورتها الكلية، دون أن يمنع ذلك أن يتأسس على صور جزئية صادرة عن العالم ومشابهة لبعض معطياته وأشياءه^(٢).

ولا يرفض عبد القاهر كل التخيلات المغرقة في الوصف والتشبيه، وإنما يرفض تلك التي يكد السامع في استخراج معناها ويحتاج إلى تأمل عميق وطويل لتمثل عالمها الإيحائي، حتى إذا ما بلغ مراده وجد معنى فاتراً وصورة عادية ومحدودة لا يستحقان منه كل العناية الذي بذله للوصول إليهما. يقول بهذا الصدد: «أحق أصناف التعقد بالذم ما يتعبك، ثم لا

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٥١-١٥٢.

٢- طارق النعمان: اللفظ والمعنى، ص ٢٩٣-٢٩٤.

يجدي عليك، ويُورِّقُك ثم لا يُورِّقُ لك»^(١)، ويقول أيضا: «والمعقد من الشعر والكلام لم يذمَّ لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأن صاحبه يُعثرُ فكرياً في متصرفه، ويُشيكُ طريقك إلى المعنى، ويُوعرُ مذهبك نحوه، بل ربما قَسَمَ فكرياً، وشَعَبَ ظنك حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب؟»^(٢)

وما يقوله عبد القاهر هنا يكتسي أهمية كبيرة، لأنه يعني أن التخيل الشعري ليس مجرد عملية تصوير فني لعوالم إيحائية بديعة وغريبة، بل هو أيضاً وأساساً رؤية جمالية تتوسل باللغة لتقول أشياء مغايرة توازي في جدتها وغرابتها الصور الخيالية التي يبتكرها الشاعر؛ لأن الشاعر لا يتميز بقدرته على رؤية ما لا يراه غيره، ولكنه يتفرد كذلك بقدرته على قول ما لا يقوله الآخرون، وإذا أساء ترتيب عناصر صورته ولم يتوفق في تشكيل رؤاه الخيالية بالأسلوب اللغوي المناسب، فإن شعره يكون إما ساذجاً أو معقداً.

معنى ذلك أن عبد القاهر لم يكن يفكر في التخيل بوصفه صورة فنية توحى بعالم جمالي مغاير في مظهره للواقع المادي، بل كان يعتبره -علاوة على ذلك- طريقة مختلفة في القول تتفاعل بنياتها اللغوية وأساليبها التعبيرية مع طريقة تركيب الصورة وانتظام عناصرها التمثيلية، ولذلك فكما تتأثر جمالية الصورة وقيمتها التخيلية بتغيير العلاقة الفنية بين عناصرها، أو باستبدال أحد تلك العناصر بآخر، تتأثر أيضاً بتغيير أحد المكونات اللغوية أو البنيات التركيبية عن موضعها إما عن طريق التقديم أو التأخير ونحو ذلك. ويستنتج ذلك من قوله: «اعلم أن من شأن «الاستعارة» أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء، ازدادت الاستعارة حسناً، حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه، خرجت إلى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع، ومثال ذلك قول ابن المعتز: [من المديد]

أثمرت أغصان راحته لجناة الحسن عناباً

ألا ترى أنك لو حملت نفسك على أن تظهر التشبيه وتفصح به، احتجت إلى أن

١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٤٢.

٢- نفسه، ص ١٤٧.

تقول: «أثمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالبي الحسن، شبيه العناب من أطرافها المخضوبة» وهذا ما لا تخفى غثائته^(١).

فجمال الصورة الشعرية وغرابتها تنتجان عن تضافر المكونات الدلالية واللغوية لبنيتها التركيبية وطريقة تأليفها ونظمها، ولذلك ما إن نغير إحدى عناصرها ونعيد صوغها بأسلوب آخر حتى نشعر بتدني قيمتها الجمالية وابتدال لغتها الإيحائية.

وبالرغم من أهمية هذا التصور إلا أن عبد القاهر لم يبرز بصورة واضحة أوجه الترابط والتفاعل بين التخيل باعتباره مفهوما يتصل بالبنية التمثيلية للنص الشعري والنظم باعتباره مفهوما يتعلق بالمكونات اللغوية والتركيبية والأسلوبية.

والسؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هنا: لماذا غاب مصطلح التخيل في كتاب الدلائل؟ وهل أبرز كل المستويات التخيلية للأسلوب الشعري؟

يبدو أن السبب الرئيس لغياب مصطلح التخيل في كتاب الدلائل يعود إلى طبيعة موضوعه ومقصدته الفكرية التي تنشئ إثبات إعجازية النص القرآني بالتأكيد أنه من عند الله تعالى، وبيان أن أسلوبه التمثيلي مفارق لكل المستويات الأخرى للخطاب البشري، ومن هنا جاء استبعاد مصطلح التخيل، خاصة أنه يرادف الكذب والخداع والاحتيال، ويقتضي باعتباره نشاطا تصويريا يقوم على الإيحاء والتمثيل وجود ذهنتين خياليتين: ذهنية الشاعر الذي يشكل بخياله -أو وهمه بلغة عبد القاهر- مواضيع فنية مغايرة على مستوى جدتها وغرابتها لمواضيع الواقع وأشياء المادية؛ وذهنية المتلقي الذي يروم الشاعر أن يبث في نفسه صورته الخيالية وأن يوهمه بصدقها وحقيقتها، وحاشا لله أن يكون الأسلوب التصويري للقرآن الكريم مخادعا وموها وصادرا عن خيال ذهني^(٢).

إن الحرج الذي استشعره عبد القاهر إزاء الدلالات «السلبية» التي ترسخت في ذاكرة كلمة التخيل، والتي تشير إلى الخداع والإيهام والتضليل والسحر ونحو ذلك هو الذي جعله يستبعد هذه الكلمة من كتاب الدلائل، وهو الذي دفعه أيضا إلى الفصل بين الاستعارة القرآنية والاستعارة الشعرية على مستوى الأسلوب التصويري، ومن ثم

١- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٤٥٠-٤٥١.

٢- أنظر يوسف الإدريسي: «جماليات التشكيل اللغوي للشعر، النظم والتخيل عند الجرجاني»، الملتقى، ع ٩٠-١٠٠، ص ٦، ٢٠٠٢، مراكش، صص ١٤٦-١٦٠.

التمييز بين الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية أو التخيلية كما سيسميها البلاغيون المتأخرون.

وعلاوة على ذلك، يلاحظ أن مفهوم التخيل عنده لا يشمل كل المكونات الأسلوبية للنص الشعري خاصة تلك التي تتعلق بمستواه الإيقاعي، لأن النشاط الخيالي في الشعر لا يقتصر على الجانب الإيحائي والتمثيلي، ولكنه يشمل الجانب الدلالي أو التركيبي، كما يتحقق كذلك وأساسا بالصياغة الموسيقية للأفكار والتدفق المتناغم للكلمات والصور، «فقد ترى في الشعر إدراكا استعاريا أو مجازيا ثم تجد المعنى مرتبطا بتوتر صوتي أو لون موسيقي أو إيقاع أو صيغة أو مدلول لغوي أو تركيب نحوي، وهكذا نخيل إلينا أن المعنى في الشعر يخضع لتقاطعات مستمرة وأن ما نسميه النشاط الخيالي الشعري بنية معقدة»^(١).

وقد وعى عبد القاهر الأساس النظري الذي كان سيمكنه من دراسة الجانب الإيقاعي للنص الشعري وإبراز طاقته الإيحائية وفاعليته التخيلية، وذلك حين أشار إلى أن جمالية التشكيل اللغوي للشعر تتولد من التأليف بين مضمون النفس وتنظيم النص، وأن وضوح الصورة في الفكر وتناغمها في الذهن ينعكس إيجابا على البنية اللغوية للخطاب^(٢)، لأن هذه الإشارة تمثل مهادا نظريا للقول بموسيقى الروح وتأثيرها على موسيقى الشعر، لكن المجال الأول لاشتغال عبد القاهر والمتمثل في إثبات إعجاز القرآن دفعه إلى أن يستبعد المكون الإيقاعي مما يوجب المزية للخطاب، فاعتبر أن «الوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء»^(٣)، حتى لا يماثل على مستوى القيمة الجمالية والخاصية النوعية بين القرآن والشعر، وليس هذا غير وجه آخر للخرج المذهبي الذي كان يؤدي به إلى تغليب الجانب العقدي على الجانب المعرفي.

اتضح مما سبق أن عبد القاهر الجرجاني يمثل في سيرورة مفهوم التخيل لحظة تأصيلية بارزة ومتقدمة، فقد استثمر أهم الدلالات التي ترسبت في ذاكرة كلمة تخيل وغيرها من

١- د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال، ص ١٧٠-١٧١.

٢- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٤-٥، ١١٦-١١٩، ١٢٨-١٢٩، دلائل الإعجاز، ص ٥٣-٥٤، ٤٩، ٤٥٤. وانظر مجدي أحمد توفيق: مفهوم الإبداع الفني، ص ٢٠٨-٢٠٩.

٣- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٤٧٤.

الكلمات المرتبطة بها على مستوى الجذر الاشتقاقي والحقل المعجمي، وحوها من سياقها التداولي العام وربطها بقضايا الإبداع الشعري، ومستويات تشكله الفني واشتغاله الجمالي، فصاغ في هذا الإطار مفهوما دقيقا وعميقا للتخيل أكد فيه صلته الوثيقة بوجدان للشاعر ودواخله النفسية والعاطفية، ونبه على طابعه الحركي وأساسه الامتدادي، ومعتبرا إياه فعلا مماثلا للسحر.

كما اتضح أيضا أن عبد القاهر الجرجاني هو أول بلاغي خصص مبحثا مستقلا لدراسة مفهوم التخيل ومقارنته بمقاربة بيانية أصيلة تعيد صياغة المقولات والتصورات الابتدائية لدى الرعيل الأول من الشعراء واللغويين والمتأدين والمفسرين وغيرهم من ممثلي التيار البياني الأصل عند العرب، وقد كان في توظيفه لمفهوم التخيل بعيداً كل البعد عن أي تأثر بالمفهوم الفلسفي، وهو ما بدى جليا من خلال تحديده له، وتصنيفه لضروبه وأنواعه ضمن سلم يقي الطابع الانفتاحي للمعنى التخيلي وأساسه الامتدادي بارزين، وتأكيد أنه أنواعه الإيحائية وأشكاله التصويرية لا تحصى ولا تحصر، كما بدى ذلك أيضا من خلال مناقشته لعلاقة مفهوم التخيل بقضية الصدق والكذب في الشعر، وبطبيعة التخيل الاستعاري في القرآن الكريم والشعر العربي. ويبدو أن قيمة التصورات النظرية والمنهجية للمفهوم البياني للتخيل لدى عبد القاهر الجرجاني ستجعله يعرف امتدادا عند بعض البلاغيين المتأخرين.



المبحث الثاني

امتدادات المفهوم البياني للتخيل عند البلاغيين المتأخرين

تمهيد

مما لا شك فيه أن عبد القاهر الجرجاني يمثل في تاريخ البلاغة العربية لحظة دالة على نضج المفاهيم والتصورات واكتمال تشكلها. ويتفق كثير من الباحثين المحدثين على أن الكتابات البلاغية المتأخرة التي لم تستثمر الشعرية الأرسطية، ولم توظف أحكامها الجمالية التي شرحها ولخصها فلاسفة الإسلام تكاد تكون صياغة لأفكاره وتصوراته، ومحاولة لشرحها وتبسيطها.

إن هذه المرحلة الجديدة هي التي نسميها لحظة امتداد المفهوم البياني للتخيل، ونقصد بها بعض المساهمات التي تناولت برؤية عربية «خالصة» مفهوم التخيل بعد عبد القاهر، ولم ترق إلى مستوى إنتاج رؤية نسقية لجماليات التخيل الشعري، بل عمد أصحابها إلى إعادة توظيف تحديده للتخيل، فشرحوا بعض تصوراته وأحكامه، وأطلقوا على بعض الصور الفنية والأساليب التخيلية التي ركز عليها مصطلحات خاصة ودقيقة. وبالرغم من بعض الآراء الدقيقة التي أضافوها في سياق عرض أفكاره وأحكامه بخصوص التخيل، إلا أنها لم تخرج في عمومها عن الجوهر النظري لمفهومه، ويتضح ذلك من جانبين شكلا مجال تفكير البلاغيين المتأخرين في التخيل: يتعلق أولهما بالتنبيه على خاصيته التصويرية؛ بينما يشير الثاني إلى طابعه التأثيري، وهما مستويان مترابطان ومتفاعلان يؤدي كل منهما إلى الآخر ويستدعيه، ولا تفصل بينهما هذه الدراسة إلا لبيان خصوصية كل واحد منهما.

١ - الخاصية التصويرية للتخيل:

يمثل البعد التصويري السمة الأساس التي يقوم عليها تحديد مصطلح التخيل في هذه اللحظة؛ حيث أكد البلاغيون الذين وظفوه وعرفوه أنه عملية تصوير جمالي لمعنى ذهني أو معطى خيالي بطريقة إيجابية توهم المتلقي أنه موضوع حقيقي مائل في الحس. ويستشف ذلك من قول الزمخشري (ت ٥٣٨هـ): «التخيل (...) يقصده به تصوير المعنى في القلب وتثبيته»^(١).

١ - الزمخشري: الكشف، ٤/ ٣٨٨-٣٨٩.

ويبدو في هذا التعريف أن صاحبه يؤكد أمرين اثنين: أولهما أن المحتوى التمثيلي الذي تقوم عليه المعطيات التخيلية ينشد تشكيل صور فنية ذات شحنة إيجابية قوية؛ وثانيهما أن العملية التخيلية تستهدف تحريك مشاعر الإنسان وعواطفه النفسية، وهذا ما تحيل إليه كلمة «القلب».

وإذا كان تعريف الزمخشري للتخيل يستثمر التصور الأساس الذي قام عليه مفهوم عبد القاهر الجرجاني، فيلاحظ أن الأمر نفسه ينطبق على جل التعريفات التي سادت في الكتب البلاغية المتأخرة؛ إذ أكد أصحابها أن التخيل عملية تمثيل فني تبث في الذهن صور الأشياء والمواضيع المادية الموجودة أو المختلفة وكأنها ماثلة في الواقع ومدركة بالعين. ويتضح هذا المعنى من التعريفات الثلاثة التي استقها يحيى بن حمزة العلوي (ت ٧٤٩هـ) من الكتابات السائدة والمتداولة في عصره، وجمعها في طرازه^(١).

فالتعريف الأول للتخيل هو لـ: الزمكاني (ت ٦٥١هـ) ويقول فيه: «هو تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهم أنه ذو صورة تشاهد، وأنه مما يظهر في العيان»^(٢)؛ والتعريف الثاني يقدمه المطرزي (ت؟ هـ) وفيه يقول: «هو أن تذكر ألفاظا لكل واحد منها معنيان، أحدهما قريب، والآخر بعيد، فإذا سمعه الإنسان سبق فهمه إلى القريب، ومراد المتكلم فهم البعيد، وهذا كقوله تعالى ﴿وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي﴾^(٣)، فالظاهر الذي يسبق من هذا الكلام هو روح المتردد في الخلق، وليس مقصودا ههنا، وإنما المقصود روح الحياة»^(٤)؛ أما التعريف الثالث فهو: «أن يقال هو اللفظ الدال بظاهره على معنى، والمراد غيره على جهة التصوير»^(٥).

تؤكد هذه التعريفات مجتمعة معنى واحدا مؤداه: أن التخيل نشاط ذهني يرادف التصوير ويلازمه، وأن غايته تمثيل موضوع مادي غائب عن الحس، وإثبات معناه في النفس حتى يتوهم الذهن أنه ماثل في الواقع العيني بالصورة المخيل بها، ويؤدي «الخيال» أو الوهم الذي يحيل إليه فعل يتوهم المبني للمجهول في تعريف الزمكاني دورا رئيسا في

١- أنظر العلوي: الطراز، ٣ / ٥-٤.

٢- ابن الزمكاني: التبيان في علم البيان، ص ١٧٨.

٣- الحجر، ٢٩.

٤- العلوي: الطراز، ٣ / ٥-٤.

٥- نفسه، ٣ / ٥.

عملية التخيل، لأنه المرآة التي ترتسم فيها صور الأشياء المخيلة، ويتحقق الفعل التخيلي بأساليب التصوير الفني، وطرائق تشكيل المعنى الجمالي والإيحاء به، ويبدو أن الكناية تمثل لدى صاحبي التعريفين الأسلوب الأنسب للتخيل.

ومما تجدر ملاحظته أن هذه التعريفات تتماثل مع تعريف أبي بكر الأصفهاني (ت ٥٠٢هـ) الذي سبق الوقوف عنده في المبحث الأول من الفصل الأول، والذي يربط فيه بين التخيل والتصوير، ويعتبره عملية تمثيل خيال الشيء في النفس.

وعلاوة على ذلك، يلاحظ أن هذه التعريفات لا تقتصر التخيل على مستوى معين من الخطاب، بل يشمل عند أصحابها كل مستويات الخطاب وأنواعه سواء كان شعرا أم خطابة أم قرآنا أم حديثا. ولا شك أن الفضل في ذلك يعود إلى الزمخشري الذي يعتبر أول بلاغي عربي وسع مجال اشتغال مفهوم التخيل، فنظر إليه بوصفه أداة جمالية ووسيلة تعبيرية لا تقتصر على الأسلوب الشعري، بل تطال الأسلوبين القرآني والحديثي أيضا.

ينطلق الزمخشري في ذلك من تصور هام مؤداه أن القرآن الكريم بوصفه كلاما إلهيا جاء على سَنَنِ العرب في الكلام والبيان، وجارى على طرقهم في الإيحاء والتصوير، وأن أكثر آياته تقوم على التخيل، ومن ثمة، ففهم معانيه المشكلة وتفسير آياته الغامضة والمتشابهة يقتضي في المقام الأول تمثل ماهية التخيل وإدراك جوهره الجمالي ومنطقه الإيحائي، يقول في هذا الإطار: «لا ترى بابا في علم البيان أدق ولا أرق ولا ألطف من هذا الباب، ولا أنفع وأعون على تعاطي تأويل المشتبهات من كلام الله تعالى في القرآن وسائر الكتب السماوية وكلام الأنبياء، فإن أكثره وعلتيه تخيلات قد زلت فيها الأقدام قديما، وما أتى الزالون إلا من قلة عنايتهم بالبحث والتنقير، حتى يعلموا أن في عداد العلوم الدقيقة علما لو قدره حق قدره، لما خفي عليهم أن العلوم كلها مفتقرة إليه وعيال عليه، إذ لا يحل عقدها الموربة ولا يفك قيودها المكربة إلا هو»^(١).

يعتبر التخيل خاصية جمالية مميزة للأسلوب القرآني، وأداة لتأويل المتشابه فيه وفهم المقاصد الربانية دون الوقوع في التجسيم والمساس بثابت التوحيد ومبدأ التنزيه. وتجدر الأهمية التي يوليها الزمخشري للتخيل تفسيرا في مذهبه الاعتزالي الذي يقوم أساسا على نفي الصفات. ولذلك يرى أن الصفات التجسيدية التي يصور بها الحق سبحانه

ذاته ليست خصالا مادية محسوسة، ولكنها مجرد أساليب إيجائية لتمثيل عظمتة وجلاله. وعليه فسؤال جهنم وجوابها في قوله تعالى: ﴿يَوْمَ نَقُولُ لِحَنَمَ هَلْ اَمْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ﴾^(١) هو مجرد تخيل يصور به الله تعالى الاتساع المطلق لعالم الجحيم ولا محدودية عذابه، ويقصد به إيقاع هذا المعنى في الذهن وتأكيد في النفس^(٢)، كما أن قوله سبحانه: ﴿وسع كرسية السماوات والأرض﴾^(٣)، وقوله كذلك: ﴿والأرض جميعا قبضته يوم القيامة والسماوات مطويات بيمينه﴾^(٤) ليس إلا تخيلا لعظمتة وتصويرا لقدرته وتمثيلا حسيا لقوته وجبروته جل وعلا^(٥).

معنى ذلك أن جانبا كبيرا من بلاغة القرآن وقدرته على التأثير يعود «إلى أسلوبه الخاص الذي يصور المعاني للمتلقى، ويمثلها لمخيلته، عن طريق التوسل بصور حسية، أو بلغة المنظور والمشاهد والعيني، التي تحيل المفروضات في الذهن وتحققها، وتقدمها كما لو كانت أشياء واقعة مشاهدة»^(٦).

إن مفهوم التخيل عند الزمخشري يرادف التشبيه والاستعارة والتمثيل وسائر ضروب المجاز وأساليبه، وهو أداة لإبراز المعاني المجردة المحجوبة عن الأنظار وكشفها للأذهان^(٧). ويبدو أنه كان يستعمل مصطلحي التخيل والتمثيل بمعنى واحد، فقد رادفهما خمس مرات^(٨)، من أصل المرات العشر التي ورد فيها مصطلح التخيل في كشفه^(٩). ويستشف من سياقات استعمال مفهوم التخيل أنه وظفه بوصفه أداة إجرائية لتأويل

١- ق، ٣٠.

٢- الزمخشري: الكشف، ٤ / ٣٨٨-٣٨٩.

٣- البقرة، ٢٥٥.

٤- الزمر، ٦٧.

٥- الزمخشري: الكشف، ١ / ٣٠١، ٤ / ١٤٢.

٦- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٢٧٠.

٧- الزمخشري، الكشف، ٣ / ٤٥٥.

٨- نفسه، ١ / ٣٠١، ٢ / ١٧٦، ٣ / ٧٣، ٤ / ١٨٩، ٤ / ٥٠٩.

٩- نفسه، ١ / ٦١، ١ / ٣٠١، ٢ / ١٧٦، ٣ / ٧٣، ٤ / ١٤٢-١٤٣، ٤ / ١٨٩، ٤ / ٣٨٨-٣٨٩، ٤ / ٤٩٧، ٤ / ٥٠٩.

آي القرآن وتحليلها، كما اعتبره أيضا وسيلة بلاغية ذات طاقة إيحائية قوية ومؤثرة تضيف على الأسلوب البياني مسحة جمالية بديعة، وثبتت المعنى المخيل في النفس وتصوره كأنه واقع في الحس ومائل في الأعيان. ويتضح ذلك من تعليقه على بعض الآيات^(١)، وعلى حديث يروى عن رسول الله ﷺ، حيث يقول: «وكذلك حكم ما يروى أن جبريل جاء رسول الله ﷺ، فقال: يا أبا القاسم، إن الله يمسك السماوات يوم القيامة على أصبع والأرضين على أصبع والجبال على أصبع والشجر على أصبع وسائر الخلق على أصبع، ثم يهزهن فيقول أنا الملك، فضحك رسول الله ﷺ تعجبا مما قال، ثم قرأ تصديقا له ﴿وما قدروا الله حق قدره ... الآية﴾^(٢). وإنما ضحك أفصح العرب ﷺ وتعجب لأنه لم يفهم منه إلا ما يفهمه علماء البيان من غير تصور إمساك ولا أصبع ولا هز ولا شيء من ذلك، ولكن فهمه وقع أول شيء وآخره على الزبدة والخالصة التي هي الدلالة على القدرة الباهرة، وأن الأفعال العظام التي تتحير فيها الأفهام والأذهان ولا تكتنفها الأوهام هينة عليه هوانا لا يوصل السامع إلى الوقوف عليه، إلا إجراء العبارة في مثل هذه الطريقة من التخيل^(٣). فبيت القصيد في هذا النص هو أن ملك الوحي مثل للرسول ﷺ قدرة الله الباهرة والخرافة التي تعجز أوهام البشر عن تصورها إلا بأسلوب تخيلي، لأنه من غير الممكن أن يصور الله ذاته لعباده بصفاته المجردة التي لا شبيه لها في الأرض والسماء، ولا سبيل إلى أن تخطر على بال الإنسان ويتمثلها ذهنه أو تدركها حواسه. ولذلك لما كان مستحيلا تمثل ذاته الجليلة بصورتها المفارقة لكل الموجودات، شبهها الله تعالى بما يعرفه الإنسان وتمثله مداركه، بغاية التخيل لا بغاية التجسيم والتشخيص.

وتتأتى أهمية مفهوم التخيل لدى الزمخشري من كونه وسع مجاله الوظيفي، فلم يعد يقتصر استخدامه عنده على تحليل البنيات الجمالية للصور الشعرية، وبيان خصائصها الإيحائية والتأثيرية، بل أصبح هذا الأمر يشمل عنده كذلك الصور القرآنية والحديثية، كما أنه استبعد كل الدلالات السلبية والمواقف التنقيصية التي ارتبطت بكلمة تخيل، وترسبت في ذاكرتها المعجمية عبر مختلف سياقات توظيفها كالخداع والكذب والتضليل، واحتفظ

١- الزمخشري، الكشف، ١/ ٧٢، ١/ ٣٠١، ٤/ ١٢٤، ٤/ ٥٠٩.

٢- الزمر، ٦٧.

٣- الزمخشري، الكشف، ٤/ ١٤٣.

بدلالاتها على التصوير والتمثيل فقط، فاعتبر أنها «تمثيل للمعاني المجردة وطريقة من طرائق تجسيم المعنوي للحس فحسب»^(١). ومما ساعده على ذلك «أن فكرة التصوير نفسها أثريت ثراء ملحوظا نتيجة لتطبيقها على الشعر وربطها بالتخيل، خاصة في القرن الخامس. وكأن الدراسة القرآنية، بعد أن أسهمت في إنضاج فكرة التقديم الحسي للشعر، عادت لتتأثر بدراسات الشعر، وتعمق - بإفادتها من هذه الدراسات - فهمها لفكرة التقديم الحسي في القرآن»^(٢).

وإذا كان الزمخشري قد فارق الجرجاني في مسألة استبعاد دلالات الخداع والتضليل والكذب عن كلمة تخيل، فقد ظل متأثرا به في آرائه وأحكامه البلاغية الأخرى، خاصة في تصويره أن الصفة الجمالية التي تسم التخيل وتميزه تتأتى من قوة إثباته للمعاني وتقديرها في النفس وشدة إيhamه بها.

وقد ووجهت محاولته إبعاده عنهم الخداع والكذب والتضليل عن المعاني التخيلية، وإصراره على توظيف مصطلح التخيل في تفسير الصور القرآنية والحديثية وتأويلها بنقد لاذع واستنكار كبير، فعاب عليه ابن المنير السني (ت ٦٨٣هـ) وصفه للقرآن الكريم بكلمة لا تليق بجلال الله تعالى وقدسيت كتابه الحكيم، ولا ينعت بها إلا الكلام الباطل والمخادع، حيث علق قائلا: «قوله (...) إن ذلك تخيل للعظمة، سوء أدب في الإطلاق وبعد في الإضرار، فإن التخيل، إنما يستعمل في الأباطيل وما ليست له حقيقة صدق، فإن يكن معنى ما قاله صحيحا فقد أخطأ في التعبير عنه بعبارة موهمة لا مدخل لها في الأدب الشرعي، وسيأتي له أمثاله مما يوجب الأدب أن يجتنب»^(٣).

لا يعترض ابن المنير هنا على تأويل الزمخشري الذي ينزه الذات الإلهية عن الصفات الإنسانية، والذي يعتبر فيه أن الخصال والأعضاء الجسدية التي ينسبها الله تعالى إلى ذاته غير مقصودة بمعناها الظاهر، وأن المراد منها هو تصوير عظمته الخارقة وقوته الباهرة، ولكن ما يرفضه في الكشف هو كلمة «التخيل» وحدها^(٤). ولعله كان متأثرا في ذلك

١- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٧٨.

٢- نفسه، ص ٢٦٥.

٣- أحمد بن المنير: الانتصاف بهامش الكشف للزمخشري، ١/ ٣٠١.

٤- أنظر المصدر نفسه، ٢/ ١٧٦، ٤/ ١٤٣، ٤/ ٣٨٨-٣٨٩، ٤/ ٥٠٩.

بموقف عبد القاهر من مصطلح التخيل الذي وسمه بالكذب والخداع، ودفعه إلى التمييز بين الاستعارة القرآنية والاستعارة الشعرية.

وبالرغم من ذلك، يبدو أن الزمخشري قد استطاع أن يخلص مصطلح التخيل من الشوائب والدلالات السلبية التي عقلت به، وأن يوسع سياقات توظيفه، فلم يعد البلاغيون المتأخرون يستشعرون أي حرج في وسم أساليب التعبير البياني في القرآن والحديث بالتخيل، وهذا ما نلمسه بجلاء لدى السكاكي وابن الأثير والقزويني (ت ٧٣٩هـ) وغيرهم^(١).

وفضلاً عن ذلك، فقد اتخذ التأكيد في هذه اللحظة على الطابع التصوري للتخيل وجوهره التمثيلي منحى آخر يتعلق بمعالجته في ضوء علاقته بالأنواع البلاغية كالتشبيه والاستعارة، وبحث مستويات تأليف المشابهات بين أطراف الصور الفنية وطرائق تمثيلها الذهني، وقد خطى السكاكي (ت ٦٢٦هـ) في هذا الاتجاه خطوات هامة؛ لأنه رسخ الوعي بالخاصية التخيلية للأنواع البلاغية، وحاول أن يصنف كل واحد منها بالنظر إلى أسلوبه الإيحائي والأداة الذهنية التي تشكله ويدرك بواسطتها، ويتضح هذا الأمر في مستهل حديثه عن طرفي التشبيه وأقسامها، يقول: «النظر في طرفي التشبيه: المشبه والمشبه به، إما أن يكونا مستنديين إلى الحس: كالخذ عند التشبيه بالورود (...) وإما ما يستند إلى الخيال: كالشقيق عند التشبيه بأعلام ياقوت منشرة على رماح من الزبرجد، فهو في قرن الحسيات ملزوز، تقليلاً للاعتبار، وتسهيلاً على المتعاطي. وإما أن يكونا مستنديين إلى العقل: كالعلم إذا شبه بالحياة؛ وإما أن يكون المشبه معقولاً، والمشبه به محسوساً: كالعدل إذا شبه بالقسطاس، والمنية إذا شبهت بالسبع (...) وأما الوهميات المحضة كما إذا قدرنا صورة وهمية محضة مع المنية مثلاً، ثم شبهناها بالمخلب أو بالناب المحققين (...) فملحقة بالعقلية. وكذا الوجدانيات كاللذة والألم، والشبع والجوع (...)»^(٢).

يبدو واضحاً هنا أن السكاكي يعتبر «الخيال» مستوى إدراكياً وذهنياً لتشكيل المشابهات وتمثيلها، وهذه فكرة هامة وجديدة لدى البلاغيين العرب غير المتأثرين بالمفهوم الفلسفي

١- أنظر السكاكي: مفتاح العلوم ص ٣٧٨، ابن الأثير المثل السائر، ٩٧/١. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ٢/٣٣٦-٣٣٧.

٢- السكاكي: مفتاح العلوم، ص ٣٣٢-٣٣٣.

الظاهرة، مع أنه لو أدرك لم يدرك إلا بها، كما في قول امرئ القيس: [من الطويل] وَمَسْنُونَةٌ
زُرْقُ كَأَثْيَابِ أَغْوَالٍ^(١)

فالمشبه به في هذا الشطر الشعري هو «أثياب الأغوال»، وقد سمي الجامع الخيالي بين
طرفي هذا النوع من التشبيه وهميا لأن النفس لا تدرك كل عناصره بالحس وإنما تدرك
بعضها دون الآخر، فالجزء الذي تدركه هو الأثياب؛ أما الجزء الآخر الذي لا تدركه فهو
الأغوال لأنه معدوم في الوجود.

ويتجلى الفرق بين هذا النوع والنوع السابق في أن طرفي التشبيه في النوع الأول ماديان
ومحسوسان؛ أما طرفي النوع الثاني فأحدهما مادي محسوس، والآخر وهمي مجرد ولا يمكن
تمثل هيئته ووجه الشبه فيه إلا على سبيل التخيل والتقدير في النفس.

والمقصود لدى القزويني «بالتخيل: أن لا يمكن وجوده في المشبه به إلا على تأويل»^(٢)،
أي أن النفس تحتاج لإدراك المشابهة في التشبيهات التخيلية أن تتصور بخيالها الهيئة الخيالية
أو الوهمية التي قصد الشاعر تمثيلها، ولا يقتصر هذا الأمر على التشبيه وحده، ولكنه ينطبق
أيضا على نوع خاص من الاستعارات، هي الاستعارة التخيلية. يقول السكاكي محددا هذا
النوع: «الاستعارة تنقسم إلى: مصرح بها ومكني عنها، والمراد بالأول: هو أن يكون الطرف
المذكور من طرفي التشبيه، وهو المشبه به، والمراد بالثاني أن يكون الطرف المذكور هو المشبه،
والمصرح بها تنقسم إلى: تحقيقية وتخيلية، والمراد بالتحقيقية: أن يكون المشبه المتروك شيئا
متحققا، إما حسيا وإما عقليا، والمراد بالتخيلية أن يكون المشبه المتروك شيئا وهميا محضاً،
لا تحقق له إلا في مجرد الوهم»^(٣).

يصير التخيل وفق هذا النص صفة بلاغية تعين مستوى خاصا من القول البياني، وتميز
أسلوبا جماليا في صوغ المشابهة وتشكيلها. وإذا كان السكاكي يعتبر هنا أن الاستعارة
التخيلية هي تلك التي تقوم المشابهة بين طرفيها على الوهم المحض، ولا تتحقق إلا في
الخيال المجرد، فإنه يميز فيها بين مستويين: قطعية واحتمالية^(٤).

١- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ٢/ ٣٣٦.

٢- نفسه، ٢/ ٣٣٦.

٣- السكاكي: مفتاح العلوم، ص ٣٧٣.

٤- نفسه، ص ٣٧٤.

وما يحدد الاستعارة المصريح بها التخيلية مع القطع أن يسمي الشاعر صورة وهمية محضة باسم صورة متحققة وأن يقدر مشابقتها لها ويضمّن كلامه قرينة تمنح حمل الاسم المستعار على التحقيق، مثال ذلك أن يقول: «مخالب المنية» أو «أنياب المنية»؛ فقد شبهت المنية هنا بالسبع في اغتيال النفوس وأخذ الأرواح بالقهر والقوة، وصورها الوهم بصورة السبع ونسب إليها هيأته وأعضائه مما لا وجود له في المنية، ولا يتحقق إلا في التخيل^(١). أما الاستعارة المصريح بها المحتملة للتحقيق والتخيل معا فمن الشواهد الدالة عليها قوله تعالى: ﴿فأذاقها الله لباس الجوع والخوف﴾^(٢). ويرى السكاكي أنه يجوز أن تحمل كلمة «لباس» على التخيل فتعد استعارة تخيلية، كما يجوز أن تحمل على التحقيق «وهو أن يستعار لما يلبسه عند جوعه من انتقاع اللون وورثاته الهيئة»^(٣).

ووقف السكاكي بعد ذلك عند الاستعارة التخيلية، فأبرز الطبيعة الجمالية لأسلوبها التصويري، وحدد طبيعة الخلاف بينها وبين الأنواع الأخرى من الاستعارات، وذلك في معرض تعريفه للاستعارة بالكناية، بحيث قال: «هي كما عرفت أن تذكر المشبه، وتريد به المشبه به دالا على ذلك بنصب قرينة تنصبها، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئا من لوازم المشبه به المساوية، مثل أن تشبه المنية بالسبع ثم تفردا بالذكر مضيفا إليها، على سبيل الاستعارة التخيلية، من لوازم المشبه به ما لا يكون إلا له، ليكون قرينة دالة على المراد، فتقول: مخالب المنية نشبت بفلان، طاويا لذكر المشبه به، وهو قولك: الشبيهة بالسبع (...). وقد ظهر أن الاستعارة بالكناية لا تنفك عن الاستعارة التخيلية»^(٤).

فالاستعارة بالكناية والاستعارة التخيلية فعلان من أفعال النفس، وقد سميت كل واحدة منهما باسم مغاير للأخرى، لأن الأولى تقوم على إضمار التشبيه؛ أما الثانية فتقوم على إثبات لازم المشبه به للمشبه. وبعبارة أخرى ففي الاستعارة بالكناية يستحضر المتكلم تشبيه شيء بشيء فيضمّر في نفسه التشبيه على وجه المبالغة وبغاية الادعاء أن المشبه داخل في جنس المشبه به؛ أما في الاستعارة التخيلية فإنه يثبت الأمر المختص بالمشبه به للمشبه.

١- السكاكي: مفتاح العلوم، ص ٣٧٦-٣٧٧.

٢- النحل، ١١٢.

٣- المصدر السابق، ص ٣٧٨.

٤- نفسه، ص ٣٧٨-٣٧٩.

وهذا ما يوضحه القزويني بقوله: «قد يضمّر التشبيه في النفس؛ فلا يصرح بشيء من أركانه سوى لفظ المشبه، ويدل عليه بأن يثبت للمشبه أمر مختص بالمشبه به، من غير أن يكون هناك أمر ثابت حساً أو عقلاً أجري عليه اسم ذلك الأمر؛ فيسمى التشبيه استعارة بالكناية، أو مكنا عنها، وإثبات ذلك الأمر للمشبه استعارة تخيلية، والعلم في ذلك قول لبيد: [من الكامل]

وَعَدَاةَ رِيحٍ قَدْ كَشَفْتُ وَقِرَّةً إِذْ أَصْبَحْتُ بَيْدَ الشَّمَالِ زِمَامُهَا»^(١)

فالشاعر شبه ريح الشمال بالإنسان، وأثبت لها يدا على سبيل التخيل بغاية المبالغة في تشبيهها به في قدرته على التحكم في الأشياء التي تمتلكها يده وتصريفها كيفما شاء، ومن المعلوم أنه لا يوجد في «ريح الشمال» أي شيء حسي أو عقلي يمكن أن تجري عليه صفة اليد. وقد وُقِّي المبالغة حقها من الطرفين بأن جعل للقرّة (البرد) زمامها، فنسب إليها بذلك القدرة على قيادها^(٢)، فالقرّة استعارة بالكناية والزمّام للتخيل، وهذا ما يوضح تلازمهما وترابطهما.

أما بخصوص المثال الذي يسوقه السكاكي وهو قول أبي ذؤيب الهذلي: [من الكامل]

وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ نَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ

فوجه التخيل فيه أن الشاعر «شبه المنية بالسبع، في اغتيال النفوس بالقهر والغلبة، من غير تفرقة بين نفاع وضرار، ولا رقة لمرحوم، ولا بقيا على ذي فضيلة؛ فأثبت للمنمية الأظفار التي لا يكمل ذلك في السبع بدونها تحقيقاً للمبالغة في التشبيه»^(٣). ويسمى تشبيه المنية بالسبع قصد المبالغة في تمثيل قوة البطش استعارة بالكناية، بينما يسمى إثبات الأظفار لها استعارة تخيلية.

إذا كان واضحاً هنا أن السكاكي والقزويني وغيرهما من البلاغيين المتأخرين قد خلصوا مفهوم التخيل من الغموض الذي اكتنفه علاقه بالأنواع البلاغية عند الجرجاني، فأبرزوا

١- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ٢/ ٤٤٤.

٢- نفسه، ٢/ ٤٤٤-٤٤٥.

٣- نفسه، ٢/ ٤٤٥.

الطبيعة التخيلية للتشبيه والاستعارة وغيرهما من ضروب المجاز وركزوا عليها كثيرا، فقد تحقق ذلك بدرجة أكبر لدى ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ).

تتأى أهمية ابن الأثير في السيرورة التاريخية لمفهوم التخييل من كونه استثمر محتواه النظري لتحليل جمالية الأساليب البلاغية وبيان خصائصها الإيحائية والتمثيلية، ومن كون توظيفه للتخييل لا ينحصر ضمن التصورات التي قدمها عبد القاهر، ولكنه تضمن تصورات جديدة أغنت مفهوم التخييل ووسعت مجاله التطبيقي، وهو علاوة على ذلك استعاد أهم المقولات والتصورات التي سادت قبله بين العلماء والبلاغيين بخصوص ماهية التخييل ووظائفه النفسية والجمالية سواء في لحظة بداية تشكله أم في لحظة تأصيله. وما يدل على ذلك قوله: «ألا ترى أن حقيقة قولنا: «زيد أسد» هي قولنا: «زيد شجاع» لكن الفرق بين القولين في التصوير والتخييل وإثبات الغرض المقصود في نفس السامع، لأن قولنا: «زيد شجاع» لا يتخيل منه السامع سوى أنه رجل جريء مقدام، فإذا قلنا: «زيد أسد» نخيل عند ذلك صورة الأسد وهيئته، وما عنده من البطش والقوة ودق الفرائس، وهذا لا نزاع فيه»^(١).

فالتصور الذي ينطلق منه ابن الأثير هنا أن للكلام البلاغي وظيفة تمثيلية تنطوي على طاقة إيحائية مؤثرة، وأن قوته التأثيرية تتولد من أسلوبه التخيلي وليس من محتواه الدلالي، لأن كثيرا من العبارات تتساوى من ناحية الدلالة على المعنى، إلا أنها تتفاوت من ناحيتي دقة الإيحاء به ودرجة ترسيخه في النفس ومستوى إقناعها به، ويتضح ذلك بجلاء من جملتي: «زيد أسد» و«زيد شجاع» اللتين تؤديان معا معنى الجرأة والإقدام، إلا أن الأولى أبلغ من الثانية؛ لأنها عبرت عن المعنى بأسلوب يخيل القوة والبطش في نفس المتلقي ويقرنها لديه بصورة الأسد وهيئته. ومعلوم أنه كلما اقترنت صورة شيء بما هو أوضح منه في معناه، إلا وكان القول أقوى تخيلا وأشد إثارة لقوى الإعجاب والاستحسان في النفس.

بيد أن القيمة الجمالية للأساليب البلاغية لا تقتصر في تصور ابن الأثير على قدرتها على إثبات صورة الموضوع المراد تخيله في نفس السامع فحسب، ولكنها تتحقق أيضا من خلال طريقة اختيار الألفاظ والتراكيب وتأليفها في البنية الأسلوبية المناسبة لموضوع التخييل وغايته التأثيرية، يقول بهذا الصدد: «إن لنا ألفاظا تتضمن من المعنى ما لا تتضمنه أخواتها،

١- ابن الأثير: المثل السائر، ١/ ١١١.

مما يجوز أن يستعمل في مكانها، فمن ذلك ما يأتي على حكم المجاز، ومنه ما يأتي على حكم الحقيقة. أما ما يأتي على حكم المجاز فقوله ﷺ يوم حنين: «الآن همي الوطيس» (...). ولو أتينا بمجاز غير ذلك في معناه، فقلنا «استعرت الحرب» لما كان مؤدياً من المعنى ما يؤديه «همي الوطيس» والفرق بينهما أن الوطيس هو التنور، وهو موطن الوقود ومجتمع النار، وذلك يخل إلى السامع أن هناك صورة شبيهة بصورته في حميها وتوقدها، وهذا لا يوجد في قولنا «استعرت الحرب» أو ما جرى مجراه (...).^(١)

معنى ذلك أن جمالية الأساليب البلاغية وقوتها التخيلية تتولدان من حسن تأليف الكلام واختيار الألفاظ والتراكيب الأكثر إيجاء بالمعنى وإثباته في النفس، وهو ما يعبر عنه بقوله: «اعلم أن الألفاظ تجري من السمع مجرى الأشخاص من البصر، فالألفاظ الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوي دماثة، ولين أخلاق، ولطافة مزاج»^(٢).

تنطلق الفكرة التي طرحها ابن الأثير هنا من تصور راسخ في التفكير البلاغي عند العرب مؤداه: أن جمالية النص الشعري تنتج عن طريقة تشكل مكوناته اللفظية والدلالية، وأن عملية التشكل هاته يجب أن ترقى بأفكاره ومعانيه من مستواها اللغوي المسموع إلى المستوى الإيحائي المحسوس إلى الحد الذي تبدو فيه مضامين الصور الشعرية كأنها ماثلة في الواقع الحسي وقابلة للإدراك العيني. وليس هذا إلا صياغة لتصور البلاغيين والنقاد السابقين بخصوص فكرة التقديم الحسي للصور والمعاني الشعرية، وهي الفكرة ذاتها التي يعبر عنها بوضوح قائلا: «(...) إن فائدة الكلام الخطابي هو إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير حتى يكاد ينظر إليه عياناً»^(٣).

والملاحظة الأساس التي يجدر تسجيلها هنا أن ابن الأثير يستعمل مصطلحي التخييل والتصوير بمعنى مترادف، كما أنها لا يقتصران عنده على الخطاب الشعري وحده، بل يعتبرهما خاصيتين جماليتين تسمان كل المستويات البلاغية للخطاب. وهذه إحدى أهم العلامات المميزة لمفهوم التخييل عند البلاغيين العرب غير المتأثرين بالفلسفة.

١- ابن الأثير: المثل السائر، ٩٧/١.

٢- نفسه، ٢٥٢/١، أنظر كذلك ١٨٧/٢-١٨٨.

٣- نفسه، ١١١/١.

٢- الوظيفة التأثيرية للتخيل:

سبق القول إن التركيز على الأساس التخيلي للأساليب البلاغية والقيمة الجمالية لاختيار المكونات اللغوية والبنيات التركيبية للصور الشعرية لم يكن ينفصل لدى القدامى عن تصورهم للوظيفة التأثيرية لتلك الأساليب، فتمثيل المعاني الفنية في نفس المتلقي وإقامة الصور الجمالية في ذهنه لا يعدو أن يكون وسيلة لحمله على الانسياق للأحكام الشعرية التي تدعيها الأساليب التخيلية، والتجاوب النفسي معها والانفعال العاطفي بها.

ويتميز ابن الأثير مقارنة ببلاغي هذه اللحظة بوقوفه عند هذا المستوى وتنبيهه على قيمته وأهميته التخيلية بعبارة واضحة، ومن أبرز النصوص التي تؤكد ذلك قوله: «أما فائدة التشبيه من الكلام فهي أنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به، أو بمعناه. وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه، أو التنفير عنه. ألا ترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك مثبتاً في النفس خيالا حسنا يدعو إلى الترغيب فيها. وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء أقبح منها كان ذلك مثبتاً في النفس خيالا قبيحا يدعو إلى التنفير عنها، وهذا لا نزاع فيه»^(١).

وما يشير إليه ابن الأثير هنا يعد أمراً هاماً في جمالية التخيل الشعري، لكونه يعتبر أن المشابهة التي تشكلها الأساليب البلاغية لا تروم إثبات صورة خيالية في نفس المتلقي من خلال صورة المشبه به أو معناه فحسب، بل تستهدف أساساً حمل السامع على اتخاذ موقف سلوكي خاص من موضوع التخيل يتناسب والغاية الجمالية التي قصدها الشاعر وشكل وفقاً لنصه الشعري. ومن ثم فإذا أراد الشاعر أن ينفر المتلقي من شيء ما، فإنه يخيله إليه بمظهر قبيح، ويستعين في ذلك بالبنيات اللغوية والوسائل الإيحائية التي تبث في نفسه معنى القبح وتنفره من الموضوع المصور له؛ أما إذا أراد أن يرغبه فيه، فإنه يخيله إليه بمظهر جميل، ويعبر عنه بأسلوب إيحائي يحبه إلى نفسه ويرغبها فيه، والمثال الذي يسوقه ابن الأثير لتوضيح هذه المسألة قول ابن الرومي في مدح العسل وذمه: [من البسيط]

تقول هذا مُجَاكُ النحل تمدحه وإن تَعَبْتُ قلت: ذا قِيءُ الزناير

١- ابن الأثير: المثل السائر، ٢/ ١٢٤-١٢٥.

فالشاعر لما أراد مدح العسل خيّل إلى المتلقي أنه ريق النحل وعصارته، فحسّن بهذا صورته في نفسه، ولما أراد ذمه خيّل إليه أنه قيء الزناير، فقَبّح بهذا صورته في نفسه: «ألا ترى كيف مدح وذم الشيء الواحد بتصريف التشبيه المجازي المضمر الأداة الذي خيل به إلى السامع خيالاً يحسن الشيء عنده تارة، ويقبحه أخرى؟ ولولا التوصل بطريق التشبيه على هذا الوجه لما أمكنه ذلك»^(١).

على أن التخيل يسلك في هذا البيت مسلكاً آخر يكمل الأول ويغنيه، ويتمثل في المقارنة بين المُجَاع والقيء من جهة، وبين النحل والزناير من جهة أخرى. وتقوم هذه المقارنة على أساس المقابلة بين صورتَي «مُجَاع النحل» و«قيء الزناير» بغاية تحسين الأولى وتقبيح الثانية، ولذلك فاستحضار صورة «مُجَاع النحل» وحدها في الذهن مفصلة عن الصورة الأخرى لن يحقق الوظيفة التخيلية المقصودة، لأن مادة «الريق» مجردة عن غيرها تثير الاشمئزاز والكرهية في النفس، وتستدعي في الذهن فعل «البصق» الملازم لها؛ أما وقد وردت مقابلة لـ «قيء الزناير» فإن الذهن يشغل عن تمثيل حقيقة «المُجَاع» ويستدعي المعنى الوضعي والقبيح الذي تحيل عليه كلمة «قيء».

وإضافة إلى ذلك، فالتخيل في بيت ابن الرومي يوظف التقابل الرمزي بين النحل والزناير في متخيل الإنسان العربي ووعيه الجمعي، ذلك أنها يرمزان إلى حشرتين طائفتين متقاربتين في شكلهما المادي ومتقابلتين في فعلهما الطبيعي؛ فالنحل حيوان ينتج العسل^(٢)، في حين أن الزناير تلحق أضراراً فادحة بالنحل، ولسعاتها أشد إيلاماً من لسعاته.

ولا شك أن قدرة التخيل الشعري على إثارة نفس المتلقي ودفعه إلى تصديق حكم من الأحكام والانسحاق إليه تحيل على السحر وتمثاله في عمله؛ فالشعر كالسحر لأنها يمتلكان معاً القدرة، بما ينطويان عليه من طاقة تخيلية، على الإيهام بحقيقة أشياء لا وجود لها في عالم الحس، وعلى تغيير رؤى الإنسان وأفكاره، والاختلاف الجوهرى بينهما يكمن في أن الساحر يوظف لتلك الغاية مواد طبيعية غريبة ويروم أن يضل الناس ويفتنهم، في حين أن الشاعر يستند في ذلك على قدراته الخاصة على الإبداع في اللغة بصياغة معاني جديدة في بنايات تركيبية جميلة وبديعة، وهو في ذلك يستهدف أن يثبث المتعة الفنية في نفوس متلقيه،

١- ابن الأثير: المثل السائر، ٢/ ١٢٥.

٢- أنظر الجاحظ: الحيوان، ٥/ ٣٦٤، ٦/ ٣١٣.

يقول: «وأعجب ما في العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي، في بعض الأحوال، حتى أنها ليسمح بها البخيل، ويشجع بها الجبان، ويحكم بها الطائش المتسرع، ويحد المخاطب بها عند سماعها نشوة كنشوة الخمر، حتى إذا قطع عند ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال، أو ترك عقوبة، أو إقدام على أمر مهول. وهذا هو فحوى السحر الحلال، المستغني عن إلقاء العصا والحبال»^(١).

ف «العبارة المجازية» هي الوسيلة الجمالية التي يوظفها الشاعر لينقل السامع من حالة شعورية إلى أخرى وليدفعه إلى القيام بسلوك معين قد يتعارض مع طبعه ويتنافى مع أخلاقه وقناعاته، والمقصود بها مختلف الأنواع البلاغية والصيغ الدلالية والتركيبية التي يزرع بها الخطاب الشعري، ويحتال بها الشاعر على المتلقي فيوهمه من خلالها كأن شيئاً ما خرج عن حقيقته المادية فصار بهيئة أخرى بعيدة عنه في درجة الوجود وطبيعته.

والملاحظة الأساس التي يمكن تسجيلها بخصوص مفهوم التخيل عند ابن الأثير أنه استثمر أبرز المحددات النظرية والإجرائية التي ميزت توظيفه في البدايات الأولى لتشكله سواء في النصوص المؤسسة للثقافة العربية الإسلامية، أم لدى البلاغيين العرب الأوائل، فاعتبر التخيل الشعري ضرباً من ضروب السحر، ووسيلة جمالية للاحتيال والتأثير في النفس، وهذا ما تشير إليه عبارة «السحر الحلال» في نصه الأخير التي يعود استعمالها إلى القرون الهجرية الأولى^(٢).

ويبدو أن الاقتصار في تناول مفهوم التخيل على بعده الدلالي الذي يتعلق بالسحر فقط ينم عن بداية انحسار هذا المفهوم وتراجع له لدى البلاغيين غير المتأثرين بالفلسفة، ولعل مما يؤكد هذا الأمر أنهم لم يعمقوا النظر في علاقة المكونات اللغوية والتركيبية والإيقاعية للشعر بالعملية التخيلية، كما هو الشأن بالنسبة إلى عبد القاهر الجرجاني، ولم يبرزوا نوع التفاعل النفسي بين ذهنيي الشاعر والمتلقي الذي يؤدي إلى تولد الفعل التخيلي وتحقيق الإثارة الجمالية المرجوة.

١- ابن الأثير: المثل السائر، ١/ ١١١.

٢- تجدر الإشارة إلى أن أول من استعمل عبارة «السحر الحلال» هو عمر بن عبد العزيز (ت ١٠١ هـ) حسب ما وصلنا من نصوص. يقول الجاحظ: «سمع عمر بن عبد العزيز رضي الله عنه رجلاً يتكلم فأبلغ في حاجته، فقال عمر: هذا والله السحر الحلال». (رسالة في صناعة القواد، ضمن رسائل الجاحظ، ١/ ٢٨٠).

