الجمهوريّة الجـزائـريّة الدّيمـقراطيّة الشّعـبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ
جامعة ابن خلدون – تيارت
كليّة الآداب و اللّغات
قسم اللّغة والأدب العربيّ

الخطاب الاحتمالي بين التّخييل والتّداول

دراسة معاصرة في التّفكير البيانيّ عند العرب

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه "علوم "في اللّغة والأدب العربيّ.

إعداد الطّالبة:
بلكحل العالية

إشراف الأستاذ:
أ.د. بن يمينة رشيد

لجنة المناقشة

داود محمد	أستاذ التّعليم العالي	ابن خلدون _تيارت	رئيساً
بن يمينة رشيد	أستاذ التّعليم العالي	ابن خلدون _تيارت	مشرفًا ومقرّراً
اسطنبول ناصر	أستاذ التّعليم العالي	أحمد بن بلّة _وهران	عضوًا مناقشاً
قوتال فضيلة	أستاذ محاضر أ "أ"	ابن خلدون _ تيارت	عضوًا مناقشاً
قاسم قادة	أستاذ التّعليم العالي	م/ج تيسمسيلت	عضوًا مناقشاً
لزرق زاجية	أستاذ محاضر أ	م/ج تيسمسيلت	عضوًا مناقشاً

السّنة الجامعيّة
1440 -1441هـ / 2019-2020م

إهداء

إلى والديّ

حيث البدايات والنهايات...

إلى إخوتي .....إلى زوجي.....

شكر

كلمة شكر خالصة إلى استاذي المشرف:

الدكتور بن يمينة رشيد على شيمه الطيبة وسعة صدره

أستاذي زروقي عبد القادر الذي آمن بي باحثة منذ كنت في مراحل تدرجي

أدامكما الله في خدمة العلم وجعل لكما مقعدا مع النبيئين والعلماء

مقدمة

مقدّمة

يعكف الباحث البلاغيّ اليوم على تأسيس بلاغة جديدة وذلك بالبحث في جانبيها "التّخييل والتّداول" وهذا مرهون بالعودة لتراثنا النّقديّ والبلاغيّ والفلسفيّ باستثمار آراء العلماء حينها لنخلص إلى نظرية عربية المنشأ والفكر والمرجعية.

حيث أن البلاغة فن تعبيري يلمّ أطراف العملية الإبداعية الثلاث (المبدع، النص، المتلقي) وهذا ما نستشفه من مصطلح البلاغة الذي يحيل إلى الإيصال والإبلاغ فهي مأخوذة في اللغة من "بلغ الشيء منتهاه" ولذلك فإن البلاغة فن متكامل الأركان حيث تعتني بالمتكلم وقدراته وكفاءاته كما تعتني بالنص ومستوياته التركيبية والدلالية كما لا تغفل المتلقي من مراعاة أحواله ومراعاة ظروفه.

ومن هنا تنحو البلاغة نحو شطرين متباينين هما "الإمتاع" و"الإقناع" الأول باعتباره يتوجه نحو وجدان المتلقي وعواطفه في مقابل الإقناع المبني على أساليب منطقية يتوخى بها المبدع التأثير في سلوك المتلقي.

كما تتجلى هاته الثنائية في البلاغة العربية من خلال تحديد العلماء لوظائف النص الأدبي المتمثلة في وظيفيتين أساسيتين هما "الإلذاذ والنفع" لأن القول –شعر أو نثر- قد يقال للإستمتاع والإلتذاذ بفنون القول ومفارقات المبدع التي يأتي بها من صور وخيالات بديعة، كما يقال لإحداث تأثير معين في المتلقي حتى ينتفع به في سلوكه وتفكيره وحتى يعمل على تغيير بعض المواقف التي يتبناها. حيث أقر بعض الباحثين أن الدرس البلاغي القديم أهمل الجانب الإقناعي للبلاغة العربية واهتم بالجانب الإمتاعي والجمالي فقط.

لكن فرضية البحث تنطلق من فكرة مؤداها أن الناقد والبلاغي البياني كان على وعي بحدي البلاغة وإنما خانته منظومته الإصطلاحية في تحديد المفاهيم وتصنيفها ضمن أطر محددة وواضحة المعالم، ويتجلى لنا ذلك من خلال مقولة أبو هلال العسكري عن مواصفات الشاعر والخطيب إذ يرى أنه من أكمل صفات الخطيب أن يكون شاعرا ومن أكمل صفات الشاعر أن يكون خطيبا، فإنه وإن كانت الخطابة تختلف عن الشعر من ناحية البناء و الغرض والأسلوب، إلا أن هذا لا يمنع أن يكون الخطيب شاعرا و الشاعر خطيبا، إذ الذهنية النقدية في أوج ارتقاءها كانت ترى ضرورة إتقان المبدع لكلا الفنيين حتى يبدع في إنتاجه، حتى يكون فنه متكاملا وكذلك مراعاة لحال المتلقي.

هذا الوعي مفاده أن الخطاب يمكن أن يحتوي على فاعلية دمج وتوازي عناصر متباينة من أجل توصيل المبدع لرسالته، حيث يلون خطابه بأساليب من شأنها إيقاع التصديق لدى المتلقي والتأثير عليه واستمالته. قد يكون المبدع خطيبا يبني خطابه على حجج عقلية وبراهين منطقية، وقد يكون شاعرا يجول بخيالاته في الموجودات ليواجه المتلقي بحصيلة من التخييلات و الصور الوجدانية.

فيمثل اتجاهي الإمتاع والإقناع التخييل و التداول، حيث أنهما اتجاهان مختلفان في البناء و الأسلوب لكنهما يلتقيان عند نقطة "الاحتمال" فنجد خصائص تخييلية في الأسلوب الإقناعي كما نجد خصائص تداولية في الأسلوب الإمتاعي، فرغم أنهما مفترقان إلا أن إمكانية دمجهما في خطاب واحد قائمة، لأن للمبدع الحرية في استعمال كلا الأسلوبين أو الاعتماد على أحدهما ليعضد به الآخر.

وقد انطلق البحث في هاته الإشكالية من خلال العنوان الرئيسي وهوالخطاب الاحتمالي بين التخيل والتداول- دراسة معاصرة في التفكير البياني عند العرب-

حيث يمثل التخييل والتداول وجهين لعملة واحدة، هي البلاغة ولكن غالبا ما ينتهج الباث أو المرسل وجها واحدا وأحيانا يطرق الإثنين معا،

ولذا طرح الإشكال التالي: هل الخطاب الاحتمالي تخييلي أم تداولي؟

وبصيغة أخرى: مامدى تداخل التخييل والتداول في التفكير النقدي القديم؟ وينجر عنها مجموع إشكاليات حول: حضور مصطلح الاحتمال في المدونة النقدية القديمة؟ مفهوم التخييل وعلاقته بالتفسير النقدي القديم للشاعر وعملية الإبداع؟ التصور الفلسفي لمصطلح التخييل؟علاقة المنطق بتحديد الشعر والخطابة؟ أهم تجليات التداولية في الخطاب؟ ومدى انعكاسها على الخطابة؟تجليات تقاطع التخييل والتداول في بعض القضايا النقدية؟

وقد انبثقت الرغبة في دراسة هاته الإشكالية من خلال طرح محمد العمري في كتابه البلاغة الجديدة بين التخييل و التداول والذي انطلق فيه من فرضية أن البلاغة هي الخطاب الاحتمالي الهادف إلى التأثير والإقناع وهذا نتيجة لدمدجها بالتخييل والتداول الذي انتهجه كل من عبد القاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي وحازم القرطاحني، هذا بالنسبة لتراثنا أما في ما يخص البلاغة الغربية فقد تنازعتها ثلاثة مفاهيم؛ مفهوم أدبي تولى قراءة البلاغة القديمة الذي يمثله

رولان بارث، ومفهوم أرسطي حيث تخصص لمجال الإقناع وآلياته ومفهوم نسقي الذي جعل البلاغة علما يشمل التخييل والتداول.

ولمقاربة هذا الإشكال تم تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول، ممهدة بمدخل، عناوينها وتفصيلها كالآتي:

المدخل فكان عنوانه: إشكالية الممكن والمحتمل والمستحيل في الخطاب النقدي العربي القديم، فالناقد العربي لم تكن مصطلحاته علمية موضوعية إنما استعارها من حياته اليومية وخاصة الأخلاقية، فنجده لمح لهاته المصطلحات تحت مسميات الكذب والصدق والغلو والمبالغة، إلى حين خالطت الفلسفة المدونة النقدية البلاغية وصقلت مصطلحاتها كما نجد ذلك عند حازم القرطاجني الذي طور منظومته بمصطلحات أقرب إلى الموضوعية.

أما الفصل الأول فقد وُسم بـ: **مفهوم التخييل بين الإعتقاد البياني والتصور الفلسفي.** والذي احتوى ثلاثة مباحث منطلقا من فكرة مفادها أن التخييل نظرية عربية الأصل لكن عبر عنها بمصطلحات السحر والكهانة من خلال محاولة العرب لتفسير عملية الإبداع الشعري ومناهل الشاعر، إلى المبحث الثاني الذي تناولت فيه التفسير الفلسفي الذي ربط الشعر والإبداع بقوى النفس والعقل، لينظر المبحث الثالث في مفهوم التخييل عند الفلاسفة الذي حمل معان ثلاث؛ أولا مقارنته بالمحاكاة الأرسطية وباعتباره انفعال إلى عده من أنواع القياس المنطقي. ففكرة التخييل بيانية الأصل لكن المصطلح فلسفي مستمد من الثقافة اليونانية.

بالنسبة للفصل الثاني الذي حمل عنوان "**التداولية والخطاب**"

حيث تناولنا فيه في مبحثه الأول "علاقة المنطق بتحديد كل من الشعر والخطابة" تحدثنا فيه عن قسمة المنطق حسب الفلاسفة إلى القياسات البرهانية والجدلية والسوفسطائية والخطابية ثم الشعرية، إلى تحديد مفهوم الخطابة عند كل من أفلاطون والسوفسطائيين وصولا لأرسطو الذي نظر وقنن لهذا الفن. والذي رأى أنه يتميز بخاصية الإقناع باعتباره قيسا منطقيا.

ليعالج المبحث الثاني "الإقناع الخطابي" حيث كان لزاما التعرف على خاصية الإقناع في الخطابة من خلال تحديد دور الخطابة خاصة في الثقافة العربية وما تكتسيه من أهمية نابعة من قيمتها ودورها في إقناع الجمهور والتأثير فيهم. ثم تناولنا

بعض الأساليب الإقناعية التي يستسيغها الشاعر والخطيب على حد سواء وهي استراتيجية استدراج السامعين.

لننتقل إلى المبحث الثالث الذي تناولت فيه مفهوم التداولية وعلاقتها بالخطابة من خلال عناصر العملية التواصلية الثلاث: المخاطب والخطاب والمخاطب، تحت عناصر : تداولية المخاطب، وتداولية اخطاب وتداولية المخاطب. وما يتميز به كل عنصر من ميزات تؤهله لكي يكون طرفا مهما في التواصل.

في حين استقل الفصل الثالث بالجانب التطبيقي تحت عنوان "**تقاطع التخييل والتداول**" من خلال عناصر ثلاث أولها الشعر والخطابة؛ حيث يتجلى البعد التخييلي التداولي من خلال علاقة الشعر بالخطابة وذلك مع تحليل لخطبة قس بن ساعدة الإيادي، حيث تميزت بشعرية لغتها وأسلوبها، مع رصد بعض الأبيات الشعرية التي مثلت نزعة عقلية وحكمية.

إلى المبحث الثاني الذي وسم ب" الصورة الشعرية بين التركيب الجمالي والبعد الحجاجي" الذي يتحدث عن حجاجية الصورة من خلال الحجاج في إثبات التشبيه والنقيض، إلى حجاجية الإستعارة التي تحوي بعدا تداوليا حجاجيا رغم أنها صورة تخييلية.

أما المبحث الثالث فقد تناولت فيه الصورة الساخرة في كتاب التربيع والتدوير للجاحظ إذ تمثل بلا شك بعدا تخييليا تداوليا.

قصد إقامة دعائم هذه الخطة اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي في تقصي نظرية التخييل من خلال رصد المفاهيم البيانية للمصطلح إلى أقوال الفلاسفة عن التخييل الشعري وتحليلها، كما استعانت الدراسة بالمنهج التاريخي في ذكر آراء الفلاسفة، وكذا المنهج المقارن الذي شمل التصور العام للبحث، وذلك بغية تجسيد ملامح التزاوج والتقاطع بين التخييل والتداول في البلاغة.

واعتمدت الدراسة على مدونات من حقول معرفية متجاورة؛ من مصادر فلسفية ممثلة في كتاب أرسطو في الشعر وفي الخطاب مع شروح الفلاسفة المسلمين، وابن سينا في الطبيعيات، وفي النقد كتاب منهاج البلغاء للقرطاجني وأسرار البلاغة للجرجاني، والمراجع التي تمثلت في: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين للروبي والتخييل الشعري لعلي آيت أوشان وديناميية الخيال لعبد الباسط لكراري وكتب

جـابر عصـفور مفهـوم الشـعر والصـورة الفنيـة في التـراث النقـدي والبلاغي. وكتـب في الحجـاج مثـل كتـاب سـامية الدريـدي الحجـاج في الشـعر العربي واسـتراتيجيات الخطـاب لظافر الشهري، وغيرها.

وكـأي باحـث تواجهـه صـعوبات تتعلـق بمشـاق البحـث مـن جمـع وترتيـب وتصـنيف، وصـعوبات تتعلـق بطبيعـة الموضـوع فهـو محصـور بـين التخييـل والتـداول ممـا يحتمـل أوجهـا عـدة للبحـث، فهـو واسـع إذا وسـعناه ضـيق إذا حصـرناه، هـذا مـن جهـة فقـد وجـدت صـعوبة في التعامـل مـع مـادة البحـث. وفي نظـري لا تعـد صـعوبة تعيـق الطالـب الباحث فهي من مشاق البحث والتي تعطي لمحة من التحدي والمتعة في رحلة البحث.

إلا أن صـعوبات الطالـب الباحـث اليـوم لا تنحصـر في قلـة المراجـع أو عنـاء التنقـل فكـل هاتـه الصـعوبات قـد أذابتهـا التكنولوجيـا، إلا انـه ظهـرت صـعوبات أخـرى تتمثـل في الجانـب النفسـي للطالـب الباحـث التي تـؤثر بشـكل سـلبي على بحثـه ومـردوده العلمي، ومنهـا المشـاكل الصـحية الناجمـة عـن أدوات البحـث، وهـذا وجـه آخـر لمـا يمكـن أن يعترض للباحـث، وقـد نلـت منهـا بحـظ وافـر مـن احتـراق نفسـي وآلام حالـت بيني وبـين بحثي ردحـا مـن الـزمن، واعترف أنـه جـاء قاصـرا في بعـض الأحيـان عـن المـراد والطمـوح الذي سطر له أول مرة.

ولا يكتمـل لبحـث النضـوج إلا بالمناقشـة الموضـوعية لـه التي مـن خلالهـا يمكـن أن نكتشف النقائص التي احتواها والفجوات التي تجاوزها أو لم يتطرق إليها.

وفي ختـام هـذا التقـديم أتقـدم بالشـكر إلى الأسـتاذ المشـرف بـن يمينـة رشـيد، وأسـتاذي الأول الـذي شـجعني طـوال تكـويني الجـامعي زروقي عبـد القـادر وإلى جميـع أسـاتذتي أعضـاء لجنـة المناقشـة، وإلى والـديّ اللـذين كانـا لي نعـم السـند والعـون فتـرة إنجاز هذا البحث.

الطالبة: بلكحل العالية.

تيارت يوم: 2019/12/08م

مدخل

إشكالية الممكن و المحتمل و المستحيل في الخطاب النقدي العربي القديم

1- إشكالية الصدق والكذب.

2-إشكالية الغلو والمبالغة

3-إشكالية الممكن و المحتمل و المستحيل في البحث الفلسفي.

أولا: إشكاليّة الصّدق والكذب:

تقودنا إشكاليّة الممكن والمستحيل للحديث عن قضيّة الصّدق والكذب لأنّ التّفكير النّقديّ القديم لم يستعمل مصطلحات الإمكان والإحتمال والإستحالة؛ وإنما نلمحها من خلال معالجتهم للقول الشّعري.

فمن قضايا الشّعر التيّ نالت حيّزا واسعا من الجدل والتّمحيص قضيّة الصّدق والكذب؛ لأن الشّعر قول يغاير الواقع وينزاح باللّغة لتفتح آفاقا جديدة تثير دهشة القارئ و السّامع وعلى هذا اِكتسى هذا التّغيير والإنزياح بما يعرف بالصّدق والكذب. لأن الّذهنية العربيّة في البيان لم تكن تمتلك مصطلحات علميّة دقيقة، إنما استعارت مصطلحات من مختلف جوانب الحياة للتّعبير عن ظاهرة معيّنة.

بالنّسبة للنّقد والشّعر فقد كانت معظم المصطلحات أخلاقيّة، لأنّه طالما نظر للشّعر على أنّه يحمل رسائل للمجتمع والفرد وعليه فوجب أن يقاس بمنظور الأخلاق و العادات. فلقّب الشّاعر بالكذّاب و الكاهن والسّاحر، ووصف قوله بالقول الكاذب لأنّه ينافي الحقيقة ويبتعد عن الواقع، وهذا من طبيعة الشّعر، لكنّ الظّروف التّي نشأ فيها النّقد القديم كانت في خِضّم الحياة السياسيّة والدّينيّة، حيث أنّ معظم النّقاد كانوا أئمة أو قضاة أو علماء دين، لهذا حوكم على الشّعر من نظرة ضيّقة أدّت إلى إقحامه في مجال الأخلاق وموازنته بها.