يتبين مما سبق أن المفهوم البياني للتخيل كما تحدد لدى الرعيل الأول من البلاغيين وأصله عبد القاهر الجرجاني عرف امتدادا نظريا وإجرائيا لدى الزمخشري وابن الأثير والسكاكي والقزويني وغيرهم، فلم تخرج تصوراتهم وتوظيفاتهم له عن جوهر مفهوم عبد القاهر، ولعل الإضافات الوحيدة التي أغنوا بها المفهوم البياني للتخيل توسيع الزمخشري لمجال اشتغاله ليشمل أسلوب التصوير القرآني والحديثي علاوة على أسلوب التصوير الشعري والخطابي، وتوظيف السكاكي لكلمات الخيال والوهم والتخيل للتمييز بين مستويات المشابهة في الأنواع البلاغية وبيان درجاتها الإيحائية، وتنبيه ابن الأثير على قيمة المكون الصوتي للشعر في إثراء جانبه التخيلي. ويبدو أن هذه الإضافات نتجت عن تعميق النظر في الطبيعة التخيلية لبلاغة الخطاب، وأتت بعد تخلص البلاغيين من الحرج الذي كان يستشعره البلاغيون المتقدمون - نتيجة عميق تأثرهم بعلم الكلام - إزاء الأساليب القرآنية المغرقة في التخيل، والتزامهم الحر في بعض مقولات علماء الإعجاز الذين ظلوا يتهيئون من مقارنة القرآن الكريم من زاويتين تخيلية وإيقاعية.

خاتمة الفصل

تفيد متابعة تأصيل مفهوم التخيل في السياق البياني أن عبد القاهر الجرجاني هو أول وأهم بلاغي صاغ مفهوما عربيا أصيلا ودقيقا للتخيل، ويبدو من بنية تعريفه له أنه استلهم التصورات والتحديدات السابقة، فأعاد صياغتها بلغة مكثفة، تعبر عن إدراكه جوهره الحركي وطابعه الامتدادي، وهو ما تجلّى في طريقة تحديده، وطبيعة تحليله للصور الشعرية. وبالرغم من أنه تشعب بتعريف قدامة بن جعفر للشعر، إلا أن ذلك لا يعني أنه اعتبر كل قول موزون مقفى دال على معنى شعرا، فقد رأى أن التخيل عنصر جوهري في الشعر، وأكد أن جمالية الخطاب الشعري تتحدد بمدى غرابة معانيه وإثارتها للتعجب واللذة في النفس، وأن بقدر ما تزداد الصور الشعرية إغراقا في ابتكار عوالم خيالية بديعة وممتعة إلا وتزداد إثارة للخيالات وتحريكا للنفس.

كما اتضح أيضا أن مفهومه للتخيل لم يكن فيه أي تناقض أو اضطراب - مثلما أشاع ذلك العديد من الدارسين المحدثين، بل كان ينطلق من تصور نظري محكم الوضوح والنسقية، سواء في معالجته للعلاقة بين التخيل والصدق والكذب في الشعر، أو مقاربتة علاقة الاستعارة بالتخيل.

ولئن اعتبرت الدراسة عبد القاهر الجرجاني لحظة تأصيلية بارزة في السياق البياني، فذلك لأن تحديدات البلاغيين المتأخرين وتصوراتهم للتخيل لا تعدو أن تكون ترديدا لمفهومه؛ إذ باستثناء ربط الزمخشري والسكاكي وابن الأثير والخطيب القزويني بين التخيل وأسلوب التصوير القرآني والحديثي، وتنبيه ابن الأثير على القيمة الإيحائية والوظيفة التخيلية لموسيقى الألفاظ والحروف، لا توجد أي إضافة تذكر عندهم، بل إن تصورهم للتخيل وتوظيفهم له لا يصل إلى عمق النظر ودقة التحليل اللذين بلغهما عند عبد القاهر الجرجاني.

وقد انتهى الرصد والمتابعة إلى استنتاج أن بالرغم من وعي البلاغيين العرب بالأهمية الجمالية للتخيل وقيمتها الأسلوبية إلا أنهم لم يعتبروه عنصرا جوهريا في تحديد ماهية الشعر، إذ ظل تعريف قدامة بن جعفر هو المتداول بينهم، دون أن يعني ذلك أنهم يسمون شعرا كل قول موزون مقفى؛ فالشعر في تصورهم لا بد أن ينطوي على معنى بديع مخترع، وصورة جميلة مؤثرة. كما أنهم لم يربطوا بين التخيل والجانب الإيقاعي للشعر، وظلت القيمة الإيحائية للوزن الشعري وطاقته التأثيرية أمرا غير مطروق عندهم. ولعل السبب في ذلك يعود إلى الارتباط الوثيق لأبحاثهم بموضوع الإعجاز القرآني. ومعلوم أن الدارسين لهذا الموضوع كانوا يغفلون في أبحاثهم عنصر الإيقاع العروضي ولا يعتبرونه مكوناً رئيساً في جمالية الخطاب، وذلك حتى لا يماثلوا القرآن الكريم بالشعر.

ويبدو أن التحولات التي عرفها مفهوم التخيل عبر سيرورته التاريخية والمعرفية، كما أن التراكمات الدلالية والوظيفية التي ترسخت في مختلف استعمالاته التداولية ستدفع إلى تجاوز الرؤية التجزيئية التي طبعت كثيراً من استعمالاته، وستمكن من الرقي به إلى درجة التكامل النظري والمنهجي والتطبيقي مع فئة من البلاغيين استوعبوا التراث البياني عند العرب واستثمروا المقولات والتصورات الفلسفية والنفسية والجمالية عند الفلاسفة المسلمين.



الفصل الرابع

تكامل مفهوم التخيل في البلاغة المعسودة بالمنطق

تقديم

لقت التصورات النظرية والأحكام الجمالية التي صاغها فلاسفة الإسلام وحددوا بها ماهية التخيل الشعري وخصائصه الوظيفية وأساليبه الإيحائية عناية خاصة واهتماما بليغا لدى بعض البلاغيين والنقاد العرب، الذين انطلقوا منها واعتمدوها مرجعا نظريا للتفكير في العملية الشعرية، وتحليل تجلياتها الإبداعية وميزاتها الفنية ووظائفها الجمالية، فقامت كتبهم على أساس تطبيق مقولات شراح أرسطو الفلسفية والمنطقية، ومباحثهم النفسية والشعرية والموسيقية على قضايا النقد والبلاغة.

والمقصود بالبلاغيين الذين تأثروا بالفلسفة: المَطَّرَف ابن عميرة (ت ٦٥٨هـ) وحازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) وأبو الطيب الرُّنْدِي (ت ٦٨٤هـ) وابن البناء المراكشي (ت ٧٢١هـ) والقاسم السجلماسي (ت حوالي ٧٣٠هـ).

تحدد القواسم المشتركة التي تجمع هؤلاء وتميزهم عن غيرهم من البلاغيين العرب الآخرين في كونهم انتموا إلى مجال جغرافي واحد، وعاشوا في اللحظة التاريخية نفسها، وانطلقوا من أصول نظرية ومرجعيات فكرية متماثلة؛ ذلك أنهم ينتمون إلى ما يصطلح عليه في الأدبيات التاريخية بـ«الغرب الإسلامي»، وهي منطقة تطلق على بلاد الأندلس وأقطار الشمال الغربي لإفريقيا (المغرب والجزائر وتونس). وقد عاشوا خلال القرنين

المهجرين السابع والثامن، وتتسم هذه المرحلة من تاريخ النقد والبلاغة العربيين لدى الباحثين المحدثين بفتور الدراسات البلاغية وتراجعها في المشرق العربي^(١). كما أنهم اشتهروا بين معاصريهم والمترجمين لهم بميلهم إلى العلوم العقلية وحسن اطلاعهم على الشروح والتلاخيص العربية للكتب الأرسطية. ولعل أبرز الشواهد الدالة على هذا الأمر قول السيوطي (ت ٩١١هـ) عن حازم القرطاجني بأنه: «يضرِبُ بسهم في العقلیات، والدراية أغلب عليه من الرواية»^(٢). ومخاطبة الآبلي (ت ٧٥٧هـ) ابن البناء المراكشي حين قصده ليتعلم على يديه بقوله: «يا سيدي ما جئتُك حتى حصلت علم المنطق وعلم الهندسة لأفهم بهما ما عندك»^(٣).

وفضلاً عن ذلك، تميز أولئك البلاغيون بتوظيفهم الواسع والملاحظ لمفهوم التخيل في تصوراتهم وأحكامهم النقدية والبلاغية، فقد استثمروا مختلف الأحكام والتحديدات التي سادت قبلهم سواء لدى الرعيل الأول من البلاغيين العرب الذين وظفوا المفهوم، أم لدى الفلاسفة المسلمين، فصاغوا من كل ذلك مفهوما نظريا متكاملا للتخيل الشعري يمكن تسميته - بالنظر إلى خصوصية الزمن الثقافي لهذه المرحلة - باللحظة الثالثة لاشتغال مفهوم التخيل عند العرب.

بيد أن توظيف مصطلح التخيل لدى أولئك البلاغيين لم يكن على مستوى واحد من العمق النظري والدقة المنهجية؛ فمنهم من تعمق في بحث المشكلات النظرية التي يطرحها، والتي تتصل بالأسس الإبداعية للعملية الشعرية وخصائصها الفنية ووظائفها الجمالية؛ ومنهم من اقتصر على تناول جانب واحد من جوانب النظرية والجمالية، ولذلك ستميز هذه الدراسة بين مستويين لتوظيف مفهوم التخيل في هذه اللحظة: فأما المستوى الأول فتسميه: تكامل المفهوم، وتقصد به مختلف التصورات التي قدمها حازم القرطاجني، وأبرز بها ماهية التخيل ووظائفه الشعرية والجمالية ووسائله الإيحائية، والتي أصبح فيها المفهوم عنصرا كليا لمقاربة العملية الشعرية في علاقتها بالذات المبدعة لها، وبالوقائع والأحداث

١- انظر د. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ص ٢٧٢ - ٢٧٣، د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٦٤-٦٥.

٢- السيوطي: بغية الوعاة، ١/ ٤٩١.

٣- حط النقاب عن وجوه أعمال الحساب، الورقة ٣، مخطوط بالخزانة الحسنية تحت رقم ٨٥٦٣، نقلا عن رضوان بنشقرن: ابن البناء المراكشي، ص ١٠٠-١٠١.

الفاعلة في تشكيلها، وبالبنيات اللغوية والإيقاعية المكونة لها، ثم بالذات المتلقية لها؛ وأما المستوى الثاني فتسميه: امتدادات المفهوم، وتعني به مجمل الأحكام والتصورات التي قدمها الرندي والسجلماسي ولسان الدين بن الخطيب بخصوص الطبيعة التخيلية للشعر، والتي استمدوها من الفلاسفة المسلمين أو من القرطاجني دون أن يضيفوا إليها - باستثناء بعض التطبيقات المحدودة - تصورات ذات قيمة نظرية جديدة.

وتجدر الإشارة - قبل تناول هذين المستويين - إلى أن استلهم التصورات الفلسفية ومحاولة تطبيقها على قضايا النقد والبلاغة العربيين، كما أن استثمار البعد الفلسفي لمفهوم التخيل لم يبدأ مع أولئك البلاغيين، بل انطلق قبلهم بزمان بعيد؛ ففي القرن الرابع ألف أحمد بن سهل البلخي (ت ٣٢٢هـ) كتاباً سماه: صناعة الشعر، وتشير كتب التراجم والفهارس إلى أنه «سلك فيه طريقة الفلاسفة»^(١). وفي القرن الخامس حاول الفيلسوف محمد بن الحسن بن الهيثم (ت ٤٣٠هـ) التقريب بين الشعريتين العربية واليونانية بالمرج بين تصوراتهما ومبادئهما في: رسالة في قوانين صناعة الشعراء ممتزجة من اليوناني والعربي^(٢).

ولئن كان هذان النصفان قد ضاعا ولم يصلنا منهما أي شيء، ويتعذر بذلك معرفة إن كان مصطلح التخيل قد ورد فيهما أم لا، فثمة نصوص أخرى تنتمي إلى لحظة تاريخية لاحقة ورد فيها هذا المصطلح بدرجات متفاوتة، وتحمل سياقات توظيفه وطبيعة المضامين الدلالية والنظرية التي ينطوي عليها على الاعتقاد أنه ذو أصول فلسفية. ولعل أول تلك النصوص قول ابن خفاجة الأندلسي (ت ٥٣٣هـ): «إنه يستجار في صناعة الشعر، لا في صناعة النثر، أن يقول القائل فيه: «إني فعلت» و«إني صنعت» من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة، فإن الشعر مأخذ وطريقة، وإذا كان القصد فيه التخيل، فليس القصد فيه الصدق، ولا يعاب فيه الكذب»^(٣).

١- ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ٣/ ٦٥-٦٦. السيوطي: بغية الوعاة، ١/ ٣١١.

٢- يدفع التشابه بين عنوان هذه الرسالة ورسالة الفارابي الأولى في الشعر إلى الاعتقاد بأنها لم تخرج عن التوجه العام الذي حكم المشروع الجمالي للفلاسفة المسلمين، ولعل أبرز ما يؤكد ذلك كلمة «ممتزجة» في العنوان التي تشي بأن قصد الرسالة التوفيق بين شعريتي اليونان والعرب والجمع بينهما بالصورة التي تتميز بها قوانين الشعر المطلقة والمشاركة بين جميع الناس عن تلك الخاصة ببعض الأزمنة والحضارات.

٣- ابن خفاجة: الديوان، المقدمة، ص ١٠ - ١١.

فالتأكيد أن «التخيل» هو الخاصية المميزة للخطاب الشعري يندرج في سياق الرد على المواقف السلبية من الشعر التي تجهل حقيقته الجمالية وخصوصيته الفنية، وتقيمه بمعيار أخلاقي وفي ضوء صدق معانيه أو كذبها. ولذلك يرى ابن خفاجة أن غاية العملية الشعرية تحقيق التخيل في النفس دون النظر في تطابق صورها الفنية مع معطيات الواقع المادي أو خرقها لها. ولا يعدو هذا الموقف أن يكون تكرارا لتصور الفلاسفة المسلمين الذي يلحون فيه على أن التخيل هو المكون النوعي الذي يسم الشعر ويميزه عن غيره من أشكال الخطاب كما اتضح في الفصل السالف.

ويبدو أن ابن خفاجة لا يتبنى تصور أولئك الفلاسفة كاملا، لأنه - وبالرغم من إقراره بالقيمة الجمالية والوظيفية للتخيل في العملية الشعرية - لا يدخله في تعريفه للشعر، ويقتصر في ذلك على تحديد عناصره الشكلية فقط، ويتضح هذا الأمر في قوله: «والشعر يأتلف من معنى ولفظ وعروض وحرف روي»^(١)، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أنه لم يطلع بصورة مباشرة على كتبهم، وإنما وصلت إليه تلك الفكرة بطريق غير مباشر.

بيد أن الذي تبرز عنده الملامح الفلسفية لمفهوم التخيل بصورة واضحة هو ابن عميرة (ت ٦٥٨هـ)، وهو أحد معاصري حازم القرطاجني^(٢)، ويعتبر بحق - حسب ما هو متوافر من مصادر - «أول» بلاغي حاول استثمار تصورات الفلاسفة المسلمين وأحكامهم، ومن ثم دراسة الأساليب البلاغية وتحليل مستوياتها الجمالية وضروبها الإيحائية في ضوء المفاهيم المركزية في شروحهم وتلاخيصهم لكتاب الشعر. ولذلك فقد احتلت مصطلحات «التخيل» و«المحاكاة» و«التغيير» مساحة واسعة في كتابه^(٣). إلا أنها لم تهيمن على المصطلحات البلاغية الأخرى الواردة لديه كما يتضح في الجدول الإحصائي الآتي:

١ - ابن خفاجة: الديوان، المقدمة، ص ٩.

٢ - انظر حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٧٢-٣٧٣.

٣ - انظر تلك المصطلحات في كتاب المطرف ابن عميرة: التنبهات على ما في التبيان من التموهيات، ص ٥٥، ٥٧، ٦١، ٧٠، ٧٤، ٧٦، ١٠٨، ١١٢، ١٢٥، ١٣٣، ١٣٥.

نسبها		أعدادها	مصطلحات البلاغة في كتاب: التنبهات
٨ مرات ٪٧,١٤	٪٥,٣٥	٦	المحاكاة
	٪١,٧٨	٢	المشتقات الأخرى لمادة (حاكي)
١١ مرة ٪٩,٨٢	٪٣,٥٧	٤	التخيل
	٪٦,٢٥	٧	المشتقات الأخرى لمادة (خيل)
٩٣ مرة ٪٨٣,٠٤	٪٢٤,١٠	٢٧	التشبيه
	٪١٦,٩٦	١٩	الاستعارة
	٪١٧,٨٥	٢٠	المجاز
	٪١٠,٧١	١٢	الكناية
	٪٦,٢٥	٧	التمثيل
	٪٥,٣٥	٦	التغيير
	٪١,٧٨	٢	الوهم

ويلاحظ الباحث في سياقات ورود مصطلحات: «المحاكاة» و«التخيل» و«التغيير» أن ابن عميرة كان يستلهم مقولات الفلاسفة المسلمين ويقتضب «من عبارات ابن سينا وابن رشد في كتابي «الخطابة» و«الشعر»»^(١)، دون أن يضيف إليها شيئاً جديداً، فالمحاكاة عنده وسيلة إيجائية من وسائل التخيل^(٢)، وتضم التشبيه والاستعارة وغيرهما من الأنواع البلاغية، يقول: «إن من المحاكاة ما يكون بالتشبيه، ومنها ما يكون بالاستعارة؛ ومحاكاة التشبيه محاكاة شيء بشيء بأداة من أدوات التشبيه، وذلك مثل كأن والكاف ومثل، وأخرى لا أداة فيها بل يوضع محاكي الشيء مكان الشيء، مثال الأول: [من طويل] كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا لَدَى وَكْرِهَا الْعُنَابُ وَالْحَشْفُ الْبَالِي

١ - محمد ابن شريفة: «المقدمة»، ضمن ابن عميرة: التنبهات، ص ٢٦.

٢ - ابن عميرة: التنبهات، ص ١٣٣.

ومثال الثاني أن تقول: قلوب الطير هي عناب وحشف، وهذا التشبيه منه ما يكون بسيط كما يقال قمر وبحر ومنه ما يكون بمركب (...)»^(١).

إذا كان واضحاً أن هذا النص لا يعدو أن يكون تكراراً حرفياً لكلام ابن سينا عن أنواع المحاكيات بشواهد الشعرية الدالة عليها^(٢)، فإن اقتضاب ابن عميرة من نصوص الفلاسفة يظهر كذلك في تصوره للخصائص الجمالية التي تجعل القول مخيلاً، وهي الخصائص التي يجملها في خرق الدلالات المألوفة وتأليف الكلام بألفاظ سلسلة ومعاني دقيقة وواضحة، وتشكيل صور فنية بديعة وجديدة، ويتبدى ذلك في قوله: «إن القول يكتسب رونقاً بأن لا يستعمل على وضعه الأصلي، بل بأن تعين دلالاته، وذلك لأن اللفظ علامة على المعنى ومن تمامه وكمال أن يكون له في نفسه حال يكون بها ذا رونق حتى يجمع إلى الدلالة حسن التخيل»^(٣).

وما يشير إليه هنا يعني أن لطريقة صياغة البنية اللغوية للنص الشعري أثر فعال في عملية اندماج المتلقي في عالمه الفني وسياقه التخيلي، إذ بقدر ما تكون كلماته وتراكيبه وأساليبه منسجمة ومتناسبة، ومغايرة للاستعمالات العادية والمألوفة للغة التواصل اليومي، يكون أكثر تأثيراً في النفس وتحريكاً لخيلاتها وانفعالاتها. ويرى ابن عميرة أن جمالية التخيل الشعري وطاقته التأثيرية تتحققان بـ «التغيير» (الإبدال) والتناسب^(٤)، وهما مصطلحان اطرذا بصورة لافتة لدى ابن سينا وابن رشد، كما اتضح في الفصل الرابع من هذا الكتاب. يقول ابن عميرة في هذا السياق: «إن التأثير الذي للألفاظ يكون بالتغيير (...) ويكون أيضاً بأن يوجد لأجزائها تناسب، والتناسب يكون بمشاكلة ومخالفة، والمشاكلة منها التام والناقص، وقد تكون بحسب اللفظ نفسه، وتكون بحسب المعنى، أما مناسبة المشاكلة التامة فاتفق في جوهر اللفظ وتصريفه، أو في التصريف»^(٥).

١- ابن عميرة: التنبيهات، ص ١٣٤.

٢- قارن هذا النص برسالة ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص ١٦، ١٨-١٩، ٢٣.

٣- ابن عميرة: التنبيهات، ص ٥٥، قارن هذا النص بكتاب ابن سينا: الخطابة، ص ٢٠٢.

٤- د. محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص ٣٧.

٥- المطرف ابن عميرة: التنبيهات، ص ١٠٨.

وكما هو شأن النصوص السابقة، يكشف هذا النص أن عملية انتقال مفهوم التخيل -وغيره من المصطلحات التي ارتبط بها- من السياق الفلسفي إلى مباحث البلاغة العربية المعضودة بالمنطق والمتأثرة بشروحات كتابي أرسطو: في الشعر والخطابة كانت محدودة، ولم تخرج عن إطار التردد الحرفي لمقولات الفلاسفة المسلمين وتصوراتهم؛ إذ لا يجد الباحث أي إضافة أو صياغة تمضي في اتجاه استثمار تلك المقولات، والإفادة منها في قراءة التراث البلاغي والنقدي، فتعيد بناء قضاياها وتصوراتها بصورة نسقية.

ويبدو أن الأمر قد ظل كذلك حتى مجيء حازم القرطاجني الذي استطاع بفضل استيعابه للبلاغة والنقد العربيين، وتشبعه بمباحث الفلاسفة المسلمين في الشعر والخطابة والنفس والموسيقى أن يعمق وعيه بالأساس الخيالي للشعر، وأن يصوغ مفهوما متكاملا للتخيل.



المبحث الأول

تكامل مفهوم التخيل عند حازم القرطاجني

تمهيد

يمثل حازم القرطاجني في الصيرورة التاريخية والاصطلاحية لمفهوم التخيل لحظة نضجه وتكامل عناصره الجمالية ومحدداته النظرية؛ فقد تابع التأصيل النظري للمفهوم، وتشبع بآليات المنطق الفلسفي والبحوث الشعرية والموسيقية والنفسية لشرح أرسطو، واستلهم أحكام أئمة البلاغيين والنقاد وتصوراتهم للخصائص الإبداعية والفنية للخطاب الشعري، ولوظائفه التداولية وآثاره النفسية، فصاغ من ذلك مفهوما دقيقا وشاملا للتخيل، يحيط بمراحل تخلق العملية الإبداعية وبخصائصها الإدراكية والتعبيرية، ثم بأشكال تفاعل ذهنيتي المبدع والمتلقي الخياليين، ومستويات تقاطعها في صميم العالم الإيحائي للنص الشعري.

معنى ذلك، أن تصوره للتخيل كان وليد أصول ثقافية غنية ومتنوعة، تتداخل فيها العلوم العربية الأصيلة والعلوم الدخيلة، وأنه لا يمكن -بأي حال من الأحوال- إدراك خصوصية تصوراته وقيمتها العلمية ما لم يع الباحث هذا التداخل والتكامل، دون إغفال تجربته الشعرية التي مكنته من فهم بعض غوامض الشاعرية، وتفسير كثير من أسرارها الإبداعية والجمالية^(١).

ومن الجدير بالإشارة في هذا السياق أن مفهوم حازم للتخيل يندرج ضمن مشروع النظري العام الذي ينشد «فلسفة البلاغة العربية»^(٢) بالتمييز بين قضاياها وأحكامها الكلية والجزئية. ولذلك فهو يركز -استنادا إلى مقولات المنطق الأرسطي وآلياته النظرية والتحليلية- على العناصر الجوهرية الثابتة في النص الشعري، ويميزها عما هو عارض ومتغير فيه. ويسمي حازم هذه الفلسفة الجديدة التي تمزج الموروث البلاغي بالعلوم الفلسفية بالبلاغة المعصودة

١- يعتبر حازم القرطاجني من أبرز النقاد العرب الذين جمعوا إلى جانب العلم بالشعر القدرة على نظمه والبراعة فيه. وله في ذلك ديوان شعري جمعه وأخرج قصائده ومقطعاته محمد الحبيب بلخوجة.

٢- د. عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٦٩٣.

بالأصول المنطقية والحكمية^(١). وقد نتج عن هذه «البلاغة الجديدة» رؤية عميقة للعملية الشعرية وتصور كلي لأسسها الإبداعية والنفسية ومقوماتها الجمالية والفنية، فاحتل فيها مفهوم التخيل قيمة هامة ومساحة واسعة، وصار أداة لمقاربة قضاياها وأحكامها وتقييمها، وهذا ما يفسر هيمنته الملحوظة -إلى جانب مصطلح المحاكاة- على كل المصطلحات البلاغية والنقدية الأخرى الواردة في كتاب المنهاج كما يتضح من الجدول الإحصائي الآتي:

المصطلحات البلاغية في المنهاج	أعدادها	نسبها
المحاكاة	٢١٨ مرة (٣٠, ٦٦٪)	٢٩٧ مرة
المشتقات الأخرى لمادة (حاكي)	٧٩ مرة (١١, ١١٪)	(٤١, ٧٩٪)
التخيل	١١٢ مرة (١٥, ٧٥٪)	٢٩١ مرة
المشتقات الأخرى لمادة (خيل)	١٧٩ مرة (٢٥, ١٧٪)	(٤٠, ٩٢٪)
التشبيه	٥٨ مرة (٨, ١٥٪)	٨٨ مرة
المشتقات الأخرى لمادة (شبه)	٣٠ مرة (٤, ٢١٪)	(١٢, ٣٧٪)
التمثيل	١٤ مرة (١, ٩٦٪)	١٧ مرة
المشتقات الأخرى لمادة (مثل)	٣ مرات (٠, ٤٢٪)	(٢, ٣٩٪)
الاستعارة	٥ مرات (٠, ٧٠٪)	١٨ مرة
المجاز	٥ مرات (٠, ٧٠٪)	(٢, ٥٣٪)
الكناية	٨ مرات (١, ١٢٪)	

يبين هذا الجدول الهيمنة الواضحة لمصطلحي المحاكاة والتخيل وللمشتقاتهما في كتاب المنهاج، إذ تكرر ورودهما أكثر من ٨٢٪، بينما لم تتعد المصطلحات الأخرى نسبة ١٧, ٢٦٪. وهذا أمر هام، لأنه يتماثل من جهة مع شروح الفلاسفة المسلمين لكتاب

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٣١، ٢٤٤، ٢٥٩.

الشعر التي هيمن فيها مصطلحا المحاكاة والتخييل على كل المصطلحات الأخرى إلى حد قاربت فيه نسبة ورودهما لديهم نسبة ورودهما لدى حازم^(١)، ولأنه يبرز من جهة أخرى أن هذين المصطلحين يمثلان «أس هذا الكتاب وعمدته»^(٢)، وأنها جزء لا يتجزأ من مفهوم شعرية الخطاب عنده^(٣)؛ مما يعني أنه يتناول مختلف عناصر الشعر، ويحلل مشكلاته الإبداعية وقضاياها الجمالية باعتبار طبيعتها المحاكية ووظيفتها التخيلية.

فما معنى «التخييل» عند حازم؟ وما خصائصه الجمالية ووظائفه الشعرية والسيكولوجية؟ وما نوع علاقته بالمحاكاة والأنواع البلاغية وبقضية الصدق والكذب في الشعر؟ ثم ما وسائله الإيحائية والتمثيلية؟ وهل اكتفى فعلا القرطاجني بترديد تصورات الفلاسفة المسلمين؟ أم أنه أسهم في تأصيل مفهوم التخييل وإغناء محتواه النظري؟

١ - ماهية التخييل ومهمته:

يندرج مفهوم التخييل عند حازم القرطاجني في سياق تصور نظري شامل وعميق للعملية الشعرية، ينشد مقاربتها من مختلف الجهات الفاعلة في عملية إنتاجها، أي من جهة طبيعة علاقتها بالواقع الموضوعي، وأشكال تفاعلها مع ظواهره وأشياءه؛ ومن جهة مستويات تخلقها النفسي، وأساليب تشكيلها اللغوي والجمالي؛ ثم من جهة طرق تحريكها لخيالات المتلقين وإثارتها لانفعالاتهم.

ومن ثمة، ففهم ماهية التخييل وإدراك خصائصه الفنية ووظائفه الجمالية أمر لا ينفصل عن دراسة النص الشعري وتحليل بنياته اللغوية والتركيبية والدلالية في ذاتها وفي علاقتها بعضها ببعض، وهذا ما يستشف من التعريف الدقيق والشامل الذي حدد فيه ماهية التخييل ووظائفه النفسية والجمالية، يقول: «التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المُخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور يفعل لتخليها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»^(٤).

١- أنظر ص ١٢٦-١٢٧ من الكتاب.

٢- د. سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص ٨، وانظر أيضا ص ١٠٠.

٣- مجدي توفيق: مفهوم الإبداع الفني، ص ٢٦٢، انظر أيضا محمد الولي: الصورة الشعرية، ص ١٤٢.

٤- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٩.

فالتخيل -حسب هذا التعريف- هو عملية تفاعل جمالي بين الشاعر والمتلقي، ونشاط فني يندمج فيه المتلقي -ذهنيا وعاطفيا- في العالم الخيالي للنص الشعري، وينفعل بالمعاني الإيحائية التي يتضمنها وبطرق التعبير عنها؛ فحين تقع في خيال الشاعر صور لمعطيات مادية ذات محتوى وهمي، ويكتمل وعيه الخيالي بها، يصوغها -وفق طريقة انفعاله بها ونتيجة لذلك- في البنية اللغوية المناسبة لها، وينشرها بين الناس لكي تثير في نفوسهم وخيالهم الرؤى الجمالية والانفعالات العاطفية ذاتها التي عاشها الشاعر في تجربته الإبداعية. ومن ثمة ف«الخيال هو وسيلة الاتصال بين المبدع وقارئه، ولولا وجود التخيل لظلت القصيدة صورا ميتة لا تجد طريقا إلى تمثلها والانفعال بها»^(١).

ويشمل التخيل عند حازم كل مكونات الخطاب الشعري، إذ لا يمكن «أن نتحدث عن أي عنصر من عناصر الشعر بمعزل عن التخيل»^(٢). فالتخيل يتم بالألفاظ بما هي محض أصوات، وبالمعاني، وبالتراكيب والأساليب، وبالإيقاعات العروضية، ومن الواضح أن هذا التصور مستمد من تقسيم ابن سينا لوسائل التخيل إلى أربعة مستويات كما اتضح سابقا^(٣).

ويبدو أن حازما تشبع كثيرا بتصوير ابن سينا الذي يعتبر التخيل محور العملية الشعرية والملمح المميز لكل مكوناتها وعناصرها، ولذلك قسم كتابه إلى أربعة أقسام: الألفاظ والمعاني والمباني والأساليب، وتناول في كل واحد منها خصائصه الجمالية ووظائفه التخيلية؛ ويبدو ذلك جليا في تعريفه للتخيل، وفي قوله كذلك: «والتخيل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظام والوزن»^(٤).

وإذا كان هذا الأمر يدل على أنه أفاد من تراث الفلاسفة المسلمين، وخاصة شروح الفارابي وابن سينا لكتب أرسطو، فإنه لا يعني أنه اكتفى بتريديد مقولاتهم وتصوراتهم،

١- د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني، ص ٩٥، ص ٩٨. أنظر أيضا عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٦٩٨.

٢- د. عبد الحميد جيدة: التخيل والمحاكاة، ص ٢٠٠.

٣- ابن سينا: فن الشعر، ص ١٦٣، أنظر ١٥١، ١٥٣-١٥٤ من هذا الكتاب.

٤- حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٩.

أو «أن فضله ينحصر في إجادة الشرح والتفسير دون أن يكون قد أتى بمبدأ جديد، أو ملاحظة جديدة»^(١)! فحازم كانت له رؤية جمالية خاصة وعميقة لقيمة الخيال وأثره في تكوين العمل الشعري^(٢)، وهي رؤية مكنته من الاهتداء إلى تصورات دقيقة وملاحظات نافذة، أبرزها أنه استدرك «القصور» الملحوظ في تعريف الفارابي وابن سينا للتخييل المتمثل في تركيزهما على غايته الوظيفية على حساب توضيح طريقة إسهام المكونات اللغوية والتركيبية والإيقاعية للشعر في تحقيق الأثر التخيلي، كما أنه صاغ تصورا كلياً للتخييل يلم بمختلف الجهات الأربع الفاعلة فيه والمشكلة له، «وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له»^(٣).

معنى ذلك، أن تعريفه للتخييل يدل على أنه استقصى مختلف جوانبه الدلالية ومستوياته الفنية، واختزلها بلغة مكثفة وضمن علاقات مترابطة ومتفاعلة، فلم يتناول أحدها بمعزل عن الأخرى، ولم يعرف التخييل باعتباره انفعالا كما هو الشأن بالنسبة إلى الفارابي وابن سينا، ولكنه ربط هذا الجانب بالأسس السيكلوجية للعملية الشعرية التي تتصل بملكات الإدراك الباطني، وبخصائصها الإبداعية والإيحائية، وبالمكونات الأسلوبية للغة الشعرية، فاعتبره تمثيلا فنيا يثير صوراً خيالية في الذهن، فتؤثر في النفس وتحملها على الانسياق لمقتضاها التخيلي.

وتتجلى أهمية هذا المسلك في أنه لا يفصل الأساس التشكيلي للنص الشعري وطابعه الإيحائي عن بعده الوظيفي؛ لأن التخييل وقبل أن يكون إثارة جمالية لانفعالات المتلقي، هو عملية تمثيل فني للواقع والأشياء بأسلوب بديع وعجيب، وما لم تحصل عملية التمثيل الذهني فلن يتحقق الانفعال النفسي. وهذا ما حرص حازم على ترسيخه في ذهن قارئ تعريفه للتخييل، ولذلك استهله بعبارة «أن تتمثل للسامع» وختمه بدالي «الانبساط والانقباض».

١- د. عصام قصبجي: نظرية المحاكاة، ص ١٨٤. انظر أيضاً د. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ١٧٥.

٢- د. عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٦٩٨.

٣- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٤٦. انظر بهذا الصدد د جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٩٨.

١-١: التخيل والحس

تحيل العبارة التي استهل بها حازم تحديدته للتخيل على تعريف الفارابي للشعر بأنه هو التمثيل^(١)، ومن ثمة فهي تندرج في سياق تأكيد الطابع الحسي للتخيل، باعتبار قدرته على تشكيل مواضيع فنية وإثارتها في الأذهان كما لو كانت ماثلة في الأعيان، ولذلك فقد تواتر بشكل لافت مصطلح الصورة في تعريفه. بيد أن توظيف هذا المصطلح لا ينحصر في إطار الدلالة على مجرد الشكل أو الصياغة الجمالية للمواضيع الشعرية فحسب، كما كان الشأن عند النقاد والبلاغيين الذين وظفوه في معرض حديثهم عن الخاصية الإيحائية للشعر^(٢)، ولكنه أصبح ينطوي على «دلالة سيكولوجية خاصة، تترادف مع الاستعادة الذهنية لمدرَك حسي، غاب عن مجال الإدراك المباشر، وتتصل اتصالاً وثيقاً بكل ما له صلة بالتعبير الحسي في الشعر»^(٣).

والعلاقة بين التخيل والحس علاقة واضحة ووطيدة في تصور حازم، لأن الصور والمعاني الشعرية لا تستطيع تحريك الخيالات والمشاعر إلا إذا مثلت تخايلها بالمعطيات المادية المدركة بالحس، أو بما يكون متعلقاً تمثله بإدراك الحس، يقول مبرزاً ذلك: «إن الأشياء منها ما يدرك بالحس، ومنها ما ليس إدراكه بالحس. والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه لأن التخيل تابع للحس، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخيله بما يكون دليلاً على حاله من هيئات الأحوال المطيقة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد. فيكون تخيل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده وهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده»^(٤).

معنى ذلك، أن الحسية صفة ملازمة للتخيل الشعري، إذ بدونها يفقد خصائصه الجمالية ويفشل في تحقيق وظائفه التأثيرية. ومن ثمة «فلا مجال فيه للمجردات المفارقة للحس أو

١- الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥١.

٢- أمثال الجاحظ: الحيوان، ٣/ ١٣٢، العسكري: ديوان المعاني، ٢/ ٨٨-٨٩، الصناعتين، ص ٥٩، الباقلاني: إعجاز القرآن، ص ١١٩.

٣- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٢٩٩.

٤- حازم القرطاجني: منهج البلاغة وسراج الأدباء، ص ٩٨.

المدرجات التي أدركناها بغير الحس، ما لم تعالج هذه المدرجات أو المدرجات معالجة تصلها بالحس، وتبعد بها عن التجريد المحض»^(١).

وليس في قول حازم بتبعية التخيل للحس أي إضعاف لعنصر الخيال أو تقييد لحركته الذهنية ونشاطه الإبداعي كما ذهب إلى ذلك عصام قصبجي^(٢)، ولكنه ينطلق في ذلك من تصور هام تمتزج فيه المباحث النفسية بالتصورات البلاغية مؤداه: أن كل التخائيل الإنسانية -جمالية كانت أم عادية- لا يمكنها أن تتشكل إلا على أساس المعطيات المادية القائمة في الحس، وأن الرؤية شرط لازم للتخيل، لأن من لا حس له لا يمكنه على الإطلاق أن يستحضر بخياله الذهني صور المعطيات الإدراكية، كما لا يمكنه أيضا أن يتخيل موضوعا غير واقعي. وإذا كان الفلاسفة المسلمون قد أوضحوا هذه المسألة بتفصيل في مباحثهم النفسية، فمما لا شك فيه أن حازما اطلع على كتبهم ورسائلهم في هذا المجال، واستفاد منها كثيرا.

بيد أن تبعية التخيل للحس لا تعني في تصوره أن الصور الفنية التي يشكلها الخيال الشعري يجب أن تكون مماثلة لظواهر الواقع العيني ومطابقة لطبيعتها المادية وخصائصها الحركية، فالتخيل رؤيا جمالية للذات والعالم يتحرر بها الشاعر من الطرق الإدراكية المعهودة والمحدودة في النظر إلى الأشياء في علاقتها بذاتها وبالإنسان، ليكشف تشكلاتها المتناغمة والساحرة وإيجاءاتها البديعة الثاوية خلف مظاهرها الخارجية، وهي تشكلات وإيجاءات لا يمكن للإنسان أن يشعر بها إلا إذا خرق حدود إدراكه السطحي للأشياء، وركز نظره وتأمل على الجوانب التي يغفلها عادة. وكون التخيل الشعري كذلك معناه «أنه لا ينسخ المدرجات، بل يؤلف بينها ويعيد تشكيلها، مكتشفا العلاقات التي تقرب بين العناصر المتباعدة»^(٣).

ويرى حازم أن الخاصية الجمالية للتخائيل الشعرية تتحدد في كونها تشكل معاني جديدة وصور غريبة لم تدرك من قبل، سواء كان موضوع تلك الصور والمعاني حاصلا في الوجود أم غير قائم فيه، وهو ما يعبر عنه بقوله: «ومحصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء

١- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٢٠٩ - ٢١٠.

٢- د. عصام قصبجي: نظرية المحاكاة، ص ١٩٥.

٣- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٢٠٧.

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^(١).

فالعلاقة بين الشعر والعالم المادي تقوم على التمثيل والإيهام، إذ يعيد الشاعر تصوير المدركات المادية أو يبتكر أشياء وهمية لا وجود لها في الواقع المحسوس، ولا تخلو العملية التخيلية في الحالتين معا من إبداع وخلق، لأنه مثلما يحتاج في المستوى الأول الذي يتعلق بخلق أشياء وهمية إلى أن يتخلص من الواقع الحسي ويتحرر من طرائق انتظام أشياءه وتمايزها، كذلك يحتاج في المستوى الثاني الذي يتعلق بتصوير الأشياء الموجودة ووصفها في ذاتها ولذاتها إلى أن يعمل فكره ويحرك قواه الخيالية ليرزها بمظهر جميل أو قبيح، وذلك بتغليب جوانبها الإيجابية إن كانت الغاية هي التحسين، أو تضخيم جوانبها السلبية إن كانت الغاية هي التقبيح، يقول بهذا الصدد: «إذا خيل لك الشيء بالأقويل المحاكية له فالمقصود محاكاة ما هو عليه من حسن أو قبح بأقويل تخيل لواقع وأغراضه التي بها علة الأغراض، ومحاسن الشيء ومساويه راجعة إليه. فإذا حوكي الشيء بصفاته أو ما هو مثال لصفاته تصور بما يرجع إليه وبما له علة بالأغراض مما يرجع إليه أو ما هو مثال لما يرجع إليه»^(٢).

وما يقوله حازم هنا يدل على أن عملية التخيل في تصوره تتداخل مع فعل المحاكاة وتقوم عليه، إذ لا يمكن للشاعر أن يخيل للنفس ويمثل في الذهن موضوعا خارجيا إلا إذا حاكاه بصفاته وعوارضه الذاتية أو بما يشبه تلك الصفات والأعراض.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المحاكاة المباشرة التي تصور الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثلها في الأذهان على ما هي عليه في الواقع العيني لا تنطوي في تصوره على معنى التقليد والنقل الحرفي للعالم، بل إنها لا تخلو من إبداع وابتكار، لأن الشاعر حين يصور معطى إدراكيا مشهورا بلواقع وأعراضه الذاتية المعروف بها، ويجرده من علاقاته الطبيعية والمادية مع المعطيات الإدراكية الأخرى التي يرتبط بها، فإنه يرمي بذلك إلى أن يركز انتباه متلقي شعره عليه في ذاته ليستشعروا عناصر الجمال والإمتاع الكامنة فيه، والتي يصعب تمثيلها دون فصله عما سواه. وهذا ما يقصده بقوله: «إن الأقويل الشعرية ربما كان التحرك

١ - حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٢٠.

٢ - نفسه.

لما يتخيل من محاكاتها أشد من التحرك لمشاهدة الشيء الذي حوكي، وابتهاج النفس بما تتخيله من ذلك فوق ابتهاجها بمشاهدة المخيل»^(١).

ويعود السبب الذي يجعل النفس تبتهج وتتأثر بالصور المخيلة للأشياء المادية أكثر مما تبتهج وتتأثر برؤيتها المباشرة لها إلى انشدادها الغريزي للمحاكاة والتخيل، ذلك أنه «لما كانت النفوس جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلية في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان (...) اشتد ولوع النفس بالتخيل، وصارت شديدة الانفعال له حتى أنها ربما تركت التصديق للتخيل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها، وجملة الأمر أنها تنفعل للمحاكاة انفعالا من غير رؤية، سواء كان الأمر الذي وقعت المحاكاة فيه على ما خيلته لها المحاكاة حقيقة، أو كان ذلك لا حقيقة له فيسقطها التخيل للأمر أو يقبضها عنه، فلا تقتصر في طلبه أو الهرب منه عن درجة المبصر لذلك، فيكون إثارة الشيء أو تركه طاعة للتخيل غير مقصر عن إثارة أو تركه انقيادا للرؤية»^(٢).

ولا شك أن ما يقوله حازم هنا مستمد من تصورات الفلاسفة المسلمين، وهو محاولة لتفسير جمالية الصور البلاغية على أسس نفسية، وبالنظر في نوع علاقة تخايلها بالواقع المادي من حيث خرقها لمعطياتها وأشياءه الحسية أو مطابقتها ومماثلتها لها. ولئن اتضح فيما سبق أن التخائيل الشعرية التي تصور الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثلها في الأذهان على ما هي عليه في الواقع العيني ليست نسخا مكررة لمعطيات الحس، ولكنها صور جمالية تنطوي على رؤى إبداعية جديدة، فإن هذا الأمر يبرز بجلاء حين يتجاوز الشاعر محاكاة الأشياء بصفات ذاتية إلى محاكاتها بصفات أشياء مغايرة لها في الطبيعة المادية والخصائص الحركية، إذ تتسع أمامه في هذا المستوى من التصوير والمحاكاة ضروب الإبداع، وتشعب أمامه سبل التخيل، ويعبر عن هذا التصور بقوله: «إن محاكاة الشيء بغيره أطرف من محاكاته بصفات نفسه، وهي أكثر جدة وطراءة منها، فكانت محاكاته بها أطرف من محاكاته بصفات نفسه»^(٣).

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ١٢٦-١٢٧.

٢- نفسه، ص ١٢٦.

٣- نفسه، ص ١٢٩.

تتأتى القيمة الجمالية لهذا النوع من المحاكاة من اتساع مداه التخيلي، لأن الحركة الإبداعية لقوى الشاعر الخيالية تتحرر فيه من قيود الحس، فيتمثل خياله أشياء وهمية لا وجود لها في الواقع المادي ولا سبيل لتمثلها بالإدراك الظاهري، بل لابد من إعمال الفكر والخيال للشعور بصورتها ومعناها الإيحائي. ويرى حازم أن التخيل الشعري في هذا النوع من المحاكاة يجب ألا يتجاوز الحدود المعقولة والمقبولة في التصوير فيغلو في وصف الأشياء والمعطيات الحسية ويخرج بها «عن حد الإمكان إلى الامتناع والاستحالة»^(١)، لأن شرط الانتقال «من بعض هذه المعاني الذهنية إلى بعض أن يكون ذلك غير خارج عن الهيات التي وقعت للعرب في النقلة من بعض ذلك إلى بعض»^(٢).

ويكتسي هذا القول قيمة بالغة، لأنه يشي بتصور هام مؤداه أن النشاط الإبداعي للخيال الشعري يتشكل ضمن المسافة الإدراكية الممتدة بين الحس والعقل، وأن على حركته الذهنية ألا تتجاوز حدودهما وتخرقها. ولا يخفى أن هذا التصور مستمد من مباحث علم النفس القديم التي تشبع بها حازم، والتي ترى أن قوى الخيال الذهني تتوسط بين الحس والعقل، وأن عملها يتصل بهما «فتأخذ عن الحس معطياتها أو مادتها الخام، وتعيد تشكيلها أو التأليف بينها، متأثرة بانفعالات الشاعر، لكن في رعاية العقل الذي يوجه مسار عملية التخيل، ويضبطها ضبطاً يتناسب مع طبيعة المحاكاة، باعتبارها تشكيلاً للأشياء الموجودة في الأعيان، لا يخرج -في النهاية- عن الممكن أو المحتمل بالضرورة»^(٣).

ومعنى ذلك، أن التخيل الشعري حر في تعامله مع موضوعات إبداعه وطرائق تشكيله لها «لكن من خلال مجموعة من القيود يفرضها إطار القيم التي تشد إليه المحاكاة كلها، على مستويات متعددة منها المعايير الأخلاقية، وقواعد العقل الثاقب، والاستجابة إلى الأصول الكبرى التي صنعتها تقاليد الشعراء الفحول»^(٤)، والتي تقتضي أن تكون التخيلات الشعرية ذات طبيعة تمثيلية، بحيث تصور الأشياء المدركة بالحس أو الخيال أو الوجدان أو

١- حازم القرطاجني: منهج البلاغة وسراج الأدباء، ص ٧٦.

٢- نفسه، ص ١٧.

٣- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٢٠٢.

٤- نفسه.

العقل بما يكون دليلاً على حالها من هيئات الأحوال المطيفة بها واللازمة لها «حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد»^(١)

ويبدو أن حازماً كان حريصاً على تأكيد هذا التصور الذي يربط جمالية التخيل الشعري بقدرته على التقديم الحسي للصور والأفكار، ولذلك أردف -في تعريفه للتخيل- كلمة الشاعر بصفة المخيل. وإذا كان هذا الأمر يعني أن استجابة المتلقي للشعر وتفاعله الجمالي معه لا يمكن أن يتم إلا إذا كانت صورته ومعانيه الإيحائية ذات قدرة على تحريك الخيالات والانفعالات النفسية، فإنه يندرج في سياق التمييز بين الشعراء الذين يستحقون فعلاً صفة الشعرية، لأنهم يمتلكون قدرات فريدة على الإبداع في اللغة، ولأن شعرهم يقوم فضلاً عن الوزن والقافية، على تخيل معاني جديدة وأشياء بديعة؛ والشعراء الذين ليس لهم من الشعرية إلا الاسم، والذين لا تعدو قصائدهم أن تكون كلاماً منظوماً معقوداً بوزن وقافية^(٢).

ومثلما ميز حازم بين الشاعر المخيل والناظم للقول بدون تخيل، ميز كذلك بين متلقي الشعر، فأكد أن الشعر لا يحقق أثره التخيلي إلا عند من حصل له الاستعداد النفسي للانسحاق إليه والتفاعل الجمالي معه؛ أما من لا يعبر الشعر أي اهتمام، ولا يؤمن بجذواه وقيمتها الوجودية والنفسية، فلا يمكن أن يؤثر فيه وأن يحرك مشاعره حتى ولو بلغ أعلى درجات الحسن والجمال^(٣). ومن ثمة فكلمة السامع الواردة في تعريفه للتخيل لا تشمل كل متلقي الشعر، ولكنها مقصورة على الفئة التي تكون مهياً نفسياً وذهنياً للاندماج في العالم الخيالي للقصيدة، ونلمس ذلك في قوله: «وليس المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها. (...) فتحرك النفوس للأقوال المخيلة إنما يكون بحسب الاستعداد (...) والاستعداد نوعان: استعداد بأن تكون للنفس حال وهوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما بحسب شدة موافقته لتلك الحال والهوى (...) والاستعداد الثاني هو أن تكون

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٩٨، انظر أيضاً ص ٢٩ - ٣٠.

٢- نفسه: ص ٢٦ - ٢٨.

٣- نفسه، ص ١٢١، ١٢٤.

النفوس معتقدة في الشعر أنه حكم وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلبها من هزة الارتياح لحسن المحاكاة»^(١).

وتدل كلمتا «الانبساط والانباض» اللتان يختم بهما تعريفه للتخيل على أن مدار هذا المفهوم تقبيح الأشياء أو تحسينها في ذهن المتلقي بالصورة التي تفضي به إلى التأثير بها إيجاباً أو سلباً؛ فالتخيل، باعتباره تمثيلاً فنياً، نشاط تصويري يحاكي ظواهر العالم المادي وأشياءه التي لها علاقة بالإنسان، فيشكلها بمظهر جميل وممتع يجيبها إلى النفس فيحملها على الانشداد إليها والتعلق بها، أو يصورها بمظهر قبيح فتعافها النفس وتنفر منها، يقول: «ويشترط في المحاكاة التي يقصد بها تحريك النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه أن يكون ما يحاكى به الشيء المقصود إمالة النفس نحوه مما تميل النفس إليه، وأن يكون ما يحاكى به الشيء المقصود تنفير النفس عنه مما تنفر النفس عنه أيضاً»^(٢).

وقد ركز حازم في منهاجه على هذا الفهم الوظيفي للتخيل الشعري «فانتهت عناوين جميع المناهج (الأبواب) التي ينقسم إليها بعبارة «من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها»، ولم يفلت من هذه العبارة منهج واحد»^(٣). ويعود هذا الأمر إلى تصويره أن للشعر مهمة جمالية وغاية أخلاقية في حياة الناس، وأن تحسيناته للأشياء أو تقبيحاتها تستهدف تحريك انفعالاتهم العاطفية ودفعهم إلى اتخاذ مواقف سلوكية منها، ويتضح ذلك في قوله: «أما طريق التهدي إلى تحسينات الأشياء وتقبيحاتها بالمحاكاة فإنه لما كان المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيّل لها فيه من حسن أو قبح وجلالة أو خسة وجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده»^(٤).

ويرى حازم أن وقوع التحسينات والتقبيحات في التخيل الشعرية يتم -حسب الغاية الجمالية المستهدفة- عن طريق ثلاث وسائل: «محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٢١ - ١٢٢.

٢- نفسه، ص ١١٣.

٣- مجدي أحمد توفيق: مفهوم الإبداع الفني، ص ٢٥٠.

٤- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٠٦.

مطابقة»^(١)، وأن النوعين الأولين يتفرعان إلى أربعة أقسام؛ فمحاكاة التحسين تحسن الحسن أو القبيح، ومحاكاة التقبيح تقبح الحسن أو القبيح^(٢).

ويشي قيام التخييل الشعري على أساس عمليتي التحسين والتقبيح بأن فاعليته الجمالية تتصل بالسلوك الإنساني، وتحدد بمدى قدرته على تعديل الأفعال والمواقف الناتجة عنه أو تغييرها إلى نقيضها، وتحقق هذه الغاية حين يمثل الشاعر موضوعه الأصلي بالصفات المادية والمعنوية لموضوع آخر أشد قبحا أو أشد حسنا منه «فتسري صفات الحسن أو القبح من الموضوعات الثانوية إلى الموضوع الأصلي، فيميل إليه المتلقي أو ينفر منه، بعد أن يقوم- دون أن يعي- بعملية «قياس» تدعمها المماثلة، ويقويها المبدأ القائل إن ما يجوز على أحد المتماثلين يجوز على الآخر»^(٣).

ومما تجدر ملاحظته في هذا السياق أن التقسيمات السابقة لأنواع المحاكيات، والتي تمثل جانبا هاما من مفهوم التخييل عند حازم غريبة عن الشعرية الأرسطية، لأن التمثيل الذي يشكل جوهر مفهوم المحاكاة في كتاب الشعر يقوم -كما اتضح سابقا- على أساسين هما تحسين الحسن حتى يبدو بصورة فاضلة وكاملة، أو تقبيح القبيح حتى يبرز بمظهر وضع ودنيء، ولا يمكن عكس إحدى هاتين المحاكيتين بأي شكل من الأشكال، لأن الأمر يتعلق بتصوير أخلاق الأبطال والأسياء و«الآلهة» وتمثيل طبائعهم السامية والنبيلة بأسلوب مناقض لأخلاق العبيد وعامة الناس. وذلك بغاية تحبيب الأخلاق النبيلة إلى النفس وحثها على نشدائها والاقتداء بها، وفي المقابل تكرهها من الأفعال الحقيرة وحملها على تجنبها^(٤).

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٩٢.

٢- نفسه، ص ٨١.

٣- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٦٢.

٤- يقول أرسطو في هذا السياق: «ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء: فذووا النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء؛ وذووا النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأذنياء فأنشأوا «الأهاجي»، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح» (فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص ١٣). ويجد انقسام الأجناس الشعرية بحسب اختلاف الطبائع الخلقية والنفسية تفسيره في بنية المجتمع الإغريقي الذي كان يتكون من طبقتين اجتماعيتين متقابلتين: طبقة الأحرار والمتقنين وتضم الأسياء والساسة والفلاسفة؛ وطبقة العامة والعبيد وتضم الحرفيين والمأجورين والجنود. يقول أرسطو بهذا الصدد: «بما أن الحضور صنفان، منهم الأحرار المثقفون، ومنهم السوقة المؤلفون من الصنائع والأجراء ومن آخرين يحاكونهم، فإنه لا بد أن

معنى ذلك، أن أصول هذا التصور لا تعود إلى الخطاب الفلسفي، وإنما إلى بدايات التفكير الجمالي في أفانين القول وأنواعه البلاغية، حيث كان العرب منذ القرون الهجرية الأولى يشبهون الخصائص التمثيلية للشعر وقدراته التأثيرية بالسحر، وكانوا يعتبرون التخيل ضرباً من الاحتيال والإيهام، لأنه يصور الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق؛ ومن ثم يحسن ما ليس بحسن ويقبح ما ليس بقبيح، وهذا ما اتضح من قبل في تأكيد الرسول ﷺ أن بعض البيان سحر، وفي تعريف العسكري للبلاغة باعتبار الطبيعة الاحتمالية والتخيلية لمعانيها وأساليبها التصويرية، وكذا في تمثيل عمر بن عبد العزيز وابن الرومي للشعر بالسحر الحلال^(١).

وعليه، فمفهوم التخيل عند حازم لم يكن ذا أصول فلسفية محضة، لأنه تخللته بعض التحديدات والتصورات العربية الأصيلة التي ترسبت في ذاكرة المفهوم ووسمت ملامحه الدلالية والتداولية الأولى لما كان في طور التشكل والنشأة. ويتضح ذلك خاصة من معنى السحر الذي تنطوي عليه بعض استعمالات مصطلح التخيل في المنهاج، والتي يقرن فيها هذا المصطلح بكلمات: الحيل، والاحتيال والتحيل^(٢).

٢-١: طرق وقوع التخيل

التخيل باعتباره عملية تمثل ذهني للصور الفنية والمعاني الجمالية يقع في النفس من خلال عدة طرق أجمالها حازم في قوله: «وطرق وقوع التخيل في النفس: إما أن تكون بأن

تخصص لأمثال هؤلاء مباريات ومشاهد تريحهم وتشرح صدورهم (...) فكل يستطيب ما يلائم طبعه». (السياسة، تر: الأب أوغسطينس برباره البولسي، ص ٤٤٤). وقد أثرت هذه البنية الطبقية للمجتمع الإغريقي على البنية الجمالية للشعر، فتمخض عنها جنسان شعريان: التراجيديا التي تمثل الأفعال النبيلة؛ والكوميديا التي تمثل الأفعال الخسيسة.

ولا يعني اختلاف الأجناس الشعرية وانقسامها وفقاً للتركيبة الاجتماعية للإغريق أن لكل طبقة جنساً شعرياً خاصاً بها، وأن حضورها إلى المسرح يقتصر على متابعة عروض محددة دون أخرى. فلأسياد والعبيد والمثقفين والعامة الحق في متابعة كل المسرحيات التي تعرض في أثينا. وأرسطو لا يصرح في أي مكان -كما يؤكد ذلك المترجمان الفرنسيان- بأن التراجيديا تخص الجمهور الفاضل، وأن الكوميديا تخص الجمهور الخسيس. (ARISTOTE: La poétique, P 168, n (6)).

١- أنظر ص ٥٦-٥٩ من هذا الكتاب.

٢- أنظر حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٧، ٣٣، ٧٢، ٨٥، ١٧٥، ٢١٠، ٢٨٠، ٢٩٤، ٣١٦، ٣١٩، ٣٤٦، ٣٦١.

يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئاً فتذكر به شيئاً، أو بأن يحاكى لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكى لها صوته أو فعله أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة، أو بأن يحاكى لها معنى بقول يخيله لها (...) أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة.^(١)

يشي تعدد أساليب وقوع التخيل في النفس باتساع مجالاته وتنوع مستوياته الإيحائية، كما يدل على أن الشعر لا يختص به وحده، بل يقع أيضاً في الرسم والنحت والموسيقى وغيرها من الفنون الجميلة التي تقصد بالشكل الإيحائي لمواضيعها أن تبث في نفس المتلقي صوراً فنية لمعاني حسية أو تجريدية، وأن تثير بذلك عواطفه وانفعالاته، فندججه في سياقها التخيلي. وبالرغم من تقاطع تلك الفنون مع الشعر على مستوى الصياغة الخيالية والوظيفة التأثيرية إلا أن كل واحد منها يتميز عن الآخر بطريقته الخاصة في تشكيل الموضوع الجمالي والإيحاء به؛ «فتتميز الموسيقى بتشكيل الأنغام المجردة، ويتميز الرسم بالألوان، كما يتميز النحت باستخدام الحجر، وينفرد الشعر باستخدام الكلمات»^(٢).

ويعد حازم أن التخيل بالقول الشعري أحسن أساليب التخيل الفني وأفضل طرقه، لأنه أكثرها تحريكا للخيالات وتأثيراً في النفوس، ولأن المتعة الجمالية التي يشهدها في النفس لا تنتج عن براعة الصور والمعاني التي يشكلها فحسب، بل وأيضاً عن طريقته العجيبة في نظم الكلام والتأليف بين عناصره اللغوية وبنياته التركيبية والأسلوبية، ويتضح ذلك في قوله: «(...) لما كان للنفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع، ولا عندما يوحى إليها المعنى بإشارة، ولا عندما تحتليه في عبارة مستقبحة، ولهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكر، وقد يشار له إليه، وقد يلقي إليه بعبارة مستقبحة، فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال. فإذا تلقاه في عبارة بديعة اهتز له وتحرك لمقتضاه، كما أن العين والنفس تبتهج لاجتلاء ما له شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج والبلور ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية الحتم وجب أن تكون الأقاويل

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٩ - ٩٠.

٢ - د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٥٦.

الشعرية أشد الأقاويل تحريكا للنفوس، لأنها أشد إفصاحا عما به علقه الأغراض الإنسانية (...)(^١).

يستمد التشكيل الشعري للصور والعبارات من كل فن من الفنون الجميلة طريقته الخاصة والمميزة في الإيحاء بالمعنى وتمثيله في الأذهان، فيأخذ من الموسيقى جانبها الإيقاعي، ومن الرسم أسلوبه في اختيار الألوان والتأليف بينها، ومن النحت طريقته في محاكاة الظواهر الإدراكية وإعادة تشكيلها على نحو مماثل لأصولها المادية أو مخالف لها، ولا تركز الأقاويل الشعرية في هذه العملية «على لواحق الموضوع المخيل وأعراضه في ذاتها، مستقلة عن أي جانب آخر، بل تركز عليها من حيث صلتها بالأهواء النفسية أو ما يسميه حازم «الأغراض الإنسانية»»(^٢).

وإذا كان ذلك يعني أن جمالية التخيل الشعري وقوته التأثيرية تتحددان بدرجة إفصاحه عن المعنى وأسلوب تمثيله للمشاعر النفسية، فإنه يكشف أن مفهوم التخيل عند القرطاجني ينطوي على تصور الجاحظ لمستويات البيان وأصنافه الإيحائية(^٣) التي يحصرها في «خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة»(^٤). ويبدو أن تصنيف القرطاجني لطرق وقوع التخيل في النفس يتقارب مع تصنيف الجاحظ، لأن بعض تلك الطرق السبعة التي أوردتها تجد مثيلا لها في مستويات البيان عند الجاحظ باستثناء «العقد» وهو الحساب، فالبيان باللفظ هو محاكاة المعاني بأقوال مخيلة، والبيان بالإشارة هو التخيل بالإشارة أو الإيحاء بالمعنى من غير طريق السمع، أي بحركات الجسد وأفعاله وهيأته بدون صوت أو بأصوات غير مؤلفة لكلمات وألفاظ دالة، والبيان بالخط هو محاكاة الأشياء بالنحت والخط وما يجري مجرى ذلك، والبيان بالنصبة هو التخيل الذي يحدث في النفس حين تشاهد شيئا فتذكر به شيئا آخر.

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١١٨.

٢- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٣٠٣.

٣- انظر مجدي توفيق: مفهوم الإبداع، ص ٢٦٢. عبد الوهاب الأزدي: مفهوم البيان في الدراسات البلاغية بالمغرب، ص ١٣٣.

٤- الجاحظ: البيان والتبيين، ١/ ٧٦.

ومن الواضح أن هذه الطرق الخمسة لا تصلح كلها لإيقاع التخيل الشعري في النفس، خاصة إذا كانت عملية تلقي القصيدة تتم بواسطة القراءة، وليس عن طريق الاستماع، ولذلك فالنوع الملائم للأقاويل الشعرية هو المتعلق بالبيان باللفظ (القول). ويرى حازم أن التخيل تقع في النفس في هذا النوع بطريقتين: الأولى مباشرة، لأن الشاعر يخيل فيها موضوعه ويمثله بصورته الدالة عليه؛ والثانية غير مباشرة، لأنه يخيله بموضوع آخر مماثل له من الناحية التي أراد تخيله بها، يقول بهذا الصدد: «وتنقسم المحاكاة من جهة ما تخيل الشيء بواسطة أو غير واسطة قسمين: قسم يخيل لك فيه الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وقسم يخيل لك الشيء في غيره. وكما أن المحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتاً أو خطأ فتعرف المصور بالصورة، وقد يتخذ مرآة يبدي لك بها تماثل تلك الصورة فتعرف المصور أيضاً بتمثال الصورة المتشكل في المرآة فكذلك الشاعر تارة يخيل لك صورة الشيء بصفاته نفسه، وتارة يخيلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء. فلا بد في كل محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطريقتين: إما أن يحاكي لك الشيء بأوصافه التي تمثل صورته، وإما بأوصاف شيء آخر تماثل تلك الأوصاف»^(١).

ومما تجدر ملاحظته في سياق حديث القرطاجني عن طرق وقوع التخيل في النفس أنه لم يكن يستعمل مصطلح التخيل بالمعنى الدال على الإثارة الجمالية التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي، والتي تنتهي به إلى اتخاذ موقف عاطفي أو سلوكي اتجاه الموضوع الخيالي فقط، ولكنه كان يستعمله كذلك بمعنى مرادف للتصوير والتمثيل الفنيين. ويتضح هذا الأمر بجلاء في معرض تناوله للطبيعة الإيحائية للتخيل وذلك في ضوء علاقته بمصطلح المحاكاة.

١-٣: التخيل والمحاكاة

أثارت العلاقة بين مصطلحي التخيل والمحاكاة في المنهاج اهتمام كثير من الباحثين، وقد تضاربت آراؤهم حولها، فذهب بعضهم إلى أن حازماً يستعملها بمعنى مترادف^(٢)،

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٩٤.

٢- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٣٠١. د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٥٥٤، ٥٧٧. د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال، ص ١٨٣، و ص ٢٠٣. د. شكري عياد: دراسة تأثير كتاب الشعر، ص ٢٨٩. د. عصام قصبجي: نظرية المحاكاة، ص ٩١ - ٩٢.

ورأى فريق ثاني أنه يستعملهما بمعنى متمايز^(١)، بينما احتار آخرون فيما إذا كان يخلط بينهما أو يميز أحدهما عن الآخر^(٢).

والواقع أن التحديد الدقيق لنوع العلاقة وحدودها بين مصطلحي التخيل والمحاكاة ليس أمراً سهلاً، وذلك لعدة اعتبارات أبرزها أن مصطلح التخيل نشأ لدى الفلاسفة في كنف مصطلح المحاكاة، فاستعمله متى بن يونس والفارابي في كتابيهما في الشعر بغاية توضيح معنى المحاكاة وبيان طبيعتها الجمالية وقيمتها الفنية في العملية الشعرية، ولم يشغل أي من الفلاسفة المسلمين بإبراز طبيعة علاقتهما وحدودها النظرية والجمالية، وقد سار القرطاجني على النهج نفسه. وما زاد تلك العلاقة التباساً في ذهن قارئ منهاجه أنه كان يستعملهما بمعنى متمايز، ثم يعود فيربط بينهما بأسلوب العطف الذي يفيد العينية وليس الغيرية، وكان هذا الأمر يتم أحياناً في سياقات نصية واحدة.

وتدل القراءة الفاحصة لسياقات ورود مصطلحي التخيل والمحاكاة على وجود فروق دلالية ووظيفية دقيقة تمنع تداخلهما والتباسهما، أهمها أن المحاكاة هي عملية تصوير معطيات الواقع وأشياء المادية التي لها علاقة بالإنسان، وذلك بغاية تحريك قواه النفسية والنزوعية، وأن التخيل هو فعل الاستجابة الجمالية والنفسية لمقتضى تلك العملية التصويرية. ومن النصوص الدالة على ذلك قوله: «(...) ولا تخلو أن تحيل نفوس الأمور بأقوال دالة على خواصها وأعراضها اللاحقة التي تقوم بها في الخواطر هيآت تلك الأمور وتتسق صورها الخيالية، أو تخيل بأن تحاكي بأقوال دالة على خواص أشياء أخر وأعراضها التي بها تنتظم صورها الخيالية في النفس فتجعل الصور المرتسمة من هذه الأشياء المحاكي بها أمثلة لصور الأشياء المحاكاة»^(٣)، وقوله كذلك في السياق نفسه: «لا يخلو الشيء المخيل من أن يقصد تخيله على الكمال أو يقتصر فيه على أدنى ما يخله. فإن قصد تخيله على الكمال وجب أن يقصد في محاكاته إلى ذكر خواصه وأعراضه القريبة اللازمة له في جميع أحواله أو اللاحقة له في حال ما من جهة هيئته ومقداره ولونه وملمسه (...)»^(٤).

١- د. سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيل، ص ١٣٨. د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٦٠.

٢- د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص ١٣٦، ص ١٤١.

٣- حازم القرطاجني: منهج البلاغة وسراج الأدباء، ص ٩٧.

٤- نفسه، ص ٩٩.

فالعلاقة بين مصطلحي التخيل والمحاكاة هنا واضحة، لأن حازما يستعمل التخيل بمعنى عملية التمثيل الذهني التي ترسم خلالها صور المواضيع والأشياء الجمالية في نفس المتلقي، ويعتبر المحاكاة وسيلة لتلك العملية، مما يبرز أن العلاقة بينهما في تصويره بمثابة العلاقة بين الوسيلة (الإيحاء والتمثيل بالصور) والغاية (التمثيل والتأثير الجمالي).

لكن الملاحظ أن حازما يستعمل هذين المصطلحين في بعض السياقات بمعنى يدل على أنه لا يفرق بينهما ويعتبرهما مسميين لشيء واحد، ومن النماذج الدالة على ذلك قوله: «وتنقسم التخائيل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى: محاكاة تحسين، ومحاكاة تقييح، ومحاكاة مطابقة لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه (...) والنفس من شأنها أن تميل إلى ما يحمد وتتجافى عما يذم. فكأن التخيل بالجملة لم يخل من تحريك النفس إلى استحسان أو إلى استقباح»^(١).

يبين هذا النص بوضوح أن حازما لا يميز المحاكاة والتخيل، لأنه يعطف في بدايته أحدهما على الآخر بما يفيد ترادفهما، ثم يعود بعد ذلك فيستعملهما بمعنىين مختلفين، فيعني بالمحاكاة الوصف والتصوير، وبالتخييل -الذي يدل عليه فعل «يُخَيَّلُ»- التمثيل الذهني لموضوع المحاكاة، وفي آخر النص يتخذ التخيل المعنى الأول للمحاكاة، حيث يعتبره وسيلة فنية لتصوير الأشياء بصورة جميلة تميل النفس إليها، أو بصورة قبيحة تنفرها منها. فهل معنى ذلك أنه يخلط بين المحاكاة والتخييل ولا يميز بينهما؟ وهل اختلاف توظيفه لهذين المصطلحين في النصوص الأخيرة، وتراوحيهما بين الترادف والتمايز يدل على تناقضه واضطرابه في تحديد العلاقة بينهما؟

لا شك أن اعتقاداً مثل هذا يعني أن مقولتي التخيل والمحاكاة كانتا ملتبستين في تفكيره، وأنه لم يتمثلهما بصورة واضحة ودقيقة، وهذا أمر يتعارض مع اللحظة التي يرمز إليها في السيرة التاريخية لمفهوم التخيل، والتي تتسم بالنضج والتكامل. ولذلك نرى أن فهم تلك العلاقة وتفسير جانبها الترادفي لا يمكن أن يتم على الوجه الصحيح ما لم ندرك كل الأبعاد الدلالية التي تنطوي عليها الاستعمالات المتنوعة والمتعددة لمصطلح التخيل في المنهاج، حيث إن حازما لم يكن يستعمله -وهذا هو بيت القصيد- بمعنى الانفعال

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٩٢.

النفسي الناتج عن الأثر الجمالي للنص الشعري فحسب، بل كان يستخدمه أحيانا بمعنى الصور الشعرية والوسائل الإيحائية التي يتشكل بها العالم الشعري وينفعل المتلقي بتخيلها أو تخيل شيء آخر بها؛ مما يعني أن مصطلح التخيل عنده يقوم على بعدين دلاليين رئيسين: الأول نفسي، ويتعلق بالإثارة الخيالية التي يحدثها الشعر في ذهن المتلقي، والتي تقضي به إلى التجاوب العاطفي أو السلوكي مع مضمونه الإيحائي؛ والثاني بلاغي، ويتعلق بأساليب التصوير الفني والأنواع البلاغية كالتشبيه والاستعارة وغيرهما، وبهذا المعنى يرتبط التخيل بالمحاكاة ويترادف به.

وتمثل البعد الدلالي الأول للتخيل النصوص السالفة، وهو المعنى المهيمن على استعمال مصطلح التخيل في المنهاج؛ أما البعد الدلالي الثاني فثمة شواهد كثيرة تدل عليه، لعل أبرزها قوله: «وتنقسم المحاكاة أيضا - من جهة ما تكون مترددة على ألسن الشعراء قديما بها العهد، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدم بها عهد - قسمين: فالقسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس؛ والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه إنه مخترع، وهذا أشد تحريكا للنفوس إذا قدرنا تساوي قوة التخيل في المعنيين (...)»^(١).

يشي هذا النص بأن توظيف حازم لمصطلحي التخيل والمحاكاة لم يخرج عن إطار المباحث البلاغية والسياق النظري العام الذي تحكم في نقلة كتاب الشعر وشراحه بدءا بمتى بن يونس وانتهاء بابن رشد، إذ ظل مصطلح المحاكاة يدور في فضاء البلاغة العربية ويتلون بمباحثها وأجناسها البديعية، وقد انعكس هذا الأمر على مصطلح التخيل الذي انطوت بعض استعمالاته على معنى بياني، لكن ذلك لا ينبغي أن يحجب عن الأنظار البعد النفسي لهذين المصطلحين^(٢)، والذي مكن من إثراء التحليل الجمالي للأساليب البلاغية، فلم

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٩٦.

٢ - هناك من الباحثين من يعتبر أن المحاكاة والتخيل ظلا محصورين في معنى التشبيه ولم يخرجاه عنه، (انظر د. عصام قصبجي: نظرية المحاكاة، ص ٢٢٠ د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر، ص ١٠٥ العربي الذهبي: شعريات المتخيل، ص ٤٨). ولا شك أن لهذا الاعتقاد عواقب وخيمة على إدراك المضمون المفهومي لهذين المصطلحين. وقد بدت واضحة عند هؤلاء الباحثين في إغفالهم للتصورات النظرية الشاملة والعميقة التي صاغها حازم وتابع من خلالها طبيعة الحركة الذهنية والإبداعية للخيال الشعري، ونوع الإثارة النفسية التي يحدثها في قوى المتلقي المتخيلة والوهمية، والتي تنتج عنها استجابة قواه النزوعية اللاواعية لموضوع التخيل.

تعد مقارنة طرفي التشبيه تقتصر عند حازم على بيان المشابهة وتصنيف أنواعها؛ وإنما أصبح ينظر إليها أساساً باعتبارها معطى تخييلياً تولد عن رؤية الشاعر الخيالية للعالم والأشياء، وكوسيلة جمالية يروم النفاذ بواسطتها إلى نفس المتلقي ليحركها وليؤثر فيها بما تثير في مخيلته من إحاءات وتمثيلات فنية.

ويعتبر ذلك إحدى أبرز النتائج النظرية التي تمخضت عن تحليل حازم للعلاقات البيانية التي تنبني على أساس المشابهة أو المجاورة واللزوم بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. فقد ظل بحث البلاغيين العرب لتلك العلاقات منحصرًا في مجال بلاغي صرف. وبالرغم من المحاولات السابقة لمقاربتها باعتبار طبيعتها «التخييلية» وأساسها «الخيالي» لدى عبد القاهر الجرجاني والسكاكي وابن الأثير فيما سموه «الاستعارة التخييلية» و«الجامع الخيالي بين المشابهات»، إلا أنها ظلت محدودة ولم تسفر عن نتائج هامة، لأن تناول تلك القضايا يحتاج إلى تحصيل المباحث النفسية والوعي بالخصائص الذهنية والحركية لقوى النفس وملكات الإدراكية، وهذا ما توافر للقرطاجني، فمكنه من إثراء رؤيته الجمالية وتصوره المفهومي للتخيل الشعري.

ومما تجدر ملاحظته بخصوص تعريف حازم للتخيل أنه يشبه تعريف عبد القاهر الجرجاني من حيث حرصهما معا على ربط ماهيته الجمالية وخصائصه الفنية بالعملية الشعرية مع فرق واضح بينهما؛ إذ قاربه عبد القاهر باعتبار علاقته بالشاعر كعنصر فاعل في عملية الإبداع الشعري، في حين تناوله حازم بغاية حصر الشعرية وضبط القوانين العامة التي تنظم تشكل المتخيل الشعري، والخصائص النوعية التي تحدد جماليته، وليبيان طبيعة التجاوب الذهني والنفسي الذي تحدثه التخائيل لدى المتلقي، الأمر الذي جعل تعريفه له أكثر عمقا وشمولا من كل التعريفات التي سبقته - ومن ضمنها تعريف عبد القاهر - لأن أمرا مثل ذلك يقتضي إضافة إلى الإحاطة بالقوانين البلاغية والأحكام النقدية «الوعي بسيكولوجية الإبداع وسيكولوجية التلقي على السواء»^(١)، ومن ثمة، فهم طبيعة النشاط الذهني والإدراكي لقوى النفس، وفاعليته الجمالية والإبداعية، كما يتطلب كذلك معرفة

١- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٣٣. انظر كذلك د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال، ص ١٨٩.

جواهر المعاني ومستويات تشكلها المادي والذهني واللغوي، وكيفيات ابتداعها واستدعائها ونسب بعضها إلى بعض، ووجوه مخاطبة الناس بها لتحملهم على تخيل مواضيعها والانفعال النفسي بها. ويعتبر البحث في هذه القضايا جزءاً من مشروعه الجمالي العام، وهو مشروع يحدد إطاره العام في قوله: «يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالته، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيأتها ودلالاتها على ما خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس»^(١).

وفق هذا التصور الدقيق وغير المسبوق في تاريخ البلاغة العربية تتطلب دراسة النص الشعري التمييز بين التحقق العيني للمعطيات والأشياء المادية، وطرق تمثيلها الذهني، وأساليب تشكلها اللغوي، كما تقتضي أيضاً التمييز بين الألفاظ الدالة على تلك المعطيات والأشياء في ذاتها، وفي سياقاتها اللغوية والتواصلية، وبالنظر إلى وظائفها الشعرية والإيحائية، ومن ثمة تأمل الطريقة التي ينتقل بها الموضوع المادي من سياقه الواقعي إلى مجال التمثل الذهني والتعبير اللغوي، فيحاكي بما يماثله أو يناقضه في الوجود ليصير في الأخير صورة فنية ذات محتوى تخيلي، هذا بالإضافة إلى الوعي بالاختلافات الجوهرية في عمليات الإدراك الذهني بين تلك الأنماط والمستويات من «الوجود».

وتدل هذه الطريقة في البحث على أن مقارنة القرطاجني الشمولية للعملية الأدبية لم تكن تنفصل عن تجزئ بعض عناصرها والنظر فيها بمعزل عن العناصر الأخرى، لأن إدراك كلية صناعة البلاغة وخفاياها يستدعي الإحاطة بدقائق مكوناتها، وخصائصها الذاتية التي تتضافر مع مثيلاتها في النسيج اللغوي للخطاب الشعري وتتناغم معها لتشكّل عالمه التخيلي، والتي قد لا ينتبه الباحث إلى فاعليتها الإبداعية والجمالية إذا ما اقتصر على تأمل تلك العملية وتحليلها بطريقة كلية وشمولية.

١- حازم القرطاجني: منهج البلاغة وسراج الأدباء، ص ١٧.

ويبدو من تحديده للتخييل أنه ظل ملتزماً بالخطوات المنهجية كما حددها في النص الأخير، بحيث أبرز تصوره الكلي لماهيته الجمالية وخصائصه الإبداعية ووظائفه الشعرية ووسائله الإيحائية، وذلك في ضوء الجوانب الأربعة للعملية التخيلية: أي المبدع والمتلقي والنص الشعري والعالم الموضوعي، وألح بأسلوب مقتضب ومختزل إلى طبيعة التفاعل وحدود التداخل بين هذه الجوانب، الأمر الذي يعني أن الإحاطة بمفهوم التخييل عند حازم بصورة كلية ودقيقة لا يمكن أن تتم ما لم تفكك عناصره الفنية ومستوياته الإبداعية، وتعاين فاعليتها الجمالية وطبيعة إسهام كل واحد منها في العملية التخيلية، وأن تستكشف من ثمة، نوع العلاقة التي تربط النص الشعري بالتخييل، ودور ظواهر الواقع المادي ومعطياته الحسية في إثارة ملكات الشاعر، وتحريك قواه الخيالية إلى ابتكار أشياء جديدة مشابهة لها أو بديلة عنها، وأن تبين كذلك طبيعة تأثير خيال الشاعر في نفسية المتلقي، وطرق تشكل التخييل في البنية النصية للقصيدة، ووسائل إثارته لقوى المتلقي الخيالية وانفعالاته العاطفية.

٢- الخيال الشعري: قواه الذهنية وخصائصه الإبداعية

تندرج عناية حازم القرطاجني بدراسة الخيال الشعري في سياق معانيته الحركية الذهنية لأداة الإبداع الفني بغاية ضبط خصائصها الإدراكية ووظائفها النفسية التي تميزها عن طبيعة الحركة الذهنية للخيال العادي، لأن فهم الجوهر التخيلي للشعر، والإحاطة بقوانينه الإبداعية، وعناصره الجمالية - بصورة كلية وعميقة - يقتضي الوعي بالاختلافات الإدراكية بين الخيال المبدع والخيال العادي، وتحديد خصوصية الوعي الخيالي والفرق بينه وبين الأوعية الذهنية الأخرى كالإدراك والتذكر وغيرها؛ كما يقتضي أيضاً رصد طرق تفاعل مدارك الشاعر مع العالم الخارجي وبيان كيفية انتقال المواضيع المادية من سياقاتها الحسية إلى المجال الذهني، ومستويات تشكلها النفسي والشعري لتصير في الأخير صورة شعرية ذات بنية لغوية مخيَّلة.

ولاشك أن طموحا مثل ذلك ليس أمراً سهلاً، خاصة وأنه لا يقصد تحديد السمات الإبداعية الكبرى لحركية التخييل الشعري فحسب، ولكنه يطمح إلى أبعد من ذلك؛ إذ يسعى إلى أن ينفذ إلى باطن النفس الشاعرة، فيرصد الحركة الإبداعية لقواها الخيالية، ويتابع بـ «دقة» مختلف مراحل تشكل الصور التخيلية فيها، وهذا أمر لم يسبق أن خاض

غماره أي أحد من النقاد والبلاغيين العرب، بل وحتى الفلاسفة المسلمين لصعوبة مرامه، وتوعد سبل التوصل إليه^(١).

بيد أن مقاربة حازم للطبيعة الإبداعية للتخيل الشعري لا تقتصر على البحث في القوى النفسية والملكات الخيالية التي يستند عليها الشاعر في تشكيل رؤاه الجمالية فحسب، بل يتناول أيضا العوامل الأخرى الفاعلة في عملية التخيل الشعري والمؤثرة فيه، والتي ترفدها بطاقات تعبيرية وإمكانات إبداعية عديدة وغنية. وتكمن خصوصية تلك العوامل -حسب رأيه- في أنها ذات مصدر خارجي، إذ إن أصلها هو العالم المادي والتجارب

١- ظلت «الشاعرية» بوصفها تعبيرا نفسيا عن رؤى الإنسان الجمالية للكون والأشياء ظاهرة غامضة وغريبة عند العرب، وكان فهمها وإدراك كنهها الإبداعي وجوهرها الحركي أمرا هاما وشرطا ضروريا لفهم العملية الشعرية ذاتها، وتفسير طرق تشكلها، وكشف سر الطاقة التأثيرية التي تنطوي عليها. ولذلك فقد اتجه جانب كبير من جهد النقد العرب بعد مرحلة التفسير الخرافي لهذه الظاهرة (انظر د. أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب، ص ١١٣)- إلى البحث في الجانب الباطني للنفس الإنسانية، فحاولوا تسمية القوة التي تمكن الشاعر من رؤية أشياء مغايرة للمألوف وقول كلام لا يستطيعه كل الناس بمصطلحات عدة أبرزها: «الطبع» و«الغريزة» و«الخاطر» و«القرينة» (انظر عبد العزيز الجرجاني: الوساطة، ص ١٥-١٦، ابن رشيق: العمد، ١/٢٠٦-٢٠٧). وباستثناء بعض الإشارات الهامة التي قدمها عبد القاهر الجرجاني، والتي تندرج في سياق تحديد سيكولوجية الإبداع الفني، لا توجد تصورات أخرى ذات قيمة نظرية. ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن بحثا من هذا القبيل يقتضي حصول معرفة دقيقة بأمر النفس الإنسانية وقواها الإدراكية، وهذا ما وعى به الفارابي وعبر عنه بقوله: «إن أحوال الشعراء في تقواهم الشعر تختلف في التكميل والتقصير. ويعرض ذلك إما من جهة الخاطر، وإما من جهة الأمر نفسه. أما الذي يكون من جهة الخاطر فإنه ربما لم يساعده الخاطر في الوقت دون الوقت، ويكون سبب ذلك بعض الكيفيات النفسانية: إما لغلبة بعضها، أو لفتور بعض منها مما يحتاج إليها. والاستقصاء في هذا الباب ليس مما يليق بهذا القول، وذلك تبين في كتب الأخلاق وأوصاف الكيفيات النفسانية وما توجبه كل واحدة منها.» (مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٦).

وبالرغم من عناية الفلاسفة المسلمين الواسعة والفريدة في الثقافة العربية الإسلامية بالنفس وقواها الإدراكية، إلا أنهم لم يربطوا -شأنهم في ذلك شأن أرسطو- ما قالوه عن ملكات الإدراك الذهني في كتبهم ورسائلهم النفسية بعملية الإبداع الفني. صحيح أن ثمة إشارات هامة تمضي في هذا السياق، إلا أنها ظلت محدودة، لأنها لم تبين طبيعة الجانب الإبداعي للعملية الشعرية الذي يتصل بخيالات الشاعر. ولعل هذا ما يفسر لماذا ظل تحديد مصطلح التخيل يقتصر على الجانب الوظيفي في الشعر الذي يتعلق بانفعال المتلقي بالصور الشعرية فقط.

الموضوعية، وتتمثل في الظواهر الإدراكية والحالات الشعورية والعاطفية التي يحياها الشاعر وترسخ في ذاكرته، كما تتمثل أيضا في المعارف والمعلومات التي يتلقاها وطرائق التعبير التي يكتسبها.

وتعد العملية التخيلية التي يشكلها الشاعر نتاج تفاعل كل هذه العوامل وترابطها، فكما أنه لا يمكن تصور صورة شعرية بدون قوى الخيال الذهني، كذلك لا يمكن إنتاجها بمعزل عن محيط واقعي وعن سلوك كلامي. ولذلك فسواء بدأنا بالجانب الأول أم الثاني أم الثالث فليس ذلك بالأمر الهام ما دام لكل واحد من هذه الجوانب والعوامل أثره الفعال ودوره المميز في العملية التخيلية كما تدل على ذلك العبارات التي استهل بها حازم حديثه عن كل واحد منها^(١). لكن ومع ذلك، فالمنطق يقتضي البداية بالحديث عن الشروط المادية التي تؤثر في التكوين الإبداعي للخيال وتجعل صاحبه شاعرا أو موسيقيا أو رساما أو قاصدا، خاصة وأن حازما يشير إلى ما يوحي أنه يعي الأثر الفعال للبيئة في عملية الإبداع الفني، وهي إشارة نلمسها في قوله: «(...) فقلما برع في المعاني من لم تنشئه بقعة فاضلة، ولا في الألفاظ من لم ينشأ بين أمة فصيحة، ولا في جودة النظم من لم يحمله على مصابرة الخواطر في إعمال الروية الثقة بها يرجوه من تلقاء الدولة، ولا في رقة أسلوب النسيب من لم تشط به عن أحبابه رحلة ولا شاهد موقف فرقة»^(٢).

ويرى حازم أن العوامل البيئية التي تؤثر في تكوين شخصية الشاعر تنحصر في ثلاثة عوامل بدونها لا يستطيع أن يصوغ قولاً شعرياً جميلاً حتى ولو امتلك خيالا مجنحا وذهنا متقدما، يقول بهذا الصدد: «لما كان الشعر لا يتأتى نظمه على أكمل ما يمكن فيه إلا بحصول ثلاثة أشياء، وهي: المهيئات والأدوات والبواعث، وكانت هذه المهيئات تحصل من جهتين: ١- النشء في بقعة معتدلة الهواء، حسنة الوضع، طيبة المطاعم، أنيقة المناظر، متمعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علقه. ٢- والترعرع بين الفصحاء الألسنة المستعملين للأناشيد المقيمين للأوزان (...) وكانت الأدوات تنقسم إلى العلوم المتعلقة بالألفاظ والعلوم

١- يستشف ذلك من قوله: «لما كان الشعر لا يتأتى نظمه على أكمل ما يمكن فيه إلا بحصول ثلاثة أشياء (...)» ص ٤٠، وقوله كذلك: «لا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة (...)» ص ٤٢؛ حيث لم يحدد في سياق حديثه عن العوامل المؤثر في العملية التخيلية أيها أسبق وأهم، الأمر الذي يدعو إلى الاعتقاد بأنها كلها متساوية من ناحيتي القيمة والأهمية.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤٢.

المتعلقة بالمعاني. وكانت البواعث تنقسم إلى أطراب وإلى آمال. وكان كثير من الأطراب إنما يعتري أهل الرحل بالحنين إلى ما عهدوه ومن فارقه، والآمال إنما تعلق بخدام الدول النافعة وجب ألا تكمل تلك المهيات للشاعر إلا بطيب البقعة وفصاحة الأمة وكرم الدول ومعاهدة التنقل والرحلة»^(١).

يحدد حازم هنا الشروط الموضوعية والعوامل الطبيعية والثقافية التي تؤثر في النفس الشاعرة وتفجر طاقاتها الإبداعية منذ بداية تشكلها وخلال لحظات تطورها ونضجها، وما يقوله هنا ليس أمراً جديداً في الثقافة العربية، فقد سبق للرغيل الأول من الشعراء والنقاد العرب أن وعوا قيمة هذه العوامل وأدركوا أثرها الفعال في صقل المهوبة الشعرية، وإثارة الذات الشاعرة ودفعها إلى التعبير عن رؤاها الجمالية وانفعالاتها العاطفية في تجربة شعرية مؤثرة، كما تدل على ذلك العديد من النصوص التي أوردها الجاحظ وابن رشيق وغيرهما^(٢).

وخلافاً لما ذهب إليه لطفي اليوسفي لا تنحصر فقط أهمية العمل الذي قام به حازم هنا في كونه استقصى تلك النصوص وتمثل التصورات النظرية التي تنطوي عليها، فأعاد صياغتها بطريقة مكثفة وشاملة «فتعرض إلى عوامل نشأة الشاعرية ونموها واستعرض طرائق ردها»^(٣)، بل تكمن بالأحرى في أنه أوردها في سياق تحديد العوامل التي تؤثر في الحركة الذهنية للخيال، وتمكن من كشف طبيعة نشاطه الإبداعي سواء في لحظات بداية تشكله، أم في مراحل تطوره ونموه.

ويفيد تأمل النص أعلاه في استنتاج أن تلك العوامل تنقسم في العمق إلى قسمين رئيسيين: فالقسم الأول يضم المعارف والأدوات التعبيرية التي يكتسبها الشاعر بالنشوء بين فصحاء الأمة وبلاغيينها، أو بتعلم طرق تأليف الكلام ومقتضيات البراعة فيه. وتندرج ضمن هذا القسم الجهة الثانية من المهيئات والأدوات، وتبرز فاعليته في أنه يمكن خيال الشاعر الناشئ من التمييز بين مستويات التعبير اللغوي والوعي بالخصائص الأسلوبية والتركيبية للقول البديع. ولذلك فلما ترسم فيه صور المعاني وطرق التعبير الجمالي عنها

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤٠-٤٢..

٢- أنظر الجاحظ: الحيوان ٦/ ٢٥٠، ابن رشيق: العمدة ١/ ٢٠٦-٢٠٧.

٣- د. محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص ٣٠١.

يقوم بتركيب ومحاكاة بعضها ببعض، لينتج كلاما شبيها بها، ولعل حازما قصد شيئا من هذا القبيل، خاصة أن ابن سينا الذي تشعب بأفكاره وتصوراته سبق أن أكد غير مرة في رسائله النفسية أن الحركة الذهنية والغريزية للمخيّلة تتميز بمحاكاة الأشياء الواردة عليها بما يشبهها ويناسبها أو يخالفها^(١).

أما القسم الثاني فيتعلق بالنشوء في أرض معتدلة الهواء وساحرة الطبيعة وخصبة الثمار، ثم بمداومة السفر والتنزه في الفضاءات الطبيعية الساكنة والممتعة. ويبدو أن هذا العامل الذي اشترطه حازم يقيد حركية الخيال الشعاري ضمن حدود جغرافية ضيقة، في حين أن الشاعر قد ينشأ في صحراء قاحلة وأرض موحشة ومقفرة، فتتفتق -مع ذلك- طاقته الشعرية، ويهتدي إلى إنتاج أشعار بديعة في تلك الفضاءات من غير أن يغادر أحبته ويبتعد عنهم، وهذا ما يشهد به الشعر العربي القديم ذاته. ولعل حازما وعى الإشكال الذي طرحه قوله السابق، فاستدرك قائلا: «وقد تكون النشأة حسنة على غير هذا النحو، وذلك بأن تستجد الأهوية للناشئ وترتادله مواقع المزن ومواقع الكلا والنبات الغض، ولا يخيم به في الموضع إلا ريثما يصوح كلاًه ويغيض ماؤه، فإن الطباع الناشئة أيضا على هذه الحال، وإن لم تكن في الأقاليم المعتدلة، جارية مجرى تلك في سداد الخاطر والتنبه لما يحسن في هيات الألفاظ المؤلفة والمعاني وما لا يحسن. وعلى هذه الحال الثانية كان نشء شعراء العرب، وبذلك تهدوا من تشقيق الكلام وتحسين هيات اللفظية والمعنوية إلى ما تهدوا»^(٢).

وسواء بالنسبة إلى هذه الحال أم إلى الحال السالفة، فقد أراد القرطاجني بقوله إن الترعع في الفضاءات الطبيعية الخصبة والساحرة، ومعاهدة التنقل والرحلة يؤثران في النفس الشاعرة وقدراتها الإبداعية التنبيه على أن الوعي الخيالي بالعالم يقتضي التحرر من المعيقات الحسية والتخلص من صخب العلاقات الاجتماعية، لأنها تعكر صفاء النفس، وتشوش على خاطر الشاعر وهواجسه، وتغرق رؤاه الخيالية عن الوصول إلى المعاني المضمرة للوجود، والفتنة إلى جهات تماثل الظواهر الإدراكية المتباينة في الحس، وإلى وجوه تناغمها وتشابهها.

١- ابن سينا: أحوال النفس، ص ١٧٧، عيون الحكمة، ص ٣٩.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤١.

وحين ينعزل الشاعر عن الآخرين ويلجأ إلى الرباع المخلية، والرياض المعشبة، فإنه ينشد بذلك أن يقبض على مستوى إدراكي وشعوري منفلت منه، مستوى تذوب فيه موسيقى روحه بإيقاعات الطبيعة، وتتمازج داخله خواطره الذهنية بجملها الأسر، وتفتح فيه مخيلته على تشكيلات أخرى للعالم والأشياء.

ويرى حازم أن نشأة الإنسان في بيئة بتلك الخصائص الطبيعية والثقافية لا يصنع منه شاعراً، إذ لا بد أن تتحصل لديه، علاوة على ذلك، ثلاث قوى إبداعية: القوة الحافظة والقوة المائزة والقوة الصانعة، يقول محدد الخصائص الإدراكية لهذه القوى ووظائفها الإبداعية: «فأما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة، تمتاز بعضها عن بعض، محفوظاً كلها في نصابه. فإذا أراد مثلاً أن يقول غرضاً ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك وجد خياله اللائق به قد أهبط له القوة الحافظة بكون صور الأشياء مرتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود؛ فإذا أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلى حقائقها (...) والقوة المائزة هي التي بها يميز الإنسان ما يلائم الموضوع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك، وما يصح مما لا يصح. والقوى الصانعة هي القوى التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظامية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض؛ وبالجملية التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة»^(١).

معنى ذلك، أن القوة الحافظة خزانة ذهنية لكل المعطيات المادية واللغوية والصور الحسية التي يدركها الإنسان، ويستشف من خصائصها الإدراكية أنها هي الذاكرة، وتتمثل وظيفتها الإدراكية في كونها تخدم القوى الإبداعية للنفس؛ حيث تحضر للخيال صور المواضيع المادية الغائبة عن الحس ومعانيها المتناسبة التي تتطلبها اللحظة الإبداعية. وترك له وللقوى الصانعة أمر تشكيلها بالأسلوب الإيجائي الملائم للغرض الشعري.

وفي رأيه أن درجة الشاعرية ومستواها الإبداعي يتحددان بحسب استجابة الحافظة لأوامر الخيال ومتطلباته، فالشاعر الذي تورد ذاكرته على قواه الإبداعية الصور الذهنية للعلاقات المادية بين الأشياء الأكثر مناسبة لغرضه الشعري والأدق تعبيراً عن معناه الجمالي يكون منتظم الخيالات مثله في ذلك مثل «الناظم الذي تكون عنده أنماط الجواهر مجزأة محفوظة المواضع عنده. فإذا أراد أي حجر شاء على أي مقدار شاء عمد إلى الموضوع الذي

١- حازم القرطاجني: منهج البلاغة وسراج الأدباء، ص ٤٢ - ٤٣.

يعلم أنه فيه فأخذه منه ونظمه»^(١)؛ أما الشاعر الذي تورد ذاكرته على قواه الإبداعية أشياء بعيدة عن الصورة الشعرية والمعنى الجمالي اللذين قصد التعبير عنهما، فإن ذلك يدل على أنه معتكز الخيالات ومضطربها، شأنه في ذلك شأن «ناظم تكون جواهره مختلطة، فإذا أراد حجرا على صفة ما تعب في تفتيشه، وربما لم يقع على البغية، فنظم في الموضع غير ما يليق به»^(٢).

وتكمن أهمية هذا التمييز في أنه يفسر سبب إلحاحه وغيره من النقاد السابقين على اعتبار الفضاءات الطبيعية الساكنة والساحرة شرطا رئيسا لإثارة قوى الشاعرية؛ إذ إن خروج الشعراء العرب إلى تلك الأمكنة كان ينشد تخليص الحركة الذهنية للخيال مما يعكر صفوها، ويشوش على عملية بحثها عن المعنى المراد. وقد سبق بيان أن جودة تلك الحركة واتقاد نشاطها الإبداعي يزداد قوة «بالسكون، ويختل مع حضور المحسوسات»^(٣). كما تكمن أيضا أهمية ذلك التمييز في أنه يتقاطع مع تصور الحائمي السابق الذي ميز فيه بين التخيل الفاسد والتخيل الحسن على أساس القيمة الجمالية والمستوى البياني لصور كل واحد منهما ومعانيه^(٤). والدلالة العميقة لما يقوله القرطاجني في النص السابق أن الذاكرة أو الحافظة عنصر أساس في العملية الإبداعية، لأن بدونها يستحيل أن يوجد أي تخيل شعري «غير أنها ليست هي العامل الأول والأخير في عملية الخلق الشعري، فثمة عوامل متعددة تتداخل في العملية، ويتفاعل كل منها مع الآخر»^(٥). ومن أبرز تلك العوامل طريقة اشتغال الحركة الذهنية للقوى الماثرة والصانعة.

فالقوة الماثرة تتولى تصنيف المعطيات الإدراكية والتعبيرية التي توردها الذاكرة على الخيال، فتقتبس منها تلك الأكثر موافقة للغرض التخيلي والبنية اللغوية والدلالية للخطاب الشعري، ويسمي حازم هذه القوة أيضا بالملاحظة، وذلك لأن تمييزها بين الصور الذهنية والمعاني النفسية الواردة على الخيال الشعري يقتزن بملاحظة وجوه التناسب بينها.

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤٣.

٢- نفسه، ص ٤٣.

٣- أنظر ص ١١٥ من هذا الكتاب.

٤- أنظر ص ٥٥ من هذا الكتاب.

٥- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٨٩.

أما القوى الصانعة فتقوم بتشكيل الجزئيات اللفظية والدلالية والإيحائية التي أوردتها الحافظة على الخيال وميزت بينها القوة المائزة، فتصوغ من ذلك عملا شعريا منتظما البنيات التركيبية والأسلوبية وجميل الصور الفنية.

لا تتحدد القيمة النظرية لما يشير إليه القرطاجني هنا في تصنيفه لقوى الشاعرية إلى ثلاث قوى رئيسة سيفصلها فيما بعد، ولا في تحديده للخصائص الإدراكية والوظيفية لكل واحدة منها، بل تكمن أساسا في وعيه بالطبيعة الحركية للخيال الشعري، والتي يحصرها في عمليتي التجزيء والتركيب؛ حيث إن الخيال يفصل المدركات المادية عن سياقاتها الواقعية وعلاقاتها الطبيعية المحدودة والثابتة، ويعيد نظمها وتأليفها ضمن بنيات علائقية جديدة، فيتكرر بذلك أشياء غير ماثلة في الواقع العيني، أو يفتن إلى جهات تناسب الظواهر المادية المتنافرة في الحس ومناحي تشابهها التي لا يهتدي إليها الإدراك المباشر^(١). ويتضح هذا الوعي بالجواهر الحركية للإدراك الخيالي لديه في قوله: «إذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب وما تخالف وما تضاد، وبالجمل ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو متقلبة أمكنها أن تتركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة. وبالجمل الإدراك من أي طريق كان أو التي لم تقع لكن النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض قبولا في العقل ممكنا عنده وجوده، وأن تنشئ على ذلك صوراً شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض»^(٢).

وما يقوله حازم في هذا النص هام جدا، لأنه يبين أنه استلهم مباحث الفلاسفة المسلمين في النفس وتصوراتهم للخصائص الإدراكية لقواها الذهنية، فطبقها على عملية الإبداع ووصلها بمقولات النقاد العرب الأوائل بخصوص الطاقات النفسية للخلق الشعري، وذلك بالصورة التي يراها مناسبة لخصوصية الوعي الإدراكي لعملية التخيل الشعري^(٣).

١ - انظر بهذا الخصوص د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٦٠، مفهوم الشعر، ص ٢٨٢، د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال، ص ١٩٠.

٢ - حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٨ - ٣٩.

٣ - تجدر الإشارة إلى أن حازما، وبالرغم من إحالاته الكثيرة على الفارابي وابن سينا واستمداده لتصوراتهما من تراثهما إلا أنه لا يتبع حرفيا تقسيماتها لقوى الإدراك الباطني، كما أنه لا يتقيد بمصطلحاتها في

ويتضح ذلك من قوله: «وهذه القوى التي هي الحافظة والمميزة والملاحظة والصناعة وما جرى مجراها، في احتياج الشاعر أن تكون موجودة في طبعه (...) هي المعبر عنها بالطبع الجيد في هذه الصناعة»^(١).

ويبدو أن عبارة «وما جرى مجراها» الواردة عقب تحديده لقوى الإبداع الشعري تدل على أنه استشعر أن حصره لتلك القوى في ثلاث فقط يتنافى مع الطبيعة الحركية للملكة الإبداعية، ولا يحيط بجوهرها النفسي ونشاطها الإدراكي، ولا يبرز من ثم بالوضوح اللازم معنى الطبع وطبيعة قواه الفكرية وخصائصه الإبداعية. ولعل هذا ما يفسر لماذا وقف في سياق لاحق من كتابه عند بيان معناه، وتحديد قواه الذهنية وملكاته الشعرية، فقال: «الطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها؛ فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء»^(٢).

ويرى حازم أن تلك القوى تنحصر في عشر؛ أولها: القوة على إدراك عناصر التشابه وعلاقات التناسب بين الظواهر الإدراكية المتباعدة في الحس؛ وثانيها: القوة على تمثيل الأغراض والمواضيع الرئيسة في الخطاب الشعري، والدلالات الفنية المتعلقة بكل واحد منها، والغايات الجمالية التي تستهدفها؛ وثالثها: القوة على تصور بنية شكلية للقصيدة تتناسب فيها طريقة تراتب معانيها مع تسلسل أغراضها وترابط فصولها؛ ورابعها: القوة على تحليل المعاني الشعرية البديعة، والإحاطة بطرق اجتلابها والوصول إليها؛ وخامسها: القوة على الاهتداء إلى جهات التناسب بين تلك المعاني وإيقاع التناغم بين مضامينها؛

ذلك السياق، وهذا ما يمكن ملامسته من خلال المصطلحات الثلاثة التي يسمي بها تلك القوى، إذ لا توجد عند أي أحد من الفلاسفة المسلمين، الذين يتفق الباحثون على أنهم يمثلون مرجعيته النظرية، قوى ذهنية بذلك الترتيب وتلك المصطلحات. ويبدو أنه استفادها من نص مجهول. ولا يبعد أن يكون ذلك النص هو رسائل إخوان الصفا. وما يرجح هذا الاعتقاد استعمالهم في نصوصهم لمصطلحات تتطابق مع اصطلاحاته، خاصة فيما يتعلق بالقوة الحافظة (رسائل إخوان الصفا، ٢/ ٣٩٠) والقوة الصانعة (المصدر نفسه، ٢/ ٤١٤، ٢/ ٤٧١، ٣/ ٢٤١-٢٤٢).

١- حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤٣.

٢- نفسه، ص ١٩٩.

وسادسها: القوة على ابتداع البنيات اللغوية والأساليب التركيبية الأكثر ملاءمة لتلك المعاني والأجمل تعبيراً عنها؛ وسابعها: القوة على نظم تلك العبارات في بنية أسلوبية متوازنة ومتناغمة في أزمنة النطق بها؛ وثامنها: القوة على ربط أفكار القصيدة بطريقة متسلسلة ومتناسبة؛ وتاسعها: القوة على خلق وحدة عضوية بين البنيات الدلالية واللغوية والأسلوبية للقصيدة، بحيث لا يستشعر قارئها أو متلقيها أي خلل في نظمها وتأليف عناصرها؛ وعاشرها: القوة على التمييز بين الكلمات والعبارات وتفضيل إحداها على الأخرى بحسب دقة إيحائها بالمعنى وقوة ملاءمتها للسياق والغرض التخيليين^(١).

إن أول ملاحظة ينبغي تسجيلها أن حازماً لا يتحدث هنا - كما ذهب إلى ذلك جابر عصفور - عن درجات الإبداع الفني ومراحل تكونه، ونوع الملكة التي تتحكم في كل درجة ومرحلة على حدة^(٢)؛ وإنما عن الطاقات الفطرية المركوزة في نفس الشاعر التي تعكس مدى استعداداته الذهني وتهيته النفسي لقول الشعر والتفنن فيه. ولئن حصرها في عشر قوى، فإنه سعى بذلك إلى أن يفسر مقولة الطبع التي سادت بين النقاد العرب قبله، وذلك بتحديد الخصائص الغريزية التي يجب توافرها في الإدراك الشعاري للعالم وطرائق التعبير عنه، والتي تسبق - زمنياً ومنطقياً - التحقق الفعلي لعملية التخيل الشعري.

وبالرغم من تجزيئه لقوى الطبع إلى عشر قوى، إلا أن ذلك لا يعني أنه يفصل بينها، أو يخل بوحدة العملية التخيلية وتداخل عناصرها وترابطها، بل الأمر عكس ذلك تماماً؛ لأن طريقة ترتيبه لتلك القوى وتحديد له وظائفها الإبداعية تشي بتعدد العملية الإبداعية، وتبين أن كل واحدة منها ترتبط بالآخرى وتكمل عملها التشكيلي. ويبدو أنه أثر أن يقسمها إلى عشر حركات ذهنية وقوى نفسية، ليس حبا في التقسيم أو التجزيء، ولكن ليدرك التفاصيل الدقيقة والخفية لعملية تكون الطاقات الذهنية والقدرات النفسية على الإبداع الفني والتخيل الشعري، والتي لا يمكن الوعي بفاعليتها لو اقتصر على النظر إلى تلك العملية بصورة كلية وشمولية.

وتبرز قيمة تلك القوى وأهميتها الإبداعية في أنها تمثل مقياساً لتحديد درجة شاعرية الشاعر ومرتبته في سلم الإبداعية، فالشعراء الذين تتوافر في طبعهم تلك القوى على

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٠٠ - ٢٠١.

٢ - د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٦٣.