رغم ذلك إلا أنّ المدوّنة النّقديّة ثريّة بآراء نقديّة هامّة بدليل وصولها إلينا اليوم، حيث لا نزال عاكفين عليها بالدّرس والتّحليل والتّفسير. لكن في عصور متأخرة من البيان العربيّ، طرأت بعض التّغييرات في لغة النّاقد، أدّت به إلى توظيف مصطلحات أكثر دقّة وموضوعيّة تبعد عن الشّعر الصفات التي عرف بها إلى قراءة جديدة له، هذا ما فعله التّأثير الفلسفيّ في نقدنا القديم؛ لأنّ الفلسفة صقلت الذّائقة النّقديّة وهذّبت مصطلحاتها لتصبح القراءة الشّعريّة النّقديّة دقيقة ونافعة ومبدعة كذلك. بعيدا عن المصطلحات الأخلاقيّة التّي تثير الرّيبة في نفس الشّاعر وشعره على حدّ سواء.

ولا يخفى على أيّ دارس للنّقد العربيّ الصّراعات النّقديّة التّي كانت قائمة حول صدق الشّعر من كذبه، لأنّ النّفحة الشّعريّة أو الميزة التّي يتميز بها الشّعر أطلق عليها النّقاد صدق أو كذب، إلا أنّ هذا المبحث يحاول أن يرجع مفاهيم النّقاد حول الصّدق والكذب أو المبالغة والغلوّ

والإغراق إلى: إشكاليّة الممكن والمحتمل والمستحيل، وهذه مصطلحات لم تعترف بها المدوّنة النّقديّة إلا أنّها تشير إليها إشارة واضحة.

إنّ افتقار النّاقد العربي القديم صاحب التوجه البيانيّ للمصطلح العلميّ الذّي يحدّد له المعنى المباشر أدّى كثيرا إلى خلط المفاهيم الشعرية، منها ملكة الخيال أو الباعث لقول الشّعر وإبداعه، لم يسمّها العرب باسمها الذي نعرفه –الخيال- كثيرا "ما اعتبر الخيال تجاوزا وانحرافا يحمد أو لا يحمد، وهذا الانحراف هو الذّي يطلق عليه كثيرا لفظ"الكذب" .

ولم تسفر مسألة "صدق الشّعر وكذبه" عن مناقشة حقيقة نشاط الخيال في الشّعر، بل كان وضع الصّدق في مقابل المبالغة والغلوّ كفيلا بأن يضيف معناه وإن لم يجعله شاحبا ينطوي على ما يشبه علوّ الواقع وسيطرته على الشّاعر"[1]، فالغرابة التّي تلفّ القول الشّعريّ مردّها إلى قوّة وبراعة الشّاعر في تفنّنه بخياله في شتّ صوره، لكنّ البيانيّ فسّر هذا الخيال وفعله بالكذب، فلم يقل هذا خيال بديع، ومن تصرّف الشّاعر، إنّما واجه هذا التّأثير بقوله"كذب" أي يفارق الواقع، وهذه طبيعة الشّعر؛ لأنّه كلام"يتعامل مع الواقع تعاملا خاصا تحكمه المغايرة و المفارقة، لا المطابقة "بحكم سلطان الكلام وما يمتلكه من طاقات فيشهد، نتيجة ذلك الانصهار في لحظة انتقاله من واقع لا لغويّ(الواقع)إلى واقع لغويّ (النّصّ) نوعا من التّحول يجعله يقطع صلاته بمرجعه أو يتجاوزه، وبذلك يخلق الخطاب مرجعه الخاصّ، ويصبح محيلا على نفسه لأنّ مرجعه موجود في صلبه ومداره ذلك الواقع الجديد الذّي خلقه"[2].

نجد أن الشّعر يخلق لنفسه عالما خاصا به لا يحيد بمرجعه على الواقع الرّاهن، وبذلك يفارقه ويدهش المتلقّي حتّى يتهّم بكذبه، وهي صفة يأباها الشّعر ويتملّص منها، لأنّه عالم بني على خيال وجنوح أحلام شاعر، لا يمكن معيرتها بمقياس الحياة العادية والأخلاق "إنّ أكذب الشّعر أو أصدقه هما وجهان لحقيقة واحدة، فالشّعر كاذب إذا ما قيس بمنطق الأشياء الذّي يحكم العالم الخارجي، بينما هو صادق قياسا على المنطق العاطفي الذّي تحكمه النّظرة الذّاتيّة للتّجربة الباطنيّة للشّاعر، وعلى ذلك فإنّ التّناقض بين حديّ الصّدق والكذب الشّعريين هو بمثابة تناقض زائد بإزاء ثنائيّة المنطق الذّي نقيس الحقيقة عليه"[3].فلا يقلّل الحكم على الشّعر

---

[1] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983. ص: 11.

[2] محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية "الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه" الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1992. ص: 97.

[3] عبد العزيز موافي، الرؤية والعبارة "مدخل إلى فهم الشعر" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2010. ص: 233.

بأنّه صادق أو كاذب من قيمته الفنيّة، إذ هو يتمايل فإن وازنته بما يعادله في الواقع فهو كاذب؛ حيث إنّ التّجربة التّي يدّعيها الشّاعر غير واقعة فعلا، وهو صادق أنّه يعيش تلك الأوهام بصدق ويتفاعل معها وكأنّها حقيقيّة، وهذا هو الصّدق الفنيّ "إنّ الذّي يعنيه الصّدق الفنيّ أن تكون الصّورة الشّعريّة معبّرة عن تجربة شعوريّة حقيقيّة، تعبيرا صادقا يحسّه القارئ من خلالها فيتفاعل معها تفاعلا تامّا ساعدها في إحداث التّخيّل المناسب ذي الإثارة الوجدانيّة، الذي يُعبر بالصّورة حدود عناصرها في الواقع العيانيّ المرصود، ويمنحها قدرة على التّوافق مع حركة النّفس الشّعورية"[1].

هكذا أخذ الخيال اسم الكذب وشاع هذا المصطلح للدّلالة على كل مبتدع وغير مألوف، أي ما كسر أفق توقعهم، ولا يخفى أن لهذا المصطلح أبعادا أخلاقيّة واعتبارات اجتماعية، إذ ليس من السّهل أن نتبع وننصت إلى شخص يتّسم بهذه الصّفة، فكيف نتعامل مع الشّاعر الذي يمتع بقوله الغير وندرك أنه كاذب. فهو يحطّ من قيمة الشّعر ومكانة الشّاعر، ولم يجرأ النّقاد على مثل هذه الصّفة، حتى أنّهم ضمّنوا الكذب أجود العبارات مثل "أحسن الشّعر أكذبه" حتى تلقى استحسانا.

لقد أدرك النّقاد أثر صدق التّجربة الشِّعرية عند المبدع كي تصل المتلقّي انفعالاته ومشاعره، ولذلك طالبه النّقد بالصّدق الشّعوري أو الفنيّ، حتىّ إذا نحا الشّاعر هذا المنحى فإنّه سيبقى في دائرة الممكن حيث لا يستطيع أن ينقل بصدق تجربته الخياليّة لقارئه دون أن يحسّ القارئ بخروجها عن نطاق المألوف، فمثلا قول زُهير بن أبي سُلمى الذّي كان يتوخّى الصّدق في شعره[2]:

ومَهْما تكُنْ عِنْدَ اِمْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ وَإنْ خالَها تَخْفَى عَلى النَّاسِ تُعْلَمِ.

يعلّق ابن أبي الأصبع قائلا: "فإنّك تجد هذه الأشعار في الطّبقة العليا من البلاغة وإن خلت من المبالغة"[3] ، فقد كان لقول زهير و الحطيئة الصّادقين تصنيف شعريهما في الطّبقة العليا للبلاغة على حدّ قول ابن أبي الأصبع، بالرّغم أنّهما بقيا في دائرة الممكن.

---

[1] عبد الحميد ناجي، الأسس النّفسيّة لأساليب البلاغة العربيّة، المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، 1984. ص: 174.

[2] زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988. ص: 111.

[3] ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، د.ط، سنة: 1963. ص: 149.

ففي المدوّنة النّقدية القديمة عالج النّقاد القول الشّعري وصنّفوه ضمن دائرة الصّدق والكذب، حيث يجعل بعضهم الصّدق مقياس الجودة و الآخر منهم يجعل الكذب غاية الشّعر وروعته. وقد رصد مصطفى الجوزو خمس اتجاهات للنّقاد:[1]

1 موقف مفضّل للكذب على الصّدق.

2 موقف مستقبح للكذب طالب الحقيقة.

3 موقف حيادي يسيغ الصّدق والكذب لأنّهما خارجان عن قضيّة الشّعر، أو لأنّهما كثيرَا الاستعمال.

4 موقفٌ متردّدٌ بين قبول الصّدق أو الكذب.

5 موقفٌ رافضٌ للشّعر بمجمله لأنّه عنصر كذب أو فساد

نلاحظ أن النّقاد القدامى لم يوحدوا نظرتهم إلى الشّعر ولم يعالجوه تحت لواء واحد؛ إنّما انقسم حتّى نشأت الصّراعات النّقديّة و الموازنات. فأمّا من يطلب الصّدق في الشّعر و يحثّ على ضرورته فهو ناقد يعتمد على العقل في حكمه على الشّعر، فابن طباطبا العلويّ مثلا ناقد فنيّ لكن من خلال تحليله لقضيّة الشّعر نلمح نفسا عقليّا في معالجته للقضيّة، فيرى أنّ الصّدق هو جوهر الشّعر وعنصرٌ مهمٌّ في بناء القول الشّعريّ، فعلى الشّاعر أن "يعتمد الصّدق و الوفق في تشبيهاته و حكاياته"[2]، ويطلب الصّدق في الشّعر وفقا لحال المتلقّي حيث أن المتلقّي أو السّامع إذا وافق القول الشّعريّ أُفق اِنتظاره "كالمدح حال المفاخرة(...) وكالهجاء في حال مباراة المهاجي(...) فإذا وافقت هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، لا سيّما إذا أيّدت بما يجذب القلوب من الصّدق عن ذات النّفس بكشف المعاني المختلجة فيها، والتّصريح بما كان يكتم منها والإعتراف بالحقّ في جميعها"[3].

يحتكم الشّاعر إلى القارئ في استحسان القول الشّعري وبناءا على رغبته ينسج شعره الذّي لا يجب أن يتجاوز حدود المعقول حسب ابن طباطبا، حيث يبتعد بذلك عن الإشارات البعيدة و التّشبيهات المعقدة ولا يبتعد عن الواقع في تآليفه ، فهو مطالب أن يبقى في دائرة الإمكان . ومثال الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة قول المُثقَّب وهو شاعر جاهليّ في وصف ناقته:

تَقُول وقَدْ دَرَأْتُ لها وَضِينِي أهَذا دينهُ أبدًا ودِينِي

[1] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب "الجاهلية والعصور الإسلامية" دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981. ص: 182.

[2] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق وشرح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982. ص: 12.

[3] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر. ص: 22.

أَكُلُّ الدَّهْرِ حِلٌّ وِارْتِحالٌ أَمَا يُبْقِي عليَّ وَيُبْقِينِي

فهي حسب ابن طباطبا من المجاز المباعد للحقيقة "وإنّما أراد الشّاعر أنّ النّاقة لو تكلّمت لأعربت عن شكواها"[1]، فرفض ابن طباطبا للمستحيل واضحٌ من خلال تحليله لهذا البيت، حيث يطلب من الشّاعر بقاءه في دائرة الإمكان، مثل قول عنترة:

فازْوَرَّ عَن وقْعِ القَنَا بِلُبَانَةٍ وَشَكَا إِليَّ بِعبرةٍ وتَحَمْحُمِ

يقول :"فهذا تشبيه مقارب للحقيقة و يتقبّله القارئ بلطفٍ و يسر لأنّه لم يجنح إلى الإحالة"[2]، لا يعني أنّ ابن طباطبا يطلب الصّدق بمعناه الخلقيّ، بل يقصد الحقيقة والواقع، ويرفض البعد عن المألوف وهو الإمكان أو الممكن، حيث يُفصّل أكثر حين يرى أنّ الشّاعر الحاذق هو من يمزج بين "المعاني في التّشبيهات لتكثر شواهدها و يتأكّد حسنها، ويتوقّى الاقتصار على ذكر المعاني التيّ يغير عليها دون الإبداع فيها و التّلطيف لها لئلّا يكون كالّشيء المعاد المملول"[3]، يتأكّد لنا من خلال هذا القول أنّ ابن طباطبا يطلب من الشّاعر البقاء في دائرة الإمكان.

لكن على الشّاعر أن يبتكر في معانيه ومبانيه حتى لا يملّ السّامع منها أو ينصرف عنها بحكم أنّها وردت قبل هذا؛ لأنّ " السّمع إذا ورد عليه من المعاني المكرّرة والصّفات المشهورة التّي قد كثر ورودها عليه مجّهُ وثقل عليه دعيه"[4].

فقد تنبّه اِبن طباطبا إلى خاصيّة التّكرار إذا اعتمدها الشّاعر كمنهج لشعره، و هو الصّدق في القول من خلال تقريب التّشبيه وتجنّب الإشارات و التّلميحات الغير مفهومة إلى المجاز البعيد، فهو يعتدل في رأيه بين البقاء في دائرة الممكن ولكن لا ضير من الانزياح قليلا نحو الاحتمال.

لأنّه كان في الجاهلية وصدر الإسلام شعراء " يؤسّسون أشعارهم في المعاني التّي ركبوها على القصد للصّدق فيها مديحا وهجاء وافتخارا ووصفا، وترغيبا و ترهيبا، إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشّعر من الإغراق في الوصف والإفراط في التّشبيه، وكان مجرى ما يوردونه مجرى

[1] المصدر نفسه. ص: 123.

[2] المصدر نفسه. ص: 123.

[3] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر. ص: 27.

[4] المصدر نفسه. ص: 125.

القصص الحقّ، فيحابون بما يثابون ويثابون بما يحابون"[1]، فلا تخلو المدوّنة الشّعريّة العربيّة من مغادرة الواقع إلى عالم تحكمه الغرابة والغموض.

بما أنّ مفهوم الصّدق اقترن بالممكن فإنّ الكذب قرين المحتمل أو المستحيل، يقول ابن رشيق عن الكذب " وذلك مشهور من مذهب بني ذبيان، وهو القائل: أشعر النّاس من استجيد كذبه وضحك من رديئه" [2]، فلفظة جودة الكذب من النّاحيّة الأخلاقيّة غير مقبولة ومستساغة لأنّ الكذب لا يقاس بمدى جودته ورداءته إنّما هو فعل رديء و سّيء على العموم.

لكن بما أن الذّهنيّة العربيّة عنت بلفظ الكذب مفهوما آخر غير المفهوم الأخلاقي، لأنّ الكذب يعتبر " دعامة من دعائم الشّعر الجيّد، موقف يتضمّن وعيا بأنّ التّشبيه الصّادق أو القول الصّادق يظلّ في أغلب الأحيان طريقة في مقارنة الشّيء المتحقّق في الخارج قصد الإخبار عنه، وفي حين يقف ذلك القول عند حدود اِستيعاب الشّيء على ما كان، ويحرص على مطابقته، فإنّ القول الكاذب يستوعب ذلك الشّيء ذاته لا على ما هو عليه، بل يدخل عليه إبّان عملية الاستيعاب ذاتها"[3]، فالأسلوب التّمويهيّ للقول الشعريّ هو ما أفضى بالنّقد القديم إلى استعارت مصطلحات من الواقع للتّعبير عن تلك الجماليّة التّي تكسو الشّعر.

فكما أنّهم أرادوا بالصّدق غير الإخبار و الإفصاح فقد "أرادوا بالكذب أنّ الشّاعر ليس ملزما بالصّدور عن موضوع بعينه مادام يجيد صياغة أي موضوع (...) ولاريب أنّ هذا المفهوم يرجع إلى اعتبار التّصوير وحده معيار الفنّ مهما كان موضوع التّصوير، ولا بد للشّاعر إذن من أن يغدوا أسير الشّكل من ناحية والكذب من ناحية أخرى"[4]، فقد كان وعي النّقاد واضحا بأنّ مفهوم الصّدق يؤدي بالشّاعر إلى المطابقة والإخبار وبالتّالي ينعدم الإبداع و الابتكار الفنّي.

ثانيا: مبحث الغلوّ والمبالغة:

يعتبر مبحث المبالغة والغلوّ في المدوّنة النّقديّة وجها آخر من معالجة القول الشّعري تحت لواء الإمكان والاستحالة، حيث يعرّف النّقد القديم المبالغة " أن يُدّعى لوصف بلوغه في الشّدة

[1] المصدر نفسه. ص: 15.

[2] أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد عبد القادر وأحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001. ج2 ص: 53 .

[3] محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية. ص 96.

[4] سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1980. ص134.

أو الضّعف حدّا مستحيلا أو مستبعدا، لئّلا يُظنّ أنّه غير متناه فيه"[1]، فإنّ حماسة الشّاعر في وصف شيء ما وولوعه به، تدفعه لإلحاق صفات به غير تلك التّي يتمتّع بها، وربما تفوّق التّصور حتىّ يكاد يظنّ أنّه هو الشّيء عينه فالمبالغة أن "تثبت للشّيء وصفا من الأوصاف تقصد فيه الزّيادة على غيره إمّا على جهة الإمكان أو التّعذر أو الاستحالة"[2].