الكمال «هم الذين يقوون على تصور كليات المقولات ومقاصدها ومعانيها بالقوة قبل حصولها بالفعل، فيتأتى لهم بذلك تمكّن القوافي وحسن صور القصائد وجودة بناء بعضها على بعض»^(١)؛ أما الشعراء الذين اكتسبوا بعضاً منها فقط، فيكونون أقل شاعرية من أصحاب المرتبة السابقة، ودونهم في تخيل المعاني الشعرية، وفي إحكام تأليف بنيات القصيدة ونظمها^(٢)؛ فأما أولئك الذين لم تتحصّل لديهم تلك القوى فهم الذين يحملون صفة الشاعرية زوراً وبهتاناً «وهم شر العالم نفوساً وأسقطهم همماً»^(٣).

ويرى إحسان عباس أن «من يقرأ هذا التقسيم يتذكر ما قاله ابن طباطبا حول نظم القصيدة، غير أن ابن طباطبا كان يتحدث عن الخطوات العملية، بينما حول حازم هذه الخطوات إلى «قوى» قائمة في طبيعة الشاعر»^(٤). وليس معنى ذلك أن حازماً اقتصر على تحديد الطاقات النفسية والقوى الذهنية التي تدل على الاستعداد الغريزي لقول الشعر؛ فقد تأمل أيضاً النشاط التخيلي للشاعر، وحاول رصد حركيته الذهنية والإبداعية، فانتهى إلى أنها «تنحصر» في ثمانية أحوال تخيلية، أربعة منها كلية، والأربعة الأخرى جزئية، يقول بهذا الصدد: «إن للمخيلين في التخيلات التي يحتاجون إليها في صناعتهم أحوالاً ثمانية: لكل واحدة منها في زمان مزاوله النظم مرتبة لا تتعدها. الحال الأولى: يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه أو إيراد أكثرها (...) الحال الثانية: أن يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوباً أو أساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها ويستمر بها على مهائيعها (...) الحال الثالثة: أن يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب (...) الحال الرابعة: أن يتخيل تشكل تلك المعاني وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بها (...) فهذه أربع أحوال في التخيل الكلية. والحال الخامسة: وهي أول حال من التخيل الجزئية: أن يشرع الشاعر في تحيّل المعاني معنى بمعنى بحسب غرض الشعر. الحال السادسة: أن يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكميلاً له. وذلك يكون بتخيّل أمور ترجع إلى المعنى من جهة حسن الوضع والاقترانات والنسب الواقعة بين بعض أجزاء المعنى

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٠١.

٢- نفسه، ص ٢٠٢.

٣- نفسه.

٤- د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي، ص ٥٦٧.

وبعض، وبأشياء خارجة عنه مما يقترب به ويكون عوناً له على تحصيل المعنى المقصود به. الحال السابعة: أن يتخيل، لما يريد أن يضمه في كل مقدار من الوزن الذي قصد، عبارة توافق نقل الحركات والسكنات فيها ما يجب في ذلك الوزن في العدد والترتيب بعد أن يُخَيَّل في تلك العبارات ما يكون محسناً لموقعها من النفوس. الحال الثامنة: أن يتخيل في الموضوع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى، معنى يليق أن يكون ملحقاً بذلك المعنى، وتكون عبارة المعنى الملحق طبقاً لسد الثلمة التي لم يكن لعبارة الملحق به وفاء بها (...)»^(١).

ويمكن الفرق بين هذا النص والنص السابق في أن حازماً قصد في الأول تحديد طرق تخلق القدرة الغريزية على التخيل الشعري؛ أما هنا فأراد تحديد الأحوال الذهنية التي تتشكل خلالها عملية التخيل الشعري. وذلك بحسب لحظات تواردها على النفس، ودرجات ترابطها في زمان الإبداع الشعري.

وقد يختلف الباحث الحديث مع حازم في تصويره أن عملية النظم تتكون على مراحل منفصلة، بدعوى أن حركة الخيال الشعري لا تنقسم إلى مستويات ولحظات مجزأة ينفصل بعضها عن بعض، بل تتم في لحظة واحدة لا سبيل إلى الفصل بين أفكارها ومكوناتها، أو إلى معرفة أي التمثيلات الذهنية والجمالية سبقت الأخرى في عملية التخيل الشعري^(٢)، لكن لا يجب نسيان أن حازماً كان صاحب مشروع نظري كبير وطموح ينشد الإحاطة بكلية العملية الشعرية وخصائصها الجمالية ومستوياتها الإبداعية الجوهرية والرئيسية، وكان يعي -كما سبقت الإشارة- أن إنجاز هذا الأمر لا يمكن أن يتحقق بصورة دقيقة ومضبوطة بالاقتصار على النظر في تلك العملية في بعدها الكلي والشمولي، بل لابد أن يوازي ذلك إمام بالجزئيات والتفاصيل الصغيرة والفاعلة فيها، والتي قد لا تبرز قيمتها الفنية ووظيفتها الإبداعية بالرؤية العامة والكلية.

وإضافة إلى ذلك، لا يجب إغفال أمر هام وهو أن الزمن الذي يتحدث عنه حازم هنا ليس هو الزمن «العادي» الذي ينظم الحياة اليومية للإنسان ويتحكم فيها، بل هو زمن

١- حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٠٩ - ١١٠.

٢- انظر د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٦٣ - ٦٤، جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ١٩١، ١٩٣. د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص ١٤١، ١٣٩. د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني، ص ١٠٤.

وهي متخيل^(١). وهو زمن إبداعي يختلف عن الزمن الفيزيائي بوحدة قياسه الخاصة، وبحركيته المميزة في تصنيف المعطيات وترتيبها، وبكونه متعدد الأبعاد ومتنوع درجات التحقق، ولا يختلف من شاعر إلى آخر فحسب، ولكن من تجربة شعرية إلى أخرى بالنسبة إلى الشاعر الواحد.

والحالات الثمانية التي يعرضها حازم في النص السابق ليست إلا تدقيقا لإحدى لحظات التخيل الشعري الرئيسة وتفصيلا لها، حيث إنه سيقسم -في نص لاحق- النشاط الخيالي للشاعر إلى أربع لحظات تخيلية لكل واحدة منها زمنها الخاص بها، يقول: «للشاعر المُرَوِّي (...) أربعة مواطن للبحث: ١- موطن قبل الشروع في النظم، ٢- وموطن في حال الشروع، ٣- وموطن عند الفراغ، يبحث فيه عما هو راجع إلى النظم، ٤- وموطن بعد ذلك متراخ عن زمان القول يبحث فيه عن معان خارجة عما وقع في النظم لتكمل بها المعاني الواقعة في النظم وتستوفي بها أركان الأغراض ويكمل التثام المقاصد»^(٢).

تدل كلمة المُرَوِّي التي يوصف بها الشاعر في هذا النص على طبيعة النشاط الفكري والذهني الذي يعتمل في نفسه، وتشير من ثمة إلى لحظة أو لحظات اندماجه في عملية التخيل الشعري، وإلى بدايات تشكيله لتجربته الإبداعية. وتختلف هذه البدايات واللحظات عن بعضها البعض حسب حيزها الزمني، ووظيفتها الإدراكية والإبداعية في إنتاج النص الشعري، فالموطن الأول يشمل مختلف اللحظات التي تسبق شروع الشاعر في صوغ تجربته الجمالية الجديدة و«الآنية»، وإذا كان هذا الموطن يسبق منطقيا وزمنا بداية شروعه الفعلي في عملية التخيل الشعري، ويتعلق بالعوامل النفسية والذهنية التي يستعد بها الشاعر لذلك، فإن مداه الزمني يتضمن الأنشطة الإدراكية والإبداعية التي عاشها الشاعر من قبل، وترسخت في ذاكرته الجمالية أو لاوعيه الخيالي.

أما الموطن الثاني فيخص لحظة البداية الفعلية للإبداع الفني، وتتميز هذه اللحظة أساسا بتخلص الشاعر من سلطة الواقع المادي وانفلاته من الوعي العادي والسطحي بالأشياء والظواهر واندماجه في لحظة نفسية وشعورية مغايرة للمألوف، وتتجلى أهمية هذه اللحظة في أنها تمكنه من الإحساس بالعالم بصورة مختلفة، ومن رؤية أشياء غريبة وقول كلام مغاير

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٠٦.

٢- نفسه، ص ٢٠٠ - ٢٠١.

لما هو متداول. ويلاحظ أن حازما لم يقيد هذه اللحظة بحيز زمني مضبوط، لأنها تتوالى في الزمن وتتجدد باستمرار إلى حين اكتمال التجربة التخيلية، ولأن فترتها تتفاوت من شاعر إلى آخر، ومن تجربة إبداعية إلى أخرى بالنسبة إلى الشاعر نفسه.

أما المواطن الثالث فيتعلق بعملية تأمل الإنتاج الشعري عقب الانتهاء منه مباشرة، ويبدو أن هذه اللحظة محدودة زمنيا، وتشبه المراجعة الأولية للنص الشعري، وتعقبها لحظة المراجعة الشاملة والعميقة له، وهي التي رتبها حازم في المواطن الرابع والأخير. وتكمن خصوصية هذا المواطن في أنه يمتد في زمن الإبداع، ويتيح للشاعر فرصة إثراء القيمة الجمالية والمحتوى التخيلي لنصه الشعري بإبدال كلمة بأخرى أنسب منها، أو بتغيير تركيب عبارة بأخر أجمل منه.

ويرى حازم أن لكل موطن من هذه المواطن الأربعة قوة ذهنية خاصة بها: «فأما المواطن الأول فالغناء فيه لقوة التخيل. والموطن الثاني الغناء فيه للقوة الناطقة، ويعينها حفظ اللغة وحسن التصرف. والموطن الثالث الغناء فيه للقوة الملاحظة كل نحو من الأنحاء التي يمكن أن يتغير الكلام إليها، ويعينها حفظ اللغة أيضا وجودة التصرف والبصيرة بطرق اعتبار بعض الألفاظ والمعاني من بعض. والموطن الرابع الغناء فيه للقوة المستقصية الملتفتة، ويعينها حفظ المعاني والتواريخ وضروب المعارف»^(١).

معنى ذلك أن المواطن الأربعة السابقة تدرج كلها ضمن النشاط التخيلي الذي يتمخض عنه النص الشعري، وذلك بالرغم من تفاوت الحيز الزمني لكل واحد منها واختلاف وظائفها الإبداعية، ويبرز هذا الأمر من طبيعة القوى التي ترتبط بها تلك المواطن، والتي تشير إلى مختلف الملكات الذهنية والفكرية التي يعتمد عليها الشاعر في عملياته الإبداعية كما اتضح سابقا. بيد أن حازما يرى أن النشاط التخيلي للشاعر لا ينحصر ضمن هذه المواطن الأربعة فحسب، بل يشمل لحظة أخرى هامة يتحول فيها الشاعر من سياق إبداع النص إلى سياق تأمله وتلقيه، وهو ما يتضح من قوله: «وبعد استقصاء وجوه المباحث في هذه المواطن الأربعة وكما انتظام القصيدة المرواة، قد يعرضها الناظم على نفسه، فيظهر له بعرضها أمور كانت قد خفيت عنه من إلحاقات وإبدالات وتغييرات وحذف. وقد يعرض للشاعر موضع يرى أنه خليق بالتغيير أو الزيادة فيتعذر عليه ما يليق بالموضع من التغيير أو

١- حازم القرطاجني: منهج البلاغة وسراج الأدباء، ص ٢١٤.

الزيادة فيرجى النظر فيه إلى وقت آخر. وقد يعاود النظر في ذلك المرات الكثيرة فلا يتيسر له ما يريد إلا بعد معاودات كثيرة (...)»^(١).

وما يشير إليه القرطاجني هنا يدل على أن عملية التخييل الشعري لا تنفصل في أساسها الإبداعي عن مستوى التلقي التخيلي للنص الشعري، فالشاعر بعد أن «يكمل» تشكيل عمله الجمالي يتبعد عنه، فيخلق مسافة زمنية ونفسية (شعورية) بينه وبين ذلك العمل، ويحاول أن ينظر فيه ويتأمله بوعي خيالي من مستوى مغاير للوعي الخيالي الذي يمكنه من إبداعه؛ أي أنه يفصل عن أنه التخييلية «أنا» تخيلية أخرى تقيّم من زاوية التلقي التخيلي للنص بنيتة اللغوية وخصائصه الفنية، فيبحث بذلك عن الوسائل التي تجعل نصه يصل إلى «الغاية القصوى من الإبداع»^(٢). وتكمن قيمة هذه العملية في أنه يستحضر على ضوئها المتلقين - المقصودين أو المفترضين - لعمله الشعري، فيجعل من نفسه نموذجاً لاختبار مدى نجاحه في إثارة نفوسهم وتحريكها.

ويستخلص من ذلك أن بحث حازم في قوى الخيال الشعري والخصائص الحركية لأنشطتها الذهنية والإبداعية لا ينفصل لديه - بالرغم من لغته التجريدية وتقسيماته المنطقية - عن رؤيته الجمالية للجانب التخيلي للشعر، فتصنيفه للعوامل الطبيعية والنفسية التي تؤثر في تكوين قوى الإبداع الفني وطبيعة نشاطها الإيحائي، وتقسيمه تلك القوى إلى ثلاث رئيسة، واعتباره أن لكل واحدة منها نشاطها الذهني الخاص بها الذي يختلف على مستوى الوظيفة الإبداعية والرتبة الزمنية في العملية التخيلية عن القوى الأخرى، كل ذلك يندرج عنده في سياق تحديد الشروط الإدراكية والحالات النفسية التي تمكن الشاعر من إنتاج نص تخيلي قمين بنيل إعجاب المتلقين، وبالتأثير في نفوسهم وأفكارهم.

وليس صحيحاً القول إن فهم حازم لعملية التخييل الشعري كان محدوداً، ولم يلامس الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية للشاعر التي تؤثر في تلك العملية، وإن المتلقي ظل هو مدار اهتمامه، وإنه لما حاول دراسة فاعلية التخييل عند الشاعر المبدع خرج بتصور يحول العملية التخيلية إلى أجزاء منفصلة، وتمثلات ذهنية متوالية بشكل آلي^(٣)، لكون العملية

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢١٥.

٢ - نفسه، ص ١٥.

٣ - د. عصام قصبجي: نظرية المحاكاة، ص ٢١٩. د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٣٨٢.

الشعرية في تصوره، وقبل أن تكون نتاجا لقوى ذهنية ومؤثرات بيئية وثقافية، هي تعبير جمالي عن تفاعل الشاعر الخاص مع العالم الخارجي وانفعاله المختلف بالأشياء والأحداث التي تقع أمامه، وما لم يحصل أولا انفعاله العميق والمغاير بظواهر العالم المادي ووقائعه، فلن يكون لتلك القوى والمؤثرات أي غنى أو قيمة إبداعية، ويتضح ذلك من قوله: «اعلم أن خير الشعر ما صدر عن فكر ولع بالفن والغرض الذي القول فيه، مرتاح للجهة والمنحى الذي وجه إليه كلامه لإقباله بكليته على ما يقوله وتوفير نشاط الخاطر وحدته بالانصباب معه في شعبه والميل معه حيث مال به هواه (...)»^(١).

فالأساس الأول الذي تتميز به عملية التخيل الشعري وترقى به إلى أعلى درجات الجمالية هو أن يكون الباعث على قول الشعر نابعا من أعماق النفس الشاعرة ووليد دافع غريزي ووجداني. ولا يخفى أن ما يقوله حازم هنا مستمد من وصية أبي تمام (ت ٢٣١هـ) للبحتري (ت ٢٨٤هـ)، وخاصة المقطع الذي ينصحه فيه قائلا: «(...) اجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين»^(٢). ولئن كان هذا الأمر يستهدف إبراز القيمة الجمالية للتجربة الشعرية الصادقة والمسكونة بمغامرة البحث عن الأشعار التخيلية البديعة والساحرة، فإنه يندرج أيضا في سياق تأكيد فاعلية هذا النوع من الأشعار، باعتبارها تتضمن طاقة تخيلية غنية، وتمتلك قدرة تأثيرية قوية.

فكيف يشكل الخيال الشعري نصا مخيلا؟ وما العلاقة الجمالية بين التخيل والشعر؟ وما وظيفة التخيل في النص الشعري؟ ثم ما طبيعة الإثارة الجمالية التي يحدثها في نفس المتلقي؟ وما وسائل تحقيقه؟

٣- التخيل والشعر:

الشعر عند القرطاجني عملية تخيلية يسعى بها الشاعر إلى تحريك خيالات المتلقي وإثارة انفعالاته ليتجاوب -نفسيا أو سلوكيا أو هما معا- مع مضامينه الفنية وطرق التعبير عنها. ويلاحظ القارئ للمنهاج أن حازما كان حريصا على تحديد نوع العلاقة بين الشعر والتخيل وتأكيد قيمتها الفنية ووظيفتها الجمالية، وذلك بالتشديد على تعريف معين للشعر،

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٤١.

٢ - نفسه، ص ٢٠٣.

وبيان الفروق الأسلوبية والجمالية التي تميزه عن غيره من المستويات الأخرى للخطاب، وتوضيح طبيعة العلاقة بين التخيل وقضية الصدق والكذب في الشعر.

٣-١: جوهر الشعر

يرى حازم، أسوة بالفلاسفة المسلمين، أن التخيل هو الجوهر الذي يميز الطبيعة الدلالية والتعبيرية للخطاب الشعري ويحدد قيمته الأدبية وخصائصه الجمالية، «إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخيل والمحاكاة (...)»^(١)، إلا أن معنى الحصر الذي ينطوي عليه حرف «إنما» في هذا القول لا يغفل القيمة الإيحائية للمكونات الأخرى، وخاصة عنصر الإيقاع العروضي، كما أنه لا يقلل من أهميته الأسلوبية؛ لأن «الأوزان مما يقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره»^(٢)، ولكن حازم ينطلق في ذلك من تصور يولي عناية خاصة بالتمثيل والإيحاء في الشعر، ويقدمهما على الوزن والعروض، وليس معنى ذلك أنه يجهل أن هذين الجانبين مترابطان ومتفاعلان في صميم العملية الشعرية، أو أنه يعتقد أن الشعر يمكن أن يقوم بأحدهما دون الآخر، فالشعر غير قابل للتحقق خارج إطار التصوير الفني والإيقاع الموسيقي. وهذا ما نلمسه من التعريفين اللذين يحد بهما ماهية الشعر. يقول في الأول: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها»^(٣)، ويقول في التعريف الثاني: «الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والثأمة من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها - بما هي الشعر - غير التخيل»^(٤). ففاعلية التخيل في الشعر لا تنفصل عن بنياته الإيقاعية والتركيبية والدلالية، إذ تتحقق

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢١، ٢٧، ٧١-٨١، ٧٢، ٨٣، ٨٩، ٢٨٤.

٢- نفسه، ص ٢٦٣.

٣- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٧١.

٤- نفسه، ص ٨٩.

من الترابط والتناسب بين مختلف مكوناته وأجزائه، وتتولد من قدرتها «على تشكيل البنية الإيقاعية في نفس الوقت الذي تشكل فيه البنية الدلالية والتركيبية»^(١).

وبالرغم من أن النصين السابقين يكشفان أن الخطاب الشعري في تصور حازم يقوم على أساسين رئيسيين هما: التخيل من جهة؛ والوزن والقافية من جهة أخرى، إلا أن قارئ المنهاج يستشعر أن المكون الإيقاعي ظل ينازع التخيل على مستوى علاقة كل واحد منهما بالآخر وبالشعر أيضاً. ويبرز هذا الأمر بجلاء حين يتحول الوزن العروضي -مباشرة بعد النص الأخير- من كونه عنصراً محدداً لماهية الشعر، مثله في ذلك مثل التخيل، إلى كونه مجرد وسيلة إيجائية لتحقيق التخيل في الشعر ولإيقاعه في النفس، إذ يقول حازم: «والتخيل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن»^(٢)، كما يبرز ذلك أيضاً بصورة أوضح في القسم الثالث من المنهاج الذي خصه حازم لبيان طرق وقوع التخيل بالإيقاعات العروضية.

وليس معنى ذلك أنه كان مضطرباً في تحديد المكون النوعي في الشعر، وإبراز طبيعة علاقته بالعناصر الفنية الأخرى، فهو يعتبر أن التخيل سمة أسلوبية يتميز بها الشعر عن غيره من الخطابات اللغوية الأخرى، كما يعده عملية كلية تسهم في حركتها التأثيرية مجمل عناصر الشعر، وأن هذه العناصر الشعرية ذاتها هي «نتاج فعل شامل يتحقق على مستوى الإبداع، قبل أن يتحقق على مستوى التلقي»^(٣).

وقد سبقت الإشارة إلى أن «التأرجح» في تعريف الشعر بين التخيل والوزن كان قائماً في التفكير الجمالي للفلاسفة المسلمين، وأنهم لم يستطيعوا التخلص منه -شأنهم في ذلك شأن حازم- بحكم أنهم ينقلون تصور أرسطو الذي يولي عناية كبيرة لـ «المحاكاة» ويعتبرها جوهر العملية الشعرية، ويعد في المقابل الإيقاع الموسيقي -وغيره من العناصر الإيجائية الأخرى- وسائل تزيينية لتحقيق الغاية الجمالية المرجوة من الحكاية الشعرية^(٤). وقد كان هذا التصور يصطدم بطبيعة الشعرية العربية التي لم تكن تميز -من حيث القيمة الفنية

١- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٥٩.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٩.

٣- نفسه.

٤- أرسطو: في الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، ص ٢٢.

والفعالية التمثيلية- بين إقامة الوزن وصوغ المعنى بأسلوب تصويري، ويبدو أن حازما والفلاسفة المسلمين ظلوا متأرجحين بين هذين الأمرين.

ويرى إحسان عباس أن حازما لم ينف أن يكون الشعر كلاما موزونا مقفى «ولكنه وقف من هذا التعريف عند ناحية التأثير؛ أي فعل الشعر في التحبيب والتنفير»^(١). وإذا كان هذا الأمر يندرج عنده في سياق الحرص على تأكيد تصور خاص للشعر يربط عناصره الشكلية بوظائفه النفسية والجمالية في الحياة اليومية للإنسان، فإنه يستهدف به التصدي للطباع المختلفة والأذواق الفاسدة التي تغفل قيمة التخيل وفاعليته في العملية الشعرية، وتولي عنايتها للجوانب الشكلية والعروضية في الخطاب الشعري، متوهمة بذلك «أن كل كلام موزون مقفى شعر»^(٢).

فقد تردى الشعر في عهد حازم، وأفرغ من خصائصه الفنية ووظائفه الجمالية، وغلبت فيه المعاني التقريرية الجامدة والزخارف الشكلية الباهتة على الصور الإيحائية الممتعة والأساليب التركيبية البديعة، فأعميت بذلك بصائر الشعراء المتأخرين عن حقيقته وجوهره، ولم يوجد فيهم منذ وفاة أبي العلاء المعري (ت ٤٤٩هـ): «من نحنا نحو الفحول ولا من ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادئ الكلام وإحكام وضعه وانتقاء مواده التي يجب نحته منها. فخرجوا بذلك عن مهيع الشعر ودخلوا في محض التكلم»^(٣).

ويعود السبب في فساد الشعر إلى فساد طباع قائله، وظنهم أن تحصيله يتحقق بمجرد نظم الكلام في بنية إيقاعية متشابهة حروف أو آخر الكلمات، وأنهم لا يحتاجون قبل ذلك إلى اعتبار معاني الشعر وأساليبه التعبيرية والتركيبية بالقوانين البلاغية الملائمة لسنن القول عند العرب، وإلى عرض نتائجهم على البصراء بالشعر، العارفين بخباياه الإبداعية ودقائق أسرارهم الجمالية. يقول مصورا حالة التردي والفساد التي أصبح يعيشها الشعر العربي في عصره: «وأنت تجد الآن الحريص على أن يكون من أهل الأدب المتصرفين في صوغ قافية أو فقرة من أهل زماننا يرى وصمة على نفسه أن يحتاج مع طبعه إلى تعليم معلم أو تبصير مبصر، فإذا تأتي له تأليف كلام مقفى

١- د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٥٥١.

٢- حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٦.

٣- نفسه، ص ١٠.

موزون، وله القليل الغث منه، بالكثير من الصعوبة، بآى وشمخ، وظن أنه قد سامى الفحول وشاركهم، رعونة منه وجهلا، من حيث ظن أن كل كلام مقفى موزون شعر (...) وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمنه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع. وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية. فلا يزيد بما صنعه من ذلك على أن يبدي عن عواره، ويعرب عن قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره»^(١).

وبالرغم من شيوع الفساد، واستشرائه في الأذواق، إلا أن حازما كان يؤمن بإمكانية إصلاح الطباع وهداياها إلى التمييز بين ما يليق بالشعر ويحسن فيه مما لا يليق ولا يحسن، ومما يدل على ذلك قوله: «إنما احتجت إلى الفرق بين المواد المستحسنة في الشعر والمستقبحة وترديد القول في إيضاح الجهات التي تقبح وإلى ذكر غلط أكثر الناس في هذه الصناعة لأرشد من لعل كلامي يحل منه محل القبول من الناظرين في هذه الصناعة إلى اقتباس القوانين الصحيحة في هذه الصناعة، وأزع كل ذي حجر عما يتعب به فكره ويصم شعره»^(٢).

وخلافا لما يعتقد بعض الباحثين، لم يكن تمييز حازم بين الشعر والكلام المنظوم وليد الاحتكاك بالشعرية اليونانية^(٣)؛ بل كان راسخا في الوعي الجمالي العام للعرب منذ البدايات الأولى لتشكيل تفكيرهم النقدي في العملية الشعرية، حيث نبه العديد من العلماء والنقاد المتقدمين على أبرز الخصائص اللغوية والتركيبية والإيحائية التي تسم الشعر وتميزه عن غيره من الخطابات اللغوية الأخرى، «وقد نقل الرواة من ذلك الشيء الكثير لكنه مفرق في الكتب، لو تتبعه متبع متمكن من الكتب الواقع فيها ذلك لاستخرج منه علما كثيرا موافقا للقوانين التي وضعها البلغاء في هذه الصناعة»^(٤).

فابن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ) مثلا يرى أن للقول الشعري خصائص فنية تكسبه

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٧-٢٨. انظر أيضا، ص ١٢٤ - ١٢٥.

٢- نفسه، ص ٢٨.

٣- أنظر د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ٢٠٧-٢٠٨.

٤- المصدر السابق، ص ٢٦.

صفة الشعرية وتسحبها منه حتى ولو كان موزونا مقفى، وقد عبر عن ذلك في معرض انتقاده محمد ابن إسحاق (ت ١٥١هـ) لروايته أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط مثل عاد وثمرود وغيرهما، والتي يفيد الرجوع إليها في استنتاج أنها ليست بشعر^(١)، ولكنها مجرد «كلام مؤلف معقود بقواف»^(٢)، ويتضح هذا التصور بجلاء في قول ابن علي المنجم (ت ٢٧٥هـ): «ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا؛ الشعر أبعد من ذلك مراما، وأعز انتظاما»^(٣).

ومعنى ذلك، أن الرعيل الأول من النقاد والمتأدين العرب كانوا يعون -قبل حازم والفلاسفة المسلمين- أن الشعر لا يستحق صفة الشعرية حتى ولو كان منظوما بوزن وقافية، بل لابد أن يصيب فيه الشاعر، إلى جانب ذلك، معاني بعيدة ويفطن فيه إلى ظواهر جديدة وعلاقات بديعة غير ماثلة في الواقع العيني، ولا يمكن أن يصل إليها الإدراك المباشر والعادي، ولابد له أيضا أن يصوغ كل ذلك في بنية تركيبية جميلة، وبأساليب لغوية مغايرة لنمطية الكلام المألوف.

وينطوي هذا الوعي على تصور هام مؤداه أن العملية الشعرية تقوم -فضلا عن العناصر الشكلية- على أساسين مترابطين ومتفاعلين: أحدهما ذهني يتصل بمدارك الشاعر وطرق وعيه بالعالم الخارجي؛ والآخر لغوي يتعلق بأساليب التعبير عن تلك المدركات والصور التي اهتدى إليها خياله.

وإذا كان المنجم قد ألمح إلى هذه الثنائية التي تحكم الصناعة الشعرية في الشطر الثاني من نصه كما يشي بذلك دالا «المرام» و«الانتظام»، فإنها تبرز بوضوح نسبي لدى الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) في قوله: «(...) إنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير»^(٤). ويكفي تأمل تعريف حازم الأول للشعر، وبعض مقاطع المنهاج لاستخلاص أن ما يقوله لا يخرج عن نطاق ما ألمح إليه المنجم، وأكدته الجاحظ؛ حيث إنه يعتبر أن جمالية الشعر وقدرته التأثيرية تتحددان «بما يتضمن من حسن تخيل له أو محاكاة

١- انظر نماذج من تلك الأشعار في كتاب القرشي: جهرة أشعار العرب، ص ٢٤ - ٢٨.

٢- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ١/ ٧ - ٨.

٣- المرزباني: الموشح، ص ٤٤٢.

٤- الجاحظ: الحيوان، ٣/ ١٣٢.

مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام»^(١). كما يرى أن «صناعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة»^(٢).

فهياة تأليف الكلام تشير إلى الشكل اللغوي للنص الشعري الذي يتصل بمختلف بنياته الصوتية والتركيبية وأساليبه التعبيرية، في حين أن مصطلح «المحاكاة» يشير إلى الجانب الدلالي الذي يتعلق بمضامين النص التصويرية والإيحائية. وإذا كان حازم يرى أن هذين الجانبين مترابطان في العملية الشعرية، حيث لا يمكن أن يقوم التخيل بدون تضافرها وتناسبهما، فإنه يعتبر أيضا أن جماليتها وقيمتها الفنية تتحددان بما يتضمنان من غرابة وبقدرتهما على إثارة الإعجاب وتوليده في النفس، ولذلك يقول في آخر تعريفه الأول للشعر: «وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب»^(٣). ويتضح هذا التصور بجلاء في قوله: «فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته (...) وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهئية، واضح الكذب، خليا من الغرابة؛ وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه؛ لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه، لأن قبح الهيئة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب، وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكى أو قبحه ويشغل عن تحيُّل ذلك. فتجمد النفس عن التأثر له»^(٤).

يرى حازم هنا أن ما يحدد جمالية البنيات اللغوية للخطاب الشعري، وبلاغة مضامينه الإيحائية هو قدرتها على تحريك خيالات المتلقين وإثارة نفوسهم ودفعها إلى استحسان مواضيع المحاكاة الشعرية أو إلى استقباحتها. وفي سياق تأكيد هذا التصور يقول: «ويحسن موقع التخيل من النفس، أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام»^(٥).

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٧١.

٢- نفسه، ص ٨١.

٣- نفسه، ص ٧١.

٤- نفسه، ص ٧١ - ٧٢.

٥- نفسه، ص ٩٠.

وإذا كان ذلك يعني أن شعرية القصيدة تقاس في تصويره بدرجة تأثيرها في النفوس وإثارتها للخيالات، فإنه يدل أيضا أن الغرابة تعد عنصرا فاعلا في عملية التخيل، إذ بدون ابتداء معان وصور جديدة وعجيبة لا يكون الشعر جميلا ومؤثرا حتى ولو حَصَلَ مجمل مكوناته الشكلية.

والغرابة من المصطلحات الهامة في الرؤية الشعرية لحازم، وهي ليست جوهرها محددًا لماهية الشعر، ولكنها صفة جمالية محايدة للتخيل ودالة على درجته الإبداعية وقيمتها الفنية، إذ إن «القول المخيّل قلّ ما يخلو من التعجب، بل كأنه مستصحب له من أقل ما يمكن من ذلك في القول المخيّل إلى أكثر ما يمكن»^(١). ولذلك فـ «كلما اقترنت الغرابة والتعجب بالتخيل كان أبداع»^(٢).

واقتران مصطلحي «الغرابة» و«التعجب» بالتخيل لا يعني أنها مترادفات، فكل واحد منهما يعين مستوى خاصا في العملية التخيلية ويتصل به؛ حيث تشير الغرابة إلى صفة «المغايرة» التي تميز الخطاب الشعري عن غيره من الخطابات اللغوية الأخرى، والتي تتجلى أساسا في خلقه لعوالم بديعة وجديدة، وتعبيره عنها بأساليب مختلفة عن الكلام المألوف في لغة التواصل اليومي، في حين يشير «التعجب» إلى الأثر الجمالي الذي تحدثه مختلف عناصر التخيل ومستوياته الفنية والتعبيرية في النفس، وبعبارة أخرى فالتعجب هو حركة للنفس تحصل لها نتيجة الغرابة التي تستشعرها بفعل التشكل الجديد والمختلف للمدركات المألوفة لديها.

وقد خص حازم العلاقة بين التخيل والغرابة بعناية كبيرة، فأبرز قيمتها الأدبية من جانبيين: يتعلق الأول بالنزوع الغريزي للذات الإنسانية الذي يطبع تفاعلها الذهني والنفسي مع الظواهر الإدراكية؛ ويتصل الثاني بعملية الإبداع الفني ومميزاتها الإيحائية والتعبيرية.

فبالنسبة إلى الجانب الأول، فيهم طرق تفاعل النفس الإنسانية مع الأشياء الغريبة والصور العجيبة، وطبيعة انعكاس ذلك على حركاتها الذهنية والغريزية، وبهذا الصدد يرى حازم «أن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٢٧. انظر أيضا ص ٩٢.

٢ - نفسه، ص ٩١.

وتأثرها»^(١). ذلك أن نفس الإنسان تسأم الأشياء المألوفة التي تتكرر على مداركها دون أن يلحقها أي تغيير، وتميل بطبعها إلى المعاني الغريبة والأشياء العجيبة، وتشد إليها أكثر من انشدادها لكل ما هو مشهور ومعروف، ويزداد تفاعلها الذهني والغريزي معها قوة وحدة إذا ارتسمت تلك الأشياء والمعاني في قواها الخيالية بأسلوب مفاجئ غير متوقع، وهو ما يعبر عنه بقوله: «وللنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة لأن النفس إذا خُيِّل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خُيِّل لها مما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل. ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود»^(٢).

والتصور الذي يشير إليه حازم هنا ليس جديدا في الثقافة العربية، فقد تردد بعبارات تكاد تكون شبيهة بما جاء في هذا النص عند الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني والفلاسفة المسلمين، ولا حاجة هنا للحديث عن أصول هذا التصور وتتبعها، لأنه من الأمور البديهية التي يصل إليها الإنسان بمجرد تأمل التغيرات التي تطرأ على مشاعره نتيجة إدراكه لأشياء جديدة لم يكن له عهد بها في السابق، أو بفعل تمثله لمدركات سابقة بصور مغايرة لمظاهرها وأشكالها المألوفة.

أما الجانب الثاني فينبني على ما سبق، ويهم طرق تفاعل مدارك الشاعر مع العالم الموضوعي وأشكال تحرره من أشياءه وعلاقاتها المادية المحدودة والظاهرة، حيث يرى حازم أن الشاعر يبتكر -عن طريق محاكاة الأشياء بما يماثلها في الوجود أو يختلف عنها- مواضيع عجيبة غير ماثلة في الواقع العيني، ويهتدي إلى معاني بديعة وعلاقات خفية يصعب الوصول إليها: «والتعجب في القول المُخَيَّل يكون إما من جهة إبداع محاكاة الشيء وتخييله (...) ويكون من جهة كون الشيء المحاكى من الأشياء المستغربة والأمور المستطرفة. وإذا وقع التعجب من الجهتين المذكورتين على أتم ما من شأنه أن يوجد فيهما فتلك الغاية القصوى من التعجب. وللنفوس إذا ما بلغ هذه الغاية تحريك شديد»^(٣).

ويتصل بهذا الجانب مستوى آخر لا يقل أهمية عنه، ويتعلق بطريقة التعبير عن تلك

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٧١.

٢ - نفسه، ص ٩٦.

٣ - نفسه، ص ١٢٧.

المواضيع الفنية والمعاني الإيحائية، لأن غرابة التخاييل الشعرية لا تتحقق بمجرد ابتداء عوالم خيالية خارقة للمألوف، بل لابد أن يوازيها بناء جمالي بديع للخطاب الشعري تنسجم فيه أساليبه التعبيرية وتراكيبه اللغوية مع غرابة صوره ومعانيه التخيلية، يقول في هذا الإطار: «والتعجب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلل التهدي إلى مثلها. فورودها مستندر مستطرف لذلك: كالتهدي إلى ما يقلل التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها. ويجب ألا يسلك بالتخييل مسلك السذاجة في الكلام؛ ولكن يتقاذف بالكلام في ذلك إلى جهات من الوضع الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة والترتيبات والاقتربات والنسب الواقعة بين المعاني. فإن ذلك مما يشد أزر المحاكاة ويعضدها»^(١).

معنى ذلك أن الغرابة صفة جمالية تطبع الرؤى الخيالية للشاعر، وتسم العناصر اللغوية للنص الشعري ومكوناته الفنية؛ إذ تقع في التخاييل والمحاكيات (الصور الشعرية)، وفي طريقة تأليف بنياته التركيبية والأسلوبية، وهي من الوسائل التي يثري بها الشاعر الطاقة التخيلية لمعانيه الإيحائية، لكي يبلغ شعره الغاية القصوى من تحريك النفوس والتأثير فيها. ولذلك فقيمتها الأدبية تظل مرتبهة بطريقة تشكيل المواضيع الشعرية، ومدى تناسب علاقات المشابهة بين أطرافها وتناغمها، كما أنها تقاس بدرجة تحريكها للخيالات الذهنية والانفعالات النفسية، يقول بهذا الصدد: «كلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له»^(٢).

ومما لاشك فيه أن الفرق بين حازم وغيره من النقاد العرب الذين أدركوا الخصائص اللغوية والأسلوبية التي تميز الشعر عن غيره من الخطابات اللغوية الأخرى، وألحوا على قيمتها الفنية ووظيفتها الجمالية يكمن أساسا في أنه لم يكتف بالنظر في جانبها الجمالي، ولكنه ربط هذا الجانب بالوظيفة النفسية للشعر، وقدرته على التأثير في انفعالاته المتلقي وتوجيه فكره وسلوكه اتجاه مقتضى موضوع التخيل. ولذلك فقد ظل يؤكد أن «المقصود

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٩٠ - ٩١.

٢- نفسه، ص ٢٤٥.

بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيّل لها فيه من حسن أو قبح وجلالة أو خسة»^(١).

ولا يخفى هنا أن حازما قد أثرى المفهوم العربي القديم للشعر الذي كان راسخا في التفكير النقدي للجمحي والجاحظ وابن طباطبا وقدامة بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم بما تأدى إليه من مباحث الفلاسفة المسلمين النفسية والشعرية، التي أدرك في ضوءها الفاعلية السيكلوجية للتخيل على مستوى المتلقي، فلم يقتصر نظره إلى الشعر على اعتباره مجرد عملية تشكيل فني لعوالم جمالية جديدة ومغايرة للمألوف والمحسوس، بل اعتبره أساسا عملية إيهام تخيلي تستهدف إثارة المتلقي على نحو محدد ومقصود سلفا، وهذه «العملية تبدأ بالصور المخيّلة التي تنطوي عليها القصيدة، والتي تنطوي -هي ذاتها- على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة الإشارة الموحية. وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المخترنة والمتجانسة مع معطيات الصور المخيّلة، فيتم الربط - على مستوى اللاوعي من المتلقي - بين الخبرات المخترنة والصور المخيّلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي عالم الإيهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة سلفا»^(٢). وتحقق الإثارة الجمالية التي يحدثها الشعر في نفسية المتلقي بواسطة كل عناصره الشكلية والبنوية (اللغة، والوزن والقافية) والإبداعية (التخيل والإغراب).

صحيح أن الوعي بالقدرة التأثيرية للشعر يعود -كما اتضح سابقا- إلى البدايات الأولى لنشأة الشعرية العربية القديمة، ومن ثم فهو أمر ليس طارئاً ولا جديداً في التفكير البلاغي والنقدي عند العرب^(٣)، ولكن الجديد فيما يقوله حازم كونه جمع مختلف عناصر الشعر ومكوناته الجمالية والإبداعية في تعريف شامل ودقيق، فأكد أن عملية التخيل الشعري هي نتاج تفاعل جمالي بين ذهنتين خياليتين مختلفتين هما: ذهنية الشاعر وذهنية المتلقي؛ فحين ينفع الشاعر بالعالم الخارجي، وترسم في خياله صور لمعطيات إدراكية جديدة وجميلة، ويشكل تجربته التخيلية والفنية في نص شعري بديع، يبتها إلى المتلقي ليتصورها بالطريقة نفسها التي وقعت بها في ذهنه، ولكي تحرك من ثمة خيالاته، وتثير في نفسه الرؤى

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٠٦.

٢ - د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٦١، الصورة الفنية، ص ٢٩٨.

٣ - أنظر ص ٥٦ - ٥٨ من هذا الكتاب.

والانفعالات الجمالية ذاتها التي استشعرها الشاعر قبله. ويركز الأخير في هذه الإشارة، التي ينشد إحداثها، على تغليب الحركة الذهنية لقوته الخيالية على الحركات الذهنية لقواه النفسية الأخرى وبسط سلطانها عليها، خاصة وأن للنفس الإنسانية ميلا غريزيا للخيالات وولع شديد بها، يقول بهذا الصدد: «لما كانت النفوس قد جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلية في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان (...) اشتد ولوع النفس بالتخيُّل، وصارت شديدة الانفعال له حتى أنها ربما تركت التصديق للتخيل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها. وجملة الأمر أنها تنفعل للمحاكاة انفعالا من غير رؤية، سواء كان الأمر الذي وقعت المحاكاة فيه على ما خيلته لها المحاكاة حقيقة، أو كان ذلك لا حقيقة له فيسقطها التخيل للأمر أو يقبضها عنه. فلا تقصر في طلبه أو الهرب منه عن درجة المبصر لذلك. فيكون إثارة الشيء أو تركه طاعة للتخيل غير مقصر عن إثارة أو تركه انقيادا للرؤية»^(١).

وتتم هذه الإشارة الجمالية التي يحدثها التخيل الشعري على مستوى اللاوعي الخالص للمتلقي، ولذلك فهي لا تقع في نفسه إلا بعد تخلصه من سلطان التفكير العقلي، لأن الوعي العقلي والفكري والوعي الخيالي - كما أكدت الدراسات الحديثة^(٢) - عمليتان إدراكيان لا يمكن أن تتعايشا في لحظة ذهنية واحدة؛ بل إن كل واحدة منهما تعمل على إبعاد الأخرى، وتتخلص من «التشويش» الذي تعوق به نشاطها الذهني. ولذلك فلما ينساق المتلقي لقول الشاعر، يكون قد تحرر بذلك من رقابة عقله واندمج في العوالم الخيالية التي يمثلها له، وخضع من ثمة لمنطقها الحركي والإبداعي، فتصبح حينئذ القوة المتخيلة هي المتحكمة في قواه النزوعية، واعتقاداته ووظنونه.

وإذا كانت هذه العملية ذات أهمية كبيرة بالنسبة إلى التخيل الشعري، فإن لها انعكاسات سلبية وخطرة على فعل التلقي؛ لأن الشاعر إذا لم ينجح في إدخال المتلقي في العالم الخيالي لنصه - إما بسبب خلل بنيوي أو تركيبي في قصيدته، أو بسبب غموض صوره أو اضطراب علاقات المشابهة بين أطرافها وعدم تناسبها - فإن قواه الفكرية تعود للتحكم في الوعي الإدراكي للذات المتلقية، فتكشف لها زيف التخييل الشعرية وبطلان ادعاءاتها، فتتفر

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١١٦.

٢ - أنظر يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص ٧٤-٨٠.

نفسه منها ويتولد لديها نتيجة لذلك رد فعل ذهني أو سلوكي معاكس لذلك الذي استهدفه الشاعر. ولهذا يحث حازم الشاعر على «إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه»^(١)، لأنه إذا نجح في إدماج قوى المتلقي الذهنية والخيالية في صميم العملية الشعرية، وتمكن من إيhamه بصدق تخيلاته، فحينئذ يستطيع أن يحدث في نفسه الانفعالات الجمالية والوقفات السلوكية التي قصدها سلفا، فإن أراد أن ينفرد من شيء جميل ولذيذ، صوره إليه بأسلوب قبيح تعافه نفسه وتكرهه؛ أما إن أراد أن يحبب إليه شيئا قبيحا ومكروها، صوره إليه بأسلوب جميل وممتع يحمل نفسه على طلبه والتعلق به.

ويشي ارتباط فاعلية التخيل الشعري بعملية التحسين والتقبيح على هذا النحو بأن وظيفته التأثيرية تتصل بالسلوك الإنساني، وأن الانفعالات العاطفية والوقفات السلوكية التي يدفع المتلقي إلى القيام بها ليست دائما ذات أساس جمالي خالص، ولا تتوخى بث المتعة الفنية في نفسه فحسب، بل إن لها أيضا غاية أخلاقية في الحياة الاجتماعية للإنسان تتمثل خاصة في توجيه الأفراد والجماعات إلى استجلاب المنافع واستدفاع المضار، والرقي بكيونوتهم وإنسانيتهم إلى مستوى تحقيق شرط كمالهم الخُلقي والنفسي، وهذا ما عبر عنه حازم القرطاجني، حين ذهب إلى أن القصد بالأقوال الشعرية هو «استجلاب المنافع واستدفاع المضار بسطها النفوس إلى ما يرد من ذلك وقبضها عما يرد بما يخيّل لها فيه من خير أو شر»^(٢).

معنى ذلك، أن القيم الجمالية للشعر لا تنفصل في تصوره عن وظائفه الأخلاقية، وهذا الأمر على صلة وثيقة بالفكر الأخلاقي الذي يعلي شرف النفس قياسا إلى البدن، ويعتبر أن الجمال والفضيلة (الخير والنفع) قيمتان مترابطتان؛ لأن «الجميل خير بالضرورة، والأفعال الجميلة قريبة الفضائل، والأجمل هو الوجه الآخر للأفنع، طالما ارتبطا بالكيفية التي تعين الكائن الإنساني على الوصول إلى الكمال. ومن المنطقي -والأمر كذلك- أن يشد الشعر إلى إطار من القيم الخلقية موجود بالضرورة خارج مجال الفن، وأن تحدد مهمة الشعر في ضوء مخطط أخلاقي يمثل إطار القيم المُسلّم بقيمتها»^(٣).

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٦١.

٢ - نفسه، ص ٣٣٧، وص ٢٠.

٣ - د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ١٧٠.

إن ما يسعى حازم إلى بيانه بتأكيدهِ تلازم القيم الأخلاقية والجمالية أن الشعر ليس نشاطاً ترفيهياً يتسلّى به الإنسان، أو يروض به خواطره وأفكاره في أوقات الفراغ، ولكنه خطاب ذو وظيفة تربوية وتوجيهية، وله ضرورة وجودية في الحياة اليومية للإنسان، وأنه عنصر فعال وشرط أساس لسمو النفس وصفائها. وقد كان حازم يواجه بهذا الموقف النزوعات التشكيكية في الشعر التي كانت سائدة بين مثقفي عصره، والتي لم يكن يؤمن أصحابها بجدواها وقيمتها، يقول معبراً عن ذلك: «(...) أما الاستعداد الذي يكون بأن يعتقد فضل الشاعر وصدعه بالحكمة فيما يقوله فإنه معدوم وبالجملّة في هذا الزمان، بل كثير من أنذال العالم -وما أكثرهم!- يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة. وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيها ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة، على حال قد نبه عليها أبو علي ابن سينا فقال: «كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبي، فيعتقد قوله ويصدق حكمه، ويؤمن بكهنته» فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين، حال كان ينزل فيها منزلة أشرف العالم وأفضلهم، وحال صار ينزل فيها منزلة أخس العالم وأنقصهم!»^(١).

فالشعر له وظيفة تقويمية وإصلاحية في الحياة الإنسانية، ولا يمكن للشاعر أن يؤديها على الوجه الأمثل والأكمل إلا إذا كانت له سلطة معنوية في مجتمعه، وكان قوله يقع موقعا حسنا في نفوس متلقيه، ويعتقد فيه الناس «أنه حكم وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلبها من هزة الارتياح لحسن المحاكاة»^(٢). ويبدو جليا هنا أن القرطاجني أن بمنهاجه أن يرجع الشعر العربي إلى عهده الأول خلال عصور ازدهاره، حين كان الشاعر ينخرط في الصراعات السياسية والمذهبية، وكان يلهب حماس الناس ويستنهض همهم لحماية أعراضهم والدفاع عن حوزة قبائلهم وعشائرهم، ولذلك فقد ظل يؤكد في كتابه -كما اتضح من قبل- أن حقيقة الشعر وجوهره الجمالي هو التأثير في نفس المتلقي ودفعه إلى القيام بفعل معين أو تركه والتخلي عنه.

ويبدو أن لهذا التأكيد علاقة مباشرة بالمعاناة النفسية التي كان يقاسيها ويحتر ويلاتها منذ خروجه المكروه من الأندلس، موطنه الأصلي، ومغادرته لدياره وأحبابه بها بعد توالي

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٢٤.

٢- نفسه، ص ١٢١ - ١٢٢.

سقوط مدنها الواحدة تلو الأخرى أمام الزحف الصليبي؛ فقد ظل يراوده الحنين إليها، ويسكنه الأمل بأن يبعث الله تعالى في المسلمين قائدا باسلا يخلصها من «مغتصبها» كما بعث فيهم من قبل من حرر ثغورا عديدة من احتلال الغزاة الآثمين. وقد رأى في المستنصر بالله الحفصي (ت ٦٧٥هـ) الحاكم القادر على تحقيق ذلك. وهذا ما نلمسه بوضوح في كثير من أبيات مقصورته التي مدحه بها، لعل أبرزها قوله: [من المتدارك]

مَنْ نُحْمِلُ الْيَّامُ بَعْدَ حُظْوَةٍ	يَحْمِلُ، وَمَنْ تُحْظِئُهُ دُنْيَاهُ اخْتِطَى
إِنْ ثَوَاءَ الْمَرْءِ فِي أَوْطَانِهِ	عِزٌّ، وَمَا الْغُرْبَةُ إِلَّا كَالْتَّوَى؛
وَقَلَّمَا بَانَ أَمْرٌ عَنْ أَرْضِهِ	إِلَّا وَبَانَ الصَّبْرُ عَنْهُ وَنَأَى:
فَقَدْ تَشَكَّى ابْنُ مُضَاضٍ مَضَضًا	مَنْ شَوَّقَهُ إِلَى الْحُجُونِ وَالصَّفَا؛
وَكَا بَدَّ الشَّوْقُ بِلَالًا، وَبَرَى	جُثْمَانُهُ مِنَ السَّقَامِ مَا بَرَى؛
وَالْمَرْءُ يَرْجُو، وَالْيَلِيلِي تَارَةً	تُدْنِي، وَتُنْبِي تَارَةً مَا قَدْ رَجَا؛
وَأِنَّمَا يَقْضِي بِإِنْجَاحِ النُّسَى	مَنْ قَدْ قَضَى فِي كُلِّ شَيْءٍ مَا قَضَى.
قَادُوا إِلَى أُنْدَلُسٍ كِتَابًا	أَمَامَهَا النُّصْرُ الْعَزِيزُ قَدْ قَدَى؛
وَجَلَّلُوا شَطَّ الْمَجَازِ سُبْقًا	تَعُدُّوْا إِلَى غَزْوِ الْأَعَادِي الْجَمْزَى؛
وَصَبَّحُوا الْأَرْكَ بِجَيْشٍ غَطٍ فِي	آذِيهِ أَذْفُنْشَ لَمَّا أَنْ غَطَا ^(١) ؛

وبغض النظر عن طبيعة علاقة تصويره للشعر بالمشاكل والأزمات التي كان يعاني منها في واقعه المعيش، يلاحظ أنه حرص -إلى جانب تأكيده الغاية التأثيرية للشعر- على أن يوضح أن هذه الغاية لا تتحقق إلا عن طريق التخيل والمحاكاة التي يشكلها النص الشعري بلغته الجمالية وأساليبه التركيبية والإيقاعية. ولذلك حذر الشاعر من مغبة الانسياق وراء حماسة موضوعه وتأثره النفسي به، وأن يتحول إلى خطيب يلقي أفكاره ومواقفه بلغة مباشرة وصريحة خالية من الصور الفنية والمعاني الإيحائية، ودعاه إلى الحرص على أن يبت تلك الصور والمعاني في الأذهان بعبارات تثير خيالات النفس، وتحرك قوى الاستحسان لديها. ولهذا الأمر علاقة وطيدة بتصوره للفرق بين الشعر والخطابة.

١- حازم القرطاجني: قصائد ومقطعات، ص ٦٢-٦٦.

٣-٢: الشعر والخطابة

دأب حازم القرطاجني على المقارنة في منهاجه بين الشعر وغيره من الخطابات اللغوية الأخرى على مستوى البنية النصية والخصائص الدلالية والأسلوبية لكل واحد منهما، وقد نالت الخطابة الحظ الأوفر من تلك المقارنة، لأنها تعتبر جنسا بلاغيا مشابها للشعر في كثير من المميزات الأسلوبية والمقومات الجمالية؛ فهما فرعان من علم البلاغة، ويتفقان في مادة معانيهما وغاياتهما التأثيرية، إلا أن كل واحد منهما يتميز عن الآخر بطريقته الخاصة في التعبير عن تلك المعاني وحمل النفوس على التأثير بها والانسحاق لمقتضاها. ومن ثم فـ «مما يزيد حد الشعر وضوحا إقامة التفرقة بينه وبين الخطابة»^(١)، وفي هذا السياق يقول حازم: «لما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتي الشعر والخطابة، وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخيل والإقناع، وكان لكلتيهما أن تخيل وأن تقنع في شيء شيء من الموجودات الممكن أن يحيط بها علم إنساني وكان القصد في التخيل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده (...)» وجب أن تكون أعرق المعاني في الصناعة الشعرية ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان وكانت دواعي آرائه متوفرة عليه، وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها أو من حصول ذلك إليها بالاعتقاد»^(٢).

يتحدد الاختلاف بين الشعر والخطابة في أن كل واحد منهما يختص بمخاطبة جانب معين من مدارك النفس الإنسانية، ويصوغ معانيه بالأسلوب المناسب للطبيعة الذهنية لتلك المدارك والقادر على تحريكها والتأثير فيها. ولذلك فالخطابة تعتمد «في أقاويلها على تقوية الظن لا على إيقاع اليقين»؛ بينما يعتمد الشعر «على تخيل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة»^(٣).