فبراعة الشّاعر وإجادته في الوصف تكون من طرق ثلاث: إمّا أن يكون ممكنا أو متعذّرا أو مستحيلا، وكلّها في حدود المبالغة كما يحصرها القزويني في "التّبليغ والإغراق والغلوّ"[3]، فلا ينأى الشّاعر بوصفه عن هذه الخلال الثّلاث: فما كان ممكنا في وصفه فهو التّبليغ، وإن كان الوصف متعذّرا عن الموصوف فقد أغرق الشّاعر، أما إن أحال على موصوفه فيكون شعره غلوّا؛ لأنّ من الشّعراء من " يقصد المبالغة في تكثير الأوصاف المتعلّقة بالجهة التّي القول فيها، وربّما تجاوز ذلك إلى أن يُخيّل أوصافا يوهم أنّ لها حقيقة في تلك الجهة من غير أن يكون كذلك في الحقيقة، بل على أنحاء من المجاز و التّمويه ليبالغ بذلك في تمثيلها للنّفس على أحسن و أقبح ما يمكن بحسب أغراض الكلام من مدح أو ذم"[4].

فغرض الشّاعر أو المبدع من المبالغة هو نقل التّجربة الشّعوريّة التي يتمتّع بها إلى المتلقي، ولا يكون ذلك إلاّ بتعظيم ذلك الشّيء قدر الإمكان حتّى لا يستهين المتلقي بشعور المبدع وقدرته على كسر أفق توقّعه وتجاوزه.

لكن للنّقد العربيّ آراء عديدة في المبالغة، فهناك من ينكرها وهناك من يفضّلها؛ يقول ابن رشيق "المبالغة ربّما أحالت المعنى ولبسته على السّامع، فليست لذلك من أحسن الكلام ولا أفخره لأنّها لا تقع موقع القبول كما يقع الاقتصاد وما قاربه لأنّه ينبغي أن يكون من أهمّ أغراض الشّاعر و المتكلم أيضا الإبانة والإفصاح وتقريب المعنى على السّامع"[5] ، فمن عيوب المبالغة حسب ابن رشيق أنّها تحيل المعنى حتّى يتيه المتلقّي عن جادة الصواب أو المألوف.

---

[1] جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب، التلخيص في علوم البلاغة، شرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر، ط2، د.ت. ص: 370.

[2] يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، مصر، د.ط، 1914. ص: 116.

[3] جلال الدين القزويني، التلخيص في علوم البلاغة. ص: 371.

[4] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1981. ص: 292.

[5] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه. ج2. ص: 53.

فابن رشيق حسب هذا يطالب الشّاعر بالتّعهد لإبانة غرضه للمتلقّي أي مصارحته بفحوى خطابه لأنّ المبالغة " لا يكاد يستعملها إلاّ من عجز عن استعمال المألوف والاختراع الجاري على الأساليب المعهودة، فلا جرم عمد إلى المبالغة لتسد خلل بلادته، بما يظهر فيه من التّهويل، ولهذا تراها مخرجة الكلام إلى حدّ الاستحالة"[1]، فكأنّ الشّاعر حين يبالغ إنّما يغطّي على عجز وشعور خفيّ عنده بعدم جودة قوله.

وكأنّ النّقد يرى المبالغة انعكاس حقيقيّ لفشل الشّاعر وضعفه عن تأدية المطلوب منه وتحقيق الغاية التّي سطّرها له النّقاد، لأنّ المبالغة" غير معهودة من محاسن الكلام، ولا من جملة فضائله، وحجّتهم على هذا هو أنّ خير الكلام ما خرج مخرج الحقّ وجاء على منهاج الصّدق من غير إفراط ولا تفريط"[2]، فالمبالغة تؤدّي إلى المستحيل و الممتنع على رأي العلويّ وعلى ذلك فهي مرفوضة عنده بل يطلب التّقريب و الوصف الحسن.

كذلك يورد ابن أبي الأصبع حجّة من يرفضون المبالغة لأنّها " من ضعف المتكلّم وعجزه عن أن يخترع معنى مبتكرا أو يفرع معنى من معنى، أو يحلّي كلامه شيء من البديع، أو يتجنّب ألفاظا موصوفة بصفات الحسن ويجيد تركيبها، فإذا عجز عن ذلك كلّه أتى بالمبالغة لسدّ خلله، وتتميم نقصه، لما فيها من التّهويل على السّامع، ويدعون أنّها ربّما أحالت المعاني فأخرجتها من حدّ الإمكان إلى حدّ الامتناع"[3]، فإنكار المبالغة في الشّعر إنّما هو إنكار لما أتى به الشّاعر من الكلام المستحيل حتّى بلغ حدّا غير مقبول لدى النّقاد المحافظين، الذّين يدّعون لأن يكون الشّعر موّجها للحثّ على القيم والأخلاق.

إلاّ أنّ هناك من يرى أنّها "من أجلّ المقاصد في الفصاحة وأعظمها في البراعة، ومن أجلها نشأت المحاسن في المعاني الشّعرية وحجّتهم على هذا أنّ خير الشّعر أكذبه، وأفضل الكلام ما بولغ فيه، ولهذا فإنّك ترى الكلام إذا خلا عنها وبعد عن استعمالها كان ركيكا نازلا قدره، ومتى خلط بها ظهرت فصاحته وراق رونقه وحسن بهاؤه وبريقه فهذا تقرير مقالة من قبلها واستعملها"[4]، فالمجيد بالمبالغة من لم يخرج إلى الإحالة أو الامتناع أو ما لايمكن تصوّره في العقل، وإنّما تستحّب حين تصيب سهما في فؤاد المتلقّي وروحه دون أن تخرج إلى المستحيل

[1] يحي العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة. ص: 118.

[2] المصدر نفسه. ص: 117.

[3] ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير. ص: 148.

[4] يحي العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة. ص: 118.

"فخير الأمور أوساطها، فما كان من الكلام جاريا على حدّ الاستقامة من غير إفراط ولا تفريط فهو الحسن لا مراء فيه، فيكون فيه نوع من المبالغة من غير خروج ولا تجاوز حدّ"[1].

فالنّقد يدعو إلى التّوسط بين الممكن والمستحيل وهو المحتمل، وهو أن يقتصد الشّاعر في كلامه حتّى لا يبلغ المنتهى ولا يأتي بالشّيء المعاد المملول، وهي أنواع حسب الإمكان والاستحالة والاحتمال "اعلم أنّ المبالغة ترجع حقيقة أمرها إلى دعوى المتكلّم للوصف اشتدادا فيما سبق من أجله على مقدار فوق ما يسلّمه العقل ويستقّر به، ثمّ ذلك المقدار في نفسه إمّا أن يكون ممكنا أو غير ممكن، والممكن إمّا أن يكون واقعا أو غير واقع، فدعوى كون الوصف على مقدار مستعدّ يصحّ وقوعه عادة يسمّى مبالغة، ودعوى كون الوصف على مقدار ممكن يمتنع وقوعه عادة يسمى إغراقا، ودعوى كون الوصف على مقدار غير ممكن يسمى غلوّا"[2].

يُفصّل العلوي في أقسام المبالغة ويفرّعها إلى نوعين من حيث المبنى والمعنى؛ فإذا نظرنا إلى البناء الشّكلي للمبالغة نلمح نوعين:

1_ ما يستبعد في العقل، لكنّ وقوعه صحيح وهو المبالغة.

2_ ما كان ممكن الوقوع لكنّه ممتنع وقوعه في العادة وهو الإغراق على وجهين، الأوّل منهما وهو أعجبهما وأدخلهما في صحّة العقول، وهو كل ما يقترن ب: كاد، لو، لولا وحرف التّشبيه كأنّ، فمتى اقترنت به أحد هذه الأمور ازداد حسنه وظهر إعجابه، والوجه الثّاني يأتي مجرّدا عمّا ذكر. أمّا بالنّسبة للمعنى فالمبدع يدّعي من ثلاثة أوجه: أن يستعمل اللّفظ في غير ما وضع له في الأصل، إمّا على جهة الاستعارة أو الكناية أو التّمثيل، وأن ترادف الصّفات وتكون متكرّرة لإعظام حال الموصوف ورفع شأنه من أجل قصد التّهويل في المعنى المقصود، وثالثا لإتمام الكلام بما يوجب حصول المبالغة فيه وإكماله به[3].

أمّا عن الغلوّ وهو من مبحث المبالغة فيقول عنه ابن رشيق "من أسمائه أيضا الإغراق، الإفراط ومن النّاس من يرى أن فضيلة الشّاعر إنّمّا هي في معرفته بوجوه الإغراق والغلوّ ولا أرى ذلك إلا محالا لمخالفته الحقيقة وخروجه عن الواجب والمتعارف (...) وقد قال الحُذّاق: خير

[1] المصدر نفسه. ص : 119، 120.

[2] المصدر نفسه . ص: 125.

[3] ينظر: يحي العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة. ص:124.123.122.

الكلام الحقائق، فإن لم يكن فما قاربها وناسبها"[1]، فالناقد ينكر كل كلام خارج عن الحقيقة، وإن تعدّدت تسمياته أو تفريعاته فمثلا ينكر قول المتنبّي[2]:

لَوْ كَان ذو القَرْنينِ أَعْملَ رأيَهُ لمَا أتى الظُّلماتِ صارتْ شموسَا
أوْ كان صَادَقَ رأْسَ عَازرٍ وسَيفَهُ فِي يَومِ معركةٍ لَأعيا عيسَى
أوْ كان لُجُّ البحرِ مثلَ يَمينهِ ما انشَقَّ حتَّ جَاز فيه مُوسَى

يعلّق " فما دعاه إلى هذا وفي الكلام عوض منه بلا تعلق عليه"[3]، فهو يقرن الغلوّ بالكذب ما نلمحه في تفسير له لقول المهلهل:

فلولا الرّيحُ أسْمعَ مَن بِجَحَرٍ صَلِيلُ البِيضِ تُفرَغ بِالذُّكُورِ

وقيل أن هذا البيت هو أكذب بيت قالته العرب؛ لأن بين "وبيت حجر وبين مكان الوقعة عشرة أيّام"[4]، نلاحظ أنّ ابن رشيق ألحق كل كلام غير مألوف وخارج عن الحقيقة بالكذب تارة وبالغلوّ تارة وبالإغراق والإفراط تارة أخرى.

ولو أنّ النّاقد العربي تخلّص من تلك التّطرفيّة التي تلازمه إبان قراءاته الشّعريّة والنّثريّة لأثرى المنظومة النّقديّة بآراءَ نافذةٍ وجوهريّةٍ وموضوعيّةٍ وأغنت عن هذا الصراع. فقد قال على لسان الحاتمي"وجدت العلماء بالشّعر يعيبون على الشّاعر أبيات الغلوّ والإغراق، ويختلفون في استحسانها واستهجانها ويعجب بعض منهم بها، وذلك على حسب ما يوافق طباعه واختياره، ويرى أنّها من إبداع الشّاعر الذي يوجب الفضيلة له، فيقولون: أحسن الشّعر أكذبه، وأنّ الغلوَّ إنّمّا يراد به المبالغة والإفراط، وقالوا إذا أتى الشّاعر من الغلوّ بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم، فإنّمّا يريد به المثل وبلوغ الغاية في النّعت"[5].

فالشّاعر لا يطالب أن يكون قاصَّ حقائق حتّى يخرج الكلام على المألوف إنّمّا الشّاعر يقول ويترجم مشاعره وحواسه، وعلى النّاقد والقارئ الاستمتاع بها أو تحليلها تحليلا فنيّا، وقد أدرك النّقاد هذه النّقطة ولكن لاعتبارات أخلاقيّة ودينيّة حالت دون أن يقدموا للشّعر أكثر مما

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه. ج2/ ص: 60.
[2] ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1983. ص:59.
[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه. ج2/ ص: 63.
[4] المصدر نفسه. ج2/ص: 62.
[5] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه . ج2/ ص: 61.

قدموه، وعلى ذلك قَبِل النّقاد الغلوّ أو الإغراق بشروط إذا "اقترن بما يقربه من الإمكان، خرج من حدّ الاستقباح إلى حدّ الاستحسان"[1].

ويفرّق ابن أبي الأصبع بين الغلوّ والإغراق قائلا: " وقد رأيت من لا يفرق بين الغلوّ والإغراق ويجعل التّسميتين بابا واحدا، وعندي أن معنى البابين مختلف كاختلاف اسميهما، إلا أن الإغراق أصله في النزع، وأصل الغلوّ بعد الرّمية ذلك أنّ الرّامي ينصب غرضا بقصد إصابته فيجعل بينه وبينه مدى يمكن معه تحقيق ذلك الغرض، فإذا لم يقصد غرضا معيّنا ورمى السّهم إلى غاية ما ينتهي إليه، بحيث لا يجد مانعا يمنعه من استيفاء السّهم قوته في البعد سميّت هذه الرّمية غلوة، فالغلوّ مشتّق منها، ولما كان الخروج عن الحقّ إلى الباطل يشبه خروج هذه الرّمية عن حد الغوص المعتاد إلى غير حد سمي"[2]. إنما يراد بالغلوّ أن يذهب الشّاعر بشعره إلى المعدوم، ويتفنن فيه دون أن يعتمد الموجود.

أما الإغراق فهو فوق المبالغة ودون الغلوّ، ولا يقع شيء من الإغراق والغلوّ "في الكتاب العزيز ولا الكلام الصّحيح الفصيح إلا مقرونا بما يخرجه من باب الاستحالة ويدخله في باب الإمكان"[3]. فأحسن الإغراق ما جاء في موضع واحد أو موضعين في القصيدة، أي يكون استعماله نادرا ، ويُمثّل قول زهير الإغراق الحسن:

لَو كاَن يقعد فوْق الشَّمْسِ مِن كَرَمٍ قَومٌ بأَحسَابِهِمُ أو مَجْدِهُمُ تَعَدُّوا

فيرى ابن رشيق أن الشّاعر بلغ ما أراد من الإفراط، لكنّ كلامه مبني على الصحة[4]، وبذلك يجوز للشّاعر أن يفرط بشروط؛ وهي أن يقرن كلامه بكاد أو ما شاكلها نحو: كأن ولو ولولا.[5] نرى أن كلمة الإفراط مرادفة لكلمة الإغراق والإحالة.

أمّا عن قدامة بن جعفر فهو يحبّذ الغلوّ ويستحسنه بناء على ما جاء من أشعار اليونانيين "إنّ الغلوّ عندي أجود المذهبين، وهو ماذهب إليه أهل الفهم بالشّعر والشّعراء قديما، وقد بلغني عن بعضهم أنّه قال: أحسن الشّعر أكذبه، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشّعر على

[1] ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير. ص: 325.

[2] المصدر نفسه. .ص: 325.

[3] المصدر نفسه. ص: 321.

[4] ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه. ج2/ ص 64.

[5] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

مذهب لغتهم"[1]، فقد جعل قُدامة من عيوب المعاني ما يمتنع وجوده، ولا يكون من قبيل الغلوّ "وكأنّه خشي أن يُرمى بالتّناقض فوضع لذلك معيارا يتلخّص في أنّ ما قيل من الغلوّ هو ما يكون من طباع الشّيء، ولكن يؤتى به على سبيل المبالغة، أمّا الممتنع فلا يكون من طباع الشّيء أصلا على نحو قول أبي نوّاس:

يَا أمِينَ الله عِشْ أَبَدًا دُمْ على الأَيَّامِ والزَّمَنِ

إذ ليس في طباع الإنسان أن يعيش أبدا، وهكذا فما يحسن من الغلوّ "هو ذاك الذّي يقبل وضع كاد ويبقى سائغا ولا يسوغ مثل قولنا أمين كاد يعيش أبدا"[2].

أمّا القاضي الجرجانيّ فقد تحدّث عن الإفراط يقول: "والإفراط مذهب عامّ في المحدثين وموجود كثير في الأوائل والنّاس فيه مختلفون، فمستحسن قابل، ومستقبح راد، وله رسوم متى وقف الشّاعر عندها ولم يتجاوز الوصف حدّها جمع بين القصد والاستيفاء، وسلم من النّقص والاعتداء، فإذا تجاوزها اتّسعت له الغاية، وأدّته إلى الإحالة، وإنّما الإحالة نتيجة الإفراط وشعبة من الإغراق والباب واحد، ولكن له درج ومراتب"[3].

إنّ القاضي الجرجاني يقبل الإفراط الذّي هو موجود في شعر المحدثين والأوائل من الشّعراء، لكنه يرسم حدودا له ويضعه في المابين، حيث على الشّاعر أن لا يتجاوز المعقول ولا أن يأتي بالمعاد المملول. وليس كل إغراق أو إفراط مغفورا، بل هناك "محال فاسد" غير مقبول، والظّاهر أنّ الجرجاني يقارن بين إفراطين: الإغراق الفاحش والمحال الفاسد فيسامح الأوّل ويرفض الثّاني[4].

ثالثا: إشكالية الممكن والمحتمل والمستحيل في البحث الفلسفي:

عالج الفلاسفة إشكالية الممكن والمحتمل والمستحيل كنظريّة قائمة وقد استنبطوها من دروس أرسطو، فيرى عبد الله العروي أنّ نظريّة الممكن تخترق النّصّ الأرسطيّ، حيث "نجدها في صلب الكلام على المفردات (غير، ضدّ، مقابل) وعلى الجملة (الشّرط، الاستثناء، الرّجاء،

---

[1] نقد الشعر. أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط. د.ت. ص: 94.

[2] عصام قصيبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، د.ط، 1996. ص: 193.

[33] القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006. ص: 348.

[4] ينظر:مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب. ص: 162.