بيد أن الاختلاف بين الشعر والخطابة في الوسائل التعبيرية التي يوظفها كل واحد منهما لتحقيق غايته التأثيرية لا يعني أن الإقناع والتخيل متعارضان وغير قابلان للتمازج في

١- د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٥٥٣.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٩ - ٢٠.

٣- نفسه، ص ٦٢.

بنية نصية واحدة، ف «استعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية سائع، إذا كان ذلك على جهة الإلماع في الموضوع بعد الموضوع، كما أن التخائيل سائع استعمالها في الأقاويل الخطابية في الموضوع بعد الموضوع. وإنما ساغ لكليهما أن يستعمل يسيرا فيما تقوم به الأخرى، لأن الغرض في الصناعتين واحد، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه. فكانت الصناعتان متآخيتين لأجل اتفاق المقصد والغرض فيهما. فلذلك ساغ للشاعر أن يخطب لكن في الأقل من كلامه، وللخطيب أن يشعر لكن في الأقل من كلامه»^(١).

وبالرغم من تباين الخصائص التعبيرية للخطابة والشعر، واختلاف البنيات الدلالية لأساليبهما إلا أن ذلك لا يمنع من أن يوظف الشاعر الأقاويل الخطابية في تخييلاته، وأن يستعمل الخطيب الأقاويل الشعرية في إقناعاته بالقدر الذي لا يخرق الجوهر اللغوي لكل خطاب منهما، بل إن هذه العملية هامة وضرورية؛ لأنها تثري القيمة الجمالية لكل خطاب، وتقوي طاقته التأثيرية، يقول موضحا ذلك: «(...) إن صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية كما أن الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية لتعتضد المحاكاة في هذه بالإقناع، والإقناع في تلك بالمحاكاة»^(٢).

والأمر الذي يجعل التخائيل الشعرية المعصودة بالإقناعات الخطابية تنطوي على قيمة جمالية وقدرة تأثيرية أقوى من تلك التي لا تتضمن أي معنى أو حكم إقناعي يعود إلى عاملين رئيسين: يتمثل الأول في أن هذا النوع من الأقاويل الشعرية يشبع الرغبة الغريزية للنفس الإنسانية التي تشد إلى الأشياء والمدرجات التي فيها تغيير وتنوع، وتنفعل بها بدرجة أكبر وأقوى من تلك المؤلفة على مجرى أسلوب واحد^(٣)؛ ويتحدد الثاني في أن ذلك النوع من التخائيل لا يقتصر في الإيهام بادعاءاته وأحكامه على تحريك قوى الخيال الذهني فحسب، بل إنه يحمل أيضا أفكار المتلقي وظنونه على الاعتقاد في «صدق» الأحكام التخيلية التي يتضمنها الشعر من خلال ربطها بمقولات مقنعة مناسبة لها ومؤكدة لمعانيها^(٤).

١- حازم القرطاجني: منهج البلاغة وسراج الأدباء، ص ٣٦١.

٢- نفسه، ص ٢٩٣.

٣- نفسه، ص ٣٦١.

٤- نفسه، ص ٣٦١ - ٣٦٢.

وتتجلى فاعلية هذه العملية في أنها تجمع بين وعيين ذهنيين مختلفين في حركة إدراكية واحدة ومترابطة المستويات هما: التخيل والتفكير المبني على الظنون والاعتقادات المشهورة؛ ذلك أن المتلقي لما يجد أن المعنى أو الحكم التخيلي الذي يمثله له الشاعر تؤكد الأحكام والأفكار المشهورة أو الصادقة أو المظنونة، فإنه ينساق إليه بدرجة أقوى وأشد مما لو اقتصر الشاعر على المعاني التخيلية وحدها. وهذا ما كان يميز المتنبي على مستوى التشكيل الفني والتأثير الجمالي؛ فقد كان «يحسن وضع البيت الإقناعي من الأبيات المخيلة لأنه كان يصدر الفصول بالأبيات المخيلة ثم يختمها بيت إقناعي يعضد به ما قدم من التخيل ويحجم النفوس لاستقبال الأبيات المخيلة في الفصل التالي. فكان لكلامه أحسن موقع في النفوس بذلك»^(١).

فالتخيل هو الخاصية الجوهرية التي تسم العملية الشعرية وتميز معانيها وأساليبها الشعرية، وإذا كان إثراء التخييلات الشعرية بالإقناعات الخطابية من شأنه أن يزيد النص الشعري جمالية ويضاعف طاقته التأثيرية، فيجب على الشعراء أن يحذوا حذو المتنبي فيقتصدوا في ذلك، وأن تكون المعاني والصور التخيلية هي المهيمنة في قصائدهم. وقد كان حازم حريصا جدا على تأكيد هذا الأمر كما تدل على ذلك النصوص السابقة، وكما يستشف من النص الأخير الذي يستعمل فيه كلمة البيت بصيغة المفرد حين يتعلق الأمر بالحديث عن الإقناع؛ بينما يستعملها بصيغة الجمع حين يتعلق الأمر بالحديث عن التخيل.

ولا ينفصل تمييز حازم بين الشعر والخطابة على أساس الطبيعة الدلالية لكل واحد منهما عن النظر في نوع علاقة معانيهما بالحقائق المادية للظواهر والأحداث الواقعية التي يعبران عنها، حيث يرى أن المدى التعبيري للأقاويل التخيلية أكثر اتساعا من المدى التعبيري للأقاويل الإقناعية، لأن الشعر يمكن أن تكون معانيه حقيقية ويقينية أو مظنونة أو كاذبة دون أن ينافي ذلك طبيعته الفنية؛ أما الخطابة فإن أقاويلها لا تكون مبنية إلا على الظن الغالب، ولذلك يناقض الصدق طبيعتها الإقناعية ولا يناسبها، يقول: «إنما صح أن تقع الأقاويل الصادقة في الشعر، ولم تصح أن تقع في الخطابة ما لم يعدل بها عن الإقناع إلى التصديق، لأن ما تتقوم به صناعة الخطابة، وهو الإقناع، مناقض للأقاويل الصادقة، إذ

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٩٣.

الإقناع بعيد من التصديق في الرتبة. والشعر لا يناقض اليقين ما يتقوّم به وهو التخيل، فقد يخيّل الشيء ويمثل على حقيقته - فلذلك وجب أن يكون في الكلام المخيّل صدق وغير صدق - ولا يكون في الكلام المقنع ما لم يعدل به إلى التصديق إلا الظن الغالب خاصة، والظن مناف لليقين»^(١).

ولا تتوخى مقارنة حازم بين الشعر والخطابة على أساس الطبيعة الدلالية لكل واحد منهما التأكيد أن التخيل هو المكون النوعي الذي يتميز به الشعر عن سائر الخطابات اللغوية الأخرى فقط، بل تنشّد أيضا بحث الطبيعة المادية للمعاني التخيلية، وتحديد نوع علاقة العوالم الجمالية التي تشكّلها بالمعطيات الحسية والحقيقية للواقع الموضوعي. ومن أبرز الأسئلة التي توجه بحثه في هذه القضية: هل تكون المعاني التي تتضمنها التخيل والمحاكيات الشعرية كاذبة في الغالب؟ أم أنها يمكن أن تكون صادقة؟ أم أنها تختلف من ناحيتي الطبيعة الدلالية والقيمة «الأخلاقية» عن موضوع الصدق والكذب؟

٣-٣: الصدق والكذب في الشعر

سبقت الإشارة إلى أن تفكير الرعيل الأول من البلاغيين والنقاد العرب في مفهوم التخيل اتسم بالارتباب والتشكيك في قيمته الإدراكية ووظائفه النفسية والجمالية، فكان يعتبر في أحيان كثيرة مرادفا للخداع والتضليل والكذب، كما تدل على ذلك مواقف أبي عثمان الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) وأبي بكر الأصبهاني (ت ٢٩٧هـ) وأبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) والشريف المرتضى (ت ٤٣٦هـ) وغيرهم.

وبالرغم من أهمية المجهود الذي قام به عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) لفهم الطبيعة الفنية للتخيل الشعري وإبراز خصوصيته الدلالية، إلا أنه لم يستطع أن يخلصه من الأحكام السلبية والمواقف التنقيصية التي ترسبت في ذاكرته خلال لحظات استعماله الأولى، فظل يعتبره ضربا من الخداع والتضليل، ووسيلة يحتال بها الشاعر على الوعيين الإدراكي والعقلي للمتلقي، ليوهمه بصدق الأحكام والمعاني الخيالية التي يعرضها عليه.

وقد شعر حازم القرطاجني أن عليه أن يواجه كل الظلال السيئة التي تعتور التخيل الشعري و«أن يتصدى للهجوم على المصطلح نفسه، وينفي عنه ما يتهم به، ويرد على سوء

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٧٠.

فهم المتكلمين للشعر، خاصة أولئك الذين قرنوا التخيل بالكذب وافترضوا أن القول المخيل هو القول الكاذب بالضرورة»^(١)، ومن هنا حرص على التأكيد أن النظر في الشعر ينبغي أن ينصب أساسا على الغاية الجمالية التي يسعى إلى تحقيقها، وأن يقوم في ضوء درجة نجاح الشاعر في إدماج المتلقي في السياق التخيلي لتجربته الإبداعية، يقول بهذا الصدد: «الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل»^(٢)، ويقول أيضا في السياق نفسه: «الاعتبار في الشعر إنما هو التخيل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب، بل أيهما اختلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعرض، لأن صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة؛ وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه»^(٣).

لا تتحدد غاية الشعر الجمالية وطبيعته الفنية في نقل معطيات العالم الخارجي بصورة حرفية مطابقة لوجودها العيني، أو بصورة أخرى مغايرة لحقيقتها الموضوعية، بل المطلوب منه -باعتباره خطابا جماليا يمثل الموجودات المادية والأحوال النفسية التي لها علاقة بالإنسان- أن يثير خيالات المتلقين ويحرك نفوسهم وانفعالاتهم، ويدفعهم للانسحاق الذهني والتجاوب العاطفي أو السلوكي مع المواضيع والعوالم الخيالية التي يمثلها لهم من غير اشتراط أن تكون صادقة أو كاذبة.

وما يشير إليه حازم هنا يكتسي أهمية نظرية كبيرة، لأنه يخرج قضية الصدق والكذب من طبيعة الشعر جملة ويركز على القيمة الفنية للتخيل ووظيفته النفسية والجمالية، ولأنه يرى تبعا لذلك أن على التفكير النقدي في القصيدة أن يتجاوز النظر في مدى صدق التخيل والمحاكيات التي تتضمنها وتشكلها، وأن يتجه بالأحرى للبحث في «موقعها من المتلقي وتأثيرها في انفعالاته، وقدرتها على توجيه سلوكه، طالما أن الغرض النهائي من الشعر هو التأثير الموجه للسلوك»^(٤).

١- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٧٨ - ٧٩.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٦٣.

٣- نفسه، ص ٨١.

٤- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٧٩. انظر كذلك: د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال، ص ١٩١.

وتتجلى قيمة هذا التصور الذي يتبناه حازم في أنه يحسم الصراع الذي دار بين أنصار الصدق أو الكذب في الشعر لصالح الغاية التخيلية للعملية الشعرية. ولئن كانت أصوله تعود -كما اتضح في الفصل السابق- إلى الفلاسفة المسلمين الذين أدى تصنيفهم للشعر ضمن فروع المنطق إلى تخليصه من إसार النظرة الأخلاقية الضيقة التي كانت تقوم العوالم الفنية والمعاني الإبداعية التي يخرعها باعتبار صدقها أو كذبها، فإن حازم لا يكتفي بعرض تصور الفلاسفة المسلمين، بل إنه يغنيه بموقف آخر يتمثل في النظر في مادة التخيل والمحاكيات الشعرية، وبحث طبيعة المعاني التي تنطوي عليها ونوعها من زاوية صدقها في تمثيل ظواهر الواقع المادي أو كذبها في ذلك. وقد حاول حازم أن يخرج هذا السؤال من دائرة البحث النقدي، إلا أنه وجد نفسه ملزماً بالإجابة عنه «لأن التخيل وإن كان يهدف إلى التأثير لن يفصل عن مادة تؤدي إليه، وموضوع يساهم في تحقيقه ولا مفر من البحث في قيمة مادة التخيل وموضوعها، من حيث كونها صادقة أو كاذبة»^(١).

فالصدق والكذب قيمتان تلازمان الطبيعة التمثيلية للتخيل وتحددان أسلوبه الإيحائي، «لأن الشيء قد يخيل على ما هو عليه وقد يخيل على غير ما هو عليه»^(٢)، والمطلوب الإحاطة بمناحي وقوع كل واحد منهما في الأساليب الشعرية، ومعرفة الطرق والصيغ المناسبة لاستعمال أحدهما أو كليهما في إنتاج الصور الفنية حتى تكون أكثر جمالا وأشد تحريكا للخيالات وتأثيرا في النفوس. وفي هذا الإطار يرى حازم أن الأقاويل الشعرية تنقسم بالنسبة إلى الصدق والكذب ثلاثة أقسام رئيسة: «منها ما هو صدق محض، ومنها ما هو كذب محض، ومنها ما يجتمع فيه الصدق والكذب»^(٣).

أما بالنظر إلى الطرق المناسبة لوقوع الصدق والكذب في الشعر، فثمة خمس جهات لكل واحدة موقعها الخاص والملائم في عملية التمثيل الفني، وهي الجهات التي يوضحها بقوله: «إن الشعر له مواطن لا يصلح فيها إلا استعمال الأقاويل الصادقة، ومواطن لا يصلح فيها إلا استعمال الأقاويل الكاذبة، ومواطن يصلح فيها استعمال الصادقة والكاذبة واستعمال الصادقة أكثر وأحسن، ومواطن يحسن فيها استعمال الصادقة والكاذبة واستعمال

١- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٨١.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٦٢.

٣- نفسه، ص ٧٦.

الكاذبة أكثر وأحسن، ومواطن تستعمل فيها كلتاها من غير ترجّح. فهي خمسة مواطن، لكل مقام منها مقال»^(١).

فالشعر يكون صادقا حين تتماثل المعاني والأحكام الخيالية التي تتضمنها صوره الفنية مع الحقيقة العينية للموضوع المادي الذي يشتغل عليه، ويتجلى هذا النمط من التخيلات في الأشعار التي تصف الظواهر والأشياء المادية وصفا مباشرا مطابقا لخصائصها الطبيعية وسماتها الحركية، أي في الأغراض الشعرية التي تقصد أساليبها التصويرية تحسين صور الأشياء الحسنة أو تقييح صور الأشياء القبيحة، يقول بهذا الصدد: «فأما إذا قصد تحسين حسن وتقييح قبيح، فإنه متمكّن من القول الصادق والمشهور فيهما. وأكثر أقوال الشعراء في هذين القسمين، إذا لم يقصدوا المبالغة في ما يحاكونه ويصفونه، صادقة»^(٢).

كما تكون أيضا صادقة الأشعار التي تصف الأشياء بطريق غير مباشر فتحاكيها بغيرها من الأشياء المقاربة لها في الطبيعة المادية والخصائص الحركية، وذلك بغاية إبراز جمالها إن كانت جميلة، أو قبحها إن كانت قبيحة. ويرتغن الصدق في هذا النمط من الصور الشعرية بلزوم الاعتدال في الوصف، ولذلك فعلى الشاعر ألا يخرج من إطار تقرير المشابهة والتماثل بين الشيئين موضوعي المقارنة إلى ادعاء اتحادهما وتساويهما في درجة الوجود وطبيعته، بل لابد أن يضمّن محاكاته قرينة لفظية أو معنوية تبقي تمايزهما واضحا في مخيلة المتلقي، يقول في هذا السياق: «(...) وكذلك أيضا إن اقتصد في محاكاته بغيره واقتصر به على المشابهة دون الغاية التي يطمح فيها عن محاكاة الشيء بالشيء إلى قول هو هو. وفرق بين قولك في الشيء: إنه الشيء الآخر، وبين قولك: إنه مثله وشبهه، إذا لم ترد في نفسك معنى التشبيه، وتكون قد حذفت الحرف الدال عليه إيجازا، بل أردت أن يصير به اثنيّة شيئين اتحادا. وهذا يكون في المشابهة وغيرها (...) فما وقع من الأوصاف والمحاكاة مقتصدا فيه غير متجاوز فهو قول صدق. فإذا قيل في الشيء: إنه كالشيء، وكان فيه شبه منه، فهو قول حق. لأن الكاف وحروف التشبيه إنما وضعت لأن تدل على الشبه من حيث إنه موجود، قل أو كثر، لا من حيث الكمية؛ فقد يقوى الشبه ويضعف وتكون المحاكاة مع ذلك صادقة إلا أنها في أحد الحالين أوضح»^(٣).

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٥.

٢ - نفسه، ص ٧٣.

٣ - نفسه، ص ٧٤ - ٧٥.

فأما الكذب فإنه يقع في الشعر حين يمحو الشاعر الفواصل المنطقية والطبيعية القائمة بين الأشياء والظواهر المتنافرة والمتباعدة في الحس، فيقارب بينها بأسلوب يوهم باتحادها وتطابقها في جميع الصفات، ويندرج هذا النمط في سياق أسلوب تصويري شامل يتميز بالإيغال في الوصف والمحاكاة، حيث يقلب فيه الشاعر مظاهر الأشياء وخصائصها المادية، فيمثل ما هو حسن بصورة قبيحة، وما هو قبيح بصورة حسنة، يقول: «لكن الشاعر يضطر حيث يريد تحسين قبيح أو تقييح حسن أو تتميم ناقص بالنسبة إلى ما يراد منه بالمبالغة في وصفه لتزيد النفوس زيادة الوصف تحريكا، فيستعمل حينئذ الأقاويل الكاذبة وما لا يوقع الصدق كما يستعمل الحوشي والعامي من الألفاظ مضطرا في ذلك، أو مساحة للفكر في ما يقتضيه من المعاني أو يجتلبه من الألفاظ عفوا دون كد؛ أو لأن يرى بعض الأحوال المقدرة التي يتخيلها أهز من الأحوال التي وقعت له، فيبني قوله على الحال المخيلة الممكنة دون الواقعة. ليكون الكلام بذلك أشد موقعا من النفس وعلوقا بالقلب»^(١).

فالاستدراك في قول حازم مرتبط بالاضطرار وناتج عنه، كما تدل على ذلك عبارة «لكن الشاعر يضطر»، وهذا الأمر محكوم كما يتضح من نهاية النص بطبيعة الإثارة الجمالية التي يتوخى الشاعر تحقيقها، وبعبارة أخرى فالغاية الأساس للشعر تظل هي تحريك خيالات المتلقين ودفعهم إلى التفاعل النفسي والوجداني مع المواضيع الفنية والمعاني الإيحائية التي يتضمنها. ولذلك فحين لا تسعف الشاعر معطيات الواقع المادي وظواهره المشهورة والمحدودة بتمثيل معناه الخيالي وتشكيل رؤيته الجمالية، فإنه ينزاح عن هذا الواقع ليخلق أشياء جديدة ويتخيل حالات نفسية وأشكال مادية مغايرة للمألوف وتنطوي على طاقات إمتاعية وقدرات تأثيرية بديعة وعميقة.

وقبل تناول الموقف النظري الذي ينطوي عليه هذا التصور، من الموائم الإشارة إلى أن حازما لا يرى أن الكذب الفني يقع في الشعر كلما دار كلامه على تحسين قبيح أو تقييح حسن، فقد يكون الشاعر صادقا في ذلك أيضا «لأن كل شيء حسن يقصد محاكاته وتخيله، وإن كان أحسن ما في معناه، فقد يوجد فيه وصف مستقبح. وكذلك الشيء القبيح، فإنه وإن كان لا أقبح منه، قد يوجد فيه وصف مستحسن»^(٢).

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٢. انظر كذلك ص ٧٢.

٢ - نفسه، ص ٧٣.

ويمثل هذا المستوى من التصوير القسم الثالث من الكلام الشعري الذي قال عنه إنه يجتمع فيه الصدق والكذب. ولا شك أن تقسيم حازم للأقاويل الشعرية إلى نوع كاذب بالمرّة، وآخر صادق، وثالث يجتمع فيه الصدق والكذب لم تملّه عليه ثقافته المنطقية التي لا ينكر أنه كان متشعباً بها، ولكنه توسل بآلياتها التفرعية والتصنيفية ليرد على سوء فهم بعض علماء الكلام للطبيعة الدلالية للشعر ومستويات تعبيره الجمالي عن العالم والإنسان، ولعل ما يؤكد ذلك قوله: «وإنما غلط في هذا - فظن أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة - قوم من المتكلمين لم يكن لهم علم بالشعر، لا من جهة مزاولته ولا من جهة الطرق الموصلة إلى معرفته»^(١).

إلا أن حازماً لا ينكر مع ذلك أن حيز الكذب في الشعر أكثر اتساعاً من حيز الصدق فيه، لكون التمثيل الفني في العملية التخيلية يقترن بالإيهام والاحتيال ويقوم عليهما، وبواسطة ذلك يتمكن الشاعر من إيهام المتلقي أن شيئاً ما يحمل صفات وملامح شيء آخر مغاير له في الطبيعة المادية والخصائص الحركية. ولا يقتصر هذا الأمر على الكذب وحده، بل يشمل أيضاً الأقاويل الشعرية الصادقة المفرطة في الوصف، لأن الشاعر يحتاج فيها - لكي يكون قوله جميلاً ويقع موقعا حسنا في النفوس - أن يضيف إلى وصفه المطابق للموضوع المادي معنى جمالياً آخر، وهذا المعنى الذي يضيفه الشاعر لا يكون مرتبطاً ارتباطاً عضوياً بذلك الموضوع، كما أنه لا يحدد حقيقته المادية والواقعية، ولكنه يورده على سبيل الاقتراح والتمثيل، الشيء الذي يعني «أن الشاعر إذا وصف الشيء بصفة موجودة فيه، فأفرط فيها، كان صادقاً من حيث وصفه بتلك الصفة، وكاذباً من حيث أفرط فيها وتجاوز الحد»^(٢).

وقد توقف حازم عند البنية الدلالية والتمثيلية للصور الشعرية التي تنطوي على معاني وأحكام تخيلية كاذبة، وحاول أن يميز بين مختلف تشكلات الكذب ودرجات وقوعه فيها، وأن يبين ما يصلح استعماله من ذلك في الشعر مما لا يصلح، فرأى أن الكذب في الشعر ينقسم إلى نوعين رئيسيين: أحدهما يعلم أنه كذب من ذات القول؛ والآخر لا يعلم كذبه من ذات القول. فالنوع الأول لا يثير كذبه أي إشكال، لأنه واضح الخداع والادعاء الباطل؛ أما النوع الثاني فيحتاج إلى تأمل وتصنيف، لأن منه ما لا يوجد في القول الشعري ولا في

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٦، أنظر أيضاً ص ٨٣.

٢ - نفسه، ص ٧٩.

الواقع العيني ما يدل على أنه كذب، ومنه كذلك ما يعلم أنه كذب بالرجوع إلى الواقع المادي وعرض ما يدعيه الشاعر على ظواهره ومعطياته الحسية، «فالذي لا يعلم كذبه من ذات القول، وقد لا يكون طريق إلى علمه من خارج أيضا: هو الاختلاق الإمكانى، وأعني بالاختلاق: أن يدعي الإنسان أنه محب ويذكر محبوبا تيممه ومنزلا شجاءه، من غير أن يكون كذلك. وعنيت بالإمكان: أن يذكر ما يمكن أن يقع منه ومن غيره من أبناء جنسه، وغير ذلك مما يصفه ويذكره. والذي يعلم من خارج القول أنه كذب ولا بد الاختلاق الامتناعي، والإفراط الامتناعي والاستحالي. والإفراط: هو أن يغلو في الصفة فيخرج بها عن حد الإمكان إلى الامتناع أو الاستحالة (...) فأما الإفراط الإمكانى فلا يتحقق ما هو عليه من صدق أو كذب، لا من ذات القول ولا من بديهة العقل؛ بل يستند العقل في تحقق ذلك إلى أمر خارج عنه وعن القول، إلا أن يدل القول على ذلك بالعرض. فلا يعتد بهذا أيضا. وإنما نسميه إفراطا بحسب ما يغلب على الظن»^(١).

ويعتبر الاختلاق الإمكانى، مقارنة بالاختلاق الممتنع أو المستحيل، أكثر الأساليب التمثيلية ملائمة لطبيعة التصوير الشعري عند العرب، لأن المتلقي لا يستشعر إزاءه بأي تنافر أو تعارض بين التخائيل التي يتضمنها والحقائق المادية الماثلة في الحس، ولا يشك من ثمة بأنه معرض للخداع والتضليل؛ لأن أدنى شك من هذا القليل من شأنه أن يفسد العملية التخيلية برمتها، وأن يحول دون تحقيق غايتها الجمالية، ويرى القرطاجني أن الشعر إنما ساغ فيه «وقوع الكذب في الممكنات ولم يسغ في المستحيلات لأن الأمر إذا كان ممكنا سكنت إليه النفس وجاز تمويهه عليها، والمحال تنفر عنه النفس ولا تقبله البتة، فكان مناقضا لغرض الشعر إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع»^(٢).

فوضوح الكذب يفضح الطبيعة الاحتيالية للعملية الشعرية، ويحول دون اندماج المتلقي في سياقها التخيلي، ولذلك ما ينبغي للكذب الإفراطى في الشعر أن يخرج عن حد الإمكان إلى حد الامتناع أو الاستحالة، لأن إمكانية وقوع الأحداث ومشكلة الصور المتخيلة في

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٧٦ - ٧٧.

٢ - نفسه، ص ٢٩٤، انظر أيضا ص ١٣٥.

القصيدة للواقع «تضعف سبيل المعارضة العقلية، وتفسح المجال لعملية الإيهام، حتى يتقبلها المتلقي وينفعل بها ويعمل تبعاً لمقتضاها»^(١)؛ أما إذا كان مجال الصدق لا يتسع أمام الشاعر ولا يناسب رؤاه الخيالية، فعليه أن يخفي موطن الكذب في قوله الشعري بأن يصوغه في بنية تركيبية بديعة تشغل ذهن المتلقي عن الانتباه إلى بطلان دعوى القياس التخيلي، وتوهمه بصحة أحكامه ومشابتها للكلام الصادق والمعاني المشهورة، يقول موضحاً ذلك: «والتموهيات تكون بطي محل الكذب من القياس عن السامع، أو باغتراره إياه ببناء القياس على مقدمات توهم أنها صادقة لاشتباها بها يكون صدقا، أو بترتيبه على وضع يوهم أنه صحيح لاشتباهاه بالصحيح، أو بوجود الأمرين معا في القياس أعني أن يقع فيه الخلل من جهتي المادة والترتيب معا، أو بإلهاء السامع عن تفقد موضع الكذب وإن كان إلى حيز الوضوح أقرب منه إلى حيز الخفاء بضروب من الإبداعات والتعجيبات تشغل النفس عن ملاحظة محل الكذب والخلل الواقع في القياس من جهة مادة أو من جهة ترتيب أو من جهة المادة والترتيب معا»^(٢).

يكشف هذا النص أن حازماً يعتبر التخيل الشعري قياساً مخادعاً، لأنه يبنّي على مقدمات خيالية ويفضي إلى نتائج وأحكام وهمية. وإذا كان هذا التصور مستمداً من فهم الفلاسفة المسلمين للشعر باعتباره نوعاً من أنواع الأقيسة المنطقية، فإن أصوله الحقيقية تعود - كما اتضح في الفصلين السابقين - إلى البدايات الأولى لتشكّل مفهوم التخيل عند العرب، حيث كانت تشبه فاعلية التمثيل البياني وقدرته التأثيرية بالسحر، كما كانت كلمات الاحتيال والإيهام والخداع ترتبط بكلمة التخيل وتعد من أبرز مرادفاتها. مما يبين أن مفهوم التخيل عند حازم القرطاجني ظل مرتبطاً بتلك الأصول الدلالية التي ترسبت في ذاكرة الكلمة خلال المراحل الأولى لتوظيفها وتشكّل مضمونها الاصطلاحي.

ولاشك أن فهمه للتخيل على هذا النحو يقوده إلى التسليم ضمناً «بكل الأسس المعرفية والأخلاقية التي هونت من قيمة التخيل الإنساني، والتي تركت آثاراً ضارة على مفهوم التخيل الشعري نفسه»^(٣)، إلا أن ذلك لا يعني أنه يتبنى في نهاية المطاف المواقف السلبية

١- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٢٠٤.

٢- حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٦٤، انظر أيضاً ص ٧١ - ٧٢.

٣- د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص ٨٤.

ذاتها التي صاغها البلاغيون قبله، والتي تتفق على التقيص من قيمة التخيل والتشكيك في ضرورته النفسية ووظيفته الجمالية؛ فحازم ما فتى يؤكد في منهاجه أن التخيل هو جوهر الشعر والمكون النوعي الذي يميزه عن المستويات الأخرى للخطابات اللغوية، وكان يرى «أن الاعتبار في الشعر ليس بالنظر إلى الصدق والكذب بل بالنظر إلى التخيل، وأن الصدق والكذب أمران يرجعان إلى المفهومات لا إلى الدلالات»^(١)، كما أنه لم يهاجم -كباقي البلاغيين السابقين- كل أنواع التخيل وضروره التصويرية، بل رفض فقط تلك التي تكون واضحة الكذب ومفضوحة الاحتيال، والتي يتحرر فيها خيال الشاعر من كل الضوابط والحدود الفنية التي تحكم حركته الإبداعية وتوجهها، فيتوهم أشياء لا يمكن وقوعها في الوجود، أو تمثلها في الذهن كتركيب يد أسد على رجل أو ادعاء وجود إنسان يمكن أن يقوم ويقعد في حال واحدة^(٢).

فساد هذا النوع من الصور يعود إلى أنه يتناقض مع الطبيعة التمثيلية للشعر، وغايته الجمالية التي تسعى إلى إحداث التخيل في ذهن المتلقي، ودفعه إلى التفاعل النفسي مع العوالم الفنية التي يصورها له الشاعر. ولذلك يرى حازم أن الشاعر إذا لم تسعفه المعاني المشهورة والصادقة، واضطره غرضه الشعري ومعناه الخيالي إلى المبالغة في الوصف والتصوير، فعليه أن يستعمل «المبالغات التي يمكن أن تتصور لها حقيقة وأن تصرف إلى جهة الإمكان (...) وإن لم تكن واقعة»^(٣)، وعليه أيضا أن يخفي كذبه، ويصوغ حكمه المخادع في بنية لغوية وتركيبة توهم المتلقي بصحته وصدقه كما أشار في النص السابق؛ أما إذا تساوى المعنى الصادق والمعنى الكاذب في التمثيل الفني وكانت لهما القدرة نفسها على تحريك الخيالات وإثارة الانفعالات، فعلى الشاعر أن يختار الصادق ويقدمه على الكاذب، يقول مبرز ذلك: «وليست تحرك الأقاويل الكاذبة إلا حيث يكون في الكذب بعض خفاء أو حيث يحمل النفس شدة ولعها بالكلام لفرط ما أبدع فيه على الانقياد لمقتضاه، وإن كان مما يكره ولا يصدق الخاص عليه، ومع هذا فتحريكها دون تحريك الأقاويل الصادقة إذا تساوى فيها الخيال وما يعضده مما داخل الكلام وخارجه - فتحريك الصادقة عام فيها

١- د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٥٥٥.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٧٦، ١٣٣.

٣- نفسه، ص ١٣٥.

قوي، وتحريك الكاذبة خاص فيها ضعيف - وما عم التحريك فيه وقوي كان أخلق بأن يجعل عمدة في الاستعمال حيث يتأتى»^(١).

وما يشير إليه هنا يدل على أن موازنته بين الصدق والكذب في الشعر من ناحية درجة ملائمة كل واحد منهما لطبيعة التخيل الشعري تشي بأنه يميل إلى الصدق. وهو ما عبر عنه صراحة بقوله: «(...) المعاني التي تكون الأقاويل فيها صادقة أو مشتهرة، أفضل ما يستعمل في الشعر لكونها تحرك النفوس إلى ما يراد منها تحريكا شديدا»^(٢).

غير أن الصدق الذي يتحدث عنه حازم هنا لا يعني مطابقة القول الشعري للمعطيات المادية كما تبدو للوعي الإدراكي المباشر؛ وإنما هو «تمثيل تخيلي أو موازنة تخيلية، تبدو فيها الحقيقة من خلال علاقات واقتانات، لها مجالها المتميز»^(٣).

وتفضيل حازم للصدق في الشعر ليس أمرا طارئا في تفكيره النقدي، ولا ينم عن أي اضطراب أو غموض في تبني موقف واضح ومتسق من قضية الصدق والكذب في الشعر كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين^(٤)؛ بل إن موقفه بهذا الخصوص واضح وثابت كما تبينا من قبل في معرض حده للشعر، حيث اعتبر أن قوة صدق التخيل أو قوة شهرته من العناصر الأساس التي يستعين بها الشاعر لكي يجلب إلى نفس المتلقي ما قصد تحبيه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه، وليحمله من ثم على طلبه أو الهروب منه.

ومن الجدير بالملاحظة أن موقف حازم القرطاجني من قضية الصدق والكذب في الشعر لا يختلف كثيرا عما انتهى إليه عبد القاهر الجرجاني، بل إن مقارنة الرجلين لهذه القضية تتماثل من ناحية المواقف والتصورات الكبرى، ذلك أنها يجمعان على أن الشاعر ما ينبغي له أن يلجأ إلى الكذب إلا حين تنعدم أو تضيق أمامه سبل الصدق في القول، ولا يجد بدا من

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٢.

٢- نفسه، ص ٨٢.

٣- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٢١٢.

٤- انظر د. سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيل في الشعر، ص ١٧١. د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص ١٨٠ - ١٨١.

تصوير الأشياء بمظهر مغاير ومناقض لحقيقتها المادية، وأن عليه أن يراعي في ذلك ما يتطلبه الغرض الشعري ويتناسب مع غايته الجمالية، كما أنهما يتفقان على ضرورة أن يتوخى الشاعر القصد والاعتدال في الوصف والتصوير وألا يخرج بمبالغته في التخيل إلى الادعاء الباطل والكذب المكشوف والمفضوح.

وبغض النظر عن المواقف والتصورات الكبرى التي خلصا إليها واتفقا فيها معا، يلاحظ أن حازما يتميز عن عبد القاهر وغيره من النقاد الذين تناولوا هذه القضية بشمولية العرض، ودقة الفصل بين الجهات التي يكون فيها التخيل الشعري كاذبا أو صادقا، أو يجتمع فيه الصدق والكذب فيتساويان من ناحية القيمة الجمالية أو يفضل أحدهما الآخر. وقد تحقق له ذلك نتيجة إلمامه بأبرز المقولات والتصورات التي سادت قبله بين الشعراء والعلماء الرواة والنقاد، وتمثله لها في ضوء ثقافته الفلسفية، حيث ربط قضية الصدق والكذب في الشعر بمقولات الواجب والممكن والممتنع والمستحيل في المحاكاة الشعرية، التي أفادها من شراح كتاب الشعر^(١)، وأعاد صوغ كل ذلك وترتيبه على أسس منطقية واضحة ودقيقة، وبأسلوب «ينم عن عقلية نقدية ناضجة»^(٢).

ولا يقتصر حرص حازم في تأكيده الجوهر التخيلي للشعر على اعتباره عنصرا رئيسا يحدد ماهية الخطاب الشعري ويميزه عن غيره من المستويات الأخرى للخطاب، أو على توضيح طبيعة علاقته المفهومية بمقولات الصدق والكذب فحسب، ولكنه يتعدى ذلك إلى مستوى آخر من البحث ينشد بيان طرق تحقق التخيل في البنية النصية للخطاب الشعري من خلال مكوناته اللفظية والدلالية والتركيبة والإيقاعية. ويعكس هذا المستوى جانبا آخر من النضج النظري في التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني، لأنه استقصى فيه -بكيفية شاملة ودقيقة- أبرز تصورات البلاغيين السابقين بخصوص المميزات الجمالية والخصائص الفنية التي تحدد فصاحة الكلام وبلاغة مضامينه وعباراته، وتأمل ذلك في ضوء تصورات ابن سينا للشروط التي تجعل القول مخيلا، فأعاد توظيف ذلك بالصورة التي تثري مفهوم التخيل، وتبرز وسائل تحقيقه في النص الشعري.

١- تجدر الإشارة بهذا الصدد إلى أن محمد مفتاح يرى أن حازما استوحى تلك المقولات من الأحكام الشرعية ونقلها إلى أحكام الشعر، أنظر محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، ص ١٠٤.

٢- د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية، ص ١٥٠.

٤- وسائل التخيل في الشعر:

سبقت الإشارة في مستهل هذا المبحث إلى أن مفهوم التخيل في تصور القرطاجني هو عملية تمثيلية يتفاعل من خلالها المتلقي على المستويين الخيالي (الذهني) والعاطفي (النفسي) مع مكونات النص الشعري وخصائصه اللغوية والدلالية والتركيبة والإيقاعية، وأنه «حركة متعددة الأبعاد»^(١)، لأنه يقع في الشعر من أربعة أنحاء: على المستوى اللفظي، وعلى المستوى الدلالي، وعلى المستوى الأسلوبي، وعلى المستوى الإيقاعي. ولذلك فقد قسم منهاجه إلى أربعة أقسام، وخص كل واحد منها بتتبع المميزات والخصائص الجمالية التي يجب توافرها في كل مكون من تلك المكونات الأربعة، وذلك بالنظر إلى هيئاته ودلالاته وإيحاءاته، وكيفية وقوع تلك الهيئات بدلالاتها وإيحاءاتها في النفوس، وطرق تحريكها للخيالات.

بيد أن ذلك التقسيم ليس دليلاً - كما يرى أحد الباحثين - على أن معالجته لمكونات التخيل في الشعر تتسم بالتجزيء و«التفكيك المتعسف لوحدة البناء الشعري»^(٢)، فقد كان يؤمن بأن التخيل في الشعر متكامل العناصر ومتضافر الوسائل، وأن قيمته الفنية ووظيفته الجمالية تتولدان من تفاعل أساليبه وترابطها، وكان ينطلق في ذلك من «نظرة كلية أو شمولية تدرك ما لا تدركه النظرات الجزئية من أسرار العلاقات النظامية بين الألفاظ»^(٣). ولذلك لم يخصص كل قسم من أقسام كتابه بدراسة كل عنصر في ذاته ولذاته، ولكنه كان يتناوله أيضاً من جهات مستويات اقترانه بالعناصر الأخرى وتناسبه معها، وهذا ما أدى إلى تكرار بعض التصورات والآراء بفعل تداخل تلك العناصر وتفاعلها في العملية التخيلية.

ولم يكن حازم يعتبر أن تلك الوسائل التخيلية الأربع تنطوي على قدر واحد ومتماثل من القيمة الجمالية والوظيفة التأثيرية، ولكنه يرى أن منها ما هو ضروري وهام في عملية التخيل الشعري، ومنها ما هو أقل أهمية وضرورة، يقول موضحاً ذلك: «وينقسم التخيل بالنسبة إلى الشعر قسمين: تخيل ضروري، وتخييل ليس بضروري، ولكنه أكيد أو مستحب، لكونه تكميلاً للضروري وعونا له على ما يراد من إنهاض النفس إلى طلب الشيء أو الهرب

١- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٢٤٤.

٢- د. جوده نصر: الخيال، مفهوماته ووظائفه، ص ١٨١.

٣- د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية، ص ١٨٩.

منه. والتخايل الضرورية هي تخايل المعاني من جهة الألفاظ. والأكيدة والمستحبة تخايل اللفظ في نفسه وتخايل الأسلوب وتخايل الأوزان والنظم؛ وأكد ذلك تخيل الأسلوب^(١). وليس في هذا النص أي غموض أو اضطراب كما ذهب إلى ذلك أحد الباحثين^(٢)، لأن حازما لا يميز هنا بين الوسائل والعناصر التخيلية على مستوى أهميتها في عملية البناء الشعري، ولكن على مستوى دورها في إثراء جمالية الصور الفنية التي تتضمنها القصيدة، إذ الشرط الأول الذي يصير به نص ما نصا شعريا أن يتضمن معاني خيالية، ويعبر عنها بلغة بديعة تتناسب عناصرها الصوتية والدلالية؛ أما العناصر الأخرى التي تتعلق بتخايل اللفظ في نفسه وتخايل الأساليب والأوزان والتراكيب، فليست شروطا رئيسة في التخايل الشعرية، ولكنها قد تزيد الشعر جمالا وتمنحه قدرة مضاعفة على التأثير في النفوس. ولذلك يلاحظ أن المعنى الواحد تتغير دلالاته الإيحائية وقيمه الفنية بتغير اللفظ الدال عليه، وقد تتماثل طاقته الجمالية وقوته التأثيرية بالرغم من اختلاف بنياته التركيبية والعروضية.

٤-١: التخيل بالألفاظ

قد يبدو صعبا الإحاطة بتصور حازم الكلي لطرق وقوع التخيل بالألفاظ، لأن القسم المتعلق بهذا الجانب ضاع ولم يعثر له على أثر، مثلما ضاعت المقدمة وجزء هام من قسم المعاني، لكن ما يذلل نسبيا هذه الصعوبة أن الأقسام المتبقية من الكتاب تتضمن بعض النصوص المتناثرة، التي تسمح بتكوين فكرة عامة عن تصوره للخصائص الصوتية والدلالية التي ينبغي توافرها في هيات الألفاظ وموادها، ليؤدي النص الشعري وظيفته التخيلية ويحقق أثره الجمالي.

ويفيد تأمل تلك النصوص في استنتاج أن عنايته بالألفاظ تنطلق من رؤية شمولية ودقيقة للعملية الشعرية مؤداها: أن القصيدة الجميلة التي تحرك الخيالات وتؤثر في الانفعالات هي تلك التي يتناسب اختيار موادها اللفظية ويتناغم تأليف بنياتها الصوتية مع البنية الكلية لنظامها اللغوي والدلالي والإيقاعي؛ فالألفاظ في الشعر لا تفصل عن الوزن،

١- حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٩.

٢- انظر د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص ١٣٨، د. جوده نصر: الخيال، مفهوماته ووظائفه، ص ١٨١.

«لأن وزنها خاصية تنبع من كيفية إيقاع التناسب بين عناصرها الصوتية، التي تتجاوب -في النهاية- مع تناسب المعنى. ومن ثمة يظل التخيل الشعري تخيلاً سمعياً ما دمنا نهنز في الشعر إزاء ما نسمعه»^(١).

ويرى حازم -بناء على ذلك- أن اختيار الكلمات المفردة في عملية التشكيل التخيلي للشعر يجب أن تحكمه ثلاثة اعتبارات: أولها أن تكون عذبة التلفظ متناغمة الحروف؛ وثانيها أن تكون سليمة الاستعمال، ودقيقة الدلالة على المعنى الجمالي المقصود، وقوية الإيحاء به؛ وثالثها أن تكون شديدة التعلق بالكلمات المجاورة لها، ومتناسبة معها صوتياً ودلالياً وتركيبياً. وقد أشار إلى هذا باختصار شديد بقوله: «وأحسن الألفاظ ما عذب ولم يبتذل في الاستعمال»^(٢)، كما أوضح ذلك وفصله في سياق آخر، فأبرز أن الصفات التي تتحقق بها جمالية العبارة الشعرية وتخييليتها تكمن في: «اختيار المواد اللفظية أولاً من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها واجتناب ما يقبح في ذلك (...) واختيارها أيضاً من جهة ما يحسن منها بالنظر إلى الاستعمال وتجنب ما يقبح بالنظر إلى ذلك واختيارها بحسب ما يحسن منها باعتبار طريق من الطرق العرفية وتجنب ما يقبح باعتبار ذلك»^(٣).

تبدو إذن العناية بالبنيات الصوتية للألفاظ أمراً هاماً في عملية البناء الفني للنص الشعري، لأن جماليته وقوته التأثيرية تتأنيان من تناسب مواد اللفظية وتشاكل تأليفها وتلاؤمها في أزمنة النطق بها، ولا يقتصر ذلك على الكلمة المفردة، ولكنه يتعلق بالجملة والتراكيب الشعرية أيضاً ما دامت تتكون بدورها من كلمات مفردة؛ ويتحقق تلاؤم الألفاظ، سواء كانت مفردة أم مركبة، بائتلافها من حروف سهلة مخارج النطق ومتناغمة في الحركة المتوالية لصوامتها وصوائتها، كما يتحقق بتشاكل اقترانها مع غيرها من الألفاظ المجاورة لها وقوة ترابطها وتعلقها بها، «والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء: منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مرتبة الترتيب الذي يقع

١- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٢٤٤.

٢- حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٢.

٣- نفسه، ص ٢٢٢، انظر أيضاً ص ١١٩.

فيه خفة وتشاكل ما، ومنها ألا تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة في نهاية الابتذال والأخرى في نهاية الحوشية وقلة الاستعمال، ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداها مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات أو تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها»^(١).

ولا يتم اختيار الألفاظ الملائمة لموضوع القصيدة والمحققة لقصدها الفني بالنظر إلى جانبها الصوتي فقط، بل حسب محتواها الدلالي كذلك، لأن الشعر ليس مجرد كلمات ذات إيقاع متوازن الحركات والسكنات، ولكنه فضلا عن ذلك خطاب يقصد التعبير عن جملة من المعاني الجمالية الخاصة التي لا يمكن تأديتها بالصورة التي وقعت بها في ذهن الشاعر واستشعرها وجدانه إلا بتدقيق المعاني وحسن اختيار الكلمات الأكثر ملاءمة للغرض وتعبيرا عنه، (...) ولا يزال ذو المعرفة بتصاريف الكلام والدربة بتأليف النظام يضع اللفظة موضع اللفظة ويبدل صيغة مكان صيغة حتى يتأتى له مراده وينال من كمال المعنى بغيته»^(٢).

ويرى حازم أن الشاعر مثله في ذلك مثل الرسام الذي ينتقي ألوانا معينة دون سواها، ويضع كل لون في مكان خاص في فضاء اللوحة، ويقرنه باللون الموافق له والمتناسق معه، يقول مبرزاً ذلك: «واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع. وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحا، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة فإننا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها، يشغل النفس تأذي السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخيل. فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جدا»^(٣).

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، انظر أيضا ص ٢٢٥.

٢ - نفسه، ص ١٧٨.

٣ - نفسه، ص ١٢٩.

وما يشير إليه حازم هنا يعني أن اختيار الكلمات في الشعر لا يتم بالنظر إلى تناغم حروفها وتوازنها الصوتي مع الكلمات الأخرى المجاورة لها والمتعلقة بها فحسب، ولكنه يتم أيضا بالنظر إلى طبيعة الدلالات التي تحتوي عليها، ومدى تناسب معناها مع معاني الكلمات الأخرى التي ترتبط بها، لأن الإثارة الجمالية التي يحدثها الشعر في نفسية المتلقي تنتج عن تفاعل جانبيه الصوتي والدلالي وتناسبهما، ويتم ذلك بأن يكون حسن محاكاة المعاني وتخييلها في مستوى إحكام الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبتها للألفاظ التي تقترن به ويوضع بإزائها، يقول بهذا الصدد: «صناعة الشاعر فيها حسن المحاكاة والنسب والاقترانات الواقعة بين المعاني. وكما أن الألفاظ المستعذبة المتوسطة في الاستعمال أحسن ما يستعمل في الشعر لمناسبتها الأسجاع والنفوس، وحسن موقعها منهما (...) فكذا المعاني التي تكون الأقاويل فيها صادقة أو مشتهرة، أفضل ما يستعمل في الشعر لكونها تحرك النفوس إلى ما يراود منها تحريكا شديدا»^(١).

فالصوت والدلالة في الشعر وسيلتان تعبيريتان لإمتاع الأسجاع وتحريك النفوس، ومن شأن الإخلال بتناسبهما وتناغمهما أن يفسد عمليتي الإيحاء والإثارة التخيلية. وتختل العلاقة الجمالية بين اللفظ والمعنى بأن «تكون الألفاظ الدالة على المعنى أو اللفظة الواحدة منها حوشية أو غريبة فيتوقف فهم المعنى عليها (...) ومن ذلك أن تكون اللفظة أو الألفاظ مشتركة فتدل على معنيين أو أكثر لا في حال واحدة»^(٢).

وما يقوله حازم هنا يعني أنه بالرغم من كونه فصل في منهاجه بين الألفاظ والمعاني وخص كل واحد منهما بقسم مستقل، إلا أنه ظل يعي - ويؤكد في الآن نفسه - أنها عنصران جماليان مترابطان في العملية الشعرية، وأن الفصل بينهما لا يعدو أن يكون إجرائيا، اقتضته ضوابط الدراسة ومرتكزات التحليل، من أجل إبراز الصفات الجمالية التي تميز كل واحد منهما في ذاته، والتي يوظفها العنصر الآخر لإثراء المحتوى التخيلي للقول الشعري.

٤-٢: التخييل بالمعاني

مثلا هو الأمر بالنسبة إلى المكون اللفظي، تابع حازم القرطاجني الخصائص البنيوية

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨١ - ٨٢، انظر أيضا، ص ٣٤٦.

٢ - نفسه، ص ١٨٤ - ١٨٥.

والتعبيرية التي تميز المعاني الشعرية في ذاتها وبالنسبة إلى مادتها، وبالنظر إلى ما يقترن بها من كلام، وبالنظر إلى مدى مطابقتها للغرض المقصود بها، وحسن موقعها من النفوس، ودرجة تحريكها للانفعالات والخيالات^(١).

وتبرز أهمية دراسته للمعاني وجدتها في أنه تناولها من زاوية طبيعتها الإدراكية وخصوصيتها التعبيرية، ذلك أنه انفرد عن غيره من البلاغيين العرب بتقديم تعريف دقيق وشامل للمعاني يستقصي مختلف مستويات وجودها المادي والذهني وتشكلها اللغوي والتعبيري ويحدد كل مستوى منها باعتبار موقعه في مراتب الإدراك، يقول بهذا الصدد: «إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها، صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها»^(٢).

يميز حازم في هذا النص بين خمسة مستويات لوجود المعاني لكل واحد منها مرتبة ذهنية وصورة إدراكية خاصة، ويمكن تسميتها على النحو الآتي: المعاني في الأكوان، والمعاني في الأعيان، والمعاني في الأذهان، والمعاني في الألفاظ، والمعاني في الخطوط والرسوم.

فالمعاني في الأكوان هي الدلالات الغفل والمجردة، أو هي الأشياء الموجودة في العالم المادي التي لم تقع في مدارك الإنسان ولم يتمثلها ذهنه؛ والمعاني في الأعيان هي صور تلك الأشياء القائمة في الوجود لحظة إدراكها بالحس؛ والمعاني في الأذهان هي صورها الماثلة في النفس والمرتسمة في الخيال الذهني؛ والمعاني في الألفاظ هي الرموز الصوتية التي يعبر بها الإنسان عن تلك المعاني؛ أما المعاني في الخطوط فهي الرموز المكتوبة الدالة عليها.

ولاشك أن الفروق التي يضعها حازم بين مراتب هذه المعاني ومستويات وقوعها

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٣٠.

٢ - نفسه، ص ١٨ - ١٩.

في الذهن دقيقة جدا، وتستهدف الإحاطة بمختلف درجات تشكل النص الشعري واشتغاله، سواء في علاقته بالواقع المادي، أم بالشاعر، أم بالمتلقي، أم بالخطاب اللغوي.

وما يقوله حازم في النص أعلاه مستمد من شروح الفلاسفة المسلمين لكتاب أرسطو في العبارة، وقد نقل تصورهم في النص السابق من سياقه النظري المجرد المتصل بفلسفة اللغة إلى سياق البحث في جمالية الخطاب البلاغي، فاستثمره في تحديد طبيعة علاقة المعنى الشعري بالمعنى الذهني الذي يختلج في النفس، وبالمعنى المادي المجرد الذي يقع خارج الإدراك، وليكشف بذلك طرق تشكل الصور والمعاني التخيلية بالنظر إلى مستويات انتقالها من رتبة إدراكية إلى أخرى، وكيفيات تصورها الذهني.

وإذا كان قد أبرز -في معرض حديثه عن الخصائص الإبداعية للخيال الشعري وجوهره الحركي^(١)- طرق إدراك الذهن للأشياء الموجودة في الأعيان وكيفيات حفظ الذاكرة لها، فقد أوضح في سياق آخر أن التعبير الجمالي عن الصور الحاصلة في الأذهان ينقسم في العملية التخيلية إلى قسمين، كل واحد منهما يتعلق بلحظة إبداعية محددة في عملية الإنتاج الشعري، فأما القسم الأول فيتصل ببداية تخلق التجربة الشعرية في النفس، وبالمثل الذهني المجرد لفكرة الأولية العامة التي ينشد القول الشعري التعبير عنها؛ وأما القسم الثاني فيتعلق بتحول تلك الفكرة الذهنية من مستواها النفسي إلى المستوى التعبيري، وتشكلها ضمن بنيات لفظية ودلالية وتركيبية وإيقاعية، يقول بهذا الصدد: «وينقسم التخيل بالنظر إلى متعلقاته قسمين: تحيّل المقول فيه بالقول، وتحيل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه، فالتخيل الأول يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها، والتخييلات الثواني تجري مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأثواب والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها»^(٢).

وثمة نصوص عديدة في المنهاج عمد فيها حازم إلى التمييز بين المعاني بالنظر إلى مراتبها في الوجود ومستويات وقوعها في الذهن، وبالنظر كذلك إلى علاقتها بالغرض الشعري، ومن الخطأ الاعتقاد أن تقسيمات حازم للمعاني وتفرعاته المتعددة لمستويات وقوعها في

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٨ - ٣٩، ٤٢ - ٤٣.

٢- نفسه، ص ٩٣.