التّمني) وعلى المقالات (القوّة، الضعف) وعلى أقسام الموجود (الواجب، الممكن والمنعدم)، على التّمثل والتّوهم في الخطابة والشّعر"[1]، يمكن أن نستخلص نظرة أرسطو لنظريّة الممكن والمحتمل من خلال المفاتيح التّي طرحها العرويّ، لكنّنا نريد أن نغوص أكثر في مفهوم الممكن والمحتمل من خلال نظرة النّقاد، حيث يعرّفه السّكاكي قائلا: "أما الممكنات فليس يجب لها في النّفي عند المتأخرين عكس، لمّا رأوا أنّ الشّيء قد يصحّ نفيه عن آخر بالإطلاق (...) وأمّا في الإثبات فيجب لها عندهم عكس، لكن الاحتمال عندهم أن يكون الثّبوت بين الشّيئين بالإمكان من جانب وبالضّرورة من جانب آخر... وبالضّرورة لا يجعل عكسها خاصا بل يجعل عاما ليشمل نوعي الثّبوت وإذا صدق الإمكان المطلق، ولا بدّ عندهم من أن يكون عامّا لأنّ الأصل هو بالأصل"[2]، فالممكن هو ما لا يوجد عكسه بل هو ممكن وموجود بذاته ولذاته، أمّا المثبت فهو ما نلقى له ضدّا أو عكسا، أمّا الاحتمال فهو يقع بين الممكن والثّابت، حيث إذا فتّشنا عن عكس له لم نجد، وفي نفس الوقت يمكن أن نقرّب له عكسا وهو ليس عكسه تماما هنا يقع الاحتمال، وهنا يتنزّل القول الشعري، في منطقة حرة وواسعة لا يمكن أن نجد لها ضدّا ولا قرينا.

وإذا عدنا إلى أرسطو نجده يطلب من الشّاعر أن "يعمل وفقا لقانون الاحتمال والضّرورة، لا وفقا للحظ العابر أو الخواطر الطارئة، بمعنى أنّ الشّاعر لا يحاكي المتغيّر أو الفرضي أو الخاصّ بقدر ما يحاكي العام والمحتمل والممكن بالضّرورة وبالجملة يحاكي كلّ ما يتوافق مع طبائع الإنسان وقوانين العالم الأساسية"[3]، حيث يقول " مهمّة الشّاعر الحقيقية ليست رواية الأمور كما وقعت فعلا بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال أو الضرورة"[4]، " فهو يبيح للشّاعر أن يصوّر الحقيقة بقدر مقدرته الفنية، وبحسب تصوره للممكن والمحتمل والمستحيل، مطالبا إياه بالبقاء ضمن المألوف، لأنه إذا كانت المحاكاة تتعلق بالأفعال الإنسانية فإن التصوير الصادق لهذه الأفعال عن طريقة حكاية نتائجها الضرورية أو المحتملة يجعل من الشعر تعبيرا موضوعيا يبدو بعيدا عن ذات الشاعر، ولعل هذا المبدأ هو

---

[1] عبد الله العروي، مفهوم العقل، المركز الثقافي العرب، الدار البيضاء، ط3، 2001. ص: 141.

[2] أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000 . ص: 585.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992. ص: 69.

[4] أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 2001. ص: 26.

الذي أفضى إلى القول بالوحدة العضوية للعمل الشاعري تلك الوحدة القائمة بمقتضى الضرورة أو الرجحان المعبرة عن فعل واحد تنظم أجزاؤه بحيث لا يمكن نزع أحدها"[1]،

كذلك يصر الفلاسفة المسلمون على أن يكون موضوع الشعر ما هو موجود فعلا أو ما يقدر وجوده "هذا الذي يقدر وجوده في حدود ما هو محتمل الحدوث، بحيث لا يصبح مستحيلا. أي ما يكون الممكن وجوده له سند من الواقع أو الحقيقة، ومن هنا فهم يرفضون ما هو مخترع أو ما ليس له وجود حقيقي موضوعا للمحاكاة الشعرية"[2].

تحتكم نظرة الفلاسفة للشعر من زاوية أخلاقية، حيث أن الشعر ليس سوى وسيلة أو قناة لإيصال رسالة معينة فحواها الأخلاق الفاضلة، فتحث على فعل معين أو تردع عنه.

ولهذا وجب على الشاعر أن يتكلم في حدود الموجود أو المحتمل، فلا يعقل أن يكون الكلام خارجا عن حدود المألوف وهو في نفس الوقت يحمل دلالة أخلاقية، لأن الأخلاق الحسنة تكون عادة في إطار المعقول وهو ما يتعارض مع القول الشعري الذي يجنح بالخيال نحو آفاق مجهولة "إن مهمة الشعر الأخلاقية التي تدفع الإنسان إلى التحريك للأفعال الإرادية تفرض أن يكون موضوع المحاكاة موجودا أو ممكن الوجود، أي أن يكون له سند من الواقع حتى يستطيع المرء الذي يحركه الشعر أن يتجه اتجاها محددا لفعل شيء محدد، ومن ثم يستبعد في موضوع المحاكاة الأشياء المخترعة التي تبعد عن الواقع لأنها تكون أقل إقناعا، ولأنها تحيل الشعر إلى نوع من الخرافة التي ينتفي بوجودها الغرض الأخلاقي للشعر"[3].

لا يخفى أن أرسطو وضع قوانين للشعر اليوناني الذي كان يقوم بعض الممثلين بتأديته على المسرح تحت أنواعه (التراجيديا الكوميديا الدراما) التي تحمل رسائل أخلاقية للمجتمع، بما أن العمل يؤديه أفراد مخصوصون بذلك.

كان لا بد على الشعر أن يبقى في دائرة المألوف والموجود، وان انزاح قليلا عن الواقع في بعض مواضعه حتى لا يخلق الملل وسط الجمهور، وبذلك تتحقق عملية التطهير التي رسم لها أرسطو ملامحا في كتابه فن الشعر، وبما أن الفلاسفة المسلمين عكفوا على ترجمة الكتاب، وان انتهوا إلى الفارق بين الشعر العربي والشعر اليوناني إلا أنهم أبقوا النص الأرسطي على حاله وحاولوا

---

[1] عصام قصيبجي، أصول النقد العربي القديم. ص: 57.

[2] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين "من الكندي حتى ابن رشد" دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983. ص: 92.93.

[3] المرجع نفسه. ص: 148. 149.

إسقاطه على نماذج من الشعر العربي، وكان للنقاد المتفلسفين نفس المسلك، حيث مزجوا آراء أرسطو والشعر العربي حتى قيد الشعر بكوابل المألوف والموجود.

يقول ابن سينا "إن الشاعر يجري مجرى المصور، فكل واحد منهما محاك، والمصور ينبغي أن يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة: إما بأمور موجودة في الحقيقة، وإما بأمور يقال إنها موجودة وكانت وإما بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر، فلذلك ينبغي أن تكون المحاكاة من الشاعر بمقالة تشتمل على اللغات والمنقولات من غير التفات إلى مطابقة من الشعر للأقاويل السياسية التعقلية، فإن ذلك من شأن صناعة أخرى"[1]، فلا يخرج الشاعر عن هذه الأمور الثلاثة في محاكاته، فيحاكي أمورا موجودة فعلا وينقلها، أو يتناول أمورا كانت موجودة، أو ما يحتمل وجوده أو حدوثه، وهي قوانين المحاكاة الأرسطية؛ لأن "الموجود والممكن أشد إقناعا للنفس، فإن التجربة أيضا إذا أسندت إلى موجود أقنعت أكثر مما تقنع إذا أسندت إلى مخترع، وبعد ذلك إذا أسندت إلى موجود ما يقدر كونه"[2]، فحقيقة ما يرمي إليه ابن سينا أن النفس إذا اعتادت على المألوف فإنها تنكر المخترع ولا تقتنع به.

هذا إذا سلمنا بأن غاية الشعر الوحيدة ترمي إلى تعديل السلوك وتهذيب أفعال الناس، حيث أن الشاعر على رأي ابن سينا يخطئ إذا اتجه في محاكاته على غير الاتجاهات التي ذكرها "الشاعر يغلط من وجهين، فتارة بالذات والحقيقة، إذا حاكى بما ليس له وجود وإلا إمكانه وتارة بالغرض إذا كان الذي يحاكي به موجودا لكنه قد حرف عن هيئة وجوده"[3]، فلا مناص للشاعر إلا أن يبقى في دائرة الممكن واحتمالاته ولا ينأى عنه حتى يلقى قوله القبول والإذعان.

ونجد النزعة نفسها عند ابن رشد، حيث يرى أنه على الشاعر أن يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود "وأكثر ما يجب أن يعتمد في صناعة المديح أن تكون الأشياء المحاكيات أمورا موجودة لا أمورا لها أسماء مخترعة (...) فإذا كانت الأفعال ممكنة كان الإقناع فيها أكثر وقوعا"[4]، يقيس ابن رشد شروطه لمحاكاة الشاعر على صناعة المديح، لأن الشاعر عندما يمدح شخصا ما وجب أن يكون صادقا في قوله ولا يلبس الممدوح ثوبا ليس له، وهذه نظرة أخلاقيّة خالصة نحو الشّاعر، فلا يسلّم ابن رشد أنّ الشّعر يقال للمتعة بل يرى أنّه قول منمَّق ومبدع لكن في لبّه غاية سامية، ولكن لا يحصر المحاكاة، فالشّاعر "ليس من شرطه أن يحاكي الأمور التّي هي

[1] ابن سينا . فن الشعر. ص: 196.

[2] المصدر نفسه. ص: 184.

[3] المصدر نفسه. ص: 196.

[4] ابن رشد، تلخيص فن الشعر. ص: 214.

موجودة فقط، بل وقد يحاكي الأمور التّي يظنّ أنّها ممكنة الوجود"[1]، وهي حدود رسمها ابن رشد للشّاعر شأن ابن سينا، فها هو يعلّق على قول ابن المعتزّ في وصفه للقمر:

أُنْظرْ إلَيهِ كَزوْرقٍ مِنْ فِضَّةٍ قَد أَثْقَلتهُ حُمُولَةٌ مِن عَنْبَرٍ.

فهو يرى أن ابن المعتزّ أخطأ في قوله؛ لأنّ "هذا ممتنع وإنّما آسنه بذلك شدّة الشّبه وأنّه لم يقصد به حثّ ولا نهي، بل إنّمّا يجب أن يحاكي بما هو موجود أو يظنّ أنّه موجود"[2].

لقد أجحف ابن رشد حينما قاس الشّعر العربيّ على المحاكاة الأرسطيّة ، لأنّ من شأنها أن تقلّد شيئا موجودا يضيف عليه المبدع لمسته دون المساس بالأصل، وهذا عمل الرّسّام أو المصوّر على الأغلب، حيث لا يمكن لهما الذّهاب بعيدا بمحاكاتهما عن الواقع، عكس الشّعر الذّي ينطلق من فكرة بسيطة أو حادث ما، ويلتئم مع الخيال والوجدان لينسج لنا صورا خياليّة بديعة، ويأتينا بمعاني طريفة تثير لدى المتّلقي دهشة لا يفيق منها إلا إذا أتى الشّاعر بما هو أحسن منها، وهذا لا يكون إلا بمغادرة الواقع والمألوف والسّعي نحو الإبداع والابتكار دون قيود.

وقد استقى الفلاسفة فكرة الممكن من الطّرح الأرسطيّ لهذه الفكرة، حيث يقرر أرسطو أنّ المحاكاة لا يشترط أن تكون مطابقة للواقع بقدر ما يشترط أن تحاكي موضوعا يتوقع حدوثه، وهو الممكن "إذا كانت المحاكاة تجاوز الحدود الظّاهرة للواقع، فإنّها تجاوز القوانين الكامنة التيّ تجعل هذا الواقع معقولا مقبولا، كما أنّها تصل إلى هذه القوانين بتركيزها على الأشياء الممكنة بحسب الاحتمال أو الضّرورة"[3]. فهي لا تصوّر الحياة بل تقدم الممكن الذّي قد يتضمن الحقيقة حسب الاحتمال أو الضّرورة.

أفاض الفلاسفة في حديثهم عن الممكن والمحتمل والمستحيل لأنّ مهمّة الشعر الأخلاقية تفرض أن يكون موضوعه محددا موجودا بسند من الواقع والحقيقة حتى يبلغ أثره لدى المتلقي فيحركه نحو الفعل مع الاعتقاد بحدوثه وصحته، فالمتلقي لا ينزع نحو الخرافة والقول الغير ممكن وقوعه "إن مدى مشاكلة الصور المتخيلة في القصيدة للواقع تعني إمكانية حدوثها، وإمكانية الحدوث تضعف سبيل المعارضة العقلية وتفسح المجال لعملية الإيهام حتى يتقبلها المتلقي وينفعل بها ويعمل تبعا لمقتضاها"[4] .ما أصر عليه الفلاسفة كون موضوع الشعر ما هو

---

[1] ابن رشد، تلخيص فن الشعر. ص: 215

[2] المصدر نفسه. ص: 247.

[3] نوال الإبراهيم، طبيعة الشّعر عند حازم القرطاجني، مجلّة فصول، العدد الأوّل، المجلّد السّادس، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1981. ص: 90.

[4] ابن رشد، تلخيص فن الشعر. ص: 313.

مجود أو يعتقد وجوده ويحتمل وجوده وليس مستحيل وقوعه "إن شرطا من شروط إفادة التخييل هو وقوع موضوع الشعر في دائرة الإمكان"[1]. قد يخرج الشاعر من الإمكان إلى المستحيل، وهذا يقع في جهة القول الذي يعلم أنه كذب من خارج القول.

هذا ما نجده عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء، حيث فصل في قضية الممكن والمحتمل وأتى بمصطلحات جديدة، إلا أن نظرته لا تكاد تفارق آراء أرسطو والفلاسفة قبله، حيث يقول "فمدار الأوصاف إنما هو على ما كان واجبا واقعا أو ممكنا معتاد الوقوع أو مقدره، والممكن لا يخلو من أن تتوفر فيه دواعي الإمكان أو أن تقل، وكلما توفرت دواعي الإمكان كان الوصف أوقع في النفس وأدخل في حيز الصحة ولهذا يقال ممكن قريب وممكن بعيد"[2]، يقرن حازم غرض الوصف الذي هو جوهر الشعر بالممكن، وطالب الشاعر بأن يأتي بالمعتاد وكلما كان القول معقولا ومألوفا كان صحيحا.

فلا نلمح من هذا القول أن القرطاجني يرى بحرية الشاعر في اختيار المواد والابتكار والإبداع لأنه يطالبه بألا يتجاوز الممكن، فمادام "تحرر الذات المبدعة للشاعر تحررا مشروطا أو مقيدا، فمن المنطقي ألا يتجاوز هذا الإبداع إطار الممكن، قد يتجاوز الشاعر الممكن إلى الممتنع ولكن الممكن هو الأفضل، والأفضلية هنا مقترنة في فهم حازم بكيفية أداء الشاعر لوظيفته، بمعنى أنه إذا كان الشعر إيهاما بمجموعة من القيم والأشياء والأفعال فلا بد أن ينطوي هذا الإيهام على مشاكلة الواقع، وإلا تأبى على أفهام المتلقين"[3].

حرية الشاعر إذن مربوطة بحدود العقل والعرف، وإنما على الشاعر أن يوهم المتلقي ويحتال عليه حتى يظن أن الكلام فيه مبالغة وغلو، فيعلق الممكن على نفسية المتلقي ومدى تقبله للأمر، حيث أن "الأمر إذا كان ممكنا سكنت إليه النفس وجاز تمويهه عليها، والحال تنفر منه النفس ولا تقبله البتة، فكان مناقضا لغرض الشعر، إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس بمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع"[4]، فالشاعر حسب القرطاجني تتركز مهمته في التمويه على النفس والاحتيال عليها أكثر من الإبداع في قوله وتفننه في خيالاته؛ لأن النفس تطلب المألوف وتنفر من المحال والغريب، فطالب الشاعر بمحاذاة الواقع، حيث "يمكن

[1] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص: 90.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 133.

[3] جابر عصفور، مفهوم الشعر "دراسة في التراث النقدي" الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995 . ص: 251..

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء.ص: 294.

للشاعر_ داخل إطار العقل_ أن يصوغ صورا تقع في الوجود، كما يمكن له أن يصوغ صورا لا تقع في الوجود، المهم أن يكون وجودها ممكن عقلا"[1].

فقد تشابه الطرح الأرسطي و الطرح الحازمي لفكرة بقاء الشاعر ضمن دائرة المألوف، لكن جابر عصفور يرى أن هناك فرقا جوهريا بينهما، لأن أرسطو " يؤكد الإمكان والاحتمال في ضوء تصور متميز للمحاكاة. يرتبط بضرورة اتباع الشاعر للقوانين الأساسية للطبيعة، باعتبارها القوة الخلاقة أو المبدأ المنتج في العالم، وعند حازم أمر مختلف فالأمر عنده ليس استجابة من الشاعر لقوانين الطبيعة الأساسية بقدر ما هو استجابة للشاعر للمقتضيات التي تفرضها عليه مهمته الأخلاقية"[2].

فقد أخذ حازم الفكرة الفلسفية القائلة بأن القول الصادق يحرك النفس أكثر من القول الكاذب، لذلك تجاوز بفكره الصراع الفكري الذي عرفه النقد القديم حول صلاحية الكذب في الشعر إلى رؤيته التي تقول أن " الصدق والكذب والشهرة والظن أشياء راجعة إلى المفهومات التي هي شطر الموضوع، وأن نسبة هذه إلى المعاني كنسبة العمومية والحوشية والغرابة إلى الألفاظ. وأن صناعة الشاعر في الألفاظ تقوم على حسن التأليف والهيئة وكل مراتب الألفاظ هذه قد تقع في الشعر كما أن صناعة الشاعر في المعاني نظيرها في الألفاظ من حيث قيامها على حسن المحاكاة والتخييل، ومراعاة النسب والاقترانات بين المعاني وغير ذلك من الاعتبارات المتعلقة بالمعنى ولذا صح وقوع كل مراتب الصدق والكذب والشهرة والظن في الشعر"[3].