الذهن تعود إلى شغفه بالمنطق وتغلغله في منهجه النقدي، لأنه لم يكن يستهدف بالتجزئ والتفريع مجرد التقسيم، ولكنه جعل من ذلك وسيلة لتأمل عناصر النص الشعري الدقيقة التي لا يمكن إدراك فاعليتها التخيلية بالاقتصار على النظرة الشمولية والكلية، وهذا ما دفعه إلى الفصل بين المكونات اللغوية للنص الشعري وتأمل كل واحد منها في ذاته وفي علاقته بالآخر^(١).

ويلاحظ أنه خص قسم المعاني بعناية فائقة مقارنة بغيره من الأقسام الأخرى، وذلك لأن تخيلية القول الشعري تتحدد أساساً في تصويره بالنظر إلى ما تتضمنه المعاني الشعرية من أحكام جمالية، واقتراعات متنوعة، وعلاقات متناسبة، وما يتولد عن كل ذلك من صور فنية غريبة وعجيبة. ولهذا قال في نص سابق: «التخيل الضرورية هي تخيل المعاني من جهة الألفاظ»^(٢).

والشرط الأول الذي ينبغي توافره في المعاني الشعرية لكي تكون مخيلة أن يكون موضوعها شديد التعلق بأغراض الإنسان، مناسباً للأفكار والدلالات التي تميل إليها النفس ميلاً غريزياً وتنفعل بها بصورة وجدانية، ويتحقق هذا الأمر في المعاني التي تعبر عن العواطف والانفعالات التي يستشعرها كل الناس، ويشارك في فهمها الخاص والعام، يقول بهذا الصدد: «(...) أعرق المعاني في الصناعة الشعرية ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان وكانت دواعي آرائه متوفرة عليه، وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها أو من حصول ذلك إليها بالاعتقاد»^(٣).

١- تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن القرطاجني كان يشتغل وفق مبدأ عقلاني مفاده أننا حين نكون أمام مسألة أو قضية أو إشكالية، يتحتم علينا تجزئتها وتفريعها إلى جملة من المسائل الجزئية لمجابهتها منفردة ثم لمعرفة علاقاتها بالمسائل الأخرى، ويتحصل من ذلك تقليب المسألة الأصلية أو الأولى من جميع وجوها ومناحيها وعلاقاتها، ومن ثم التكرار الملحوظ المتخلل للمنهاج، ويضاف إلى ذلك أن الخطاب النقدي عنده لم يكن هدفاً في ذاته، وإنما كان يستهدف قارئاً محدداً، سواء كان هذا القارئ متنوراً أم هاوياً؛ غير أن القرطاجني يفترض في قارئه المحتمل عدم المعرفة، وهو ما يحتم توضيح كل شيء عبر اللجوء إلى طريقة تعليمية تجزئ وتفزع وتنقسم، دون أن تغيب عنها الوحدة النظرية والمنهجية.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٨٩.

٣- نفسه، ص ٢٠.

فالشعر خطاب «وجداني» ينشد تحريك الخيالات والتأثير في الانفعالات، وأفضل الوسائل المادية التي تمكنه من تحقيق ذلك أن تتناول معانيه المواضيع المشتركة بين كل الناس، والتي يصبو إليها الجميع، وتنتج عنها تأثيرات جمالية وانفعالات عاطفية قوية وعميقة بفعل تشكلاتها العجبية أو بفعل الحنين الذي تولده في النفس إلى لحظات حميمة مفقودة؛ أما غير ذلك من المعاني التي ينفرد بإدراكها ومعرفتها الخاصة دون الجمهور، والتي تتعلق بالعلوم والصناعات والمهن، فيستحسن تركها وتجنبها، لأنها غير أصيلة في الشعر، ولا تناسب جوهره الفني.

وبناء على ذلك يرى حازم أن المعاني التي تكون مادتها صالحة للقول الشعري هي تلك التي يتحقق فيها شرطاً «المعرفة والتأثير»، وهما شرطان ضروريان؛ إذ إن النفس لا تتأثر بالقول الشعري إذا كان موضوعه مجهولاً وخارجاً عن مجالي الفهم والإدراك، ولكن ذلك لا يحصل إلا إذا كان لها «إحساس بالشيء المتخيل وتقدم لها عهد به»^(١). يقول موضحاً ذلك: «إن الأقاويل المخيَّلة لا تخلو من أن تكون المعاني المخيَّلة فيها مما يعرفه جمهور من يفهم لغتنا ويتأثر له، أو مما يعرفه ولا يتأثر له، أو مما يتأثر له إذا عرفه، أو مما لا يعرفه ولا يتأثر له لو عرفه. وأحق هذه الأشياء بأن يستعمل في الأغراض المألوفة من طرق الشعر ما عرف وتؤثر له، أو كان مستعداً لأن يتأثر له إذا عرف وكان في قوة كل واحد من جمهور من جبلته في الفهم صالحة أن يتصور ذلك إذا عرف به وذلك كالأخبار التي يحيل عليها الشعراء»^(٢).

ويطلق حازم على المعاني المعروفة التي تحصل عنها تأثيرات نفسية ويحسن استعمالها في الشعر اسم: «المتصورات الأصيلة»، بينما يطلق على تلك التي لا تعرفها إلا الخاصة، ويحتاج الناس في فهمها إلى تحصيل بعض المقدمات العلمية اسم: «المتصورات الدخيلة»^(٣). فالأولى ضرورية في الشعر، إذ لا تتحقق خصوصيته الدلالية ومميزاته التعبيرية بدونها؛ أما الثانية فغير مناسبة للأغراض الشعرية، ويعاب بناء المعنى الشعري عليها، لأن هذا النوع «لا يأتلف منه كلام عال في البلاغة أصلاً إذ من شروط البلاغة

١- حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١١٨.

٢- نفسه، ص ٢١.

٣- نفسه، ص ٢٢.

والفصاحة حسن الموقع من نفوس الجمهور، وذلك غير موجود في هذا الصنف من المعاني^(١).

بيد أن ذلك لا يعني أنه يرفض بالمرّة أن تستعمل «المتصورات الدخيلة» في الشعر، ولكنه يرى اقتداءً بالفارابي أن «للشاعر أن يحاكي شيئاً من جميع الموجودات ويخيّل في واحد واحد منها ما تميل إليه النفوس أو تنفر عنه»^(٢). ومن ثمة فهو لا يقبل - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - أن تخرج القصيدة عن مهيع الشعر، وتدخل في محض التكلم بأن تصوير منظومة علمية خالية من التخيل؛ أما إذا استعملت تلك المعاني بغاية محاكاة «المتصورات الأصلية» وتوضيح معناها، أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الأشكال والمناحي التي تناسب بها المعاني وتتلاقى عليها، فلا مانع من إيرادها في الشعر إذا كان الغرض مبنياً على تخيل الأشياء لتنفعل النفوس بها^(٣).

ولئن كان حازم يؤكد ضرورة أن يستعمل الشاعر في شعره المعاني المشهورة والمعروفة، فليس معنى ذلك أنه يحصر أفقها التخيلي ويحد من حركتها الإبداعية، لأنه لا يقصد بكلمة «المعرفة» مضمون القول الشعري، وإنما موضوعه ومجاله الدلالي؛ أما المعنى من حيث هو تعبير عن رؤى الشاعر الجمالية للكون والأشياء، وعن طرق تفاعله الوجداني مع الأحداث الطارئة في حياته اليومية فمجاله رحب لا يمكن حصره ولا تحصيله، وتعدد المعاني فيه وتختلف بحسب تعدد التجارب الشعرية، وتفاوت الحركات الإبداعية لقوى النفس الخيالية، يقول موضحاً ذلك: «إن من المعاني ما يوجد مرتسماً في كل فكر ومتصوراً في كل خاطر، ومنها ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض، ومنها ما لا ارتسام له في خاطر، وإنما يتهدى إليه بعض الأفكار في وقت ما فيكون من استنباطه. فالقسم الأول هي المعاني التي يقال فيها إنها كثرت وشاعت، والقسم الثاني ما يقال فيه إنه قل أو هو إلى حيز القليل أقرب منه إلى حيز الكثير، والقسم الثالث هو المعنى الذي يقال فيه إنه ندر وعدم نظيره»^(٤).

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٥.

٢- نفسه، ص ١٩٠. انظر الفارابي: الموسيقى الكبير، ص ١١٨٣.

٣- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٣.

٤- نفسه، ص ١٩٢.

فكلما استطاع الشاعر أن يحرر حسه وشعوره من المعاني السهلة والشائعة، وأن يغوص بفكره وخياله بحثاً عن المعاني العُقم، التي لا تنالها النفس إلا بعد طول تأمل وبحث عن جهات تناسب الأشياء واقترائها، إلا وكانت صور قصيدته ومعانيها جميلة ومؤثرة، وتزداد تلك الصور والمعاني جمالا وتأثيرا حين يتناسب المعنى الشعري مع الغرض الفني الذي ينظم فيه الشاعر قوله «كتخييل الأمور السارة في التهاني، والأمر المفجعة في المراثي، فإن مناسبة المعنى للحال التي فيها القول وشدة التباسه بها يعاون التخييل على ما يراد من تأثير النفس لمقتضاه»^(١).

يعتبر التناسب بين المعنى والغرض الشعري من الوسائل الهامة التي يتم بها التخييل في الشعر، ولا يتحقق على النحو المطلوب إلا إذا اتسمت معاني القصيدة في ذاتها، وفي علاقتها الجزئية والتركيبية بالصفات الجمالية والخصائص الإيحائية التي تقتضيها البنية التخيلية للقول الشعري؛ إذ ينبغي أن تكون معاني الشعر -فضلا عن شهرتها وأصالتها بالنظر إلى الطبيعة النوعية للقول الشعري- صريحة في الدلالة على المقصود، خالية من الأوصاف التي تبعدها عن البيان كأن يكون المعنى بعيدا وغامضا، ويحتاج إلى طول تأمل وعمق تفكير لفهم المراد منه، أو أن يكون مختل الأجزاء ناقص الأقسام، أو مرتبا على معنى آخر ومبني عليه بحيث لا يمكن فهمه وتصوره إلا به، أو أن يكون منحرفا بالكلام وغرضه خارجا عن المقصد الأصلي للغرض الشعري^(٢).

ويجب أن تكون المعاني الشعرية كذلك صحيحة الدلالة على المراد، ومترابطة العلاقات التصورية والنسب الإنسانية وكاملة التقسيمات الدلالية. وتحدد صحة المعنى في عدم وضوح كذبه وافتضاح احتياله، وإذا اضطر الشاعر أن يبالغ في الوصف، فعليه ألا يتجاوز معناه حدود الإمكان أو الامتناع إلى الاستحالة؛ إذ «الوصف بالمستحيل أفحش ما يمكن أن يقع فيه جاهل أو غلط في هذه الصناعة»^(٣)، وذلك لأنه يحول دون تحقيق الأثر التخيلي، كما اتضح في مناقشته للعلاقة بين التخييل والصدق والكذب في الشعر.

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٩٠.

٢- نفسه، ص ١٧٧.

٣- نفسه، ص ١٣٣.

وعلاوة على ذلك، يرى حازم أن العلاقات والمراتب الإسنادية بين المعاني يجب أن تكون متناسبة ومتشاكلة في كل أطرافها وعناصرها، سواء كانت تلك المعاني تشبيهات أم تمثيلات أم أضدادا أم مقاربات من الأمثال أو الأضداد، ذلك أن «للفوس في تقارن التمثيلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام لأن تناصر الحسن في المستحسنين التمثالين والمتشابهين أمكن من النفس موقعا من سنوح ذلك لها في شيء واحد، وكذلك حال القبح، وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكا لها. وكذلك أيضا مثل الحسن إزاء القبيح أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد وتخليا عن الآخر لتبين حال الضد بالمثل إزاء ضده. فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيبا»^(١).

ويؤكد حازم أن المعاني التي تنطوي عليها تلك المشابهات والتمثيلات تزداد غرابة وإثارة للنفوس لما تكون بين أشياء حسية واضحة التنافر وشديدة الاختلاف، فيفطن الشاعر بخياله المبدع إلى جهة تناسبها وتناغمها، يقول في هذا السياق: «كلما كانت التمثيلات أو المتشابهات أو المتخالفات قليلا وجودها وأمكن استيعابها مع ذلك أو استيعاب أشرفها وأشدّها تقدما في الغرض الذي ذكرت من أجله كانت النفوس بذلك أشدّ إعجابا وأكثر له تحركا (...)». ولا تجد النفس للمناسبة بين ما كثر وجوده ما تجد لما قل، من الهزة وحسن الموقع، لكونها لا تستغرب جلب العتيد استغرابها لجلب ما عزّ^(٢).

وإذا كان ما يشير إليه حازم هنا يعني أن الغرابة تعد عنصرا جوهريا في المعاني الشعرية، وهو أمر سبق توضيحه من قبل، فإنه يؤكد أن القيمة الجمالية لتلك المعاني وطاقاتها التأثيرية لا تتولدان بمجرد الجمع المفاجئ والعجيب بين شيئين متباعدين في الحس فحسب، بل وبالنظر كذلك إلى طريقة تعلق المعنى بمماثله أو مشابهه أو مضاده وأسلوب المقارنة بينهما، ولذلك نبه حازم على ضرورة أن تزيد صيغة هذه المقارنة والتعلق المعنى الأصلي المقصود تصويره حسنا ووضوحا، وذلك بقوله: «كالقلب الذي يعرض في التمثيلات وذلك كقول بعضهم: [من البسيط]

فَلْيَعْجِبِ النَّاسُ مِنِّي أَنْ لِي بَدَنًا لَا رُوحَ فِيهِ وَلِي رُوحٌ بِلَا بَدَنٍ

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤٤-٤٥.

٢ - نفسه، ص ٤٦.

وكإيراد التشابهات بلفظ التماثل، كقول حبيب: [من الخفيف]
دَمْنٌ طَالَمَا التَّقْتُ أَذْمَعُ الْمَرْزُ نِ عَلَيْهَا، وَأَذْمَعُ الْعُشَّاقُ^(١)

وثمة وجوه كثيرة تكون فيها المقارنة بين المعاني متناسبة، وتسهم بذلك في إحداث التخيل المرجو، سماها حازم في آخر المنهج الثاني من قسم المعاني بمصطلحات التقسيم والتفسير والمطابقة والمقابلة والتفريع.

فالتقسيم هو أن يكون معنى التماثل أو التشابه منتسبا إلى شيئين أو أشياء مشتركة فيه، وألا يعاد ذلك المعنى مع كل واحد من الشيئين أو الأشياء، بل يكتفي الشاعر بذكره مرة واحدة مع أحد تلك الأشياء بعبارة مختصرة خالية من التكرار، كقول أبي الحسن محمد التهامي (ت ٤١٦هـ): [من الطويل]

أَبَانَ لَنَا مِنْ ذُرِّهِ يَوْمَ وَدَّعَا عُقُودًا وَأَلْفَاظًا وَغُرًّا وَأَذْمَعًا^(٢)

فالشاعر اكتفى في هذا البيت بذكر الدر مرة واحدة، وعدد الأشياء المنتسبة إليه وأوردها إيرادا تقسيميا. ويمكن أن يرتبط بالتقسيم التفسير، كقول محمد بن وهيب الحميري (ت ٢٢٥هـ): [من البسيط]

ثَلَاثَةُ تُشْرِقُ الدُّنْيَا بِبَهْجَتِهِمْ شَمْسُ الضُّحَى، وَأَبُو إِسْحَقُ، وَالْقَمَرُ^(٣)

ويشير حازم إلى أن التفسير خمسة أنواع: تفسير الإيضاح، وتفسير التعليل، وتفسير السبب، وتفسير الغاية، وتفسير الإجمال والتفصيل^(٤). ويرى أن على الشاعر أن يتحرى في كل هذه الأنواع «مُطَابَقَةَ الْمُفَسِّرِ الْمُفَسَّرِ وَأَنْ يَتَحَرَّزَ فِي ذَلِكَ مِنْ نَقْصِ الْمُفَسِّرِ عَمَّا يَحْتَاجُ إِلَيْهِ فِي إِیْضَاحِ الْمَعْنَى الْمُفَسَّرِ، أَوْ أَنْ تَكُونَ فِي ذَلِكَ زِيَادَةٌ لَا تَلِيقُ بِالْغَرَضِ، أَوْ أَنْ يَكُونَ فِي الْمُفَسِّرِ زَيْغٌ عَنْ سَنَنِ الْمَعْنَى الْمُفَسَّرِ وَعَدُولٌ عَنْ طَرِيقِهِ حَتَّى يَكُونَ غَيْرَ

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤٥.

٢- نفسه، ص ٤٦.

٣- نفسه، ص ٤٧.

٤- نفسه، ص ٥٧ - ٥٨.

مناسب له ولو من بعض أنحائه، بل يجهد في أن يكون وفقه من جميع الأنحاء»^(١).
أما المطابقة بين المعاني فهي «أن يوضع أحد المعنيين المتضادين أو المتخالفين من الآخر
وضعا متلائما»^(٢)؛ وتنقسم إلى محضة وغير محضة، فالمحضة هي «مفاجأة اللفظ بما يضاده
من جهة المعنى»^(٣)، كباسط وقابض، وخير وشر في قول جرير (ت ١١٠ هـ): [من الطويل]
وباسطٍ خيرٍ فيكمُ يمينه وقابضٍ شرٌّ عنكمُ يمينه^(٤)

وكضحك وبكى في قول دعلب الخزاعي (ت ٢٤٦ هـ): [من الكامل]
لا تعجبي يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى^(٥)

وأما المطابقة غير المحضة فتتقسم إلى قسمين: أولهما مقابلة الشيء بما يتنزل منه منزلة
الضد، ومثاله قول الشريف الرضي (ت ٤٠٦ هـ): [من الكامل]
أبكي ويبسم والدجى ما بيننا حتى أضاء بثغره، ودُموعي^(٦)

فالتبسم تنزل منزلة الضحك فطابق بذلك البكاء، مثلما طابق الدجى الضياء.
وثانيهما مقابلة الشيء بما يخالفه، أو مقارنته بما يقرب من مضاده، مثل لفظي نورد ونصدر
في بيت عمرو بن كلثوم (ت ٥٨٤ م): [من الوافر]
بأننا نورد الرايات بيضا ونصدرهن حمرا قد روين^(٧)

وقد يجتمع صنفا المطابقة: المحضة وغير المحضة، فيأتي المعنى جميلا وبديعا لتضاعف

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٥٨.

٢ - نفسه، ص ٤٨.

٣ - نفسه.

٤ - نفسه، ص ٤٨.

٥ - نفسه، ص ٤٩.

٦ - نفسه.

٧ - نفسه.

المطابقة فيه، ونموذج ذلك بيت أبي الطيب المتنبي (ت ٣٥٤هـ): [من البسيط]
أزورهم وسواد الليل يشفع لي وأنثني وياض الصبح يغري بي^(١)

وإضافة إلى ذلك، تقع المطابقة «بالإيجاب والسلب كقول السموءل: [من الطويل]
وننكر إن شئنا على الناس قولهم ولا ينكرون القول، حين نقول»^(٢)

وتأتي أيضا بغير اللفظ الصريح، كما تدل على ذلك عبارة «في الحديد» التي تشير إلى فعل
التقييد، وجملة «لم يكبل» التي تشير إلى المعنى النقيض في قول الشاعر: [من الطويل]
«فإن تقتلوني في الحديد فإنني قتلت أحاكم، مطلقاً لم يكبل»^(٣)

وبالنسبة إلى المقابلة في الكلام فتكون «بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضا
والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة
ما بينهما من تباين أو تقارب، على صفة من الوضع تلائم بها عبارة أحد المعنيين عبارة الآخر
كما لاءم كلا المعنيين في ذلك صاحبه»^(٤).

ويشير حازم إلى أن أنواع المقابلات كثيرة ومتشعبة، وأنها تختلط على الناس فيدخلون
فيها ما ليس منها، والقليل منهم هم الذين يدركون مواقعها في الكلام، ويميزون بين
كل أنواعها. «وأكثر ما يشعر به منها مقابلة التضاد والتخالف، ومثاله قول النابغة
الجعدي (ت ٥٠هـ): [من الطويل]

فتى تم فيه ما يسر صديقه على أن فيه ما يسوء الأعداء»^(٥)

فقد قابل الشاعر في هذا البيت السرور والصدقة بالإساءة والعداوة. ومن ضروب

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٥٠.

٢- نفسه.

٣- نفسه، ص ٥٠.

٤- نفسه، ص ٥٢.

٥- نفسه، ص ٥٢.

المقابلة أيضا مقابلة تأبط شرا (ت حوالى ٥٣٠م) هز عطفه بالعطاء بهز عطف ممدوحه بالمديح، وذلك في قوله: [من الطويل]

أَهْزُهَا فِي نَدْوَةِ الْحَيِّ عَطْفَهُ كَمَا هَزَّ عِطْفِي بِالْهَجَانِ لِأَوَارِكِ^(١)

أما بالنسبة إلى التفریع فهو أن يكون الشاعر في معرض وصف شيء ما فإلتفت إلى شيء آخر له صفة مماثلة، أو مشابهة، أو مخالفة لصفة الشيء الأول، «فيستدرج من أحدهما إلى الآخر، ويستطرد به إليه على جهة تشبيه أو مفاضلة أو التفات أو غير ذلك مما يناسب به بعض المعاني وبعض، فيكون ذكر الثاني كالفرع عن ذكر الأول»^(٢)، والمثال الدال على ذلك قول الكُميت (ت ١٢٦هـ): [من البسيط]

أَحْلَأُكُمْ لِسِقَامِ الْجَهْلِ شَافِيَةً كَمَا دِمَاؤُكُمْ يُشْفَى بِهَا الْكَلْبُ^(٣)

ويؤكد حازم ضرورة أن يكون الانتقال فيما قصد فيه التفریع من معنى إلى آخر متناسبا، ومما يحسن به اقتران المعنى الثاني بالأول «ويفيد الكلام حسن موقع من النفس»^(٤)، ويكتسي هذا الأمر أهمية كبيرة، لأنه يبرز أن أنواع الاقتران بين المعاني بمختلف صيغها وصورها التعبيرية لا تعدو أن تكون وسائل جمالية تهدف - بتنوع أساليب القول الشعري وتغير طرقه الدلالية عما هو مألوف في الخطابات اللغوية الأخرى - إلى إثارة النفوس وتحريك قوى الاستحسان لديها، إذ: «المذهب المستحسن في الكلام أن يفتن في ضروب الإبداعات الموقعة فيه، وأن يتوخى في جميع ذلك تناسب الانتقالات وحسن الاقترانات، وكلما كان الكلام مقتصرا به على فن واحد من الإبداعات، وإن كان حسنا في نفسه، لم يحسن لأن ذلك مؤد إلى سامة النفس، فإن شيمتها الضجر مما يتردد والولع بها يتجدد»^(٥).

١ - حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٥٤.

٢ - نفسه، ص ٥٩

٣ - نفسه، ص ٥٩

٤ - نفسه، ص ٦١.

٥ - نفسه.

والافتنان في ضروب الإبداع الذي يتحدث عنه حازم هنا ويعتبره شرطاً رئيساً من شرائط جمالية القول الشعري وتخييلته لا يتعلق بجانبه الدلالي وطرق الانتقال من معنى شعري إلى آخر، أو بعلاقات التناسب بين المعاني فحسب، ولكنه يتصل كذلك بالبنيات التركيبية والأسلوبية للخطاب الشعري وبصور انتظام أجزائها وتناسب عباراتها مع المواضيع والأغراض الفنية، وشكل تناغم كل ذلك مع عنصر الإيقاع الشعري.

٤-٣: التخيل بالتركيب والأساليب

ليس الشعر مجرد كلام تنتقى مواد اللفظية والدلالية وتنظم في أوزان عروضية معلومة، ولكنه طريقة خاصة في التعبير باللغة والتأليف بين مكوناتها الصوتية والدلالية ضمن بنيات تركيبية وأسلوبية متشكلة الأجزاء ومتفاعلة العلاقات. وهذه الطريقة في التشكيل هي «الفارق بين نموذج وآخر من النماذج الشعرية حتى لو اتفقا في مادة التكوين، فالمادة وحدها لا تعني شيئاً ما لم توضع داخل شكل ما»^(١).

وقد أدرك حازم قيمة التشكيل الفني في الشعر ودوره الوظيفي الفعال في العملية التخيلية، ولذلك أكد غير مرة في المنهاج أن التخيل ينتج عن عاملين رئيسيين هما: حسن المحاكاة وجودة هيئة تأليف الكلام^(٢)، فحسن المحاكاة يتعلق بالمعاني الإيحائية التي ينطوي عليها القول الشعري وتنتج عنها صور فنية تقبح الأشياء أو تحسنها أو تصفها كما هي في الوجود؛ أما جودة هيئة تأليف الكلام فتتعلق بصوغ تلك المعاني والصور في بنيات تركيبية وطرق أسلوبية مناسبة لموضوع المحاكاة وغايتها التخيلية.

ومما لا شك فيه أن حازم يستعمل مصطلحي التركيب والأسلوب بمعنيين مختلفين؛ فالتركيب، ويسميه أيضاً بالنظم، يتصل بالعلاقات اللفظية بين الكلمات، وهو هيئة تحصل عن تفاعل التأليفات اللفظية، وترابط أجزائها وعناصرها ضمن بنيات لغوية تراعي القواعد النحوية؛ أما الأسلوب فيتصل بالعلاقات المعنوية بين الكلمات، وهو هيئة تحصل للنفس عن «كيفية الاستمرار في أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من

١- د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني، ص ٢١١.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٧١، ٨١.

أوصاف جهة إلى جهة»^(١)، وبعبارة مختصرة فالتركيب يتعلق بنسق الألفاظ في الشعر؛ أما الأسلوب فيتعلق بنسق الأفكار والرؤى الجمالية^(٢).

وتحدد الخصائص الجمالية للتركيب التي تجعل عناصره وبنياته اللغوية مخيلة بأن يكون التأليف اللفظي للكلمات والعبارات الشعرية متنوعا ومتراطا بالأجزاء ومتشاكل الفقرات والجمل الشعرية، كما ينبغي أن يكون أيضا جديدا ومغايرا للتركيبات المبتذلة التي تستعمل في لغة التواصل اليومي؛ لأن الشعر - كما سبقت الإشارة - هو بالدرجة الأولى خطاب يتميز بقول أشياء مغايرة، وبطريقة مغايرة أيضا، وما لم تكن جمالية بنائه اللغوي وشكله التعبيري في مستوى جمالية أفكاره ومعانيه، فلن يكون له أي سلطان على النفس. ولذلك يقول حازم: «ويحسن أيضا أن يقصد تنوع الكلام من جهة الترتيبات الواقعة في عباراته وفي ما دلت عليه بالوضع في جميع ذلك والبعد به عن التواطؤ والتشابه، وأن يؤخذ الكلام من كل مأخذ حتى يكون مستجدا بعيدا من التكرار، فيكون أخف على النفس وأوقع منها بمحل القبول»^(٣). ويقول أيضا في السياق نفسه: «ويجب ألا يسلك بالتخيل مسلك السذاجة في الكلام؛ ولكن يتقاذف بالكلام في ذلك إلى جهات من الوضع الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة والترتيبات والاقترانات والنسب الواقعة بين المعاني. فإن ذلك مما يشد أزر المحاكاة ويعضدها»^(٤).

ويتنتج تلاؤم التراكيب الشعرية وتشاكلها عن وضع الكلمات والجمل الشعرية في المكان اللائق بها والمتناسب مع غيرها من الكلمات والجمل المتعلقة بها، بحيث تكون المكونات اللغوية للقصيدة متضافرة ومترابطة، ويتعلق كل واحد منها بما قبله وما بعده، فتبدو محكمة الوضع وعزيرة البناء، «فمن حسن الوضع اللفظي أن يؤاخي في الكلام بين كلم تتماثل في مواد لفظها أو في صيغها أو في مقاطعها فتحسن بذلك ديباجة الكلام. وربما دل ذلك في بعض المواضع أول الكلام على آخره. ومن ذلك وضع اللفظ إزاء اللفظ الذي بين معنييهما تقارب وتناظر من جهة ما لأحدهما إلى الآخر انتساب وله

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٦٣.

٢- د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني، ص ٢١١.

٣- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٦.

٤- نفسه، ص ٩٠-٩١.

به علقه، وحمله عليه في الترتيب. فإن هذا الوضع في تأليف الألفاظ يزيد الكلام بيانا وحسن ديباجة واستدلالاته على آخره. ومن قبح الوضع والتأليف أن تكون الألفاظ مع عدم تراخيها بعيدة أنحاء التطالب شتتة النظم متخاذلا بعضها عن بعض، كما قال: [من الخفيف]

لَمْ يَضِرْهَا، وَالْحَمْدُ لِلَّهِ، شَيْءٌ فَانْثَنَتْ نَحْوَ عَزْفِ نَفْسٍ ذَهُولٍ^(١)

يعتبر حسن وضع الكلمات والعبارات المناسبة للغرض الشعري في البنية التركيبية اللاتقة بها شرطاً رئيساً لكي يحدث الشعر في نفس المتلقي الأثر التخيلي المنشود، ويتم ذلك بأن تكون العلاقة بين المعنى والمبنى أو بين النظم والأسلوب متشاكلة ومتآلفة^(٢)، بحيث يؤدي مجرد التغيير البسيط في بنية التركيب إلى تدني القيمة الجمالية والقوة التأثيرية للقول الشعري، «واعتبر ذلك بقول أبي سعيد المخزومي: [من البسيط]

ذَنْبِي إِلَى الْخَيْلِ كَرِّي فِي جَوَانِبِهَا إِذَا مَشَى اللَّيْثُ فِيهَا مَسْيَ مُحْتَبِلٍ

فإنك لو غيرت صيغة هذا البيت وأزلتها عن موضعها، فقلت مثلاً: «كم أذنبت إلى الخيل بكري في جوانبها» أو غيرته غير هذا التغيير لم تجد له من حسن الموقع من النفس، ماله في صيغته ووضعه الذي وضعه عليه المخزومي^(٣).

وإذا كان ما يقوله حازم القرطاجني هنا لا يختلف عما قرره عبد القاهر الجرجاني في مفهومه للنظم، فإن ذلك لا يعني أنه يعيد صوغ تصوره أو يكرره، فمن المعروف أن كتابي أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز لم يكونا متداولين في الغرب الإسلامي كما يستشف من كتب البرامج الأندلسية والمغربية^(٤)، وبذلك فمن المستبعد أن يكون حازم قد أخذ هذه الفكرة عن عبد القاهر، وحتى ولو افترضنا أنه استثمر مفهوم النظم لدى عبد القاهر، فمن الواضح أن تصوره للتركيب الشعري يندرج لديه ضمن رؤية نظرية شاملة مقارنة بمفهوم

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٢٤.

٢- نفسه، ص ١٥٣، انظر بهذا الخصوص د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٢٨٠.

٣- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٧٢.

٤- انظر بهذا الخصوص محمد ابن شريفة: «المقدمة»، ضمن ابن عميرة: التنبهات، ص ٢٥.

النظم^(١)، فعلاوة على ارتباطه بأصغر المكونات الصوتية في الخطاب الشعري وبعنصر الإيقاع العروضي، تدرج مقاربته للجانب التركيبي في الشعر عنده في سياق البحث في الأسس والوسائل التعبيرية التي يتحقق بها التخيل في الشعر، وهذا ما لا يجده الباحث عند عبد القاهر الذي لم يربط تصويره للنظم بمفهومه للتخيل، ولا بالمستويين الصوتي والإيقاعي للشعر.

وتابع حازم الخصائص الجمالية التي يجب توافرها في الألفاظ والعبارات لكي تكون متألفة مع النظام الكلي للقصيدة، فحصرها في عدة صفات منها أن تكون سهلة وغير متكلفة، ويكون الكلام سهلا لما تكون ألفاظه سلسلة وغير متوعدة الانتقال من بعضها إلى بعض؛ أما التكلف فيقع إما بتوعر الألفاظ أو ضعف ترابط الكلمات وتطالها أو بحشو التركيب بعبارة لا فائدة منها أو بنقص كلام يحتاج إليه السياق، وإما بإبدال كلمة بأخرى هي أحسن منها موقعا في معرض الكلام، وإما بتكرار معنى واجتراره بعبارات متعددة^(٢)، كما يكون التركيب الشعري متكلفا ولا ينطوي على أي قيمة جمالية بأن تكون ألفاظه حوشية أو غريبة أو مشتركة، وبأن «يقع في الكلام تقديم وتأخير، أو يتخالف وضع الإسناد فيصير الكلام مقلوبا، أو يقع بين بعض العبارة وما يرجع إليها فصل بقافية أو سجع فتخفى جهة التطالب بين الكلامين، أو بأن تفرط العبارة في الطول فيتراخى بعض أجزائها عما يستند إليه وما هو منه بسبب فلا يشعر باستناده إليه واقتضائه له (...) ومن ذلك فرط الإيجاز الذي يكون بقصر أو حذف»^(٣).

ولا ينحصر بحث حازم في الخصائص التي تجعل التراكيب الشعرية جميلة ومخيلة في هذا الإطار الذي يتعلق بالبنيات الجزئية للقصيدة التي لا تتجاوز البيت الواحد فقط، ولكنه يتناول كذلك بناءها الكلي الذي يتعلق بكل أبيات القصيدة وفصولها، لأن المنهج التحليلي الذي تبناه حازم وميز تفكيره النقدي كان شموليا ودقيقا، وكان يجعل من النظر في أصغر المكونات البنيوية والتركيبية للشعر مقدمة للنظر في بنائه التركيبي العام. ويتضح ذلك في قوله: «اعلم أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام

١ - انظر د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني، ص ١٩٦.

٢ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٢٣ - ٢٢٤.

٣ - نفسه، ص ١٧٤.

المؤلف، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف، والقصائد المؤلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ، فكما أن الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها إذا رتبت على ما يجب ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي كما أن ذلك في الكلم المفردة كذلك، وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن اثتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب. وكما أن الكلم لها اعتباران: اعتبار راجع إلى مادتها وذاتها، واعتبار بالنسبة إلى المعنى الذي تدل عليه، كذلك الفصول تعتبر في أنفسها وما يتعلق بهياتها ووضعها، وتعتبر بحسب الجهات التي تضمنت الفصول الأوصاف المتعلقة بها^(١).

وتعود عناية حازم بالمستوى البنائي للقصيدة، والذي يتعلق بطريقة تركيب فصولها وأبياتها وترتيب بعضها على بعض، إلى وعيه العميق بفاعلية التشكيل في العملية التخيلية، لأن طريقة بناء القصيدة لا تنفصل عن الغاية التي يهدف الشاعر إلى تحقيقها، والتي تتمثل أساساً في الإثارة الجمالية في نفس المتلقي.

وفي هذا السياق يرى أن تركيب فصول القصيدة وترتيب أبياتها لا يتم بصورة جيدة ومتناسكة إلا بتحصيل أربعة شروط تركيبية يسميها قوانيناً؛ فأما القانون الأول فهو أن تكون مواد الفصول جديدة وجواهرها منتقاة، وذلك بأن تتناسب بنيتها الصوتية والدلالية ويحسن اطرادها وتوالي عناصرها، وألا يكون نسجها مفككا وأبياتها مجزأة ومنفصلاً بعضها عن البعض، فيبدو كل بيت كأنه مستقل بنفسه ولا علاقة له بالأبيات الأخرى، وينبغي أيضاً أن يكون نمط تركيب الفصول ملائماً للغرض الشعري، وألا تخرج الفصول عن المقدار المقبول بين الطول والقصر^(٢).

فأما القانون الثاني فهو أن ترتب مواضيع الفصول وتتوالى بطريقة متسلسلة، فيقدم ما يكون للنفس به عناية بالنظر إلى الغرض المتوخى بالقول، ثم يتبع بما يقل عنه أهمية، ويستحسن أن تقدم الفصول القصار على الطوال، وأن تصاغ بالعبارة اللائقة بالبداية والمناسبة للغرض المقصود^(٣).

١- حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٨٧.

٢- نفسه، ص ٢٨٨.

٣- نفسه، ص ٢٨٩.

فأما القانون الثالث فيتعلق بترتيب المعاني في الفصول وتأليف بعضها إلى بعض، وذلك بمراعاة مناسبة المعاني التي تنصدر بها الفصول لما بعدها، ويستحسن أن يحتل المعنى الذي هو عمدة معاني الفصل موقعاً يكون له تأثير في النفس، فيوضع في صدر الفصل أو في خاتمته، كما يحسن أن يصاغ صدر الفصل بعارة تدل على أنه فاتحة فصل، ومن الأفضل أن يرتبط بمعنى يكون له تأثير خاص في النفس بالنسبة إلى الغرض الشعري كالتعجب والتمني والدعاء والحين إلى عهود وذكريات سالفه^(١).

وأما القانون الرابع فيتعلق بتسلسل الفصول واتصال بعضها ببعض، وينقسم إلى أربعة أضرب: ١- متصل العبارة والغرض. ٢- متصل العبارة دون الغرض. ٣- متصل الغرض دون العبارة. ٤- منفصل الغرض والعبارة؛ فالضرب الأول يكون فيه آخر الفصل متعلقاً بغرض أول الفصل الذي يتلوّه ومرتبطة به من جهة العبارة، والضرب الثاني هو الذي تتعلق فيه بداية كل فصل بكلام الفصل الذي سبقه من جهة المعنى، ويرى حازم أن «هذا الضرب إذا أنيط برأس الفصل فيه معنى تعجيبى أو دعائى أو غير ذلك (...)» هو أفضل الضروب الأربعة، لكون النفوس تنبسط ويتجدد نشاطها بإشعارها الخروج من شيء إلى شيء واستئناف كلام جديد لها مع ما يشفع به إليها في قبول الكلام من نيابة ما ذكرناه من تعجب أو دعاء أو غير ذلك مما له بالمعنى علاقة بالكلام وتصديره به^(٢)؛ أما الضربان الآخران فلا قيمة لهما، لأن النظم الناتج عنهما يكون مفكك الفصول ومختل الأجزاء^(٣).

ويلاحظ صفوت الخطيب أن عناية حازم بالعلاقات التركيبية والبنوية بين فصول القصائد تنشد تحديد «المنهج المثالي لبناء القصيدة»، ومن ثمة فهو «يتجه بكتابته إلى إقامة تصور نقدي كامل يعالج بناء الشعر العربي، ليكون بإزاء كتاب أرسطو الذي يعالج فيه بناء الشعر اليوناني المسرحي»^(٤).

١- حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٨٩.

٢- نفسه، ص ٢٩٠.

٣- نفسه، ص ٢٩١.

٤- نفسه.

٥- د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني، ص ٢١١.

وبالرغم من الاختلاف الجوهرى بين الشعر العربى والشعر اليونانى على مستوى المكونات الموضوعية والخصائص البنيوية، إلا أن حازما استطاع أن يؤسس تصورا دقيقا وشموليا لطريقة بناء القصيدة وترتيب فصولها، مكنه من تجاوز تحليلات النقاد السابقين التي كانت تتعامل معها كأجزاء مفككة، ومن تأكيد الترابط العضوي الوثيق بين فصولها وأبياتها من جهة، وأغراضها ومعانيها من جهة ثانية. ويتضح ذلك في قوله: «فالذي يجب أن يعتمد في الخروج من غرض إلى غرض أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض، وأن يحتال في ما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكما، فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظام؛ فإن النفوس والمسامع إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له، ومنتقلة من معنى إلى معنى مناسب له، ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملأتم بين طرفيهما وجدت الأنفس في طباعها نفورا من ذلك ونبت عنه (...) وكذلك النفوس والأسماع إذا قرعها المديح بعد النسيب دفعة من غير توطئة لذلك، فإنها تستعصيه ولا تستسهله، وتجد نبوة ما في انتقالها إليه من غير احتيال وتلطف في ما يجمع بين حاشيتي الكلام ويصل بين طرفيه الوصل الذي يوجد للكلام به استواء والتتام»^(١).

ويرى حازم أن إحكام بناء التراكيب والفصول في الشعر لا يجب أن ينفصل عن صوغ الأغراض والمعاني الشعرية بالأسلوب الذي يعكس انفعالات الشاعر بموضوعه ويثير مثيلا لها لدى المتلقي، فالأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ كما سبقت الإشارة إلى ذلك، ويجب أن يكون تأليف كل واحد منهما بالطريقة «التي تجعلهما معا خيلين للحال التي يريد تخيلها الشاعر من رقة أو غلظة أو غير ذلك»^(٢).

ويكون الأسلوب الشعري مخيلا بأن تكون العلاقة بين المعنى والغرض متناسبة، فلا تنحرف بنية القول عن الطريقة الشعرية المقصودة، بل تصاغ كل واحدة من الطرق الشعرية سواء كانت مدحا أم هجاء أم رثاء أم تهنته بالعبارات والمعاني المخيطة لها، والتي توجب ميلا لها أو نفورا عنها، يقول موضحا ذلك: «وتفصيل هذه الجملة أن القول في شيء يصير مقبولا عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلا إليه أو نفورا عنه

١- حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣١٨ - ٣١٩.

٢- نفسه، ص ٣٦٤.

بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه وبإظهار القائل من المبالغة في تشكيه أو تظلمه أو غير ذلك وإشراب الكآبة والروعة وغير ذلك كلامه ما يوهم أنه صادق (...)»^(١).

فالشرط الذي يجعل الأسلوب الشعري يؤثر في نفس المتلقي ويحرك قواه الخيالية يتمثل في أن توافق عباراته الأغراض الشعرية وينحى بها منحى الجهات والأحوال التي تلائم هوى النفس فتسرّها أو تعجبها أو تشجوها بحسب الغاية الجمالية التي يكون الغرض الشعري مبنيا عليها. فإذا كانت الغاية منه بسط النفوس وإسعادها، فيجب أن تذكر فيه الأحوال الطيبة والسارة، وأن تصاغ بالعبارات والمعاني التي ترتاح النفوس لسماعها، كأن يذكر الشاعر من الملموسات العناق والثلث وما ناسبها، ومن المبصرات الماء والخضرة وما يجري مجراها، ومن المشمومات الطيب والروض ونحوها، ومن المسموعات الغناء والزمير والعزف وغيرها^(٢). وإذا كانت الغاية من الشعر إثارة الحنين والشجى في النفس، فيجب أن يذكر الشاعر الأحوال التي ترق لها النفس كأيام وصل الحبيب والتعم بلقائه، أو أيام فورة الشباب، أو بإثارة الحنين إلى منزل بعيد أو وطن مغتصب^(٣).

أما إذا كانت الغاية من الشعر قبض النفس وإثارة انفعالات الحزن والأسى فيها، فيجب أن تذكر فيه الأحوال المفجعة التي تكون سببا في الشرور والمفاسد التي تلحق العالم والإنسان^(٤).

ويرى حازم أن من الواجب أن يعبر عن كل واحدة من الأحوال والطرق الشعرية بالعبارات والأوصاف الخاصة بها، فلا تستعمل الألفاظ والمعاني المناسبة لغرض ما في الغرض المقابل له؛ كأن يستعمل الأسلوب الرقيق في الفخر أو الهجاء، أو يستعمل الأسلوب الفخم الخشن في الغزل أو الرثاء، ونحو ذلك، يقول في هذا السياق: «إن النظام اللطيف المأخذ، الرقيق الحواشي، المستعمل فيه الألفاظ العرفية في طريق الغزل، تحيّل رقة نفس القائل. ولو وقع ذلك مثلا في طريقة الفخر لم تحيّل الغرض، بل تحيل ذلك الألفاظ

١- حازم القرطاجني: منهج البلاغة وسراج الأدباء، ص ٣٤٦ - ٣٤٧.

٢- نفسه، ص ٣٥٧.

٣- نفسه، ص ٣٥٨.

٤- نفسه.

الجزلة والعبارات الفخمة المتينة القوية، وكذلك لطف الأسلوب ورقته يخيلان لك أن قائله عاشق، وخشونة الأسلوب وجفاؤه لا يخيلان ذلك»^(١).

بيد أن ذلك لا يعني أن من اللازم أن يستمر الأسلوب الشعري في عرض المعاني والأوصاف على حالة تعبيرية واحدة، فالنفس تسأم -كما سبقت الإشارة إلى ذلك- التماذي على الأشياء الثابتة التي لا تنوع فيها، وتشد بشكل غريزي للأشياء المتجددة والمتنوعة التي تترتب أنواعها المختلفة «على نظام متشاكل وتأليف متناسب»^(٢)، سواء تعلق الأمر بالمواضيع والمعاني الفنية، أم بالتركيب والعبارات الشعرية، ولذلك يرى حازم أن الأسلوب الشعري «لا ينبغي أن يستمر في كلام طويل على وصف حالة ساذجة، بل التركيب في الأحوال واقتران بعضها ببعض مما يجب أن يعتمد مثل اقتران وصف حالة المحب بوصف حالة المحبوب؛ فإن الترامي بالكلام إلى أنحاء شتى في جهة جهة وتركيب تركيب وصيغة صيغة وضرب بعضه ببعض على الهيات الملائمة في كل مذهب يذهب فيه ونحو ينحى به الذّ وأطيب من الجمود به على حالة واحدة في كل نحو من أنحاء الكلام»^(٣).

وإذا كان حازم يرى أن التنوع في التعبير عن الأحوال والطرق الشعرية يجب أن يكون متناسبا مع طبيعة الانفعالات الجمالية التي يستشعرها الشاعر، وأن ينعكس ذلك على طريقة توالي المعاني والصور الفنية في الشعر، فإنه يؤكد أن هذا الأمر لا ينبغي أن ينفصل عن المستوى الإيقاعي.

٤-٤: التخيل بالأوزان العروضية

يلاحظ القارئ للمنهاج، وخاصة في قسم المباني، أن حازما كان محيطا بعلم العروض على نحو شامل ودقيق، فتناول الأوزان الشعرية ودرسها من جهات متنوعة؛ من جهة بنياتها العروضية وضروب تركيب أجزائها وترتيبها، ومن جهة مميزاتها الصوتية وخصائصها الإيقاعية والإيحائية، ومن جهة عدد المتحركات والسواكن فيها وطرق تألفها ودرجات

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٦٤.

٢- نفسه، ص ٢٤٥.

٣- نفسه، ص ٣٤٨.

تناسبها، ثم من جهة مستويات انسجام مقاطعها الصوتية ونظامها العروضي مع الأغراض الشعرية، وشروط إثارتها للانفعالات النفسية.

ولم تكن عناية حازم بالجانب العروضي للشعر أمراً جديداً في تفكيره النقدي، فعلاوة على تصوراتهِ في المنهاج بهذا الخصوص أَلَف رسالة في القوافي^(١)، وكتاباً خاصاً بصناعة العروض يعد في حكم المفقود^(٢). ولعل أبرز ما يميز دراسته للوزن رفضه للمعالجة الشكلية التي تركز على جوانبه العروضية المرتبطة بتفاعيل البحور الشعرية وما يتخللها من زحافات وعلل ونحو ذلك، دون ربط تلك الجوانب الشكلية بالخصائص الجمالية للإيقاعات الشعرية وبوظائفها النفسية، فالوزن، وبالرغم من أنه يعد من جملة جوهر الشعر^(٣)، إلا أن قيمته الفنية تتحدد بما يضيفه على الشعر من جمال وما ينتج عنه من انفعالات وتحايل، ويعد هذا الأمر من جملة الأسباب التي حذت به إلى توجيه نقد لا ذع للعروضيين^(٤).

وفي هذا السياق يرى أن عملية اختيار الأوزان في الشعر يجب أن تحكمها عدة اعتبارات؛ منها ما يرجع إلى الوزن نفسه، ومنها ما يرجع إلى علاقة الوزن بالطبيعة الغريزية لنفس الشاعر، ومنها ما يرجع إلى علاقته بالغرض الشعري، ومنها ما يرجع إلى علاقته بالبنية التركيبية للألفاظ الشعرية ومحتوياتها الدلالية.

فبالنسبة إلى الأوزان العروضية يشير حازم إلى أنها تتركب جميعها من متحركات وسواكن، ويتحدد كل وزن منها بحسب عدد المتحركات والسواكن في تفاعيله وطريقة تراتبها وتناسبها، وأن الألحان الموسيقية التي تنطوي عليها بحور الشعر تنتج عن أسلوب وضع تلك المتحركات والسواكن، ودرجة تواليها في أزمنة النطق بها، يقول موضحاً ذلك: «لكل وزن بحسب مخالفته لجميع الأوزان في الترتيب والمقدار ومظان الاعتماد ونسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن أو في بعض هذه الأنحاء الأربعة دون بعض، ميزة في السمع وصفة أو صفات تخصه من جهة ما يوجد له رصانة في السمع أو طيش، ومن جهة ما

١- حازم القرطاجني: الباقي من كتاب القوافي، تقديم وتحقيق: علي لغزوي، سلسلة نصوص تراثية، ط ١٩٩٦، ١.

٢- يبدو أنه كتاب غير كتابه في القوافي، انظر حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٥٩.

٣- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٦٣.

٤- نفسه، ص ٢٢٦.

يوجد له سبابة وسهولة أو يوجد له جعودة وتوعر، ومن جهة ما يوجد باهيا أو حقيرا وغير ذلك مما يناسب فيه المسموع المرئي. ولا بد أن يكون كل وزن مناسباً لغيره من إحدى هذه الجهات مناسبة قريبة أو بعيدة^(١).

ولا تنفصل هذه الخصائص الصوتية المكونة لكل وزن عن طبيعة الكلام الواقع فيها وغرضه الفني، ذلك أن «من تتبع كلام الشعراء في جمع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان. ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض»^(٢). والتصور الذي يشير إليه حازم هنا هام ودقيق جدا، لأنه يعتبر أن جمالية القول الشعري وقوته التأثيرية تتحددان بالنظر إلى نوع وزنه العروضي، وبالنظر أيضا إلى الإيقاع الناتج عن توالي بنياته الصوتية والتركيبية؛ فالأوزان الشعرية تتفاوت وتختلف بحسب درجة ملاءمة أعاريضها لكل الأغراض والمواضيع الشعرية، ولذلك فمنها ما يتسع للشاعر الكلام فيها أكثر من غيره، ومنها ما يضيق عروضه ويقصر عن استيعاب كل المعاني فيضطر الشاعر إلى الاختصار في كلامه وإلى حذف كثير منه، فتجيء صورته ومعانيه ناقصة. وقد صنف حازم الأوزان الشعرية على هذا الأساس، فاعتبر أن «أعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط. ويتلوها الوافر والكامل. ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره. ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف. فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف (...). فأما المنسرح ففي أطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلا. فأما السريع والرجز ففيهما كرازة. فأما المقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء. وإنما تستحلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها. فأما الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة. فأما المجث والمقتضب فالحلاوة فيها قليلة على طيش فيهما. فأما المضارع ففيه كل قبيحة. ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب، وإنما وضع قياسا وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر»^(٣).

ومعنى ذلك أن اختيار الأوزان الشعرية لا ينبغي أن يتم بالنظر إلى مستوى اتساع بنيتها العروضية فقط، بل وبالنظر أيضا إلى حسن وقوعها في السمع وملاءمتها للفترة السليمة

١ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٢٦.

٢ - نفسه، ص ٢٦٨.

٣ - نفسه.

والذوق الصحيح^(١). ويحصل ذلك بأن تكون مؤتلفة من أجزاء عروضية متناسبة ومتماثلة تكثر فيها المتحركات وتقل فيها السواكن؛ لأن ما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن يكون متوعرا وغير مستحلى ولا مستطاب، وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات يكون سهلا ولينا^(٢).

ولا ينفصل لديه هذا الجانب المتعلق بالخصائص الإيقاعية للأوزان عن تصوره لطبيعة الأغراض الشعرية ومضامينها الدلالية، لأن من الأعاريض ما يليق بمقاصد الجد، ومنها ما يليق بمقاصد الهزل. ومن ثمة فعلى الشاعر أن يختار لكل غرض من أغراضه العروض المناسب له، والقمين بتخييل معانيه وصوره في النفس على أحسن وجه، وبأفضل أسلوب، يقول بهذا الصدد: «لما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد»^(٣).

وإذا كان هذا التصور مستمدا من ابن سينا، فإن ذلك لا يعني أن حازما يردد أفكاره بشكل حرفي ودون أن يضيف إليها شيئا جديدا، بل الأمر على العكس من ذلك، إذ كان دائما -كما اتضح غير مرة فيما سبق- يغني تصوراتهِ هو وغيره من الفلاسفة المسلمين ويوضحها انطلاقا من خصوصية الشعر العربي. وفي هذا الإطار يرى أن الوزن العروضي الذي يصلح لغرض الفخر ويخيل معانيه بإيقاعات قوية وباهية هما بحرا الطويل والبسيط^(٤)؛ أما الوزن الذي يصلح للنسب والثناء ويخيل معانيهما وصورهما بمظهر شاج ومكتئب وبإيقاع فيه حنان ورقة فهما بحرا المديد والرمل^(٥).

١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٦٤.

٢- نفسه، ص ٢٦٧.

٣- نفسه، ص ٢٦٦.

٤- نفسه، ص ٢٠٥، ص ٢٦٩.

٥- نفسه، ص ٢٠٥.

ويلاحظ جابر عصفور أن ما ذهب إليه حازم بخصوص اتصال الوزن بالانفعال ومشاكلته للغرض يرتبط بمجال الموسيقى ويحيل على ما قاله الفلاسفة بصدد قدرة الألحان المجردة على إثارة انفعالات بعينها لدى المتلقي، وذلك من خلال كيفيات تألفها وطرق تفاوت أنغامها وانتقالها من الحدة إلى الثقل أو من بعد صوتي إلى آخر بينهما نسبة. وقد انصبت عناية حازم على الوزن الشعري «من حيث هو نغم نابع من التلفظ بحروف متعاقبة، تنطوي على كيفيات من التناسب لا تفترق عما هو موجود في الموسيقى. وما دامت الموسيقى، باعتبارها أصواتا، تشاكل بكيفيات تناسبها حالات النفس، فمن المنطقي أن تشاكل الأوزان حالات النفس المتعددة هي الأخرى، فكلاهما -الموسيقى والأوزان- يقوم على التأليف بين الأصوات ومحاكاة الحالات المتعددة للنفس في آن»^(١).

وإضافة إلى ذلك يرى حازم أن لكل وزن من الأوزان الشعرية علاقة وطيدة بنفسية الشاعر الذي يستعمله وبطبعه وغريزته، «ومما يبين لك أن لكل وزن منها طبعاً، يصير نمط الكلام مائلاً إليه، أن الشاعر المتين الكلام إذا صنع شعراً على الوافر اعتدل كلامه وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعارض القوية من قوة العارضة وصلابة النبع، واعتبر ذلك بأبي العلاء المعري فإنه إذا سلك الطويل توعر في كثير من نظمه حتى يتبغض، وإذا سلك الوافر اعتدل كلامه وزال عنه التوعر»^(٢).

وما يشير إليه حازم هنا أمر هام جداً، لأنه يفسر سبب ميل كثير من الشعراء بشكل غريزي لا واع إلى النظم في أوزان محددة دون غيرها، كما يكشف أيضاً سر تدني شاعريتهم حين ينظمون أشعارهم في الأوزان التي لا توافق طبائعهم. ومن المعلوم أن النقد القدامى وعوا العلاقة المترابطة بين الطبيعة النفسية للشاعر وإنتاجه الشعري، وأكدوا أن كل أسلوب يدل على شخصية صاحبه وطبعه^(٣).

١- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص ٢٦٠.

٢- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٦٩.

٣- تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن النقد العرب الأوائل أرجعوا سبب اختلاف درجات الشاعرية وتفاوتها إلى «تفاضل القرائح، واختلاف الأفكار والهواجس». (الرجاني: الوساطة، ص ١٦٢)؛ ذلك أن الشعراء ليسوا متساوين في درجات الذكاء وصفاء الطبع وقوة الغريزة، وفي طرق الوعي بالعالم والتفاعل معه، بل إن كل واحد منهم ينظر إلى العالم ويستشعره بحسب مزاجه الطبيعي وتجاربه الإدراكية السابقة، وهذه العلة تتنوع رؤاهم الجمالية وتختلف أوصافهم للظواهر والمعطيات الموضوعية وتشكيلاتهم لها

والفرق بين حازم وغيره من النقاد العرب السابقين يكمن أساسا في أنه استثمر تلك الإشارات والتصورات ووظفها في صوغ رؤية متكاملة وشاملة لكل مكونات النص الشعري، إذ لم تقتصر عنده تلك العلاقة على مستوى البنيات اللفظية والدلالية التركيبية للقصيدة فحسب، ولكنها تتصل بمستواها الإيقاعي كذلك .

وبالرغم من العناية التي حظي بها الوزن الشعري لدى بعض النقاد السابقين إلا أننا لا نجد أحدا منهم حاول أن يربط خصائصه الجمالية والإيحائية بالوظيفة التخيلية التي ينشد النص الشعري تحقيقها. ولا شك أن الفضل في ذلك يعود إلى اطلاعه على تراث الفلاسفة المسلمين في هذا المجال، وخاصة كتب ابن سينا في الموسيقى والشعر، وحسن إفادته منها. والواقع أن متابعة مفهوم التخيل عند حازم القرطاجني تبين أنه قد بلغ درجة غير مسبوقة من التكامل النظري والمنهجي، وقد تحقق له ذلك بسبب دقة معرفته بالشعر

بالرغم من أنها واحدة في ذاتها ومحدودة في جوهرها. وقد أشار ابن رشيق إلى هذا الأمر بقوله: «كل امرئ على تركيب طبعه، واطراد عادته.» (ابن رشيق: العمدة، ٢٠٥/١)، وقوله كذلك: «كل يصف الشيء بمقدار ما في نفسه من ضعف أو قوة، وعجز أو قدرة.» (ابن رشيق: العمدة، ٢٣٦/٢).

فالشيء بوصفه معطى فيزيقيا يظل محدودا في ذاته وثابتا من جهة صفاته وعلاقاته الحسية؛ أما وصفه وإعادة تشكيل صورته بلغة شعرية موحية، فذلك أمر موقوف على حدة الفريجة وذكاء الذهن ومدى عمق الرؤية «الخيالية» للشاعر، ودرجة انسجامها مع طبيعته النفسية والغريزية. وقد بنى القاضي الجرجاني على ذلك تفسيراً لسبب اختلاف الأساليب الشعرية، فقال: «وقد كان القوم يختلفون في ذلك، وتتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوغل منطق غيره؛ وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق؛ فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة.» (الجرجاني: الوساطة، ص ١٧-١٨) فما يؤكد هذا النص أن الطبيعة الخلقية للنفس وتكوينها الفيزيولوجي تؤثران في بنية القول الشعري وأسلوبه التعبيري، وأن الأسلوب يدل على شخصية صاحبه الفكرية، ويشي بجوهره النفسي وطبيعة مزاجه، فمن كان فظا غليظ القلب، فإن عبارته تكون جافة ومتقطعة ووعرة أو معقدة، وتستثقلها الأسجاع وتنفر منها النفوس؛ أما من كان لين الطبع ورقيق المشاعر، فإن كلامه يكون سلسا ومسترسلا وسهلا ومتناسقا، وتتعلق به الأسجاع وتطرب به النفوس.

وتظهر العلاقة بين الطبع والأسلوب من زاوية أخرى، حيث يرى ابن قتيبة أن ذوي الطبع الخشن والنفوس الصلبة يكون بهم ميل شديد إلى الهجاء واقتدار قوي عليه، خلافا لأصحاب الطبع اللينة والنفوس الرقيقة اللذين يميلون إلى المديح والثناء (ابن قتيبة: فضل العرب والتنبيه على علومها، ص ٥٧). ويتضح هذا الأمر بجلاء في الشعر: «والشعراء في الطبع مختلفون منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل.» (ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص ٤٠).

وقضاياه -تنظيرا وممارسة- وعميق إحاطته بعلوم اللغة والنقد والبلاغة، وحسن اطلاعه كتب ورسائل الفلاسفة المسلمين في النفس والشعر والخطابة وغيرها. وقد تمكن بفضل كل ذلك من تحويل التخيل إلى مصطلح مركزي في المنهاج تدور في فلكه كل المصطلحات والقضايا البلاغية والنقدية، وتبني عليه مختلف العناصر المكونة للعملية الشعرية والفاعلة فيها، سواء ما اتصل منها بطبيعته التمثيلية، وخصائصه اللغوية والتعبيرية وأساسه النفسي والجمالي، ووظائفه التأثيرية.

ولئن كان مفهوم التخيل عند القرطاجني قد أفاد في الإجابة عن كثير من الأسئلة ونجح في حل عدد كبير من الإشكالات التي ظلت عالقة في تاريخ النقد والبلاغة العربيين، فإن المفهوم الفلسفي للتخيل سيعرف بعده امتدادا آخر مع بعض شعراء الغرب الإسلامي وبلاغيه المتأخرين.



المبحث الثاني

امتدادات المفهوم الفلسفي للتخيل بعد حازم القرطاجني

تمهيد

لم يكن حازم القرطاجني آخر بلاغي وظف مفهوم التخيل واستثمر التصورات النظرية والجمالية التي ينطوي عليها لدراسة الشعر وتحديد خصائصه الفنية والوظيفية، فقد لقي اهتماماً أيضاً لدى بعض البلاغيين الذين ساروا على نهجه، فحاولوا تطبيق مقولات الشعرية اليونانية - كما قرأها وشرحها الفلاسفة المسلمون - على مباحث البلاغة العربية، وحرصوا تبعاً لذلك على تأكيد القيمة الفنية والجمالية للتخيل في العملية الشعرية؛ ويتضح هذا الأمر خاصة في كتاب ابن البناء المراكشي: الروض المربع في صناعة البديع، وكتاب أبي محمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع.

ويرى بعض الدارسين أن إسهام هذين البلاغيين في توظيف مفهوم التخيل خاصة، وصوغ تصور نظري لجمالية الأساليب البلاغية يعد استمراراً للمجهود الذي بدأه المطرف بن عميرة في كتابه: التنبيهات على ما في التبيان من التموهات، وأكمّله حازم القرطاجني، والذي يستهدف فلسفة البلاغة العربية وتأصيل مقولاتها ومباحثها على أسس نظرية خصبة ومتنوعة تستقي أصولها من آليات المنطق الأرسطي، ومن الأحكام والتصورات التي تضمنتها شروح الفلاسفة المسلمين لكتب الشعر والخطابة والموسيقى والنفس وغيرها^(١). ويلاحظ أن بعضاً من الباحثين المغاربة ضخموا القيمة العلمية لكتابي: ابن البناء والسجلماسي، فاعتبروهما جزءاً من مشروع نظري كبير لـ «ما يدعى بمدرسة أندلسية مغربية فلسفية»^(٢)، وقد نسبوا في البداية هذه المدرسة إلى «ابن رشد وتلامذته»^(٣)، ولما لم يجدوا بعد تمحيص تلك الكتب قرائن قوية تدل على وجود أنفاس رشدية في تصوراتهم

١- انظر علال الغازي: «التصدير» ضمن السجلماسي: المنزع البديع، ص ٧، مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص ٥٧٥-٥٧٧، ٥٨٥، ٥٨٧، عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٧٠٤، ٧٠٦، ٧١٤. رضوان بنشقرون: «الدراسة»، ضمن ابن البناء: الروض المربع، ص ٣٤، ص ٤٨-٤٩. محمد ابن شريفة «المقدمة»، ضمن ابن عميرة: التنبيهات، ص ٩.

٢- انظر علال الغازي: «التصدير» ضمن السجلماسي: المنزع البديع، ص ٧.

٣- محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص ١٩.

وآرائهم، أقروا بأن تأثير ابن رشد مجرد افتراض^(١)، وبأن ابن سينا كان أكثر تأثيراً فيهم من غيرهم^(٢).

ولئن كان ظهور كتابي ابن البناء والسجلماسي قد أثار حماس كثير من الباحثين في المغرب وأعطاهم فرصة لدعم أطروحة تميز الذهنية المغربية عن مثيلتها الشرقية بميلها للعلوم العقلية وتشبعها بالفكر التجريدي^(٣)، فقد أدى ذلك بهم إلى إصدار أحكام «غير علمية» وإشاعة تصورات «غير صحيحة»؛ إضافة إلى الاعتقاد بأن كتابي: الروض المريع والمنزع البديع يمثلان آخر المصادر البلاغية التي حاولت المزج بين المقولات الأرسطية في الشعر والخطابة ومباحث البلاغة العربية، ادعى بعضهم أن فكرة التخيل «لم تدخل المجال اللغوي الأسلوبى المباشر ويصبح «التخيل» و«التخيل» وما اشتق من ذلك جزءاً من النظرية البلاغية إلا على يد السجلماسي»^(٤)! وأنه هو الذي وصل بالتخيل إلى المفهوم العظيم الذي استقر عليه^(٥)!

وإذا كان هذا المبحث يروم استكمال عملية رصد تطور مصطلح التخيل وانتقاله من سياق معرفي إلى آخر، وملاحظة مختلف التحولات التي طرأت على مجالات توظيفه، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل استمر فعلاً تطور مصطلح التخيل بعد حازم القرطاجني وبلغ درجة عليا من النضج النظري والفعالية الإجرائية؟ أم أنه بدأ في التراجع وأخذت مضامينه التصورية تنحصر وتفقد شمولها النظري والمنهجي وعمقها التحليلي؟

للإجابة على هذا التساؤل وبيان مدى صحة الأحكام السابقة سيتابع هذا المبحث طرق توظيف أولئك البلاغيين وغيرهم من متأدي الغرب الإسلامي لمفهوم الفلاسفة المسلمين للتخيل، ونوع التصورات والقضايا التي ركزوا عليها سواء فيما يتعلق بالجواهر التخيلية للشعر أم بالطبيعة البلاغية لأساليب التخيل.

١- محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، ص ٩٧.

٢- نفسه. رضوان بنشقرون: «الدراسة» ضمن ابن البناء: الروض المريع، ص ٢٧.

٣- انظر أبرز تلك المقولات والأحكام لدى عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٦٣٤ - ٦٣٥.

٤- علال الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص ٥٧٣، وص ٦٠٥.

٥- نفسه، ص ٥٧٥، ٦٠٨.

١ - الجوهر التخييلي للشعر:

يبدو أن تعريف ابن سينا للشعر الذي ينسب فيه على جوهره التخييلي قد لقي انتشارا واسعا بين أدباء الغرب الإسلامي، فلم يقتصر تبنيه على حازم، وإنما تعداه إلى غيره من البلاغيين والشعراء المعاصرين له أو اللاحقين عليه، إلا أن منهم من رده حرفيا ولم يغير أي شيء فيه؛ ومنهم من تمثل التصور الذي ينطوي عليه، وعمل على صوغه بعبارات خاصة ومغايرة. ويعتبر السجلماسي نموذجا بارزا للفريق الأول، حيث أعاد تكرار كلام ابن سينا، كما يتضح في قوله: «إن القول الشعري - كما قد قيل - هو القول المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، ولتأمل أجزاء هذا الحد فنقول: إن معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها، وبالجملة كل جزء مؤلف من أقوال إيقاعية يكون عدد زمان أحدها مساويا لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول من تلك الأقاويل واحدة»^(١).

وتدل الجملة الاعتراضية «كما قد قيل» التي استهل بها تعريفه للشعر على أنه استقاه من ابن سينا دون أن يذكره باسمه، وذلك لأنه يلامس جوهر الشعر ويحدد قوامه الجمالي؛ يقول بعد النص السابق: «والتخييل هو المحاكاة والتمثيل، وهو عمود الشعر إذ كان به جوهر القول الشعري وطبيعته ووجوده بالفعل»^(٢).

ومن الواضح هنا أن السجلماسي ينحو بمصطلح التخييل منحى بلاغيا صرفا، إذ يعتبره مرادفا للمحاكاة والتمثيل، ويبدو أن هذا الأمر يعود إلى تأثره العميق بكتاب الشعر للفارابي الذي كان يستعمل فيه التخييل والمحاكاة والتمثيل بمعنى واحد ومترادف. وليس غلوا القول إن هذا الكتاب وكذلك ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر كان لهما أبلغ الأثر على المباحث البلاغية في الغرب الإسلامي، وخاصة فيما يتعلق بتوظيف مصطلحي التخييل والمحاكاة وربطهما بالأنواع البلاغية.

وبالرغم من أن السجلماسي ينقل تعريف ابن سينا للشعر، إلا أنه «يחס أن مشروعه يختلف عن مشروع ابن سينا، وأن له جهة أخرى»^(٣)؛ ويبرز هذا الأمر بصورة جلية في

١ - السجلماسي: المنزع البديع، ص ٤٠٧.

٢ - نفسه.

٣ - عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٧٠٦.

«ادعائه» أن علماء البيان ومتأدبي العرب كانوا يشترطون في الشعر قيامه على الوزن والقافية فقط، يقول بهذا الصدد: «وهو بين أنهم من قبل التزامهم ذلك في القوافي إنما يعنون بالقول الشعري هنا القول المقفى فقط، ولالتزامهم ذلك أيضا في الشعر. وكان الوزن هو الفصل المقوم عندهم للشعر، والمفهم جوهره لأنهم لم يشعروا بعد بالمعنى الآخر وهو التخييل والمحاكاة، وأنه عمود الشعر وجوهره، تبع التقفية في هذا الغرض الوزن. وهذا أيضا شيء قد صرحوا به في أوضاعهم التي استنبطوها مثل صناعة العربية وصناعة العروض، وتصریحهم بذلك هو أشهر مكانا من أن يرشد إليه»^(١).

ولاشك أن السجلماسي يعني بهذا القول قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) الذي انتقد تعريفه للشعر بكونه يقتصر على العناصر الشكلية فحسب، لكن، ومع ذلك، فهذا الحكم غير صحيح وتفنده تصورات وأحكام كثيرة كانت رائجة قبل القرن الهجري الرابع، أكد أصحابها أن الوزن لا يعدو وأن يكون مكونا من مكونات جوهرية أخرى في الشعر من ضمنها التصوير والإيحاء والبناء التركيبي والأسلوب الجميل والمتناسق للقول الشعري، وقد سبق الوقوف عند تلك التصورات والأحكام لدى الجاحظ وابن سلام الجمحي وابن علي المنجم.

وقد ذهب ابن البناء ولسان الدين بن الخطيب مذهب السجلماسي فاعتبرا التخييل والمحاكاة جوهرية الصناعة الشعرية، فأشار الأول إلى أن الشعر «هو الخطاب بأقوال كاذبة مخيَّلة على سبيل المحاكاة يحصل عنها استفزاز بالتوهّمات»^(٢)؛ بينما رأى الثاني أن الشعر هو الصور التمثيلية وهو خطاب لغوي ينبنى على المحاكاة والتخييل، وأنه عند العرب «الكلام الذي تحصره الوزن والقافية، ويقوم الروي بجناحه مقام الخافية، ويختص به من الأعارض المتعارفة عروض، ويقوم به نظام مفروض (...)» فما جنح منه إلى التخييل والتشبيه وحل من الاستعارة بالمحل النبیه، وأعرق في باب الشعر أتم الأعراف، كان شعرا على الإطلاق (...)»^(٣). ولا شك أن ثمة فروقا دقيقة بين هذه التعريفات على مستوى الصياغة اللغوية والمحتوى التصوري لعل أبرزها أن ابن البناء يميز - خلافا للسجلماسي وابن الخطيب - بين مصطلحي المحاكاة والتخييل، فلا يرادف بينهما وإنما يعتبر أن المحاكاة وسيلة للتخييل.

١- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٤٠٧، انظر كذلك، ص ٢١٨ - ٢١٩.

٢- ابن البناء المراكشي: الروض المربع، ص ٨١.

٣- لسان الدين بن الخطيب: السحر والشعر، ١/ ٨٢-٨٣.

وبالرغم من أنهم يتفقون جميعهم على اعتبار التخيل جنسا بلاغيا يتفرع إلى أنواع التشبيه والاستعارة والتمثيل وغيرها، إلا أن استعمالهم له لا يقتصر على التصوير البلاغي فحسب، وإنما يتعداه ليشمل الإثارة الجمالية التي يحدثها الشعر في النفس وتنتج عنها متعة عاطفية عميقة. ويبدو ذلك واضحا في عبارة ابن البناء السابقة «يحصل عنها استفزاز بالتوهّمات»، كما يبدو بصورة أوضح في تعريف السجلماسي لمعنى عبارة القول المخيل الواردة في تعريفه للشعر، حيث يقول: «إن القول المخيل هو القول المركب من نسبة أو نسب الشيء إلى الشيء دون اغتراقها، تركيبا «تدعن له النفس فتنبسط عن أمور وتقبض عن أمور من غير روية وفكر» وقلنا: «دون اغتراقها» لأنها لو اغترقت لكان إياه. والسبب في هذا الإذعان والانبساط: الالتذاذ الكائن للنفس الناطقة من إدراك النسب والاشتراكات والوصل بين الأشياء (...)»^(١). ويقول أيضا في السياق نفسه: «المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث التخيل والاستفزاز فقط»^(٢).

ويندرج التأكيد هنا أن عماد النظر في الشعر إنما هو إثارة الخيالات والانفعالات في سياق تجاوز قضية الصدق والكذب والتخلص منها، فالشعر «مبني على المحاكاة والتخيل لا على الحقائق»^(٣)، ولذلك فمعانيه «إنما تؤخذ من حيث هي خيلة فقط دون نظر إلى صدقها أو عدم صدقها»^(٤).

ولئن كان ابن البناء والسجلماسي يرددان التصور الفلسفي لقضية الصدق والكذب في علاقتها بالتخيل، فلا شك أنهما لا يصلان إلى عمق التحليل وشمولية المقاربة اللتين تميزت بهما مناقشة حازم القرطاجني لهذه القضية، حيث إنه لم يقف -مثلهما- عند حدود التأكيد أن النظر في الشعر ينبغي أن ينصب على تخيلية معانيه لا على صدقها أو كذبها، ولكنه تجاوز هذا المستوى من القول، فنظر في مادة التخيل والمحاكاة، وبحث طبيعة المعاني التي تنطوي عليها، ونوع القيمة الجمالية التي تنتج عنها إن كانت صادقة أو كاذبة، وتابع الجهات التي يحسن فيها أن تكون معاني التخيل صادقة أو كاذبة أو مجتمعة الصدق والكذب. وبالرغم

١- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢١٩.

٢- نفسه، ص ٢٥٢.

٣- ابن البناء المراكشي: الروض المربع، ص ١٠٣.

٤- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢٢٠.

من محاولة محققي كتابي: «الروض المريع» و«المنزع البديع» مساواة تصوري ابن البناء والسجلماسي ومناقشتها لهذه القضية بما قام به حازم^(١)، إلا أن المقارنة البسيطة بين ما قام به كل واحد منهم تبين أن حازما كان أكثر إحاطة بكل جوانب الموضوع، وأبعد تعمقا في دراسته منهم .

ومما تجدر الإشارة إليه أن الرندي وابن البناء والسجلماسي وابن الخطيب يتفقون جميعهم على استعمال دالي «الاستفزاز» و«المستفز» لوصف طبيعة الإثارة التخيلية التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي^(٢)، ومن الملحوظ أن تلك الكلمتين لا توجدان عند حازم أو عند الفلاسفة المسلمين.

ويؤكد السجلماسي أن الانفعال التخيلي الذي يحدثه الشعر هو بالجملة «غير فكري»^(٣)، لأنه يحدث على مستوى اللاوعي الخالص للمتلقي، وإذا كانت هذه المسألة قد سبق الوقوف عندها وتوضيحها، فإن سياق توظيف هؤلاء البلاغيين لها يشي باستمرار تلازم المفهوم العربي الخالص للتخيل وتداخله بالمفهوم الفلسفي، إذ ظل التخيل الشعري يشبه بالسحر، وبلغت المقارنة بينهما ذروتها مع لسان الدين بن الخطيب الذي عنون ديوانه الشعري بـ«السحر والشعر»، وصدره بمقدمة هامة تؤكد علاقتها التماثلية، وتستعيد المواقف العربية الأولى التي كانت تمجد الكلمة الجميلة المؤثرة «التي تستطيع أن تحدث تغييرا للواقع أو على الأقل تحدث تأثيرا بالغاً على حال سامعها وواقعها»^(٤).

١- انظر رضوان بنشقرون: «الدراسة»، ضمن ابن البناء: الروض المريع، ص ٣٢، علال الغازي: «التصدير» ضمن السجلماسي: المنزع البديع، ص ١٢٤، مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص ٥٨٩-٥٩٠، ٦٠٦.

٢- انظر ابن البناء المراكشي: الروض المريع، ص ٨١، السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢٦٠، ٢٧٤، لسان الدين ابن الخطيب: السحر والشعر، ص ٨٤، أبو البقاء الرندي: الوافي، ص ٤٣. ليس معنى ذلك أنهم يتميزون عن غيرهم من البلاغيين والنقاد العرب القدامى بتوظيف كلمة «الاستفزاز» لوصف طبيعة الإثارة الجمالية التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي، فقد وردت هذه الكلمة بالمعنى نفسه لدى ابن طباطبا في سياق حديثه عن القدرة التأثيرية للشعر (عيار الشعر، ص ٣٠). إلا أن ما يميزهم عنه أنهم استثمروها لزيادة التنبيه على الأثر النفسي للتخيل الشعري.

٣- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٥٠١.

٤- د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٦٤٠.

يقول: «لما كان السحر قوة ظهرت للنفوس أفعالها، واختلفت بحسب الوارد أحوالها، فترى لها في صورتها الحقيقية خيالها، وتبدي في هيئة الواجب محالها، وكان الشعر يملك مقادتها، ويقلب عاداتها، وينقل هيئتها، ويُسهِّل بعد الاستصعاب خَبِئَتِهَا، ويحمل في قدِّه على الشيء وضده، وحتى تفتن لهذا المعنى من يُعنى في سر الكلام بما يعنى فقال: [من البسيط]

في مَنْطِقِ الْقَوْلِ تَزِينٌ لِبَاطِلِهِ وَالْحَقُّ قَدْ يَعْتَرِيهِ سَوْءٌ تَعْبِيرِ
تَقُولُ هَذَا مُجَاجِجُ النَحْلِ تَمْدُحُهُ وَإِنْ ذَمَّتْ فَقُلْ قِيءُ الزَّنَائِيرِ
مَدَحٌ وَذَمٌّ وَعَيْنُ الشَّيْءِ وَاحِدَةٌ إِنْ الْبَيَانُ يُرَى الظُّلَمَاءُ كَالنُّورِ

إذا حضر بما يناسبه وتقضي إليه مذهب، وقُرِنَتْ به الأَلْحَانُ على اختلاف حالاتها وما تقتضيه قوى استحالاتها، عظم الأثر، وظهرت العبر، فشجع وأقدم، وسَهَّرَ، ونوَّم، وحبب السخاء إلى النفس، وشهَّى واضحك حتى ألهى، وأحزن وأبكى، وكثير من ذلك يحكى، وهذه قوى سحرية، ومعان بالإضافة إلى السحر حرية، فمن الواجب أن يسمى الصنف من الشعر الذي يجلب النفوس ويستفزها، ويثني الأعطاف ويهزها، باسم السحر (...)^(١).

وبالرغم من المرجعية الفلسفية الواضحة لدى لسان الدين بن الخطيب إلا أن ما يقوله هنا لا يعدو أن يكون تمثلاً لتصور ابن طباطبا للشعر وإعادة صوغ له ببعض عباراته^(٢)، مع فرق أنه يتميز عنه بربط ذلك التصور بمفاهيم الخيال والتخييل والمحاكاة، بحيث اعتبر أن الأثر التخيلي يقع في النفس بنظم القول الشعري ضمن بنيات لغوية وتركيبية متناسبة ومتآلفة، وتشكيل صورته بإيقاعات موسيقية متناغمة، يقول موضحاً ذلك: «إذا عَضَّدَ بما يناسبه (...) وقرنت به الأَلْحَانُ على اختلاف حالاتها (...)». وبذلك يتميز عن ابن البناء والسجلماسي اللذين ركزا على الجانب الإيحائي والتمثيلي للتخييل الذي يتعلق بالأساليب البلاغية، ولم يربط هذا الجانب بالمستوى الإيقاعي للشعر.

١ - لسان الدين بن الخطيب: السحر والشعر، ١/ ٨٣-٨٤.

٢ - قارن هذا النص بتعريف ابن طباطبا للشعر: عيار الشعر، ص ٢٩.

صحيح أن السجلماسي وقف عند بعض صور توازن البنيات اللغوية للقول الشعري التي تصير بها «أجزاء القول متناسبة الوضع متقاسمة النظم معتدلة الوزن، متوخى في كل جزء منهما أن يكون بزنة الآخر دون أن يكون مقطعاهما واحدا»^(١)، وهو الأمر الذي يعد حديثا في صلب الإيقاع الشعري، لكن يلاحظ أنه لم يربط بين التخيل والوزن، ولم يوضح طبيعة تفاعلها ونوع ترابطهما.

وقد حاول علال الغازي الدفاع عن وجود «نظرية شعرية» عند السجلماسي تربط بين المستويين الإيقاعي والتخييلي في الصور الفنية، وتؤكد أن جمالية الصور الفنية لا تتحقق بمعزل عن طبيعة الوزن الشعري^(٢)، إلا أنه انتهى إلى بعض الأحكام والتأويلات التي لا توجد نصوص صريحة تدعمها، ولا تتوافق -فضلا عن ذلك- مع طبيعة مشروع السجلماسي الذي يتوخى تصنيف أساليب البديع بما يمكن من الوقوف على لطائف معاني القرآن الكريم و« معرفة وجه إعجاز نظمهم»^(٣)؛ ذلك أن كل البلاغيين الذين تناولوا هذا الموضوع دأبوا على إخراج المكون الإيقاعي من مجال بحثهم، ولم يتعمقوا في دراسته وبيان طبيعة علاقته بالتخيل حتى ولو كان موضوع حديثهم هو الشعر. وإذا كان قد سبق التنبيه على ذلك في معرض تتبع مفهوم التخيل عند عبد القاهر الجرجاني والزمخشري وابن الأثير، فإن هذا الأمر يبدو جليا في قول ابن البناء: «وهذا الذي ذكرناه في هذا الكتاب يعرف التفاضل في البلاغة والفصاحة، وهو قدر كاف في فهم ذلك في كتاب الله وسنة نبيه وفي المخاطبات كلها، لم يشذ منه إلا ما هو من موضوع صناعة العروض وصناعة القوافي وبعض ما يختص بالشعر من حيث هو شعر. وأما ما هو من موضوع صناعة البديع والبلاغة ولم يختص به الشعر من حيث هو شعر فلا»^(٤).

وتكمن قيمة هذه المسألة وأهميتها في أنها تفسر سبب تركيز هؤلاء البلاغيين على الجانب البلاغي للتخيل الذي يتعلق بمختلف صورته وأنواعه البديعية.

١- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٥١٤.

٢- انظر علال الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص ٧٠٥-٧٠٦.

٣- المصدر السابق، ص ١٧٩.

٤- ابن البناء المراكشي: الروض المربع، ص ١٧٤.

٢- التخييل جنسا بلاغيا:

لم يعد مصطلح التخييل بعد حازم القرطاجني يشمل كل مكونات الخطاب البلاغي، وإنما أصبح مجال توظيفه يرتكز أساسا على الصور البديعية في القول البياني، وتعد محاولة السجلماسي لتجنيس أساليب البديع مثالا بارزا في هذا السياق.

ذلك أنه ينطلق -وكما يشي بذلك مصطلح «التجنيس» في عنوان كتابه- من مبدأ رئيس مستمد من كتاب أرسطو: المقولات الذي يرى فيه أنه: «لا يمكن إدخال جنس أعلى في جنس أعلى آخر. وعلى أساس هذا المبدأ قام بتصنيفاته في علم الأحياء، وتبعاً لذلك أنجز تصنيفاته للأجناس الأدبية ومختلف النظم الاصطناعية»^(١). ويبدو أنه قد تعمق هذا التصور وأغرم به، فأراد أن يضع على منواله «قوانين كلية لصناعة البيان»^(٢)، تقوم على فكرة أن «الجنس العالي لا يترتب تحت شيء ولا يحمل على جنس آخر عال أصلاً»^(٣)، ومن هذا المنطلق فمشروعه في المنزع البديع يستهدف: «إحصاء قوانين أساليب النظم التي تشتمل عليها الصناعة الموضوعية لعلم البيان وأساليب البديع، وتجنيسها في التصنيف، وترتيب أجزاء الصناعة في التأليف، على جهة الجنس والنوع، وتمهيد الأصل من ذلك للفرع، وتحرير تلك القوانين الكلية، وتجريدها من المواد الجزئية (...)»^(٤).

وقد حصر أساليب صنعة البلاغة والبديع في «عشرة أجناس عالية وهي: الإيجاز، والتخييل، والإشارة، والمبالغة، والرصف، والمظاهرة، والتوضيح، والاتساع، والاثناء، والتكرير»^(٥). وحسب المبدأ الأرسطي الذي يعتمد السجلماسي فقد صنف هذه الأجناس بطريقة «منفصلة» لا تسمح بدخول جنس معين وترتيبه تحت جنس آخر أو بأن يحمل عليه، «فكل منها له هويته وشخصيته المستقلة، وله مسافته الفاصلة، وهذه المسافة الفاصلة بين الأجناس متساوية»^(٦)، هذا على المستوى النظري؛ أما على المستوى التطبيقي فإن «مبدأ

١- د. محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص ٦٢.

٢- عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي، ص ٧٠٣.

٣- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢٩٠.

٤- نفسه، ص ١٨٠.

٥- نفسه.

٦- د. محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص ٧٢.

نقاء الأجnas والأنواع لم يتحقق إلا جزئيا (...). لأن القارئ للكتاب يرى أنها تداخلت وتقاطعت وتشابكت، هكذا تداخل الجنس الأول «الإيجاز» مع الجنس الثالث «الإشارة» ومع العاشر «التكرير» وتقاطع الجنس الثاني «التخييل» مع الجنس الثالث: «الإشارة»^(١). وتقود هذه الملاحظة الدقيقة التي سجلها محمد مفتاح إلى أخرى لا تقل أهمية عنها، مؤداها أن عزل «التخييل» عن المكونات الجمالية والخصائص الأسلوبية والتركيبية للخطاب البلاغي يخالف تصور الفلاسفة المسلمين وحازم القرطاجني، الذين أكدوا جميعهم أن التخييل في الشعر لا ينتج عن جانبه التصويري فحسب، ولكنه ينتج كذلك وأساسا عن صوغ الصور التخيلية في بنيات لغوية ومضامين إيحائية تعتمد الإيجاز في التعبير والمبالغة في الوصف وغير ذلك من الصفات والخصائص التي أفردا السجلماسي بأجناس مستقلة عن جنس «التخييل»، والتي لا يمكن للصور البلاغية أن تكون جميلة ومؤثرة ما لم تصنع على أساسها.

يستند القول إن التخييل عند السجلماسي يخالف التصور المفهومي للفلاسفة المسلمين والقرطاجني في تركيزه على المعنى البلاغي للتخييل، وتقديمه له على معناه الوظيفي الذي يشير إلى الأثر الجمالي الذي يحدثه الشعر في النفس؛ فمن المعلوم أن القرطاجني والفلاسفة المسلمين اعتبروا التخييل انفعالا في المقام الأول، وبالرغم من أنهم استعملوه -في بعض الأحيان- بمعنى الصور البديعة في الشعر التي تشمل التشبيه والاستعارة ونحوهما، إلا أن هذا المعنى ظل لديهم ثانويا مقارنة بالمعنى السابق كما اتضح من قبل.

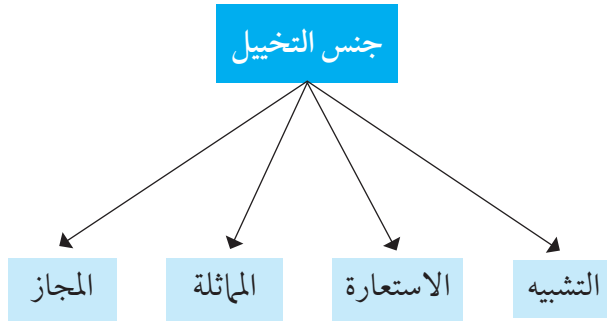
ومما يبين هذا الفرق المفهومي تأكيد السجلماسي أن جنس التخييل هو موضوع الصناعة الشعرية و«عمود علم البيان وأساليب البديع»^(٢)، وأنه «يشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه ويحمل عليها من طريق ما يحمل المتواطئ على ما تحته، وهي نوع التشبيه، ونوع الاستعارة ونوع الماثلة -وقوم يدعونه التمثيل- ونوع المجاز»^(٣). وتتضح علاقة هذا الجنس بأنواعه من خلال الخطاطة الآتية^(٤):

١- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٧٢ - ٧٣.

٢- نفسه، ص ٢١٨، ٢٦٠.

٣- نفسه، ص ٢١٨.

٤- انظر علال الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص ٦٠٠.



ويوضح علال الغازي أن هذه الأنواع الأربعة التي تنحدر عن جنس التخيل ليست مصطلحات شعرية محضة «إنها بحسب الشاهد تحمل بحكم التوظيف والصياغة وطبيعة الخطاب «شعرية» هذا الخطاب، أو «نثرية» أسلوب الإعجاز، أو «نثرية» الخطاب الفني العام، لكنها بطبيعتها الخيالية، وقدرتها في البناء والصياغة على تحمل وتمثل «التخيل» أضحت لها صفة ميزتها «عن النثرية» هنا وأدرجتها في «الصناعة الشعرية» باعتبار «التخيل» هو جوهرها وجذرها المشترك»^(١).

وقد وقف السجلماسي عند كل نوع من أنواع جنس التخيل فعرفه، ومثل له بشواهد قرآنية وشعرية تبرز طبيعته الخيالية ومميزاته الإيحائية، وفي هذا السياق بين أن نوع التشبيه: «هو القول المخيّل وجود شيء في شيء إما بأحد أدوات التشبيه الموضوع له كالکاف وحرف كأن أو مثل، وإما على جهة التبديل والتنزيل»^(٢). وفي رأيه السجلماسي أن هذا النوع جنس متوسط تحته نوعان: أولهما التشبيه البسيط؛ وثانيهما التشبيه المركب. «والتشبيه البسيط هو القول المخيّل المشبّه فيه شيء بشيء، أعني ذاتا مفردة بذات مفردة على الشريطة المتقدمة، أعني أن يمثل شيء بشيء من جهة واحدة أو أكثر فقط دون الاغتراق إما بالأداة، وإما بالتنزيل كما قد قيل»^(٣)، ويتفرع عن هذا الجنس المتوسط الأول الذي هو التشبيه البسيط نوعان هما: الجري على المجرى الطبيعي المؤلف في التشبيه والتمثيل و«هو أن يبدأ بما يؤم تخيله وتشبيهه، ثم يردف بما يؤم تخيله فيه وتشبيهه به إما بالأداة وإما بالتبديل والتنزيل

١ - علال الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص ٦٠٥.

٢ - السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢٢٠.

٣ - نفسه، ص ٢٢١.

(...) ومن صورته قوله جل ثناؤه^(١): ﴿وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ﴾^(٢)؛ أما النوع الثاني فهو الجري على غير المجرى الطبيعي، ويقوم أسلوبه التخيلي على عكس التشبيه وتمثيل الشيء بصورة غير مألوفة «وذلك أن يؤخذ الشيء الذي يؤم تشبيهه وتخيل أمر فيه فيجعل في الحمل فقط جزءا أخيرا من القول، ويؤخذ الأمر الذي يؤم تخيله في الشيء وتشبيه الشيء به فيجعل في الحمل فقط جزءا أول من القول لنوع من قصد الغلو والمبالغة في الوصف مثل أن نقول: الشمس فلانة»^(٣).

أما النوع الثاني من القسمة الأولى لنوع التشبيه فهو التشبيه المركب و«هو أن يقع التخيل في القول والتشبيه والتمثيل فيه لشيئين بشيئين، وذاتين بذاتين. والمشبّه والممثل والمشبّه به والممثل به ذوات كثيرة، وذوات المشبّه إليه على نسب ذوات المشبّه به إليه، وإجراء إحدى الجنبتين على نسب إجراء الأخرى، فينتظم التخيل بالمناظرة بين الجنبتين لإشكاليهما واشتباههما في النسبة التي قصد التشبيه منها (...) ومن صورته قوله عز وجل: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا﴾^(٤) (...) ومن بديعها في الشعر قول بشار: [من الطويل]

كَأَنَّ مَثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ»^(٥)

وبخصوص الاستعارة، وهي النوع الثاني من جنس التخيل، فهي «أن يكون اسم ما دالا على ذات معنى راتبا عليه دائما من أول ما وضع، ثم يلقب به الحين بعد الحين شيء آخر لمواصلته للأول بنحو ما من أنحاء المواصلّة أي نحو كان، تخيلا لذات المعنى الأول الموضوع عليه الاسم في الشيء الثاني الملقب به حين اللقب، واستفزازا، من غير أن يجعل راتبا للثاني دالا على ذاته»^(٦).

١- الرحمن، ٢٤.

٢- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢٢٢.

٣- نفسه، ص ٢٢٧ - ٢٢٨.

٤- الجمعة، ٥.

٥- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢٢٩ - ٢٣٠.

٦- نفسه، ص ٢٣٥.

ويشترط السجلماسي في الاستعارة لكي تكون مثيرة للخيلات والانفعالات أن تكون المشابهة بين المستعار منه والمستعار له قريبة وصحيحة ومتناسبة العلاقات «حتى إنه لو حُلَّ تركيب الاستعارة إلى تركيب التشبيه فقليل -مثلا- في قوله: [من الوافر]

غُلَّالَةٌ حَدَّه صُبِغَتْ بِوَرْدٍ ونُونُ الصُّدُغِ مُعْجَمَةٌ بِخَالٍ

«كأن حدَّه غلالة، وكأن صدغه نون» لا متزج اللفظ بالمعنى وتحققت النسبة والشبه والوصلة بين المستعار منه والمستعار له، وبالجملية بين المخيل والمخيل فيه، وكان المعنى صحيحاً^(١). وبخصوص المماثلة أو التمثيل، وهي النوع الثالث من جنس التخيل، فحقيقتها «التخيل والتمثيل للشيء بشيء له إليه نسبة وفيه منه إشارة وشبهة، والعبارة عنه به»^(٢)، ومعنى ذلك أن يقصد في الأصل الدلالة على معنى فلا يعبر عنه بالألفاظ الدالة على معناه الحقيقي، وإنما يعبر عنه بالألفاظ أخرى تدل على معنى آخر يوحى بالمعنى الأصلي المقصود ويمثله في النفس، ومن هنا كان لهذا النوع في النفس «حلاوة ومزيد إلذاذ لأنه داخل بوجه ما في نوع الكناية من جنس الإشارة، والكناية أبداً أحلى موقعا من التصريح»^(٣).

أما بخصوص النوع الرابع والأخير من جنس التخيل وهو المجاز فهو «القول المستفز للنفس المتيقن كذبه، المركب من مقدمات مخترعة كاذبة تُحِيلُ أموراً وتحاكي أقوالاً»^(٤). ويبدو أن السجلماسي يستعمل مصطلح المجاز بالمعنى البلاغي العام الذي يشمل كل ألوان البديع وأساليبه الإيحائية. ولذلك فالتعريف الذي يقدمه هنا ينطبق على الأنواع التي تعرض لها سابقاً، لأن من شأن علاقات المشابهة بين أطراف كل نوع من الأنواع السابقة، أن تثير النفس وتحرك خيالاتها إذا صيغت بأسلوب بديع ينطوي على معنى جميل وجديد.

وقد اعتبر علال الغازي العمل الذي قام به السجلماسي دليلاً قوياً «على التحول الكبير الذي عرفه مصطلح «التخيل» على يد هذا المفكر المغربي في بناء نظرية الشعر وتحديد مفهومه

١- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢٣٦.

٢- نفسه، ص ٢٤٤.

٣- نفسه.

٤- نفسه، ص ٢٥٢.

في ضوء عناصرها»^(١)، ورأى تبعاً لذلك أن وضعه تلك الأنواع في مجرى التخيل أمر جديد في البلاغة العربية^(٢)! ولا شك أن في هذا القول بعض «الغلو» وكثير من «التجاهل» ليس للجهود الأولى التي أسست لعملية التقريب بين التخيل والأنواع البلاغية ولتحليل علاقات المشابهة في التشبيه والاستعارة بالنظر إلى طبيعتها التخيلية فحسب، ولكن أيضاً للمحاولات التي عاصر أصحابها السجل الماسي وحذوا حذوه في ما رام تحقيقه.

فمن الأبواب الأربعين لكتابه خص الرندي (ت ٦٨٤ هـ) الباب التاسع لنوع التخيل لمتابعة بدائع الشعر وروائع صنعتته، وقد بحث فيه علاقته بالتشبيه وطبيعته الإيحائية والتمثيلية، فقال: «والتخيل أصله التشبيه أيضاً، وذلك أن يتوهم في الشيء معنى ليس فيه، لوجود صفة تكون علة لوجود ذلك المعنى في غيره، كالخجل، تكون عنه الحمرة في بعض الوجوه فيتوهم الخجل في الورد لوجود الحمرة فيه، ولذلك قال ابن الرومي في تفضيل النرجس على الورد: [من الكامل]

خَجِلْتُ خُدُودَ الْوَرْدِ مِنْ تَفْضِيلِهِ خَجَلًا تَوَرَّدُهَا عَلَيْهِ شَاهِدٌ»^(٣)

ورأى ابن البناء المراكشي أن المحاكاة والتخيل يشتملان على «التشبيه وأساليب التبديل، سواء كانت إبدالات من لواحق الشيء (الكناية والمجاز المرسل) أو إبدالات من مناسبه (الاستعارة)»^(٤)، واعتبر لسان الدين بن الخطيب أن التشبيه والاستعارة عنصران من عناصر التخيل، ووسيلتان أسلوبيتان للبلوغ بالشعر إلى أعلى درجات الجمال والتأثير^(٥)، ولم يخرج حازم القرطاجني عن هذا الإطار، إذ استعمل مصطلحي التخيل والمحاكاة في بعض السياقات بمعنى التشبيه^(٦).

١- علال الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص ٦٠٨.

٢- نفسه، ص ٦١١.

٣- الرندي: الوافي، ص ١٤٧-١٤٨.

٤- عبد الوهاب الأزدي: مفهوم البيان في الدراسات البلاغية بالمغرب، ص ٢١٨، انظر ابن البناء: الروض المريع، ص ١٠٣، ١١٥.

٥- لسان الدين بن الخطيب: السحر والشعر، ص ٨٣.

٦- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٩٦.

وإذا كان الفلاسفة المسلمون قد أثروا في قراءة مصطلحي المحاكاة والتخيل في ضوء مباحث البلاغة العربية، وذلك حين استعملوا هذين المصطلحين بمعنى مرادف للتشبيه والاستعارة وما تركب منهما^(١)، فإن المصدر الأساس لهذا الفهم والتأويل يعود - كما اتضح في ماسبق - إلى الترجمتين العربيتين القديمتين لكتابي الشعر والخطابة اللتين ربط صاحباهما المحاكاة بالتشبيه على نحو يوحى بترادفهما.

وبغض النظر عن المحاولات الأخرى التي وعى أصحابها الطابع الخيالي للأنواع البلاغية ووظيفته التخيلية، والتي لم يكن لأصحابها أي علاقة بالتصورات والأصول الفلسفية لمفهوم التخيل، خاصة مع الزمخشري وابن الأثير، يلاحظ أن استثمار المحتوى الفلسفي للتخيل لم يقف في البلاغة العربية عند هذه الحدود، وإنما تجاوزها إلى مجال آخر لا يقل أهمية عنها ويتعلق الأمر بتحليل علاقات المشابهة بين الأنواع البلاغية في ضوء المباحث النفسية.

فقد استعان بعض شراح التلخيص بتصورات الفلاسفة المسلمين للنشاط الذهني لقوى الإدراك النفسي بغاية إيضاح طبيعة الجامع الخيالي في الصور البلاغية التي تستند المشابهة فيها على «الخيال» أو «الوهم». ويجدر التذكير - قبل الوقوف عند تلك التصورات لبيان طبيعتها - أن السكاكي قسم طرق تمثل الذهن لعلاقة المشابهة بين طرفي التشبيه إلى خمسة مستويات حددها في الحس والخيال والعقل والوهم والوجدان. وألحق بعد ذلك ما يستند إلى الخيال بالحس، وما يستند إلى الوهم والوجدان بالعقل، الأمر الذي أثار بعض الغموض حاول القزويني وشراحه إزالته.

وإذا كان القزويني قد ظل مرتبطاً بكلام السكاكي ومصطلحاته كما اتضح في ما سبق، فإن شراح تلخيصه فسروا تلك المصطلحات بالتمييزين استعمالها البلاغية والنفسية، وفي هذا الإطار يقول ابن يعقوب المغربي (ت ١١٢٨هـ) تعقيباً على نص القزويني الذي أوردناه في الفصل الثالث: «(...) فالهيئة التركيبية التي قصد التشبيه بها، وهي هيئة نشر أعلام مخلوقة من الياقوت على رماح مخلوقة من الزبرجد لم تشاهد قط لعدم وجودها. ولكن هذه الأشياء التي اعتبر التركيب معها التي هي مادة أي أصل تلك الهيئة وهي العلم

١ - الفارابي: كتاب الشعر، ص ٩٣، ابن سينا: فن الشعر، ص ١٧١، المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص ١٨، ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر، ص ٢٠١.

والياقوت والزبرجد شوهـد كل واحد منها لوجوده فهو محسوس، وقد علم من هذا أن ليس المراد بالخيالي هنا ما تقدم وهي الصورة المدركة بالحواس ثم تبقى في خزانة الخيال بعد غيبتها عن الحس المشترك، لأن هذا المركب المسمى بالخيالي هنا ليس صورة مشاهدة قط لعدم وجودها وإنما أحست مادته، فالمراد بالخيالي هنا المركب من مادة مشاهدة وهو بنفسه معدوم، واختار إلحاقه بالحسي دون العقلي مع أن صورته الكلية تدرك بالعقل نظرا لمادته المحسوسة، فلما كانت مادته صورا خيالية بعد شهودها وغيبتها عن الحس المشترك ناسب جعله حسيا خياليا مع أنه لو جعل الحسي ما يدرك بالحواس حقيقة والعقلي ما سوى ذلك انضبط التقسيم أيضا^(١).

وفي السياق نفسه يقول محمد الدسوقي (ت ١٢٣٠ هـ): «إعلم أن الخياليات جمع خيالي والمراد به هنا المركب المعدوم الذي تخيل تركبه من أجزاء موجودة في الخارج، وليس المراد بالخياليات الصور المرتسمة في الخيال بعد إدراكها بالحس المشترك المتأدية إليه من الحواس الظاهرة، لأن هذه داخلة في الحسيات، وليست من الخياليات بالمعنى المراد هنا، ألا ترى أن الأعلام الياقوتية المنتشرة على رماح زبرجدية التي سماها أهل هذا الفن خياليات لا وجود لها حتى تتقرر في الحس المشترك عند مشاهدتها بالحس الظاهري، وأن الوهميات جمع وهمي والمراد به هنا صورة لا يمكن إدراكها بالحواس الظاهرة لعدم وجودها لكنها بحيث لو وجدت لم تدرك إلا بها (...)»^(٢).

يكشف هذان النصان أن تأثر البلاغة العربية بالفلسفة لم يقتصر على توظيف شروح الفلاسفة المسلمين لكتب أرسطو في الشعر والخطابة، وإنما تعداها إلى مباحثهم النفسية، كما تدل على ذلك مصطلحات «الخيال»، و«الحس المشترك» و«الوهم» التي يشير كل واحد منها إلى إحدى قوى الإدراك الباطنية. وينم توظيف هذه المصطلحات (الملكات) عن تصور عميق لدى هذين البلاغيين مؤداه أن التحليل الأسلوبي للصور البلاغية ومضامينها الإيحائية وعلاقاتها التمثيلية لا يجب أن ينفصل عن متابعة طرق تشكلها في النفس، ومستويات انتقالها من قوة ذهنية إلى أخرى؛ لأن الصور البلاغية ليست مجرد بنيات لغوية تركيب ظواهر العالم ومعطياته الإدراكية ضمن علاقات فنية تقوم على المشابهة أو اللزوم،

١- ابن يعقوب المغربي: مواهب المفتاح، ضمن شروح التلخيص، ٣/ ٣١٥.

٢- محمد عرفة الدسوقي: حاشية على السعد التفتازاني، ضمن شروح التلخيص، ٣/ ٣١٣.

ولكنها نتاج حركة ذهنية للنفس يتفاعل فيها الوعي الجمالي بالعالم الخارجي مع النشاط الإدراكي لقوى الذهن وملكاته الباطنية، كما أوضح ذلك من قبل الفلاسفة المسلمون الذين يعتمد عليهم صاحبنا هذين النصين.

وإذا كانت عملية الربط بين المباحث البلاغية والتصورات النفسية القديمة للوظائف الإدراكية للقوى النفسية وخصائصها الإبداعية أمرا يقتضي أفرادها بدراسات مستقلة تكشف هذا الجانب الذي لم يلق بعد العناية التي يستحقها، فإن الملاحظة الأساس التي يجب تسجيلها أن توظيف ابن يعقوب المغربي ومحمد الدسوقي لمصطلح التخيل لم يخرج - بالرغم من كونها استثمرا المباحث النفسية ووظفها في دراساتهم البلاغية - عن سياق ترديد المحتوى المفهومي الذي ميز اشتغاله لدى عبد القاهر الجرجاني والزنجشري والسكاكي والقزويني^(١). ويبدو أن السبب في ذلك يعود إلى التزامهما بشرح تصورات صاحب تلخيص المفتاح وتحديدده للاستعارة التخيلية.

تفيد متابعة مفهوم التخيل لدى البلاغيين اللاحقين لحازم القرطاجني باستنتاج أن المفهوم لم يخرج عن إطار ترديد مقولات الفلاسفة المسلمين وتصوراتهم؛ فقد أكدوا أن التخيل هو جوهر الخطاب الشعري الذي يميزه عن غيره من الخطابات اللغوية الأخرى، وأوضحوا، تبعا لذلك، أن جمالية القول الشعري لا تتحدد باعتبار صدق معانيه أو كذبها، وإنما باعتبار قدرتها على إثارة الانفعالات وتحريك الخيالات في الذهن.

وباستثناء التواتر الملحوظ لديهم لكلمة الاستفزاز، التي استعملوها للدلالة على طبيعة الإثارة التخيلية التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي، يلاحظ أن كل التصورات والمصطلحات التي استخدموها مستمدة من شروح الفلاسفة المسلمين لكتب أرسطو في الشعر والخطابة، وأنهم اكتفوا بترديد ما دون أن يضيفوا إليها شيئا جديدا.

كما يلاحظ أيضا أن بلاغيي هذه اللحظة ركزوا في توظيفهم لمفهوم التخيل على جانبه البياني الذي يرتبط بالأنواع البلاغية، وقد تعمق السجلماسي في هذا التصور حين اعتبر التخيل جنسا بلاغيا تتفرع عنه أربعة أنواع هي: التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز. وإذا كانت هذه الدراسة قد أوضحت - في ما سلف - أن أصول هذا التصور تعود إلى الفلاسفة

١- انظر ابن يعقوب المغربي: مواهب المفتاح، ضمن شروح التلخيص، ١٥٠/٤-١٦٥. محمد عرفة الدسوقي: حاشية على السعد التفتازاني، ضمن شروح التلخيص، ١٥٠/٤-١٦٥.

المسلمين، وأن كتب حازم القرطاجني وأبي البقاء الرندي ولسان الدين بن الخطيب لا تخلو من إشارات تمضي في هذا الاتجاه، فقد سجلت أن الإضافة البارزة وربما الوحيدة التي ميزت توظيف البلاغيين المتأثرين بالفلسفة لمفهوم التخيل تتجلى في استلهاهم الدسوقي وابن يعقوب المغربي للمباحث النفسية واستثمارهما تقسيمات الفلاسفة المسلمين للقوى الذهنية وترتيبهم لوظائفها ومستوياتها الإدراكية، وذلك في سياق تحليلهما للصور البلاغية التي يقوم طرفا المشابهة فيها على أساس خيالي أو وهمي.