فقد أرجع القضية إلى التفكير العقلي الذي يقول أن الصفات التي قد تلحق بالقول والتي تتعلق بصدقه أو كذبه، إنما هي صفات لاحقة به وغير أصيلة فيه، معنى أن لكل متلق رؤية خاصة اتجاه تلك الصور التي عرضها الشاعر، وقد تبدو للقارئ أنها صادقة كما تبدو لآخر كاذبة، وإنما القول الشعري بريء من هاته المحاكمات التي يصدرها القارئ، فمدار الأمر عند حازم ليس باعتبار الصدق والكذب، فهي أمور تلحق بالموضوع، إنما السبق للشاعر الذي أحسن محاكاته للأشياء وتخييلها وإقامته التناسب بين الأشياء في صوره التي يتبناها في قوله.

وبما أن الفكر الحازمي منبثق من التفكير العربي فقد "ربط الخيال الشعري بمقولتي الصدق والكذب"[4]، فكما أن شعرية القول تتحد بمدى انحرافه عن الواقع أو تحقيقة لقاعدة

---

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر. ص: 312.

[2] المرجع نفسه. ص: 254.

[3] سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر. ص: 163.

[4] عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1987. ص: 175.

"أحسن الشعر أكذبه"، فقد تتحقق إذا ضرب الخيال بسهم في الأقاويل الصادقة، فيكون "أحسن الشعر أصدقه"، فقد ساوى القرطاجني بين الفكرة القديمة التي ترجح كذب القول الشعري وجودته، وفكرته عن الصدق الذي يحقق الشعرية في النص، وذلك من ناحية التأثير الذي يحدثه كلا من القول الصادق و القول الكاذب "فليست تحرك الأقاويل الكاذبة في الشعر إلا حيث يكون في الكذب بعض خفاء أو حيث يحمل النفس شدة ولعها بالكلام لفرط ما أبدع فيه على الإنقياد لمقتضاه وإن كان مما يكره ولا يصدق الحاض عليه، ومع ذلك فتحريكها دون تحريك الأقاويل الصادقة إذا تساوى فيها الخيال فتحريك الصادقة عام فيها قوي وتحريك الكاذبة خاص فيها ضعيف، وماعم التحريك فيه وقوي كان أخلف بأن يجعل عمدة في الاستعمال حيث يتأتى"[1].

فالنفس تولع بالقول الشعري لأن الكذب فيه غير ظاهر، ولذلك تتأثر النفس لمقتضاه ورغبة في معرفة السر الذي يقوم عليه القول، أما الصدق فقد يكون أبلغ تأثيراً من القول الكاذب؛ لأن تحريك القول الصادق عام، وتحريك القول الكاذب خاص ضعيف، حيث لم يلتفت إلى قوة الخيال ومدى نفاذه في طبيعة القول من ناحية صدقه أو كذبه، كأن الخيال عنصر حاضر لكن لا تأثير له بالنسبة لصفة القول و"إنما يعدل الشاعر عن الأقاويل الصادقة إلى الكاذبة في المواطن التي يعوزه فيها الصادق ولمشتهر، وإنما يكون ذلك اضطرارا حين يريد تقبيح حسن أو تحسين قبيح، فلا تسعفه إلا الأقوال الكاذبة"[2]. وبذلك فضل القرطاجني الصدق في القول الشعري، لمدى نفاذه إلى نفس المتلقي وتمكنه منها،في مقابل الكذب الذي يستنجد به الشاعر حين يريد المبالغة في التحسين أو التقبيح.

يمكن للقول أن يعتمد التصديق لما للنفس من اطمئنان للصدق، لكن الكذب جائز في القول الشعري حين يريد الشاعر التمويه على المتلقي، والكذب عند حازم نوعان "نوع فيه مخالفة للحقيقة، ولا يقبل إلا إذا كان خفيا ونوع مطابق للحقيقة لكنه مبالغ فيه لأسباب نفسية"[3].

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 82

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء .ص: 72.

[3] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج1. ص: 176

يفضل حازم القرطاجني المبالغة على الصدق إذا المحاكاة على أساس تقبيح حسن أو تحسين قبيح، فإن هذين الموضعين لا ينفع فيهما الصدق؛ لأن الأحسن والأقبح لا يوجد مساو لهما في معنييهما، ولذلك لا ينبغي أن تكون الأقوال فيهما صادقة.

ومن هذا الجانب يرى حازم في حديثه عن الكذب وتلوناته في القول الشعري، أن للكذب وجهان: الكذب الخفي والصدق المبالغ فيه، ويمكن للخطاب الشعري أن يعتمد على التصديق أو الكذب الخفي لكن إذا كان صادقا فهو يميل إلى الإخبار والوضوح، وهي صفات تتنافى مع طبيعة الشعر التي تعرف بالحيل والتمويه وهي مالا يوفرها الصدق المحض.

لأن الأقاويل الشعرية منها ما هو صدق ومنها ما هو كذب، ومنها ما يجتمع فيه الصدق والكذب، كما أن الكذب ما يعلم كذبه من ذات القول، والثاني مالا يعلم كذبه من ذات القول، والنوع الثاني من الكذب يندرج ضمنه الحديث عن الإفراط والاستحالة والامتناع[1]، ولذلك يفرق الناقد بين درجات الكذب ويميزها بمصطلحات خاصة بها، فقد عالج قضية الكذب تحت اصطلاح الإختلاق، ومصطلح الاختلاق جديد في المنظومة النقدية. يعلل القرطاجني ذلك بقوله "الكذب الإختلاقي في أغراض الشعر لا يعاب من جهة الصناعة، لأن النفس قابلة له، إذ لا استدلال على كونه كذبا من جهة القول ولا العقل، فلم يبق إلا أن يعاب من جهة الدين، وقد رفع الحجاب عن مثل هذا الكذب أيضا في الدين، فإن الرسول صلى الله عليه وسلم كان ينشد النسيب أمام المدح فيصغي إليه ويثيب عليه"[2].

فقد بحث حازم للكذب الإختلاقي مبررات في العقل والدين وكذا القول، وبعد أن اطمئن لشرعيته أجاز للشاعر استعماله وأخذ يفصل فيه، حيث يقول " أعني بالاختلاق أن يدعي الإنسان أنه محب ويذكر محبوبا تيمه ومنزلا شجاه من غير أن يكون كذلك "[3]. فهو كذب لكنه ممكن الوقوع، فكثيرا ما تغنى الشعراء بالمنازل من غير أن تكون واقعة بالفعل، وفرعه لنوعين: اختلاق إمكاني وإختلاق امتناعي.

فالاختلاق الإمكاني يقع في الشعر موقع الصدق؛ لأن " صفة الإمكان قد سلبته صفة الامتناع ومن هنا خرج من دائرة الكذب ودخل دائرة الصدق، وعندئذ إن لم نصفه بهذه الصفة،

[1] ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 76.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 78.79

[3] المصدر نفسه. ص: 76

أي صفة الإمكان كان ممتنعا"[1]، فيحصل الاختلاق الإمتناعي الذي " ليس يقع للعرب في جهة من جهات الشعر أصلا"[2]. هذا خاص بأشعار اليونانين لأنهم "كانوا يختلقون أشياء يبنون عليها تخاييلهم الشعرية ويجعلونها جهات لأقاويلهم، ويجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع فيه ويبنون على ذلك قصصا"[3].

الاختلاق فضلا عن كونه كذبا، فهو ممتنع أي يمكن تصوره في العقل لكن يستحيل وجوده، فالمتلقي لن يقبل "الاختلاق الامتناعي" لأن "ينطوي على عدم المعقولية، وخاصة لشحوب جانب الإمكان فيه إلى درجة لافتة"[4]، يربط حازم في حديثه عن الكذب بين الامتناع والاستحالة والإفراط، الذي صنفه فيما يقع تحت ما يعلم من خارج القول أنه كذب، فهو "أن يغلو في الصفة فيخرج بها عن حد الإمكان إلى الامتناع أو الاستحالة، وقد فرق بين الممتنع والمستحيل، بأن الممتنع هو ما لا يقع في الوجود وإن كان متصورا في الذهن كتركيب يد أسد على رجل مثلا، والمستحيل هو ما لا يصح وقوعه في وجود ولا تصوره في ذهن ككون الإنسان قائما قاعدا في حال واحدة"[5]. فالإفراط قرين الغلو حيث كلاهما يخرج عن حد الإمكان إلى الاستحالة.

وقد تجاوز الشاعر الممكن إلى المستحيل، لأن الكذب الإفراطي معيب في صنعة الشعر إذا خرج من حد الإمكان إلى حد الامتناع أو الاستحالة "والإفراط هو القسم الذي يجتمع فيه الصدق والكذب، فإن الشاعر إذا وصف الشيء بصفة موجودة فيه فأفرط فيها، كان حاذقا من حيث وصفه بتلك الصفة وكاذبا من حيث أفرط فيها وتجاوز الحد، فهذا قد يجيء منه ما يستحسنه بعض أرباب هذه الصنعة"[6].

يضع حازم تحت الإفراط درجات، منها الإفراط المبالغ فيه لكن لا يمتنع في الوجود وهو الإفراط الممكن، ويقابله الإفراط الممتنع الذي يتصوره العقل لكن يمتنع وجوده، والإفراط المستحيل، والأسلوب المناسب أكثر لصنعة الشعر هي ما توسطهما "أما الإفراط الممتنع فهو مستساغ ولكنه غير مستحسن، وأما أفضل الطرق في التعبير فهما طريق الاقتصاد وطريق

---

[1] زروقي عبد القادر، المحاكاة والتخيل "الحدود والتماهي" دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2013. ص: 97.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 77.

[3] المصدر نفسه. ص: 77-78.

[44] جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 315.

[5] المرجع نفسه. ص: 315.

[6] جابر عصفور، مفهوم الشعر. ص: 139.

الإفراط الممكن"[1]. فرغم إقرار حازم باستحسان الإفراط الممتنع إلا أنه طالب مرة أخرى بالاقتصاد فيه، أي عدم المبالغة في استعماله، وكأن حازما مشدود بحبل متين كلما أراد التخلص منه أو الإبتعاد عنه يعود وينجذب إليه، هذا الحبل يمثل أصوله العربية وذائقته النقدية الأصيلة التي تدعو إلى عدم الإفراط وضرورة بقاء الشاعر في دائرة الممكن.

وفي معرف دل فيه "طرق المعرفة بالنظر في سلامة المعاني من الاستحالة والإفراط في المبالغة" نص على أن الوصف قد يكون واجبا أو ممكنا أو ممتنعا أو مستحيلا "فمدار الأوصاف إذن بالنظر إلى ما يستساغ ويؤثر إنما هو على ما كان واجبا واقعا،أو ممكنا معتاد الوقوع، أو مقدر والممكن لا يخلو من أن تتوفر فيه دواعي الامكان كان الوصف أوقع في النفس وأدخل في حيز الصحة،ولهذا يقال ممكن قريب وممكن بعيد"[2]. فالشعر يتجاذبه طرفان: مستحسن ومستساغ، والشاعر الحاذق والبارع هو الذي يأتي بما هو فوق الممكن ودوم المستحيل، أي أنه على الشاعر أن يراوح بين الطرفين.

في ظل غلبة المد العقلاني على التراث النقدي والبلاغي عند العرب والإعتقاد الصلب بأن للشعر مهمة أخلاقية على الشاعر أن يؤديها، لم يتخلص البحث النقدي في بكورته ولا البحث الفلسفي في جذوته ولا النقد المتفلسف في سطوته من ربط الشاعر وشعره بحبل متين يرجعه دائما إلى الفضيلة و الأخلاق والعادات، وإن تكررت محاولات الشاعر من الفلات منه والتحليق بعيدا، إلا أن ذلك ما زال يشده إلى القوانين التي ضبطت من أجله.لا يعني هذا أن معين الإبداع قد انضّب، بل كان البحث و الإبداع في طريقهما نحو التقدم والنضج، فهاته النفحة نلمحها من خلال بعض القضايا أو النظريات التي حاولوا تأصيلها. فإذا عدنا إلى المدونة النقدية و في نظرية التخييل بشكل أدق، نرى أنها ثرية بآراء قيمة و فعالة في هذا الشأن، لأن التخييل نظرية عربية أصيلة وان استمدت من البحث الفلسفي ما يقويها و يؤصل لها كنظرية كاملة الأركان.

[1] شكري عياد، في الشعر كتاب أرسطوطاليس، دار الكتاب العرب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1967. ص: 269.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 139.

الفصل الأول:

التخييل الشعري بين الإعتقاد البياني و التصور الفلسفي

1- الأصول البيانية لمفهوم التخييل.

2- التصور الفلسفي للإبداع.

3- مفهوم التخييل عند الفلاسفة المسلمين

1- الشاعر العربي وحقيقة الإبداع:

يعتبر الشعر سلطة قائمة بذاتها، فهو يملك سلاحا لا تملكه أي وسيلة أخرى وهي الكلام البليغ المقنع؛ لأن الشاعر يحمل رسالة إنسانية تمخضت من عناء وبحث مستمر في الوجود عن الكمال و العدالة، لهذا نجده قلقا من القضايا التي يعايشها حيث يراها الناس عادية، لكنه بما يملك من حس مرهف ورؤية دقيقة للأشياء والأحداث تجعله يحمل رسالة التبليغ والتأثير.

فيلجأ إلى أنجع الوسائل على التأثير و الإذعان وهي دقائق الكلام و لطائفه ليوَلِّد في النفس استغرابا و فجائية، يحدث ذلك لأن للشاعر"نوعا من الرؤيا وندرك أيضا أن الشاعر الذي ينفذ إلى ذلك التناغم العميق المستتر خلف الفوضى الظاهرية شخص غير عادي لأنه يسهم في تعرية كوامن الواقع ويوسع أبعاد الذات المدركة باستدراجها إلى عوالم "يدق المسالك إليها" لأن تلك العوالم خارجة عن دائرة المعقول من جهة ولأنها عبارة عن واقع متناغم يختفي وراء الواقع المتنافر من جهة أخرى"[1] وقد كان للشاعر شأو كبير في الجاهلية وهو أمر لا ينكره أحد، لأن الشعر هو فن الجاهلية الذي يعتد به " للعرب الشعر الذي أقامه الله تعالى مقام الكتاب لغيرها، وجعله لعلومها مستودعا، ولآدابها حافظا ولأنسابها مقيدا ولأخبارها ديوانا لا يرث على الدهر، ولا يبيد على مر الزمان" [2]، مما جعل العرب تحتفل بالشاعر وبشعره وترفعه مكانا عاليا في قبيلته بين أقرانه لا يضاهيه في ملكه إلا شاعر قال فأصاب وأجاد أكثر من غيره.

يقول أبو العلاء المعري في مكانة الشاعر"كان الشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب، لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيد عليهم مآثرهم ويفخم من شأنهم، ويهول على عدوهم ومن غزاهم، ويهيب من فرسانهم، ويخوف من كثرة عددهم، ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم"[3]، فقد أسندت إلى الشاعر مهام يعجز عنها نفر من الناس؛ تتحدد في دفاعه عن قبيلته وتخويفه للعدو بذكر مناقب أهله وقبيلته وتعداد مفاخرهم ووصف جيشه وبعث الرهبة في نفس العدو، هذا بالشعر الذي يبعث في النفس جللا من الأمر، لهذا اعتبر الشاعر لسان

---

[1] محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية. ص342.

[22] ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر: السيد أحمد صقر، مكتبة دار إحياء التراث، القاهرة، ط2، 1973، ص:17.

[3] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة السابعة، 1998، الجزء الأول، ص: 241.

القبيلة الذي يدافع عنها، حتى إذا ظهر في القبيلة شاعر ونبغ في قوله توافدت القبائل الأخرى لتهنئتها وإقامة الأعياد وبسط الولائم والأفراح.

كما أن للشعر وقعا بليغا على نفس متلقيه، حتى أنه يغير كثيرا من المواقف، مثال ذلك ما قاله أبو العلاء المعري في رحلته الخيالية إلى جنان الخلد، حين أراد دخول الجنة وحاول أن يغري خازنها بأبيات من الشعر لكنه رفضها، فقال " ولم أترك وزنا مُقَيَّدا ولا مُطلقا يجوز أن يوسم بِزُفَرَ إلا وسَمتُه به، فما نجع ولا غيَّر، فقلت رحمك الله كنا في الدار الذاهبة نتقرب به إلى الرئيس والملك بالبيتين أو الثلاثة، فنجد عنده ما نُحبّ وقد نظمت فيك ما لو جمع لكان ديوانا، وكأنك ما سمعت لي زَجْمَةً، أي كلمة، فقال: لا أشعرُ بالذي حممت أي قصدتَ وأحسب أن هذا الذي تجيئني به قرآن إبليس المارد، ولاينفق على الملائكة إنمّا هو للجانّ وعلمّوه ولد آدم"[1]، فقد كان الشعر وسيلة ناجحة التأثير عند العربي لبلوغ مرماه وتحقيق غايته.

ولا يشك في ذلك مادام مسلحا بقول يسحر الألباب ويذهب بالنفوس كل مذهب، حتى ورد في القول أن الشعر من صنع إبليس وأنه للجن علمه بني آدم، أي أنه من المغريات التي يسلكها الشاعر للإيقاع بمتلقيه مثلما يتفنن الشيطان بالحيل للإيقاع بالبشر، كما يقول ابن شهيد في رسالة التوابع والزوابع عن الشعر "أما إن به شيطانا يهديه وشيصبانا يأتيه، وأقسم أن له تابعة تنجده وزابعة تؤيده ليس هذا في قدرة الإنس، ولا هذا النَّفس لهذه النفس"[2]، هذا القول الذي يفارق بطبيعته كلام الناس العادي ليس من قول البشر كما يقرّر ابن شهيد، ما حوته رسالته حول توابع الشعراء وزيارته لموطنها الأصلي.

فإن أثر الشعر البالغ على النفس، والانفعال الخاص الغريب الذي يولده جعل العرب ترجع مصدر الإبداع إلى قوى غيبية ، فالانفعال الذي ينتج عنه الشعر كان وراء الاعتقاد بأن الفنان أو الشاعر يستقي وينهل مما توحي إليه الشعراء، كما أن المهمة التي نالها الشاعر والحصانة التي يتمتع بها في مجتمعه كرست القول بأن الشاعر إنسان غير عادي، كما أدى إلى

[1] أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، دار بيروت للطباعة والنشر، د.ط، سنة 1980. ص:108.

[2] ابن شهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع، تحقيق: بطرس البستاني، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 1996. ص:88

"مجموعة من الاعتقادات عدت صنعة لازمة وضرورية لتحصيل فكرة كافية عن تلك الشخصية المتميزة التي يتحلى بها من يمتلك مواهب خاصة وحالات خاصة"[1].

فقد منحت نظرة التفرد "التي حظي بها الشاعر في السلم الإجتماعي، واعتبارهم إياه مخلوقا من نوع خاص يتمتع بقدرات خارقة على الفطنة بما لا يفطن به الناس والتطلع إلى الغيب وإقامة علاقات مع عالم الجن والشياطين"[2]، ومن الأسباب التي دفعت إلى ربط الإبداع بالجن والشياطين خاصة دون القول بالوحي مثلا أو الإلهام هو مجموع الظواهر التي يمر بها الشاعر حال قوله الشعر من طقوس غريبة وأفعال تشذ عن حالته العادية "لعل غرابة الشاعر في القول والفعل أدت إلى النظر إليه من حيث علاقته بعالم الجن فكان إذا أراد الهجاء لبس حلة خاصة..."[3] ، فالطقوس الغريبة التي تحيط بالشاعر وتنقله إلى عالم اللاوعي هي من لحظات الشاعر الحرجة ، والمتلقي العربي حال مشاهدته لتلك الحالة يتبادر إلى ذهنه أن الشاعر تحت تأثير الجن.

كما أن المهام التي أسندها العربي إلى الجن والتي تشابه إلى حد بعيد مهام الشاعر " للجن أعمال متعددة : منها الوحي الشعري ومنها المساعدة على التأثير النفسي في الآخرين خيرا أو شرا، ومنها إرشاد بعض الناس إلى الصواب وإنباؤهم بغيب الماضي والمستقبل، ومن الجن من يأتي في اليقظة ومنهم من يأتي في المنام، إنهم يمثلون العقل الباطن للجماعة أو للفرد في رأي الشعوب البدائية ولا سيما العقل المبدع والشعر المبدع يعتمد كثيرا على ذلك العقل"[4]، فالمميزات التي تختص بها هاته المخلوقات الغريبة، والأعمال التي تنسب إليها دون غيرها، جعلت العرب تنسب قول الشّعر المقدّس لها، فليس غريبا عنها ولها تلك القدرة الهائلة على التّأثير القويّ والسّلطان الذي لا يرد.

هذا التفسير لعملية الإبداع لم يقتصر على النّقاد أو المتّلقين، بل حتّى على الشّعراء أنفسهم، فقد "انتبه الشّعراء قبل غيرهم إلى طبيعة الشّعر القائمة على المفارقة فهو من جهة

---

[1] ياسر شرف، إلهام الخلق الفني، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد العاشر، العدد الأول، يوليو، سنة 1991، ص: 38.

[2] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب "أسسه وتطوره إلى القرن السادس" منشورات الجامعة التونسية، د.ط، د.ت، ص:25.

[3] شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية والعشرون، سنة 1960. ص197.

[4] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب "الجاهلية والعصور الإسلامية، نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات" دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2002، ج2/ ص161.

جهد لغويّ فرديّ ملموس، وهو من جهة أخرى عمل خارق في بنيته وأثره"[1]، وفي هذا المعنى يقول امرئ القيس:

أنَّا الشَّاعرُ المرهوبُ حَوْلي تَوَابِعِي مِن الجِنّ تَرْوِي مَا أقُولُ وَتعْرِفُ
إذَا قُلْتُ أبْيَاتًا جِيَادًا حَفِظتُـها وذَلِـك أَنّـي لِلْقَـوَافي مُثَّقَـفُ

يدرك الشّاعر هنا أنّه يجمع جانبين في قوله الشعري؛ الجانب الأوّل تفاعله مع الجنّ التّي تدري ما يقوله، والجانب الثّاني الذّي يعود إلى براعته وحذقه، المتمثّل في الجانب الفنيّ الخاصّ بذاته، أي جانب الصّنعة البارز في القول، أو الأسلوب الذّي يتميز به شاعر عن غيره. وكان نفرٌ غير قليل من شعراء الجاهلية يعتمدون التّنقيح والتّهذيب لأشعارهم لإرضاء القارئ المترقب، فسميت بمدرسة التّنقيح والتّهذيب، وهي تتنافى مع ما كان يعتقد موازيا لهم بأن الشّعر وحي وهدية من السّماء. كما يقول امرئ القيس[2]:

أَذُود القوافي عَنيّ ذِيادا ذِيَادَ غُلامٍ جَوِيَّ جَـوَادا.
فَأعزِل مَرْجَانها جَـانبًا وآخُذ مِن دُرّها المُستَجادا.
فلمَـــا كَثُرنَ وعَنَيْنَهُ تَخيَّر مِنهُنَّ سِرًّا جِيــادَا

لكل مبدع نصّ في مخيّلته ما عبّر عنه امرؤ القيس بالذّود وهو السّوق والطّرد والدّفع " هناك فعلان في فعلنة الشّعر وهما الذّود والتّخير الذّود ـ ضدّ ـ اللاّ نص التّخير ـ نص المكتوب ـ النّصّ الظّلّ"[3]. تساوي اللاّنص أي الغير الموجود والذي يبحث عنه الشّاعر دائما. هذا التّدافع يتخيّر فيكتب نصا، لكنّ النّصّ المكتوب لا يعادل النّصّ المتخيّل فيكون ظلاّ له. قال شاعر:

إذا مَا تَرعْرَع فِينَا الغُلاَم فَليْسَ يُقَالُ لَهُ مَنْ هُوَه
إذا لَمْ يَسُد قَبْل شَدِّ الإزَارِ فذَلِك فِينا الذّي لا هُوَه
ولِي صَاحبٌ مِن بني الشَّيْصُبا ن فَطَوْرًا أقُولُ وَطَوْرًا هُوَه

يعلّق الجاحظ قائلا: "هذا البيت يصلح أن يلحق في الدّليل على أنّهم يقولون: إنّ مع كلّ شاعر شيطانا"[4]، فالإبداع الشّعري لم يقف عند ما توحيه القوى الخفية للشّاعر، إنّمّا ما عمل

---

[1] محمد العمري، البلاغة العربية "أصولها وامتداداتها"إفريقيا الشرق للنشر، بيروت، د.ط، سنة 1991، ص: 46.

[2] ديوان امرئ القيس، شرح: حنا الفاخوري، دار الجيل، ط1، 1993، ص: 393.

[3] محمد أبو الفضل بدران، موت النص"جدلية التحقيق والتخييل في النص الشعري في ضوء النقد الأدبي القديم والشعراء والنقدة" حوليات الآداب والعلوم، جامعة الكويت، الرسالة: 216، الحولية 29، 2004، ص: 19

[4] أبو عثمان بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: محمد هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1967، ج6/ص231

هو كذلك على تهذيبه وتجويده، فيكون القول الشّعريّ ممزوجا بما وصل إليه من تلك القوى، وما عاناه هو أثناء قرضه للشّعر. لكن "تأرجحت فكرة شياطين الشّعراء بين الرّفض والقبول، والجدّ والهزل وتعددت حولها الافتراضات والتّأويلات فأدخلها البعض في دائرة الحقيقة في حين أخرجها آخرون إلى عالم الخيال"[1]، فإنّ التّفسير العلميّ يستبعد فكرة ربط الإبداع بعالم آخر ينبو عن الذّات الإنسانيّة، لكن هذه القضيّة كانت مطروحة وفقا لثقافة العصر الذي وجدت فيه، الذّي كان يعتقد بمساهمة تلك القوى في شحذ الطّاقة الإبداعيّة للشّاعر.

ففي التفسير العلميّ لهذه القضيّة حاول تفسير اجتماع الشّاعر بشيطانه، فرأى أنّ الشّاعر حينما "تنفتح عليه ذاته في حالات الوحدة والعزلة من عوالم وما يتراءى لها من هواجس وأوهام على أن الأمر قد يكون له ارتباط أبعد غورا في طبيعة العمل الشعري من صبغة عجائبية وإعجازية أضفاها الخيال الجمعي عليه، وقبلها هو قبول تميز ورضيها الشعراء لأنفسهم عن اعتقاد حقيقي، على ما يبدو لأنها تدعم سلطانهم على الكلام والأنفس على حد سواء "[2].

فإن الوحدة التي يعيشها الشاعر حال تأمله الطويل الذي يعزله لفترات طويلة عن مجتمعه، فإنه أكثر عرضة لهواجس النفس ووساوسها التي تأخذه ذات اليمين وذات الشمال في محاولة فهم العالم المحيط به، وإيجاد مكان يلائم شخصيته الطموحة، هذه الحالة العميقة التي يحياها الشاعر فسرت من المتلقين على أنه متصل بعالم آخر لا تُرى كائناته، وأنه وحده القادر على التواصل معهم بما منح من حصانة وميزة، مكنته من التواصل مع الكائنات الخفية التي تمده بسلطان الكلام، ومن هذا التفسير أدى كذلك إلى ربط الشاعر بالساحر، وقيل أن القول الشعري سحر يؤثر. وبما أن هذا الجانب غامض في الشاعر فهو شيق ويستدعي النظر فيه ومحاولة فهم الظاهرة الإبداعية، فلا نعدم مثل هذه النظرات في البحث عن مصدر الإبداع في التراث اليوناني والعربي على حد سواء، والتي كانت مجموع آراء ترد الإبداع إلى عوالم مجهولة، فننظر إلى رأي أفلاطون الذي يعكس العقل الفلسفي وكيف تعامل مع ظاهرة الإبداع؟

يقول أفلاطون إن الشاعر شخص ملهم إذ " ينظر إلى الإبداع على أنه إلهام يهبط على الشاعر في حالة من اللاوعي، وإن دور الشاعر يقتصر على مجرد أنه وسيط ينقل ما تمليه عليه

[1] عبد الله سالم المعطاني، قضية شياطين الشعراء وأثرها في النقد العربي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد العاشر، العدد الأول، يوليو، 1991. ص: 14.

[2] مبروك المناعي، في صلة الشعر بالسحر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد العاشر، العدد الأول، يوليو، 1991. ص: 28.

الآلهة"[1]، فيكون الإبداع حالة شعورية يتجاوز بها الشاعر العالم المادي إلى العالم الروحاني في اتصاله بالآلهة، لأن الإلهام " يظل مشدودا إلى مصدره الإلهي، ويُعبّر عن حالة جمالية خاصة تتوحد فيها الذات الشاعرة بالذات الإلهية"[2]، فالإلهام عبارة عن نضج فكري وتأمل واع من طرف الشاعر الذي يؤهله لأن يرقى إلى درجة عالية، ينال بها شرف نقل ما تمليه عليه الآلهة.

وإذا عدنا إلى التفسير المعاصر فإنه ينظر إلى الإلهام على أنه من أسرار النفس العميقة "إن فكرة الاندفاع إلى العمل بحافز لاشعوري يجهله صاحبه معروفة قديما، فأغلب فطاحل الشعراء يعلمون أن أروع ما كتبوه لم يأت عن صنعة متعمدة، وبل أتاهم على أجنحة ملاك أو روح تهفو عليهم من حيث لا يعلمون، أو يحسون أنه آت من أعماق مجهلة في نفوسهم"[3]، الكلمات التي تهفو على الشاعر وتنهال عليه دون تمهيد، يرجئها الشاعر إلى روح طيبة قذفت له بذلك، مما علله علماء النفس أنه شعور دفين لأي شاعر يحس بذلك، كما أن هذا الشعور يعود إلى العقل الإنساني الذي يتكون من قسمين: أولاهما الاستعدادات وثانيتهما الدوافع "يدخل في الاستعدادات: القدرة على الإدراك الحسي والتصور والتخيل وغيرها من العمليات الإدراكية (...) أما الدوافع فتشمل الغرائز والميول الفطرية العامة، وتعد كل منهما قوة حافزة إلى العمل"[4]، تمثل الاستعدادات الجانب العقلي في الفرد وتفتح ذهنه وسعة خياله، أما الدوافع فهي تمثل الجانب الغرائزي في الإنسان، وهي تشكل حافزا للإبداع بأي اتجاه كان المبدع او الشاعر نحوه. بذلك يعتبر الإلهام من الاستعدادات النفسية والعقلية للفرد وليس وحيا.

من مترتبات الربط بين إلهام الشعراء بالمصادر الغيبية المتمثلة في الجن والشيطان، أن لقّبت العرب الشاعر بالساحر وظلت هذه الصفة ملازمة له، فعند ظهور شاعر فإن الأنفس تخشاه خشيتها من الساحر، فلا يغيب عن الأذهان برهة ما للسحر من أضرار جسيمة تلحق بالمسحور، وهو من المصائب التي لا يمكن للفرد ردها ولا تفادي شرها، كذلك كان الكلام يقع مثل ذلك، فالكلام فتنة وكانت العرب تخشاه وتفتتن به وتعده سلاحا قويا في الذود عن حماها لما له من سلطان على الأنفس والتأثير القوي عليها، فالسحر عاصفة هوجاء إذا اشتد ريحها

---

[1] عبد الفتاح عثمان، إشكالية الإبداع الشعري بين التنظير اليوناني والتأصيل العربي والتفسير المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد العاشر، العدد الأول يوليو، 1997، ص:82

[2] يوسف الإدريسي، التخييل والشعر "حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية"، منشورات مقاربات، ط1، 2008، ص28

[3] عبد الرزاق حميدة، شياطين الشعراء " دراسة تاريخية نقدية مقارنة تستعين بعلم النفس"، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط،1956، ص:27

[4] عبد الرزاق حميدة، شياطين الشعراء، ص:12.

فإنها ترد كل شيء هباء منثورا، ولذلك رأى الجاهلي أن فعل الشعر قريب من فعل السحر، فلم يكد يضع فروقا بينهما، كما أن تشبيه الشاعر بالساحر ليست "قدحا في حق الشعراء وليس انتقاصا من قدر الشعراء، بل إن ذلك رفع لمنزلة الشعر والشعراء واعتراف بجلال ما تقوله القصائد وما تجود به القرائح"[1].

إن الشعر بني على المتعة والالتذاذ بالقول والاستمتاع به، وفيه يبث الشاعر رسائله وطلاسمه عبر الكلام، فتكون قبولا ورضى لدى السامع فيأخذ بها، حتى إذا فطن من نشوة القول رأى نفسه منقادة للشاعر وللقول شأن المسحور.

وهذا التشبيه بين عمل الشاعر والساحر يعود لعجز المتلقي عن دفع سحر القول وتأثيره على نفسه، فترى النفس إذا تلقت الشعر فكأنها تتأرجح بين عالم الوعي واللاوعي تطرق العالم الصوفي الروحي وتعود فجأة إلى الواقع حال فطنتها وذهاب التأثير، فطبيعي أن ينسب ذلك الفعل الشفاف إلى قوى أخرى.

كما أن الذي دفع بالعرب تشبيه الشاعر بالساحر كونهما ينشطان من مصدرين غائبين. الاعتقاد الجازم أن الشياطين التي توحي للشاعر يرجح إلى أنه يلتقي مع الساحر وأنهما ينهلان من معين واحد، فلا غرو أن يكونا ذوا صنعة واحدة تختلف طرقها، ويصرح الفرزدق ذلك حين يقول أن الشيطان ينفث في فيه، والنفث عملية سحرية:[2]

وإنَّ ابْن ابْليسَ وإبْليسَ أَلْبَنَا لهُم بعَذابِ النَّاسِ كُلَّ غُلامٍ.
هُما تَفَلا فِي فِيَّ مِن فَمَوَيهِمَا عَلى النَّابِحِ العَاوِي أشَدَّ رجَامٍ.

وينجر حتما وصف الشّاعر بالسّاحر، أن يربطوه بالكاهن أيضا، لأنّ كل من الشّاعر والسّاحر ملهم يستمدّ قواه من قوى خارقة "ويعيش على شفا عالمين عالم الغيب وعالم الشّهادة يشاركهما في هذه المنزلة طرف ثالث هو الكاهن"[3]، فالشّاعر يعيش حياة عادية مع النّاس، لكن إذا ما طرأ هاجس الشاعر فإنه يرتقي بروحه إلى عالم أرقى ويسمو بها حتى ينهل من معين صاف، يجود خلاله بأروع الأحكام والكلمات التي تشفي صدور قارئيها، وهذا العالم يتطلب تركيزا حادا من الشاعر وتفرغا ذهنيا له، ومتابعة وتأمل كبيرين، مما أدى إلى التشابه بينه وبين عمل الساحر والكاهن، فالذهن العربي حين عجز عن تفسير تلك العاصفة التي تقذفه حال سماعه

[1] محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2011. ص: 382.

[2] ديوان الفرزدق، شرح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1994. ج2/ ص: 512.

[3] مبروك المناعي، في صلة الشعر بالسحر. ص: 27.

الشعر، أخذ يربط ذلك الفعل بفعل الساحر والكاهن، لأن كلا من الشاعر والساحر والكاهن يلتقيان عند ثمرة أعمالهم ذات السلطان القوي والأثر البالغ على النفس.

لكن هذا التفسير والربط بين صفة الشاعر وصفات أخرى كانت تنشط في المجتمع، لم يمتد إلى عصور النقد الأدبي حال توجهه صوب التقنين والتنظير. فقد فهم النقاد أن للشعر أسرارا لا تخرج عن النفس، عالمها المتعتم الذي يحتاج إلى تبصر لكي يفهم مصر الإبداع.