خاتمة الفصل:

انتهى البحث في سيرورة مفهوم التخيل في البلاغة المعصودة بالمنطق إلى استنتاج أن القرطاجني يعتبر أبرز بلاغي تمثل التصورات الجمالية والمضامين الفلسفية والنفسية التي ينطوي عليها مصطلح التخيل في تراث الفلاسفة المسلمين، فقد استوعب أهم مقولاتهم وتحديداتهم للتخيل، وأعاد بناءها ضمن تصور نظري متناسق ومتكامل يلم بمختلف المستويات الذهنية واللغوية والإيحائية، وبالأصول المرجعية التي تتحكم في شكل النص الشعري وتنتج عنها قيمته وأثره الجماليين.

ولذلك يقوم تحديده لمصطلح التخيل على تأكيد العلاقات التفاعلية المترابطة بين ذهنيي الشاعر والمتلقي وانفعالاتهما النفسية من جهة، وبين المكونات اللغوية والأسلوبية والتركيبية للنص الشعري ووظائفها التخيلية من جهة أخرى، كما أنه يختزل جل القضايا والإشكالات التي يثيرها «الخيال الشعري»، سواء تلك التي تتعلق بعلاقته بالواقع الحسي أم بطبيعته التمثيلية وخصائصه التصويرية، أم بقيمته الجمالية ووظيفته النفسية في الحياة اليومية للإنسان، وغير ذلك من القضايا التي يثيرها التخيل الشعري.

ولئن كنا قد تبينا أن القرطاجني لم يكن أول ولا آخر بلاغي وظف مفهوم التخيل للحديث عن الخصائص الفنية والوظائف الجمالية للخطاب الشعري، بحيث بدأت إرهاصات استثمار المحتوى الفلسفي للمفهوم مع ابن خفاجة الأندلسي والمطرف بن عميرة، واستمر ذلك بعده مع أبي البقاء الرندي وابن البناء المراكشي وأبي القاسم السجلماسي ولسان الدين بن الخطيب، فإننا قد لاحظنا أنه كان أكثر تعمقا في دراسة التخيل الشعري والإحاطة بمختلف جوانبه الإبداعية ومستوياته الجمالية من كل الذين سبقوه أو أتوا بعده. ولذلك خلصت الدراسة إلى أن تصورات البلاغيين السابقين عليه كانت محدودة

جدا، في حين لم تخرج تصورات البلاغيين اللاحقين له عن ترديد بعض مقولات الفلاسفة المسلمين وتحديداتهم للتخيل كما أنها لم تبلغ درجة النضج النظري والتناسق المنهجي الذي ميز دراسته له.

وتبرز شمولية مفهوم التخيل عند حازم وتكامله النظري في أنه أحاط بمختلف مكونات النص الشعري ومستوياته الإيحائية، وحرص على توضيح طبيعة علاقته بالمصطلحات البلاغية والنقدية التي تمثل جزءا من شبكته المفهومية، في حين تميز اشتغاله لدى البلاغيين اللاحقين له بالتركيز على الجانب البديعي في التخيل الشعري الذي يرتبط بالأنواع البلاغية، الأمر الذي أدى بهم إلى استعمال مصطلحات التشبيه والاستعارة والتمثيل والمحاكاة بمعنى واحد، ونتج عن ذلك إغفال الجوانب الإيحائية الأخرى في العملية التخيلية، والتي لا تقل أهمية عن الجانب التصويري، خاصة الجانب الإيحائي للإيقاع الشعري.

وبالرغم من أن مفهوم التخيل في البلاغة المعصودة بالمنطق كان ذا أصول فلسفية إلا أنه انطوى على بعض التصورات العربية الخالصة التي نشأت في وقت مبكر من تفكير العرب في الخصائص الفنية للخطاب الجمالي المؤثر، حيث ارتبط عند كل البلاغيين المتأثرين بالفلسفة وغير المتأثرين بها بمعاني السحر والاحتيا، وتضمن لدى حازم تصور الجاحظ لأقسام البيان ومستوياته الإيحائية.

ويؤكد ذلك أن نضج المصطلح وانتقاله من سياق معرفي إلى آخر لا يتم بالتخلي عن الدلالات والسمات الوظيفية التي علقته به وترسبت في سجله التداولي خلال اللحظات الأولى لتشكله، بل تظل حاضرة في ذاكرته المفهومية، وقد تظهر في أرقى مستويات نضجه وتوظيفه.



الخاتمة

مكن تتبع مفهوم التخيل عبر أبرز لحظات تشكله وتأصيله وتكامله وامتداداته في الأنساق المعرفية والمستويات المختلفة للخطاب من ملاحظة رسوخ عدد كبير من الدلالات في ذاكرته اللغوية وسجله الاصطلاحي، وهي دلالات طفت في بعض اللحظات وترسبت في لحظات أخرى، وظلت تظهر وتختفي وفق شروط وسياقات خاصة، وقد تميز مفهوم التخيل في سيرورته التاريخية والمعرفية لدى الشعراء والمتأديين واللغويين والنقاد والبلاغيين والفلاسفة العرب بمروره عبر أربع لحظات، هي: لحظة النشأة والتشكل في السياقين البياني والفلسفي؛ ولحظة التأصيل الفلسفي مع فلاسفة الإسلام؛ ولحظة التأصيل البياني مع عبد القاهر الجرجاني، وامتداد المفهوم البياني للجرجاني لدى البلاغيين اللاحقين له وغير المتأثرين بالفلسفة؛ ولحظة تكامل المفهوم مع حازم القرطاجني، وامتداد المفهوم الفلسفي لدى البلاغيين المتأثرين بالفلسفة.

ففي اللحظة الأولى عرف مفهوم التخيل نشأتين متوازيتين ومتزامتين، تمثلت الأولى في بيئة الرعيل الأول من الشعراء واللغويين والمتأديين، وهي بيئة احتفلت بشعر طيف الخيال، وبلورت منه مفهومها المبكر للخيال والتخيل، فصاغت من ذلك تصورا عربيا أصيلا للتخيل له فهمه الخاص للطبيعة الإدراكية للخيال وخصائصه الذهنية ووظائفه النفسية، وينطوي على بعض الأحكام والمواقف التي تمثل أساس النظر في الظاهرة الخيالية، كما

عكس جانباً هاماً من الطبقات الدلالية العميقة والتحديدات اللغوية الأولى التي ترسبت في ذاكرة مشتقات مادة (خيال)، والتي تعتبر في منظور هذه الدراسة إرهاصات أولى دالة على بداية تشكل مفهوم التخيل.

فقد انتبه الشعراء الجاهليون والإسلاميون واللغويون من بعدهم ونبهوا على الجوهر الحركي للخيال وطابعه الامتدادي، فأكدوا أن التناجات الذهنية للخيال لا تحصر ولا تحصل، والمحو إلى خاصية المشابهة التي تسم المعطى الخيالي، وتشي بأن العلاقة بين الموضوع المادي في الواقع وصورته الخيالية في الذهن تقوم على التمثيل والاشتباه في الإدراك، ووعوا أن الخيال هو النشاط الإدراكي الوحيد الذي لا تتوقف حركته الذهنية عن الاشتغال، وأنه يرتبط بالنشاط الذهني للذاكرة ويتميز بقدرته على استدعاء المعطيات الغائبة عن الحس. وقد شبهوا قدرته التأثيرية بفعل السحر لما ينطوي عليه من طاقة على إثارة انفعالات النفس وتغيير أمزجتها ومواقفها الذهنية والسلوكية من الأشياء والمواضيع المخيلة إليها. وتبين من خلال متابعة نصوص هذه اللحظة الممتدة خلال القرون الهجرية الثلاثة الأولى أن كلمة «خيال» لم تكن تستعمل عند العرب بمعنى ملكة الإدراك الذهني، وإنما كانت ترد عندهم بمعنى نتاجات الخيال ومواضيعه؛ أما الكلمة التي كانت تؤدي عندهم المعنى السابق فهي «الوهم». وتفيد كتب التراث المتوافرة أن أول استعمال كلمة تخيل ظهرت مع الجاحظ (ت ٢٢٥هـ) الذي استخدمها بمعنى الخيالات والصور الذهنية التي تبث في النفس نتيجة حركة خارجية تثير الإدراك وتؤثر فيه، وقد استعملها غير مرة في مقابل الحقيقة، وقصد بها أفعال الخداع والإيهام والتضليل. وترسخ هذا المعنى مع ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) والصولي (ت ٣٣٥هـ) والشريف المرتضى (ت ٤٣٦هـ) وغيرهم من النقاد والمتأدبين الذين ركزوا على الدلالات «السلبية» لكلمة تخيل وغيرها من المشتقات الأخرى المرتبطة بها. ولئن كان هذا الموقف المشكك في قيمة النشاط الخيالي للنفس مستمداً من شعر «طيف الخيال» ومتأثراً بالأحكام والتحديدات التي تضمنها بخصوص الخيال، فقد استمر مع النقاد والبلاغيين اللاحقين، خاصة الحاتمي والعسكري وابن رشيق، الذين أغنوه بتصور جديد يعتبر التخيل مكوناً جوهرياً في البلاغة، ومقوماً أساساً للصور الشعرية وعلامة محددة لجمايتها وشرطاً لتأثيرها في النفوس.

أما اللحظة الثانية في سيروية تشكل مفهوم التخيل ونشأته فتتمثل في النصوص المبكرة التي ترجمت كتب الفلسفة اليونانية من السريانية إلى العربية، خاصة كتب النفس والشعر

والخطابة، وتمتد هذه اللحظة من أبي يعقوب يوسف الكندي إلى متى بن يونس القنائي، وقد تميزت ببداية تبلور مفهوم مغاير للتخيل، يستثمر الدلالات النفسية والجمالية في الفلسفة وينقلها إلى اللغة العربية، وهو تبلور عرف في البداية صعوبات لغوية وتداولية تمثلت في تداخل دلالات كلمات الوهم والخيال والتخيل والتخيل، قبل أن تأخذ منحى مغايرا في التوظيف سيرتقي بها إلى النضج الاصطلاحي؛ بحيث ستحدد علاقة كلمة تخيل بغيرها من المشتقات المرتبطة بها استنادا إلى الطبيعة الإدراكية لكل واحدة منها، ووظيفتها في مستويات العملية التخيلية، سواء بالنسبة للموضوع الخيالي، أو الفعل التخيلي، أو الأثر التخيلي.

ولئن كانت الجهود الترجمة للكندي وحنين بن إسحق وقسطا بن لوقا وغيرهم قد مكنت من تحديد مفهوم أولي ذي أساس فلسفي للتخيل ينبنى على اعتباره انفعالا نفسيا بأشياء مخيلة للنفس تحملها على الانسياق الذهني والعاطفي لمقتضاها التأثيري، فقد سهل هذا التحديد الدلالي للتخيل نقل المصطلح من سياقه النفسي إلى مجال الشعر، وهو انتقال تم مع متى بن يونس وصاحب الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة، بحيث أصبح المصطلح معها خاصية جمالية تسم الأسلوب الشعري وتميز بنيتة التمثيلية وخصائصه الوظيفية، وهو ما سيمثل منطلقا نظريا ومنهجيا لدى الفلاسفة المسلمين في تأصيلهم للمفهوم الفلسفي للتخيل.

فقد عرف مفهوم التخيل تحولا في كينونته الاصطلاحية ووظيفته الإجرائية مع الفارابي وابن سينا وابن رشد، بحيث استثمروا التحديدات الدلالية الدقيقة للمصطلح التي شاعت في النصوص الفلسفية العربية الأولى، فنقلوها من سياقاتها المعرفية العامة وربطوها بموضوع الشعر. وتبرز قيمة عملهم التأصيلي في كونهم جعلوا التخيل محايثا للشعر، فتمكنوا بذلك من سد ثغرة كتاب الشعر الأرسطي الذي ركز على المحاكاة وأهمل الجوانب الخيالية والتخيلية في الشعر، كما أن نظرتهم المنطقية إلى الشعر أفادتهم في تخليصه من إसार قضية الصدق والكذب التي حالت في أحيان كثيرة دون تبين جوهره الجمالي وخصوصيته الفنية، ومكنتهم كذلك من ربط كل مكوناته النصية ومحدداته الفنية بالشبكة الاصطلاحية لمفهوم التخيل، فأكدوا أن التخيل باعتباره انفعالا جماليا بالمعاني والأحكام التي تنطوي عليها الصور الشعرية هو حصيصة تفاعل جمالي بين ذهنتين خياليتين مختلفتين هما: ذهنتا الشاعر والمتلقي؛ إذ إن الشاعر يصوغ في نصه الشعري أحكاما خيالية ضمن

بنيات تركيبية وأسلوبية وإيقاعية مخيلة، فيثبها إلى المتلقي ليتأثر بها ويستجيب لمقتضياتها النفسية والسلوكية. وانتهت الدراسة إلى إبراز أن المفهوم الفلسفي للتخييل عند الفلاسفة المسلمين تسربت إليه بعض التصورات والتحديدات العربية الأصلية التي تبلورت في السياق البياني، لاسيما معاني السحر والخداع والاحتفال التي تبلورت في شعر طيف الخيال والآية ٦٦ من سورة طه وغير ذلك من النصوص الذي ظلت دلالاتها حاضرة عند الفلاسفة دون وجود أثر لها في النصوص الأصلية للفلسفة اليونانية.

وفضلا عن اللحظة التأصيلية عند الفلاسفة المسلمين، عرف مصطلح التخييل لحظة تأصيلية أخرى في السياق البياني العربي مثلها عبد القاهر الجرجاني الذي كان أول بلاغي خصص مبحثا لدراسة مفهوم التخييل وتحديد طبيعته الفنية وخصائصه التمثيلية. وقد كشفت عملية رصد المفهوم أن تأصيله له يقوم على بلورة تعريف بلاغي يستثمر أبرز الدلالات والأحكام التي ترسبت في ذاكرة مشتقات مادة (خيل) ويعيد صياغتها ضمن رؤية بيانية خالصة، وقد اتضح ذلك بتأكيد الجواهر الحركي للتخييل الشعري، وإبرازه خصائصه الإيحائية ومحدداته الأسلوبية، واعتباره الإثارة الجمالية للتخييل الشعري فعلا يشبه أعمال السحر، وذلك بما يتضمنه من خداع وإيهام واحتفال، دون أن يعني ذلك أنه يستعمل تلك الكلمات بالمعنى الأخلاقي الذي تنطوي عليه، بل كان يستعملها بمعنى فني وجمالي ينسجم مع الطبيعة التخيلية للشعر.

ولئن كان قد اتضح ذلك من خلال مناقشته لعلاقة التخييل بقضية الصدق والكذب في الشعر، فقد تبين كذلك في معرض متابعة هذه القضية أنه لم يكن مضطربا في تحديد موقعه من الصراع المذهبي الدائر حولها، بحيث كشف حدود الصدق والكذب في التخييل، وأبرز- بالرغم من ميله إلى جانب الصدق- أن جمالية الصور الشعرية تتحدد في أحيان كثيرة بغرابة تخايلها وخرقها للمألوف والمشهور. كما اتضح أنه لم يكن متناقضا في تحديد طبيعة علاقة التخييل بالاستعارة؛ وأن تقييماته المختلفة ترجع إلى تمييزه بين الاستعارات القرآنية والاستعارات الشعرية، انطلاقا من أن الأولى ذات سند عقلي صحيح، بينما الثانية فذات سند وهمي مدعى.

وقد أوضحت الدراسة أن الحرج المذهبي الذي استشعره في معرض تناوله لهذه القضية أدى به إلى تغليب الجانب المذهبي على الجانب المعرفي، كما أبرزت أيضا أن مفهومه للتخييل ظل مهيمنا على الفكر البياني لدى البلاغيين المتأخرين الذين لم يتأثروا بتصورات الفلاسفة

المسلمين، إذ باستثناء ربط الزمخشري والسكاكي وابن الأثير التخيل بأسلوب التصوير القرآني والحديثي، وتنبيه ابن الأثير إلى القيمة الإيحائية للمستوى الصوتي في الشعر ووظيفته التخيلية، تبقى كل التصورات الأخرى مستمدة - بنسب متفاوتة - من مقارنته للمفهوم. وسواء بالنسبة لعبد القاهر الجرجاني أو البلاغين الآخرين أسهمت التصورات والأحكام التي تضمنها شعر طيف الخيال، والتي عكست موقف العرب من الطبيعة الإدراكية للخيال وخصائصه الذهنية والنفسية في بلورة المفهوم البياني للتخيل، وقد ترسخ هذا البعد البياني لديهم نتيجة ارتباط أبحاثهم الوثيق بقضية الإعجاز القرآني.

وقد وجدت تصورات الفلاسفة المسلمين وتوظيفاتهم للتخيل صداها عند حازم القرطاجني الذي بلغ عنده المفهوم درجة عليا من التكامل النظري والنضج المنهجي والتطبيقي لم يبلغها عند أحد من البلاغين قبله أو بعده؛ إذ صار أداة لمقاربة النص الشعري وتحليله من مختلف مكوناته النصية وخصائصه الفنية ووظائفه الجمالية. وقد عمل القرطاجني في تعريفه للتخيل على إعادة صياغة أهم الأحكام البلاغية والتصورات النقدية ضمن رؤية نسقية تبرز على نحو دقيق وشامل علاقة التخيل الشعري بالواقع الموضوعي والنشاط الذهني والخيالي للشاعر، وبالاستعداد النفسي والعاطفي للمتلقي، ثم بالخصائص الصوتية والدلالية والتركيبية والإيقاعية التي تميز اللغة الشعرية. ولذلك فقد هيمن مصطلح التخيل على الجهاز المفهومي لتفكيره النقدي، فصار - إلى جانب المحاكاة - مقولة كبرى وعامة تدرج ضمنها وتتفرع عنها مصطلحات النقد والبلاغة العربيين.

وبالرغم من أن حازما كان يستمد تصورات من الفلاسفة المسلمين إلا أنه لم يكن مجرد شارح لهم، بل أضاف إليها كثيرا من الملاحظات الدقيقة والآراء العميقة، بحيث انتقل من تقرير الجوهر التخيلي للشعر، إلى بحث الطبيعة التخيلية لمواده من جهة صدقها أو كذبها أو اجتماع الصدق والكذب فيها، وبيان الشروط الفنية التي تقتضي استعمال أحدها دون الآخر، كما أوضح طبيعة النشاط الإبداعي وخصوصية الحركات الإدراكية لقواه الخيالية، فاستفاد في هذا الجانب من المباحث النفسية للفلاسفة واستثمرها في تحديد طبيعة الحركة الذهنية لقوى الخيال المبدع، لكنه لم يتبع تصنيفهم لقوى الإدراك الذهني، بل ابتكر تصنيفا جديدا ينسجم مع طبيعة العملية الإبداعية ويلائم خصوصية أنشطتها الإدراكية والخيالية. وقد اتضح من متابعة مفهوم التخيل عند القرطاجني أنه ظل ينطوي - بالرغم من أصوله الفلسفية الواضحة - على بعض التصورات والأحكام التي ترسبت في ذاكرة

الكلمة خلال لحظات تشكلها في السياق البياني، وهو ما يتجلى في تضمن المفهوم معنى السحر، وارتباطه بكلمات الاحتيال والإيهام، وكذا في استشاره تصنيف الجاحظ لمستويات البيان وأنواعه الإيحائية في تصوره لأقسام التخيل وطرق وقوعه في النفس، وعدم تلخصه -شأنه في ذلك شأن الفلاسفة المسلمين- من الموقف النقدي الراسخ في بنية التفكير الجمالي عند العرب، الذي يعتبر الوزن مكونا جوهريا في الشعر؛ إذ ظل موقفه من المكون النوعي في الشعر متأرجحا بين التخيل والوزن، فأكد مرة أن التخيل والوزن عنصران جوهريان في الشعر، ورأى مرة أخرى أن التخيل هو قوام الشعر وأن الوزن مجرد عنصر جمالي تابع له ومحقق له. وقد أوضحنا أن السبب في ذلك يعود إلى إصرار الفلاسفة المسلمين والقرطاجني على التطبيق الصارم والدقيق لمقولات الشعرية الأرسطية على الشعرية العربية دون مراعاة الفوارق الجمالية والنظرية بينهما.

ولئن كان مفهوم التخيل قد بلغ مع حازم القرطاجني درجة عليا من التكامل المنهجي والعمق النظري، فقد امتد عند بلاغيين آخرين تأثروا بالفلسفة، وسعوا إلى تعضيد بها، أمثال المطرف بن عميرة (ت ٦٥٨هـ) ابن البناء المراكشي (ت ٧٢١هـ) والقاسم السجلماسي (تحوالي ٧٣٠هـ). وقد أوضحت الدراسة أن هؤلاء البلاغيين لم يضيفوا تصورات وآراء جديدة لمفهوم التخيل، بل اكتفوا بترديد مقولات الفلاسفة المسلمين، وخاصة الفارابي وابن سينا، كما نهت إلى أن الإضافة العملية والمنهجية الوحيدة التي تستحق الوقوف عندها توظيف ابن يعقوب المغربي (ت ١١٢٨هـ) ومحمد الدسوقي (ت ١٢٣٠هـ) لمباحث الفلاسفة المسلمين وتصنيفاتهم لمراتب قوى الإدراك الذهني في تحليل الصور الشعرية، ودراسة طرائق تشكل بنيتها التخيلية واشتغالها، خاصة في الصور التي تقوم المشابهة فيها على أساس خيالي أو وهمي.

وتكمن أهمية هذه الملاحظة وقيمتها في أنها صدرت عن بلاغيين كانا بصدد شرح تلخيص القزويني لتصورات السكاكي وعبد القاهر الجرجاني وتقسيماتها لضروب الأساليب البلاغية، وإذا كان هذا الأمر يعني أن مرحلة شيوع التلاخيص والشروح لم تكن تتقيد حرفيا بمضامين النصوص الملخصة، وإنما كانت تربطها بتصورات ومباحث مختلفة قصد توضيحها وإغنائها، فإن التساؤل الذي يطرح نفسه بحدته هنا: هل ظل مصطلح التخيل مرتبطا بمباحث البلاغة العربية وحاضرا في عمق انشغالاتها النظرية والجمالية فاستثمر البلاغيون العرب لاحقا الغنى النظري والمنهجي والتطبيقي لمصطلح التخيل

ووظفوه في تحليل مستويات الخطاب وإبراز خصائصه الأسلوبية ومميزاته البنيوية؟ أم أن هذا المصطلح فقد عمقه الفلسفي وشموله الإجرائي وصار مجرد كلمة عادية لا تنطوي على أية قيمة فنية وأهمية نظرية؟ ثم هل ظل البلاغيون العرب بعد شرح التلخيص يتعاملون مع الخطابات البلاغية باعتبارها نتائج تخيلية ويحللون بنياتها الأسلوبية في ضوء علاقتها بالتفاعل الخيالي والتخيلي القائم بين الباث للخطاب البلاغي ومتلقيه، أم أنهم فصلوا هذين المستويين المترابطين فاخترلوا البلاغة ضمن فهم أسلوبى ضيق يركز على البنيات اللغوية وحدها ويهمل الجوانب التخيلية المؤثرة والفاعلة فيها؟



لائحة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية روش.

١- الأمدي (أبو القاسم الحسن):

الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري،

أ- الجزء الأول والثاني، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٧٣.

ب- الجزء الثالث والرابع، تح: عبدالله حمد محارب، مكتبة الخانجي، ط ١، القاهرة، ١٩٩٠.

٢- إبراهيم (د. زكريا):

فلسفة الفن في الفكر المعاصر، سلسلة دراسات جمالية، رقم (١)، دار مصر للطباعة،

١٩٦٦.

٣- ابن الأثير (ضياء الدين):

المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، مكتبة نهضة

مصر، القاهرة، ط ١، ١٩٥٩.

٤- الأخطل التغلبي (غياث بن غوث):

ديوان الأخطل التغلبي، تح: إيليا سليم الحاوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٨.

٥- إخوان الصفا:

رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، نشر: بطرس البستاني، دار الصادر، بيروت، د.ت.

٦- الإدريسي (يوسف):

أ- التخيل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، ضفاف، بيروت، الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٢.

ب- الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، منشورات الملتقى، مراكش، ط١، ٢٠٠٥.
ج- «جماليات التشكيل اللغوي للشعر: النظم والتخيل عند الجرجاني»، مجلة الملتقى، ع ٩-١٠، س ٢٠٠٢، مراكش، من ص ١٤٦ إلى ص ١٦٠.

٧- أرحيلة (د. عباس):

الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، منشورات كلية الآداب-الرباط، سلسلة: رسائل وأطروحات رقم ٤٠، ط١، ١٩٩٩.

٨- أرسطو طاليس:

أ- أثولوجيا، تر: عبد المسيح الحمصي، تصحيح: يعقوب بن إسحق الكندي، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن عبد الرحمن بدوي: أفلوطين عند العرب، وكالة المطبوعات، الكويت، ط٣، ١٩٧٧.

ب- الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٩.

ج- فن الخطابة، تر: د. عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.

د- فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.

هـ- فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وشرح وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣.

و- في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس من السرياني إلى العربي، تح وتر: د. شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

ز- في السياسة، تر: الأب أوغسطينس برباره البولسي، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، ط ١٩٧٠، ٢.

ح- في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٤ .

ط- كتاب النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ضمن ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١، ١٩٥٠.

٩- الأزدي (عبد الوهاب):

مفهوم البيان في الدراسات البلاغية بالمغرب، رسالة جامعية مرقونة بكلية الآداب، الرباط، السنة الجامعية: ١٩٩٥ - ١٩٩٦.

١٠- الأزهرى (أبو منصور محمد):

تهذيب اللغة، تح: عبد الكريم العزباوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ت.

١١- إسماعيل (د. عز الدين):

الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط ٣، ١٩٧٤.

١٢- الأصفهاني (أبو الفرج):

الأغاني، شرح وكتب هوامشه: ذ. سمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٦.

١٣- الأصمعي (عبد الملك بن قريب):

فحولة الشعراء، تح: تشارلس توري، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠.

١٤- ابن أبي أصيبعة (أبو العباس محمد):

عيون الأنباء في طبقات الأطباء، دار الثقافة، بيروت، ط ٢، د.ت.

١٥- أفلاطون:

أ- بروتاجوراس، محاوراة لأفلاطون، تر: محمد كمال الدين علي يوسف، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

ب- جمهورية أفلاطون، تر: حنا خباز، دار القلم، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠.

ج- الجمهورية، تر: فؤاد زكريا، راجعها على الأصل اليوناني: د. محمد سليم سالم، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.

د- فايدروس أو عن الجمال، تر: أميرة حلمي مطر، دار المعارف، مصر، ط ١، د.ت.

هـ- فيدون، ضمن محاورات أفلاطون، عربها عن الإنجليزية: زكي نجيب محمد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦.

١٦- الباقلاني (أبو بكر محمد):

إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط ٤، د.ت.

١٧- البحري (أبو عبادة الوليد):

ديوان البحري، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط ٢، د.ت.

١٨- البخاري (أبو عبد الله محمد):

صحيح البخاري، تقديم: أحمد محمد شاكر، دار الجيل، بيروت، د.ت.

١٩- بدوي (د. أحمد أحمد):

عبد القاهر الجرجاني، سلسلة أعلام العرب «٨»، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ط ٢، د.ت.

٢٠- بدوي (د. عبد الرحمن):

أفلوطين عند العرب، وكالة المطبوعات، الكويت، ط ٣، ١٩٧٧.

٢١- ابن البناء المراكشي (أحمد بن محمد الأزدي):

الروض المريع في صناعة البديع، تح: رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٥.

٢٢- أبو تمام (حبيب بن أوس):

ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط ٤، د.ت.

٢٣- التوحيد (أبو حيان):

أ- الإمتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، الجزء الأول ١٩٣٩، الجزء الثاني ١٩٤٢.

ب- المقابسات، تح وشرح: حسن السندوبي، المطبعة الرحمانية، مصر، ط ١، ١٩٢٩.

٢٤- توفيق (د. مجدي أحمد):

٣٥. مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

٢٥- ثعلب (أبو العباس أحمد):

قواعد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة المصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط ١، ١٩٤٨.

٢٦- الجاحظ (أبو عثمان بن بحر):

أ- البيان والتبيين، تح وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط ٥، ١٩٨٥.

ب- الحيوان، تح وشرح: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط ٣، ١٩٦٩.

ج- رسائل الجاحظ، تح وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط ١، ١٩٧٩.

د- رسالة الترييع والتدوير، تح: فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ١٩٦٩.

٢٧- الجرجاني (عبد القاهر بن عبد الرحمن):

أ- أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط ١، ١٩٩١.

ب- دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٩.

٢٨- الجرجاني (علي بن عبد العزيز):

الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، ١٩٦٦.

٢٩- ابن جعفر (أبو جعفر قدامة):

نقد الشعر، تح: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.

- ٣٠- الجمحي (محمد بن سلام):
طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت.
- ٣١- ابن الجهم (علي):
الديوان، تح: خليل مروم بك، لجنة التراث العربي، بيروت، ط٢، د.ت.
- ٣٢- د. الجوزو (مصطفى):
نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١ .
- ٣٣- الجوهري (أبو نصر إسماعيل):
الصّحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٤ .
- ٣٤- جيدة (د. عبد الحميد):
التخيل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، دار الشمال للطباعة والنشر، لبنان، ط١، ١٩٨٤ .
- ٣٥- الحاتمي (أبو علي محمد):
الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، تح: د. محمد يوسف نجم، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٦٥ .
- ٣٦- السيد الحميري (إسماعيل بن محمد بن يزيد بن ربيعة):
الديوان، شرحه وضبطه وقدم له: ضياء حسين الاعلمي، منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، ط١، د.ت.
- ٣٧- الحموي (ياقوت):
معجم الأدباء، دار الفكر، ط٣، ١٩٨٠ .
- ٣٨- ابن حنبل (الإمام أحمد):
مسند ابن حنبل، دار الفكر، ط٢، ١٩٧٨ .
- ٣٩- الخطيب (د. صفوت عبد الله):
نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، د.ت.

٤٠- ابن الخطيب (لسان الدين):

كتاب السحر والشعر، الجزء الأول، تح ودراسة: د.قدور إبراهيم عمار المهاجي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط١، ٢٠٠١.

٤١- ابن خفاجة الأندلسي (أبو إسحاق إبراهيم):

الديوان: تح: د. سيد غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط٢، ١٩٧٩.

٤٢- ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين):

وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

٤٣- درويش (د. محمد طاهر):

النقد الأدبي عند العرب إلى نهاية القرن الثالث للهجرة، دار المعارف، ١٩٧٩.

٤٤- ابن دريد (أبو بكر محمد):

جمهرة اللغة، تح: زين العابدين الموسوي، دار صادر، بيروت، د.ت.

٤٥- الدسوقي (محمد عرفة):

حاشية على السعد التفتازاني، ضمن شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

٤٦- الذهبي (العربي):

شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي، المدارس، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠.

٤٧- الراغب الأصفهاني (أبو القاسم الحسين):

المفردات في غريب القرآن، تح وضبط: محمد سيد الكيلاني، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

٤٨- ابن رشد (أبو الوليد):

أ- تلخيص الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، د.ت.

ب- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن أرسطو طاليس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣.

ج- تلخيص كتاب العبارة، تح: محمود قاسم وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١.

د- تلخيص كتاب النفس، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١، ١٩٥٠.

هـ- الحاس والمحسوس، ضمن أرسطو طاليس: في النفس، تح: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٤.

و- فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، دراسة وتحقيق: د. محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨١.

٤٩- ابن رشيق (أبو علي الحسن):

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل، بيروت، ط ٤، ١٩٧٢.

٥٠- الشريف الرضي (محمد بن الحسن):

تلخيص البيان في مجازات القرآن، تح: محمد عبد الغني حسن، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٥.

٥١- الرماني (أبو الحسن علي):

معاني الحروف، تح: د. عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر، د.ت.

٥٢- الرندي (أبو الطيب صالح):

الوافي في نظم القوافي، تقديم وتحقيق: محمد الكنوني، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، مرقونة بخزانة كلية الآداب- الرباط.

٥٣- الروبي (د. ألفت كمال عبد العزيز):

نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

٥٤- ابن الرومي (أبو الحسن علي):

ديوان ابن الرومي، تح: د. حسين نصار، الهيئة العامة المصرية للكتاب، د.ت.

٥٥- الزبيدي (محمد مرتضى):

تاج العروس من جواهر القاموس، دار ليبيا للنشر والتوزيع، د.ت.

٥٦- الزخشي (أبو القاسم محمد):

الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تح: مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦ .

٥٧- ابن الزملكاني (كمال الدين عبد الواحد):

التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، تح: د. أحمد مطلوب ودة. خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٤ .

٥٨- ابن زهير (كعب):

شرح ديوان كعب بن زهير، صنعة: أبي سعيد الحسن السكري، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥ .

٥٩- السجلاسي (أبو محمد القاسم):

المنزعة البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط١، ١٩٨٠ .

٦٠- سعيد (إدوارد):

«عندما تسافر النظرية»، مجلة بيت الحكمة، العدد الثاني، السنة الأولى، يوليو ١٩٨٦، من ص ١٣٩ إلى ص ١٦٥ .

٦١- السكاكي (أبو يعقوب يوسف):

مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧ .

٦٢- ابن سلمى (زهير):

الديوان، صنعة الأعلام الشتيري، تح: د. فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠ .

٦٣- سلوم (د. تامر):

نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط١، ١٩٨٣ .

٦٤- ابن سيده (علي بن إسماعيل):

المحكم والمحيط الأعظم في اللغة،

الجزء ٣، تح: د. عائشة بنت عبد الرحمن، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، ط ١، ١٩٥٨.

الجزء ٤، تح: عبد الستار أحمد فراج، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، ط ١، ١٩٦٨.

الجزء ٥، تح: إبراهيم الخامس، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، ط ١، ١٩٧١.

٦٥- ابن سينا (أبو علي):

أ- أحوال النفس، رسالة في النفس وبقائها ومعادها، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط ١، ١٩٥٢.

ب- الإشارات والتنبيهات، تح: سليمان دنيا، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٤٨.

ج- البرهان، تقديم وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، سلسلة دراسات إسلامية، رقم ١٨، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط ٢، ١٩٦٦.

د- التعليقات، تح: د. عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.

هـ- جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء، تح: زكريا يوسف، تصدير ومراجعة: أحمد فؤاد الأهواني ومحمد أحمد الحقني، نشر وزارة التربية والتعليم، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥٦.

و- الخطابة من كتاب الشفاء، تح: د. محمد سالم، تصدير ومراجعة: د. إبراهيم مذكور، نشر وزارة المعارف العمومية، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٩٥٤.

ز- رسالة في القوى الإنسانية وإدراكاتها، ضمن أحوال النفس، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢.

ح- العبارة من كتاب الشفاء، تح: محمود الخضري، تصدير ومراجعة: د. إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.

ط- عيون الحكمة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، ط ٢، ١٩٧٠.

ي- فن الشعر من كتاب الشفاء، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٣.

ك- القياس من كتاب الشفاء، تح: سعيد زايد، مراجعة وتقديم: د. إبراهيم مذكور، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٦٤.

ل- مبحث عن القوى النفسانية ضمن أحوال النفس، رسالة في النفس وبقائها ومعادها، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط ١، ١٩٥٢.

م- المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا، تح: د. محمد سليم سالم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٠.

و- المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، تح: د. محمد سليم سالم، دار الكتب، الجمهورية العربية المتحدة، ١٩٦٩.

ن- النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء، تح: د. جورج قنواتي وسعيد زايد، تصدير ومراجعة: د. إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.

٦٦- السيوطي (جلال الدين):

بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.

٦٧- بنشقرن (رضوان):

ابن البناء المراكشي المعروف بالعددي، بحث في عصره وحياته وثقافته، رسالة جامعية مرقونة بكلية الآداب، الرباط، السنة الجامعية: ١٩٨٣-١٩٨٤.

٦٨- صمود (حمادي):

التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١.

٦٩- الصولي (أبو بكر محمد):

أخبار أبي تمام، تح: خليل محمود عساكر وآخرين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٠.

٧٠- ضيف (د. شوقي):

البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، ط٦، د.ت.

٧١- ابن طباطبا (محمد بن أحمد العلوي):

عيار الشعر، تح: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٠.

٧٢- الطبري (أبو جعفر محمد):

جامع البيان عن تأويل آي القرآن، دار الفكر، لبنان، ١٩٨٨.

٧٣- الطرابلسي (د. أمجد):

نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، تر: إدريس بلمليح، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣.

٧٤- عباس (د. إحسان):

تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٣.

٧٥- عبد الباقي (محمد فؤاد):

المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الأندلس، د.ت.

٧٦- عبد الرحمن (د. طه):

فقه الفلسفة، ١- الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٥.

٧٧- عبد الرحمن (د. منصور):

اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٧.

٧٨- العسقلاني (أحمد بن حجر):

فتح الباري بشرح صحيح البخاري، محمد فؤاد عبد الباقي وحفي الدين الخطيب، دار الفكر، المكتبة السلفية، الجزء العاشر، د.ت.

٧٩- العسكري (أبو هلال الحسن):

أ- الصناعتين: الكتابة والشعر، تح وضبط: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١.

ب- ديوان المعاني، عالم الكتب، د.ت.

٨٠- عصفور (د. جابر):

أ- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢.

ب- قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيال للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩١.

ج- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط٣، ١٩٨٣.

٨١- العلوي (يحيى بن حمزة):

الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، الجزء الثالث، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

٨٢- العمري (د. محمد):

أ- البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، ط١، ١٩٩٩.

ب- الترجمة بالتلخيص والشرح (حول كتاب «فن الشعر» لأرسطو): استراتيجية القراءة العربية، مقال ضمن: الترجمة والتأويل، منشورات كلية الآداب-الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٤٧، ط١، سنة ١٩٩٥، من ص ٧١ إلى ص ٨٢.

٨٣- ابن عميرة (ابو المطرف أحمد):

التنبيهات على ما في التبيان من التموهيات، تقديم وتحقيق: محمد ابن شريفة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.

٨٤- ابن أبي عون (أبو إسحاق إبراهيم):

التشبيهات، تصحيح: محمد عبد المعيد خان، مطبعة جامعة كامبردج، ١٩٥٠.

٨٥- عياد (د. محمد شكري):

دراسة تأثير كتاب أرسطو في البلاغة العربية ضمن كتاب أرسطو طاليس في الشعر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

٨٦- الغازي (د. علاء):

أ- تطور مصطلح (التخيل) في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي، ضمن مجلة كلية

الآداب - فاس، العدد الرابع، سنة ١٩٨٨، من ص ٢٨٥ إلى ص ٣٣٤.

ب- مناهج النقد الأدبي بالمغرب، منشورات كلية الآداب - الرباط، سلسلة: رسائل وأطروحات رقم ٤٢، ط ١، ١٩٩٩.

٨٧- الفارابي (أبو نصر محمد):

أ- آراء أهل المدينة الفاضلة، تح: د. ألير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، ط ٣، ١٩٧٣.

ب- إحصاء العلوم، تح: د. عثمان أمين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ٣، ١٩٦٨.

ج- تحصيل السعادة، تح: د. جعفر آل ياسين، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨١.

د- الجمع بين رأيي الحكيمين، تح: د. ألير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، ط ٣، ١٩٨٦.

هـ- السياسة المدنية الملقب بمبادئ الموجودات، تح: د. فوزي ميري نجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط ١، ١٩٦٤.

و- شرح أرسطو طاليس في العبارة، نشر وتقديم: ولهام كوتش اليسوعي وستانلي مارو اليسوعي، دار المشرق، بيروت، ط ٢، ١٩٧١.

ز- العبارة، كتاب في المنطق، تح: د. محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٦.

ح- فصوص الحكم، ضمن المجموع، نشر: محمد أمين الخانجي، مطبعة السعادة، ط ١، ١٩٧٠.

ط- فصول منتزعة، تح: د. فوزي ميري نجار، دار المشرق، بيروت، ١٩٧١.

ي- فلسفة أرسطو طاليس وأجزاء فلسفته ومراتب أجزائها والموضع الذي منه ابتداء وإليه انتهى، تح: د. محسن مهدي، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦١.

ك- كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ١٩٦٩.

ل- كتاب الشعر، تح: محسن مهدي، مجلة شعر، العدد ١٢، بيروت، ١٩٥٩.

م- كتاب الملة، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ١٩٦٢.

و- كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: د.

محمود أحمد الحنفي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

ن- مقالة في قوانين صناعة الشعراء، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن أرسطو طاليس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٣.

٨٨- ابن فارس (أبو الحسين أحمد):

أ- مجمل اللغة، تح: زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٢، ١٩٨٦.
ب- مقاييس اللغة، الجزء الثاني، تح: عبد السلام هارون، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط ١، ١٣٦٦هـ.

٨٩- ابن الفضل (المظفر العلوي):

نصرة الإغريض في نصره القريض، تح: د. نهى عارف الحسن، مطبعة طربين، دمشق، ١٩٧٦.
٩٠- فلو طرخس:

الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن أرسطو طاليس: في النفس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٤.

٩١- الفيروزآبادي (محمد بن يعقوب):

القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٢، ١٩٨٧.

٩٢- ابن قتيبة (عبد الله بن مسلم):

أ- تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر: السيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٣، ١٩٨١.

ب- الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، ط ٣، ١٩٧٧.

ج- فضل العرب والتنبيه على علومها، تح: د. وليد محمود خالص، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط ١، ١٩٩٨.

٩٣- القرشي (أبو زيد):

جمهرة أشعار العرب، تح: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط ١، ١٩٦٧.

٩٤- القرطاجني (أبو الحسن حازم):

أ- قصائد ومقطعات، تقديم وتحقيق: د. محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٢.

ب- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ٣، ١٩٨٦.

٩٥- القزويني (الخطيب):

الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: د. محمد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ٦، ١٩٨٥.

٩٦- قصبجي (د. عصام):

نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دراسة تطبيقية في شعر أبي تمام وابن الرومي والمتنبي، دار القلم العربي للطباعة، والنشر، ط ١، ١٩٨٠.

٩٧- القلماوي (د. سهير):

فن الأدب، (١) المحاكاة، دار الثقافة، القاهرة، ط ٢، د.ت.

٩٨- الكندي (يعقوب بن إسحق):

رسائل الكندي الفلسفية، تح: محمد عبد الهادي أبي ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٠.

٩٩- ليبد (ابن ربيعة العامري):

الديوان، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦.

١٠٠- قسطا بن لوقا:

الفرق بين الروح والنفس وقوى النفس وماهية النفس، نشر: حلمي ضيا أولكن، ضمن رسائل ابن سينا-٢، مطبعة إبراهيم خروز، استامبول، ١٩٥٣.

١٠١- المبرد (أبو العباس محمد):

الكامل في اللغة والأدب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، د.ت.

١٠٢- أبو الطيب المتنبي (أحمد بن الحسين):

الديوان، شرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٠.

١٠٣- الشريف المرتضى (علي بن الحسين):

طيف الخيال، تح: حسن كامل الصيرفي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، ط ١، ١٩٦٢.

١٠٤- المرزباني (أبو عبد الله محمد):

الموشح مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تح: علي محمد علي البجاوي، دار الفكر العربي، د.ت.

١٠٥- المرزوقي (أبو علي):

شرح ديوان الحماسة، القسم الأول، نشر: محمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١.

١٠٦- مسلم بن الوليد (أبو مخرمة):

الديوان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩.

١٠٧- المصباحي (محمد):

صراع الخيال والعقل في الحضارة العربية الإسلامية، مقال ضمن: الخيال ودوره في تقدم المعرفة العلمية، منشورات كلية الآداب، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم ٩٠، ط ١، ٢٠٠٠، من ص ٢٣ إلى ص ٤٢.

١٠٨- مصلوح (د. سعد):

حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط ١، ١٩٨٠.

١٠٩- ابن المعتز (عبد الله):

ديوان ابن المعتز، صنعة: أبي بكر الصولي، تح: د.يونس أحمد السامرائي، منشورات وزارة الثقافة، العراق، د.ت.

١١٠- مفتاح (د. محمد):

أ- التلقي والتأويل، مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٤.

٣٨. مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٠.

١١١- منصور (د. عبد الرحمن):

اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٧.

١١٢- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين):

لسان العرب المحيط، دار الجيل بيروت، ١٩٨٨.

١١٣- الناقوري (إدريس):

المصطلح النقدي في «نقد الشعر»، دراسة لغوية، تاريخية نقدية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٢ .

١١٤- ابن النديم (أبو يعقوب إسحق):

الفهرست، تح: رضا تجدد ابن علي، طهران، د.ت.

١١٥- نصر (د. عاطف جوده):

الخيال مفهوماته ووظائفه، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤ .

١١٦- النعمان (طارق):

اللفظ والمعنى بين الإيديولوجيا والتأسيس المعرفي للعلم، سينا للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٤ .

١١٧- أبو نواس (الحسن بن هاني):

ديوان أبي نواس، تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣ .

١١٨- الولي (محمد):

الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٠ .

١١٩- ابن يعقوب المغربي:

مواهب المفتاح، ضمن شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

١٢٠- اليوسفي (د. محمد لطفي):

الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، ١٩٩٢ .

ثانيا: المراجع الأجنبية:

1- ARISTOTE : La poétique, texte, traduction, notes par : Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, col : Poétique, Paris, Seuil, 1980.

2- E.AUERBACH :Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale. 1946, (trad. Fr. Gallimard, 1968).

3- G.GENETTE: Fiction et diction, Paris. Seuil. 1991.

4- Joël THOMAS et Alii : Introduction aux méthodologies de l'IMAGINAIRE
، ellipses ,P aris, 1998.



موضوعات الكتاب

٣	إهداء
٥	تنوير
٧	تصدير
١١	مقدمة
٢٥	الفصل الأول: تشكل مفهوم التخيل في السياقين البياني والفلسفي
٢٥	تقديم:
٢٩	المبحث الأول: تشكل مفهوم التخيل في السياق البياني
٢٩	تمهيد
٣١	١- الظاهرة الخيالية عند العرب: ماهيتها وطبيعتها الإدراكية
٣١	١-١: ماهية الخيال
٣٦	١-٢: الطبيعة الإدراكية للخيال
٤٦	٢- مصطلح «تخيل» في بواكير الفكر النقدي والبلاغي

٤٧	٢-١: المستوى الدلالي العام لكلمة تخيل
٥٣	٢-٢: التطور الوظيفي لكلمة تخيل
٦٣	المبحث الثاني: تشكل مفهوم التخيل في السياق الفلسفي
٦٣	تمهيد
٦٥	١- مفهوم الخيال والمحاكاة في الفلسفة اليونانية
٦٦	١-١: الخيال والمحاكاة عند أفلاطون
٦٩	١-٢: الخيال و"المحاكاة" عند أرسطو
٨٥	٢- مصطلح التخيل في النقول الابتدائية للفلسفة اليونانية
٨٥	٢-١: في المعنى العام للخيال والتخيل
٩١	٢-٢: الملامح الاصطلاحية للتخيل في السياق الفلسفي
٩٦	٣- إبدالات مصطلح التخيل عند مترجمي الشعرية الأرسطية:
٩٦	٣-١: التشبيه إبدالاً للتخيل
٩٩	٣-٢: التغير إبدالاً للتخيل
١٠٦	خاتمة الفصل
١٠٩	الفصل الثاني: التأصيل الفلسفي لمفهوم التخيل
١٠٩	تقديم
١١١	المبحث الأول: قوى الخيال الذهني ودورها في الإبداع الشعري
١١١	تمهيد:
١١٢	١- الحس المشترك
١١٣	٢- الخيال أو المصورة
١١٤	٣- المتخيلة
١١٩	٤- الوهم

١٢١	٥-الذاكرة
١٢٥	المبحث الثاني: من التخيل النفسي إلى التخيل الشعري
١٢٥	تمهيد
١٢٨	١- المفهوم الفلسفي للتخيل
١٣٤	٢- التخيل الشعري: طبيعته وقيّمته
١٣٤	٢-١: التخيل جوهرًا للشعر
١٤٧	٢-٢: التخيل والأفق الإبداعي
١٥٠	٣- وسائل التخيل الشعري
١٥٢	٣-١: التخيل واللغة الشعرية
١٦٢	٣-٢: التخيل والإيقاع
١٦٩	خاتمة الفصل
١٧١	الفصل الثالث: التأصيل البياني لمفهوم التخيل
١٧١	تقديم
١٧٣	المبحث الأول: تأصيل عبد القاهر الجرجاني لمفهوم التخيل
١٧٣	تمهيد
١٧٥	١- المفهوم البياني للتخيل
١٩٢	٢- التخيل وقضية الصدق والكذب في الشعر
٢٠١	٣- التخييلات الشعرية: أنواعها ودرجاتها
٢٠٣	٣-١: التخيل الشبيه بالحقيقة
٢٠٧	٣-٢: التخيل البعيد عن الحقيقة
٢٢١	٤- الاستعارة والتخيل
٢٣٨	المبحث الثاني: امتدادات المفهوم البياني للتخيل عند البلاغيين المتأخرين

٢٣٨	تمهيد
٢٣٨	١ - الخاصة التصويرية للتخيل
٢٥١	٢ - الوظيفة التأثيرية للتخيل
٢٥٤	خاتمة الفصل
٢٥٧	الفصل الرابع: تكامل مفهوم التخيل في البلاغة المعصودة بالمنطق
٢٥٧	تقديم
٢٦٤	المبحث الأول: تكامل مفهوم التخيل عند حازم القرطاجني
٢٦٤	تمهيد
٢٦٦	١ - ماهية التخيل ومهمته
٢٦٩	١-١: التخيل والحس
٢٧٧	١-٢: طرق وقوع التخيل
٢٨٠	١-٣: التخيل والمحاكاة
٢٨٦	٢ - الخيال الشعري: قواه الذهنية وخصائصه الإبداعية
٣٠١	٣ - التخيل والشعر
٣٠٢	٣-١: جوهر الشعر
٣١٦	٣-٢: الشعر والخطابة
٣١٩	٣-٣: الصدق والكذب في الشعر
٣٣٠	٤ - وسائل التخيل في الشعر
٣٣١	٤-١: التخيل بالألفاظ
٣٣٤	٤-٢: التخيل بالمعاني
٣٤٦	٤-٣: التخيل بالتركيب والأساليب
٣٥٤	٤-٤: التخيل بالأوزان العروضية

٣٦١	المبحث الثاني: امتدادات المفهوم الفلسفي للتخيل
٣٦١	تمهيد
٣٦٣	١- الجوهر التخيلي للشعر
٣٦٩	٢- التخيل جنسا بلاغيا
٣٧٨	خاتمة الفصل
٣٨١	الخاتمة
٣٨٩	لائحة المصادر والمراجع.



المؤلف في سطور

د. مولاي يوسف الإدريسي أستاذ جامعي - دكتوراه في الآداب - تخصص نقد وبلاغة.
جامعة القاضي عياض، كلية الآداب والعلوم الانسانية بمراكش - المغرب
البريد الإلكتروني elidrissiiv@gmail.com

من مؤلفاته:

- ٢٠١٣- التراث والتأصيل عند عباس أرحيلة (بالاشتراك) منشورات مؤسسة البشير ووحدة البحث وتكامل المعارف بكلية الآداب بمراكش، ط ١ .
- ٢٠١٢- التخيل والشعر: حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات ضفاف، بيروت، الاختلاف، الجزائر، ط ٢. [ط ١ مقاربات، المغرب، ٢٠٠٨]
- ٢٠٠٩- امتدادات المفهوم الفلسفي للتخيل عند البلاغيين المغاربة، منشورات مقاربات، ط ١
- ٢٠٠٨- عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، أسفي، ط ١ .
- ٢٠٠٥- الحَيَال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، منشورات الملتقى، مراكش، ط ١.
- له كتب بالاشتراك، ومداخلات علمية في ندوات وطنية ودولية ومقالات منشورة في مجلات علمية محكمة.

هذا الكتاب

يعد مفهوم و التخيل واحدا من المفاهيم الإشكالية المكونة لشبكة المفاهيم المعقدة في التراث النقدي العربي وذلك لتعدد مساراته وتجذره في كل الكتابات البلاغية والنقدية والفلسفية. وقد كان من الضروري تتبع جذوره وتشكلاته المختلفة في التراث ، وهي مهمة تولاهها الأستاذ يوسف الإدريسي في هذا الكتاب باقتدار، بحيث تتبع هذه الجذور والتشكلات في التراث العربي بدءا من نصوصه المؤسسة وإلى حدود المسارات الفكرية والمنهجية التي ارتادها الفكر العربي في مجالاته المختلفة النقدية والبلاغية والفلسفية والكلامية.

وفي نظرنا، يظل الكتاب الراهن، مرجعا أساسا في إدراك مسارات مفهوم «التخيل، في تراثنا النقدي والبلاغي، فقد استوعب فيه الأستاذ الإدريسي الاجتهادات التي سبقته وأضاف إليها جهدا في تتبع جذور المصطلح وتقلباته في البيئات التي عرفها ذلك التراث، وقد اختصر هذه البيئات في بيئتين اثنتين هما: البيئة البيانية التي مهد لها بدراسة تأصيلية للمفهوم في النصوص المؤسسة للبيان العربي، ثم عالجها في قمة تشكله مع شيخ البلاغيين وإمامهم عبد القاهر الجرجاني والبيئة الفلسفية التي مهد لها من خلال حضر في النصوص الأولى للترجمات العربية للموروث

اليوناني وجهود الفلاسفة المسلمين، ثم وقف مع المفهوم في قمة تبلوره مع شيخ النقاد العرب وإمامهم حازم القرطاجني. وبذلك يكون في رأيي، قد أحاط إحاطة تامة بالسياق المعرفي المؤطر لهذا المفهوم الإشكالي. ولذلك يعد هذا الكتاب لبنة أساسية في مراجعة المفاهيم الإشكالية الأخرى المكونة للتراث البلاغي والنقدي،

والتي تحتاج إلى بحث بالطريقة التأصيلية نفسها، حتى تتمكن في النهاية من استيفاء هذه المفاهيم في صورتها التكاملية. وهو مشروع نسأل الله العون لإكماله، ونشكر الأستاذ الإدريسي لافتتاحه .