فقد احتكمت نظرة الشعر إلى الأثر الذي يحدثه لدى المتلقي أو السامع، وعلى هذا جاءت المحاولات النقدية والبلاغية في مهدها محاولة للتنظير وقولبة هذا القول المقدس عندهم، فكانت محاولات في الكتب الأولى تمثل لنا إرهاصا لمفهوم التخييل [*] في مرحلته التقنينية التنظيرية على يد الفلاسفة والنقاد العرب، فغير ممكن أن يظهر مفهوم التخييل فجأة في الكتب المتأخرة للنقد العربي القديم دون أن يكون هناك بواثق وانبعاثات سبقت هذا المفهوم، فقد أشار إليها النقد القديم ولكن لم تحمل مصطلح التخييل بشكل أدق. فكان التفسير البياني للشعر والشاعر وأثر الشعر بالسحر والساحر، فهذا مجمع البلاغة والإعجاز اللفظي والسيطرة الفكرية والوجدانية التي كانت تنتج عن القول.

كما يصر لطفي اليوسفي على أن التخييل "مفهوم يحمل في دلالته ذاتها إخبارا عن منابته، فهو نتاج للرؤية البيانية التي تقع في الماوراء من كيفيات قراءة العرب للحدث الشعري، بل إنه لحظة تجلي النظام المعرفي البياني وإعلانه عن نفسه في كيفية التعامل مع الحدث الشعري، إنه بمعنى آخر نتاج لتعريف الشعر بالنظر في فعله، وهو نتاج الانشغال بالشعرية صفة الشعر"[1]،

---

[*] جاء في لسان العرب: "خال الشيء يخال خيلا وخيلة وخيلا وخيلانا... ظنه وفي المثل، من يسمع يخل أي يظن. ويخيل عليه، شبه، وأخال الشيء اشتبه وفلان يمضي على المخيل، أي على ما خيلت، أي ما شبهت، يعني على غرر من غير يقين". ابن منظور، لسان العرب، مادة خيل.

التخيل: تخيل الشيء له شبه، وتخيل له أنه كذا أي تشبه وتخايل، يقال: تخيلته فتخيل لي كما تقول تصورته فتصور وتبينته فتبين، وتحققته فتحقق، والخيال والخيالة: ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة"، المصدر نفسه. وهو "تأليف صور ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة وإن لم تعبر عن شيء حقيقي موجود، تخيل الشيء اخترعه وأبدعه، كما في التخيل المبدع وهو قوة تتصرف في الصور الذهنية بالتركيب والتحليل" جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، سنة 1982، الجزء الأول، ص262

عند الحكماء "هو إدراك الحس المشترك الصور ويعرف أيضا بحركة النفس في المحسوسات بواسطة المتصرفة. ويجيء في لفظ الفكر والتخيل عند الشعراء هو أن يتخيل الشاعر شيئا في ذهنه بسبب ارتباط بعض أوصاف ذلك الشيء". التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، ص:399-400.

[1] محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية. ص: 339.

فتعامل مع الشّعر من ناحية تأثيره ومدى نجاحه في إقناع القارئ أو السّامع ومدى تحقيقه "لمتعلّق الإبانة و التّأثير في المتلقّي، هنا بالضّبط يتنزّل التّخييل، بل إنه هذا الشرط وقد تجلى ذلك أن غاية التخييل نفعية بالمعنى الاجتماعي والنّفعية هي الفضاء الذّي تتحرّك في رحابه الرّؤية البيانيّة"[1].

فالتّخييل حين عرّفه الفلاسفة مقرونا بالسّلوك الذّي يتّخذه المتلقّي حال سماعه القول الشّعري فيطلب ذلك الشيء أو ينفر منه، ولذلك كان يقال الشّعر ترغيبا وترهيبا. فالناقد البياني كان يَعرِف ويُعرِّف الشّعر نتاجاً لتأثيره، حيث رد الذهن العربي القديم الإبداع الشعري إلى الشّياطين والجنّ لشدّة وقعه على النفس، فنسب إلى مخلوقات كانوا يجزمون بقوّتها عليهم وقدرتها على التّأثير. ولهذا قرن الشعر بالسحر كإرهاص أول لمفهوم التخييل.

2- **السحر والتخييل :**

تحتوي المنظومة النّقدية العربية القديمة على التّصور العام الذي كان يُحكِّم نظرتهم إلى الشّعر، هذه النّظرة التّي تمثّلت أساسا في تحديد وظيفة الشّعر، ومن خلالها تمّ تحديدهم لمفهوم الشّعر وفقا لوظيفته، فكان أن شبّهوا عمل الشّعر في النّفس مثل عمل السّحر، فقد كان الإعتقاد السّائد أنّ هناك أوجها مشتركةً بين الشّاعر والسّاحر، منها النّهل من مَعينٍ مُوحَّدٍ، المُتمثَل في الجنّ والشّياطين، وكذلك جوانب أخرى يتقاطع فيها الشّعر مع السّحر، منها:

أولا : من النّاحية اللّغوية، فالسّحر حسب ما جاء في لسان العرب أنّه "من السِّحر الأُخذة التيّ تأخذ العين حتىّ يُظنَّ أنَّ الأمر كما يُرى، وليس الأصل على ما يُرى، والسّحر البيان في فِطنة، قال ابن الأثير: قوله إنّ من البيانِ لَسِحْرا، أي منه مايصرِف قلوب السَّامعين وإن كان غير حقٍّ، وقيل: معناه أنّ من البيان ما يكسِب مِن الإثم ما يَكتسبه السَّاحر بسحره، فيكون في معرض الذَّم ويجوز أن يكون في معرض المدح، لأنّه تُستمال به القلوب ويرضى به السَّاخط، ويُستنزل به الصّعب؟ قال الأزهري: وأصل السّحر صرفُ الشّيء عن حقيقته إلى غيره، فكأن السّاحر لمّا رأى الباطل في صورة الحقّ وخَيّل الشّيء على غير حقيقتهِ، قد سحر الشّيء عن وجهه أي صرفه[2].

[1] محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية . ص: 234.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة سحر. ص: 1952.

أما عن الشعر، فقد ورد أن الشعر القريض المحدود بعلامات لا يُجاوزها والجمع أشعار، وقائله شاعر، لأنّه يشعر بما لايشعر وسمُّي شاعرا لفطنته[1]. يجمع بين السحر والشعر معنى لغوي أول هو العلم والفطنة والحكمة، وهو معنى قد يرجع إلى الإمكانات والقدرات الذهنية والوجدانية الخاصة بالشاعر والساحر، وإلى الاستعداد الفطري والتميز عن الغير بموهبة أو فضل من ذكاء أو حس[2].

يلتقي الشعر بالسحر مفهوميا في التصور العربي القديم. في التمويه والتخييل والخدعة، فالشعر يري الباطل في صورة الحق ويُخيل الشيء على غير حقيقته، كذلك الأمر بالنسبة للسحر.

السّحر يعتمد الخديعة والاستمالة والتّمويه والأخذة لجذب السامع، فمن أنواع السّحر يوجد "سحر التخييل" الذي من أعراضه "يرى الإنسان الثابت متحركا والمتحرك ثابتا، يرى الصغير كبيرا والكبير صغيرا، يرى الأشياء على غير حقيقتها"[3]، كما يلتقي الشعر بالسحر ببعض الظواهر والأمور[4]:

1- أن الشعر جزء من السحر الكلامي الذي يقابل السحر الإشاري الحركي المتجدد.

2- الشعر يجمع بين السحر والرقص والغناء، شأن الشعراء الذين كانوا يجمعون بين الشعر والرقص والغناء حتى اختلط الشعر بمفهوم الغناء.

3- كلام السحرة كلام غريب وغير مفهوم غالبا، وفي الكلام الشعري غموض وغرابة بميزاته من النثر، ويطلبهما أكثر النقاد ولا سيما غرابة الصورة.

ومن ناحية اللغة "إن الشعر ولغة السحر كلتيهما مجازية رامزة، ومعلوم أن المجاز عدول عن سنن التعبير العادية، يولد في متقبل الكلام "انخداعا" يغالط انتظاره لأنه يحدث خللا ويمارس خرقا على هذه السنن فيؤثر بما هو خطاب، لأنه يُريك نظام العلاقات بين الأشياء في ذهن المتلقي إرباكا يتحول بمقتضاه التعبير إلى تأثير وبهذا يكتسب كلام الشعراء والسحرة صفة الكثافة التعبيرية التي تجعله يتفوق على الكلام العادي في القدرة على رصد كثافة العواطف والظواهر والأشياء"[5].

---

[1] ينظر: المصدر نفسه، مادة شعر. ص: 2274.

[2] ينظر: مبروك المناعي، في صلة الشعر بالسحر، ص: 25.

[3] وحيد عبد السلام بالي، الصارم البتار في التصدي للسحرة الأشرار، مكتبة الصحابة، الإمارات، ط10، 2000. ص: 83.

[4] ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج2/ ص: 161

[5] مبروك المناعي، في صلة الشعر بالسحر. ص: 33.

يلتقي الشعر بالسحر فيما يحدثه كلاهما في المتلقي من البهت الناجم عن انخداع العقل بالتخييل والملاحظ أن التخييل في حد ذاته عملية سحرية كما أن السحر عملية تخييلية. فقد شبه الشعر بالسحر أولا لأن المفهوم العربي للفعلين ينبثق من مصدر واحد، يدل على التمويه والخديعة والتلاعب بعواطف المتلقين.

كما قُرن أثر الشعر في النفس بأثر السحر "فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى الحلو اللفظ التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرّقى وأشد إطرابا من الغناء سلّ السّخائم وحلّل العقد وسخّن الشّحيح وشجّع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه"[1].

إن الشعر المصحوب غالبا بصفة اللطافة والرقة والحلاوة يقع في النفس موقعا بليغا ويكون أثر الشعر قويا حتى لا يكاد يُرد، وذلك مثل فعل السحر والخمر التي تعتري الإنسان وتأتيه من طرق لطيفة لكن قوية في بقائها وعمق أثرها لدى الإنسان، فيتبنى أفعالا لو كان تحت رقابة العقل لأنكرها ومجّها" يتضمن الإلحاح على فاعلية الشعر ومقارنتها بعمل السحر والخمر وعيا واضحا بأن عملية الإثارة تتمّ دون رويّة وفكر واختيار (...) فالخمرة تجعل الإنسان في حالة شعورية مرهفة قد تبلغ حدّا من الشّفافية يصبح الإنسان بموجبه مُعرضا للانفعال والإثارة دون وعي واعتبار فيصبح خاضعا لإرادة غيره"[2]. خاصة إذا توفر للقول الشعري مجموعة من الخصائص، تزيده جمالا ورونقا تتمثل في اللفظ الرشيق والوزن المعتدل "وإذا عضُد بما يناسبه، وتفضي إليه مذاهبه، وقرنت به الألحان على اختلاف حالاتها، وما يقتضيه قوى استحالتها عظم الأثر وظهرت العبر فشجع وأقدم وسهّر وقوّم وحبّب السّخاء إلى النفس وشهّى، وأضحك حتّى ألهى، وأحزن وأبكى وكثير من ذلك يُحكى، وهذه قوة سحرية ومعانٍ بالإضافة إلى السحر حرية"[3].

حين تواضع النقاد العرب على قرن فعل الشعر بالسحر "إنما كانوا يريدون أن يُمحضوه صفات خاصة هي التخييل، أي الإيحاء بما ليس موجودا، أو بما ليس حقيقيا، وجمال اللفظ من رقة وعذوبة ودقة، ولطف المعنى وضخامة العمل والإدهاش والقبول والزخرفة، والتطهر

[1] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر. ص: 22

[2] محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية. ص: 118.

[3] لسان الدين ابن الخطيب، السحر والشعر، تحقيق: كونتننته فيرير، مراجعة: محمد سعيد إسبر، دايات للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 2006. ص: 13.

الشفائي والاستيلاء، وبالتالي أرادوا أن يجعلوا فيه قدرة على الإستيلاب الذي يُخضع المتلقي وينقله إلى حال جديدة غير حاله المعهودة لكنه استلاب نافع نفسيا، لأنه ممتع وشافٍ"[1].

وعلى هذا يقول ابن الخطيب "فمن الواجب أن يُسمّى الصنف من الشعر الذي يخلب النفوس ويستفزها ويُثني الأعطاف ويهزّها باسم السّحر الذي ظهرت عليه آثار طباعه وتبيّن أنّه نوع من أنواعه"[2]. ففي قول ابن الخطيب الذي يقدمه كنتيجة أكيدة في عد الشعر نوعا من السحر، الذي يعتمد على الكلام واللغة، فيختلف بذلك عن أنواع السحر الأخرى، وقد دعا ابن الخطيب إلى هذا الإعتقاد للتشابه الكبير بين أثر السحر وأثر الشعر، كما أن الشعر يعتمد على خاصية جوهرية وهي "التصوير" الذي يتكلف فيه المبدع لنقل صور إلى ذهن المتلقي وجعله يتأثر بها وينفعل بها كما لو كان يعايشها فعلا، فيسعى من خلال التصوير إلى تعطيل إدراك المتلقي للنفاذ إلى روحه ووجدانه حتى الشعري.

3_ التصوير والتخييل:

رغم أن مصطلح "التخييل" تُعرف باستعماله طائفة النقاد المتفلسفين، لأن مادته نهلت من النقول الفلسفية، التي عرفت "التخييل" وعرّفته على أنه ذلك العنصر الذي يعمل على إثارة المتلقي والتأثير فيه عن طريق الإيهام الذي يميل إلى الجانب النفسي للقارئ أو المتلقي كي يتمكن منه.

إلا أننا لا نعدم هذا المفهوم في المدونة النقدية العربية وحتى الذهن العربي قبل عصر التدوين وتقييد علوم النقد والشعر، فلا يخفى على أهل البلاغة والأدب أن الشعر يقال للفائدة والإستمتاع أو الإلذاذ، وهذا بما يحتويه الشعر من خصائص أسلوبية ولغوية وشكلية منحته تلك القدرة السحرية على التأثير في نفس المتلقي، سواء أكان توجه الشاعر بقوله نحو المتعة الشعرية فقط، كالذي يتغنى به في الأعياد والمناسبات التي كانت تحتفل بها العرب، أو المجالس الشعرية التي كانت تقام حول نادي الملوك وموائد الأمراء، أو الذي يضمنه الشاعر رسائل يود إقناع المتلقي بها، ولا سبيل له إلا شعره الذي يحقق له ما كان يصبو إليه.

فلا مناص للمتلقي من الأخذ بدعوى الشاعر وقد عُرضت له في أبهى الصور وأقدرها على التأثير الجميل، فيقتنع بتلك الدعوى، اقتناعا نابعا من رضى وقبول وليس عنوة كالأساليب المنطقية التي تحمّل المتلقي مالا يحتمل، فيكون طريق الشعر في التأثير والاقتناع من أقوى

[1] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب.ج2/ ص: 160-161.

[2] ابن الخطيب، السّحر والشّعر. ص: 13.

الطرق الحجاجية التي يمكن أن يتبعها الأديب كوسيلة مثلى وناجحة. واكتسى الشعر هذه الميزة الفريدة من مفهوم "التصوير" الذي إن فتشنا عنه وجدناه يحمل خصائص "التخييل".

قبل أن نعرض لآراء النقاد في التصوير، لا بد من معرفة خصائصه "التصوير لفظ جامع يستغرق مجمل عناصر الحقل الدلالي الداخلة في التشكيل الفني للمعنى في علاقته بالبنية والترسخ النفسي، والحالات الشعورية والانفعالية الفاعلة في فضاءات المتخيل"[1]، يحيل لفظ التصوير إلى عناصر الشعر مجتمعة المتمثلة في المبنى والمعنى بالإضافة إلى شعور الشاعر وانفعالاته نحو الموضوع. كما يقول سيد قطب أن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، "فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها، فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة.فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مركبة. فأما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر فيردها شاخصة حاظرة فيها الحياة وفيها الحركة فإذا أضاف إليها الحوار فقد استوت فيها كل عناصر التخييل"[2].

يلجأ الشاعر إلى خاصية التصوير لأنها توفر له مساحة من الحرية في التعامل مع معطيات الطبيعة، فينطلق من الحس نحو التصور الذهني للمشهد، فيتفاعل تفاعلا غير معهود مع الموضوع مما يسمح له بنقله إلى المتلقي بطريقة ساحرة حتى يتوهم المتلقي أنه جزء حيوي من تلك الصورة التي تعج بالحركة العضوية والإيحاء المستمد من شعور الشاعر وانفعالاته وتخيلاته. مثال قول البحتري في وصف بركة المتوكل ووصف السمك فيها:

لَا يَبلغُ السَمَكُ المَحصورُ غايَتَها ... لِبُعدِ ما بين قَاصِيها ودانيهَا.
يَعُمْنَ فيها بِأوْساطٍ مُجَنَّحَةٍ ... كالطَّيرِ تَنْقَضُّ في جَرٍّ خَوافيها.
لهنَّ صَحْنٌ رَحِبٌ في أسافلهَا ... إذا انْحطَطْنَ، وَبَهْوٌ في أعَالِيها.
صُورٌ إلى صُورةِ الدّلْفينَ يُؤْنِسُها ... منْهُ انزِواءٌ بِعَيْنَيْهِ يُوازيها.

[1] عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال " مفاهيم وآليات الإشتغال" منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2004، ص: 386.

[2] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط16، 2002. ص: 36.

نقل لنا الشاعر مشاهد مرئية عايشها وكانت ملء ناظريه، واستطاع بقوة التصوير أن يمنح للمتلقي فرصة للتمتع بذلك المنظر، فقد منح الصورة حيوية وحركية فيحس القارئ وكأنه أمام تلك البركة ويرى السمك بألوانه "لعل روعة التصوير هي التي تجمع بين الفائدة العقلية والمتعة الوجدانية، ففي روعة التصوير تعانق بين الإقناع المنطقي العقلي، والإقناع الشعوري القلبي وبالتالي التفاعل بينهما"[1].

لا شك أن الصورة الشعرية وطرائق تشكلها وقدرتها على التملص والتغير والتلون، هي التي منحت التصوير خاصية التأثير، فهي تختزل مجمل انفعالات الشاعر وتصوراته، تعمل الصورة وفق ثلاث قوى نفسية باطنية، تساهم إلى حد بعيد في تشكيلها ومنحها الروح الشعرية، هذه القوى هي: التخيل أو التذكر أو التوهم. فتكون الصورة إما متخيلة أو متذكرة أو متوهمة. حيث " لكل صورة على هذا النحو أفق تتجلى في سمته بحيث لا تختلط آفاق التجلي (...) إنها ليست نسخة سالبة لوقائع إيجابية سابقة فكل صورة من هذه الصور واقعية بالقدر الذي تنتمي به إلى بنية الشعور وهو يتخيل أو يتذكر أو يتوهم"[2] .

فلا تخلو المدونة النقدية والبلاغية من التلميح إلى مصادر الصورة الشعرية، تتجلى حين تناولوا بيت الهذلي في وصف المنية التي شبهها بالغول، أهي استعارة وهمية أم خيالية؟ في سياق فصلهم بين الاستعارة التخييلية والتحقيقية، الذي دعا النقاد إلى النظر في هذا التشبيه أن صورة الغول وأنيابه التي شبهت بالمنية صورة وهمية، أي أن الوهم هو الذي رتب عناصرها، فقد أخذ من الحيوانات المفترسة أعضاء متفرقة، وتصرف فيها وركبها في صورة المنية، حتى أن المنية تتسم بأبشع الصفات الموجودة في المفترسات.

يقول السكاكي "يأخذ الوهم في تصويرها في صورة السبع، واختراع ما يلازم صورته، ويتم بها شكله من ضروب هيئات وفنون جوارح وأعضاء، وعلى الخصوص ما يكون قوام اغتيال السبع للنفوس بها، وتمام افتراسه للفرائس بها من الأنياب والمخالب، ثم تطلق على مخترعات الوهم عندك أسامي المتحققة على سبيل الإفراد بالذكر، وأن تضيفها إلى المنية قائلا مخالب المنية وأنياب المنية الشبيهة بالسبع"[3].

---

[1] محمود سليم هياجنة، الصورة النفسية في القرآن الكريم "دراسة أدبية" عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008. ص: 48.

[2] عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه. ص: 68.

[3] أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم. ص: 485.

فإنه لما شبه المنية بالسبع فإنها صورة مصدرها الوهم واخترع لوازم لها مثل الأظفار، وقد كان الترجيح أن الاستعارة وهمية، كما أنها "موجودة بين الوهم والتخييل إذ هما قوتان باطنيتان من شأنهما تقرير ما لا يثبت في نفس الأمر، فيجوز أن ينسب لإحدى القوتين ما ينسب للأخرى للمناسبة بينهما هذا إذ قلنا إن التصوير بالوهم، وأما إن قلنا للخيال نفسه فالتوسع في قولهم: وأخذ الوهم في تصوير المنية إلى آخره...لا في التسمية، وهذا أيضا إنما يحتاج إليه إن لم يتقرر في الاصطلاح تسمية حكم الوهم تخييلا" .

الفرق بين"الاستعارة التي يستتبها الخيل وبين الاستعارة التي يصفها الوهم، فالأول يعتمد على توالد تام يستنبت في أثنائه شعور صادق نحو الاحساس بذا التشابه الباطني، لا الظاهر ونحن في أثناء ذلك كله ندرك قلب الأشياء ولا نقف على سرد مظاهر خارجية يصطنع بواسطتها التشابه المتوهم والآخر يعتمد على مجرد الجمع والحشد، وتكديس أجزاء متناثرة وتداع من الذاكرة، يستغل مكوناته التي تكون جاهزة من مستودع الاحتواء الذهني للأشياء، إذا استطاع التوهم أن يلتقط تشابها، فإنما يجيء عرضا ولا يتحقق له صفة الثبات، وكل ما يستطيعه أن يجمع غير المتشابه أصلا بالتحمل في اصطناع جانب تشبيهي شكلي"[1].

تحتفظ كل صورة بالأصل الذي انطلقت منه، وتجعل منه معيارا خاصا به سواء كان – متخيلا مدركا أو متوهما- فلا تتمازج فيما بينها، فتختلف الصورة الوهمية عن المتخيلة وعن المدركة، "الصورة في هذه الأنساق ذات كيان نفسي يحيل على الشعور وهو يتفتح صوب الوجود، ويحتضنه ولكنه لا يستنفده بحال.

إن الصورة رابطة بين الشعور والموضوع، لكنها لا تنتمي إلى الشعور وحده ولا إلى الموضوع وحده، وإنما تنتمي إليهما معا"[2]. تجمع الصورة بين الكيانين المستقلين، والرابط بينهما فهي تنتمي إلى الموضوع الذي يثيرها وتتكون من الشعور وتستمد منه رهافتها، تصبح الصورة "فعل إنتاج وليست إعادة إنتاج وهذا الوجود نصي بطبيعته، شعري بوظيفته والصورة الشعرية لا تعكس الواقع الخارجي، ولكنها تعكس واقعها الخاص في اتساعها الدلالي وعمقه النفسي والخيالي، إنها تلتقط الدلالات المتعددة والمتعارضة والمتراكبة"[3].

وضع الصورة بين طرفي الشعور والموضوع يمكنها من الابتكار الدائم، والابتعاد عن الحرفية

[1] رجاء عيد، فلسفة البلاغة. ص: 397

[2] عاطف جودة نصر،الخيال مفهوماته ووظائفه. ص: 68.

[3] عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال. ص: 382.

والتقليد والمواضيع الموات، حيث تتعدد الدلالات وأوضاع الشعور باتجاه الموضوع فينعدم التطابق ويستحيل كما أنها في كل مرة يمكن أن تمنحنا روحا جديدة ومتعة تدهش القارئ أو السامع، مما يدل على أن للصورة علائق عديدة ومختلفة مع الحس، وتتعامل مع الموضوع بطريقة تمكنها من ابتداع معان جديدة. مثال ذلك قول امرئ القيس[1]:

ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أرْخى سُدُولَهُ عَليَّ بِأنْواعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي.
فَقُلْتُ لَهُ، لَمَّا تَمَطَى بِصُلْبِهِ وأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ.
ألاَ أَيُّها اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلا انْجَلِ بِصُبْحٍ وما الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ
فَيَالكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ بِأَمْرَاسِ كَتَّان إلى صُمِّ جَنْدَلِ.

استطاع الشاعر أن يجمع في الصورة بين حالته النفسية ومظاهر الطبيعة، فكل فرد منا يتستر تحت غطاء الليل، لكن الشاعر بحسه وقدرته رأى أن الليل موج بحر محمل بالهموم، والهموم سدول فقد جمع بين الموضوع وشعوره فأنت لنا هاته الصورة التي ظلت خالدة . تتسع الصورة لتجمع بين هذين العالمين.

تحمل كل صورة في طياتها المتعددة معنى وقصدا يتوجه به الباث إلى المتلقي ضمن مجموعة من الإيحاءات والشحنات الدلالية لأن "الصورة يحركها الترسخ الطبيعي والمعنى يحركه الترسخ النفساني، إن حكم الشيء فرع من تصوره كما يقول الأصوليون غير أن الوهم يتدخل أحيانا في هذا التصور فيفعل فيه تأثيرا وتكييفا قد لا يطابق مقتضى الوجود الحسي العيني"[2].

ترتبط الصورة بالحس الظاهر الذي يدرك الأشياء كما وقعت فعلا، لكن المعنى من إدراك الحس الباطن وقواه التي تختلف باختلاف الأشخاص فالمعاني التي تحملها الصور الشعرية لا تنحصر ضمن معنى ثابت بل إنها تتحرر وتنفلت باستمرار من كل محاولة لضبط دلالتها وتصنيفها "يظل عالمها التخييلي في حالة تكون متواصل بالنسبة إلى مبدعها وقارئها على حد سواء وكل شيء يحدث فيها كما لو كانت تقع دائما أمام ما نقول لأنها تحمل أكثر من منطوقها وتحيل على أبعد من موضوعها"[3].

---

[1] ديوان امرؤ القيس، تحقيق: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت،ط5، 2004. ص: 117.

[2] عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال. ص: 122.

[3] يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص: 182-183

فالفرد وهو بإزاء مختلف الصور ذات الإيحاءات والإشارات التي تنبع منها، يقوم بتكييف معها وفقا لما هو في ذهنه وما تنطوي تركيبته النفسية ذاتها "فالمرء لا يتلقى الصورة مثلما في المرآة ويجسدها في الذهن، ويتمثلها وفقا لمكوناته النفسية الذاتية"[1] فالصورة ليست لنقل خبر ما، أو لتقرير وتأكيد حقيقة معينة، فهي عبارة عن رغبات نفسية وتأملات الشاعر وأحلامه ترجمت في شكل صورة ذات أسلوب خلاب وجمالي، لكن لا يفهم أن الصورة مجرد حالة شعورية مؤقتة، بل هي تجربة تعبيرية ذات خيال خلاق "إن الفاعلية الغريبة للصورة تتبلور حين يتناول الخيال الخلاق الأشياء بما هي رموز مباشرة، مدركة تستثير حقلا من الانفعالات والاستجابات والدلالات، في وضع ثقافي معين له طبيعة محددة تقريبا، ثم يهز الأشياء يقتلعها ينفض عنها حقلها الخاص المدرك ويعتمدها في ضوء جديد لا تعرفه العين ثم يقذفها في جسد القصيدة"[2]، تكتسب الصورة رونقها وبعدها الجمالي المعرفي تجارب شعرية من الخيال وقوته على ابتكار الأشياء وإعادة تركيبها. فالشاعر بخياله يتجاوز الحدود الزمانية والمكانية ويخترق جدار الصمت ليبدع لنا عالما جديدا "وفق حركة نفسه وتخييله الشعري وذبذباته الشعورية وأن لا يقيد بقيود الزمان والمكان للدلالات اللفظية والمقاييس المنطقية والعقلية"[3].

يعتبر التصوير جسر الوصل بين المبدع والقارئ، فهي تمثل الركيزة التي يقوم عليها التواصل، فهي تنتج للقارئ متعة جمالية في عرضها لمشاهد متفرقة من الواقع مقولبة ضمن إطار جمالي محدد، لكنه يكتنه بعدا دلاليا لُجياً يغشاه معنى فوق معنى، لا يدركه إلا من غاص فأجاد وتبحر فتعمق في استخراج المعاني، وفوق تلك التجربة الفريدة التي تمنحها الصورة للقارئ في تفتيشه عن المعاني والدرر الكامنة وراء قول الشاعر وبراعة تصويره فإنه "يتبدى للقارئ العالم بأشيائه وعلاقاتها في مظهر جديد وجميل يرجع إلى معانيه المشرقة والجذابة ويوقظ فيه عشقا مفاجئا له ورغبة جامحة في المصالحة معه والعودة الحالمة إليه"[4].

حين يتوجه القارئ إلى الشعر، فهو يهرب من الواقع عله يجد ما يؤنسه في الشعر ويتيقن أنه سيجد ما يصبو إليه لأن الشاعر كائن مرهف الإحساس ينفذ إلى دقائق الأشياء ويعاني كذلك من جور الواقع وترسباته، فيريد أن يوحد معاناته مع الشاعر الذي يمتلك الأداة والموهبة على

---

[1] سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، ط1، 1991.ص: 136

[2] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984.ص: 45

[3] عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1984 ص: 173.

[4] يوسف الإدرسي، الخيال والمتخيل. ص: 41.

القول التي يفتقدها هو، وهنا يجد الشاعر فرصته في الإيقاع بالمتلقي الضعيف الذي لجأ إليه بطموح ورغبة تعتريه في معانقة الواقع الذي شيده الشاعر ويدعوه إليه، فتغير تلك اللحظة الحرجة التي يمر بها المتلقي كثيرا من تصورات ، حيث يتجاوز الشاعر مجرد المتعة الشعرية الآنية فقط، حيث أن "الإثارة الجمالية التي تولدها الصور الشعرية في النفس ليست ذات طابع فني صرف، ولا تنحصر غايتها في مجرد الامتاع والمؤانسة بل إنها لا تعدو أن تكون وسيلة لتحقيق غاية أخرى أبعد من ذلك وأكثر أهمية منه (...) فإنها لا تهدف بذلك إلى الهروب من العالم المادي والتعويض عنه بآخر متخيل، وإنما تروم فهمه وإكماله وتجميله"[1]. ويبلغ مفهوم التصوير درجة من التفصيل عند الجرجاني، وذلك أثناء حديثه عن المعاني التخييلية ومن خلال شرحه لبعض الأبيات، حيث انطلق من مفهوم الصورة ابنة الخيال، والصورة ما هي إلا تجل حقيقي لنشاط الخيال.

1-3 مفهوم التصويرعند عبد القاهر الجرجاني:

تجتمع خصائص القول التخييلي التي تضم المفارقة والمغايرة في القول عن سائر الخطابات الأخرى، وبما يضمنه من شفرات وإشارات توحي للمتلقي وتلقي في خلده الغرابة والتعجيب، كلها تجتمع في قول الجرجاني بالتصوير الذي يشمل بدوره التمثيل والتشبيه والاستعارة.

يذكر الجرجاني فضل التصوير في قول الشعر حيث أن "الاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم والتخييلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلا شبيها في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتؤنق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن من قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه"[2].

ما يتمتع به التصوير كونه أرقى في الصنعة التي لا يجيدها إلا الحذاق، فيكتسي فعل التصوير وما أنتجه رونقا وسحرا لدى المتلقي، سواء كان بالقول أو النحت، وهو يشبهها بالأصنام والإعجاب بتشكيلها " فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها والإعظام لها، 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 المعرب والمبين المميز والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد(...) ويضع من المادة الخسيسة

[1] المرجع نفسه. ص: 125.

[2] عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991. ص: 342-343

بدعا 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"[1].

يعكس التصوير الأمور ويجريها على غير العادة، حتى تنساق النفس وراء ذلك الاعتقاد الذي ينتج عن خدع وحيل، فيفعل فعل الكيمياء حين تتفاعل وهو لقدرته حتى أنه يستغل ممن المواد الخسيسة في يتعامل الشاعر مع معطيات المادة بغض النظر عن رفعتها ودنوها وهو ما يعبر عنه بشعرية القبح.

يعتبر عبد القاهر الجرجاني"أحد الذين طوروا مفهوم التصوير الفني والتصوير عنده بنية مرتبة العناصر، منظمة الأقسام تستجيب لحاجات ونوازع النفس وانفعالات الوجدان فنظامها الداخلي انعكاس جدلي للتموجات والمدارات النفسية الباطنية التي تفعل فيها بواسطة الخيال، والجرجاني إما يعرض لفظ التصوير مقرونا في عديد السياقات بمفهوم النظم والتأليف أو يجعله مقرونا بما يدل على تشكيل الصورة الفنية"[2].

يعتبر الجرجاني من أبرز الذين اهتموا بالتخييل، فهو "ينحو بمصطلح التخييل منحى نابعا من ثقافته البلاغية العربية، وفكرته عن الإعجاز، مبتعدا عن المؤثرات اليونانية التي اعتمدها الفلاسفة العرب، فهو يهمل مصطلح المحاكاة ويكتفي بمصطلح التخييل"[3]. يراوح بين ثلاث اتجاهات، فالكلمة تتنازعها ثلاث معان: 1- معنى منطقي كلامي. 2- معنى فني (المحاكاة), 3- معنى بياني متأثر بابن سينا في تقسيمه لأنواع التخييل إلى تشبيه واستعارة[4].

يقول في تعريفه للتخييل " ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها مالا ترى"[5]، "إن عبد القاهر يغوص في أعماق العمل الشعري ويصور الحالة الشعرية تصويرا متقدما، وكأنه يتكلم على شعرنا الحديث أكثر مما يتناول الشعر القديم.

فالشاعر المبدع يخترع صورا وهمية يراها وحده على لوح خياله، وهي لا تتصل بالواقع إلا صلة نفسية أما من الناحية الحسية فهي إما أكبر كثيرا من الواقع أو أصغر وهي متدثرة بالغموض متصفة بالكثرة والشاعر لا يصنع إلا أن يلتقط منها ما يستطيع وما يوافق الصيغة

---

[1] المصدر نفسه. ص: 343.

[2] عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال. ص: 385-386.

[3] محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث لأدبي، دار الشرق العربي، لبنان، د.ط، د.ت. ص: 180

[4] ينظر: شكري عياد، في الشعر، كتاب أرسطوطاليس. ص: 258.

[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص: 275.

الكلامية الموسيقية، فهو إذن ينقل للمتلقي ما خدعت به نفسه ونفس به عن صدره غير قاصد لا إلى خداع الآخرين ولا إلى إقناعهم ولا حتى إرضائهم فهو من فرط سروره بالعمل الذي ولد يكون على ثقة بأن الآخرين يبتهجون لشعره وإلا فهم غير أسوياء"[1]، "يعترف الجرجاني بأن الصنعة الشعرية ويعني بها الصورة دائما تؤدي دورها النفسي في التأثير والتأثر باعتمادها على الاتساع والتخييل"[2].

عالج الجرجاني التخييل بروح منطقية وتتجلى في تقسيمه للمعاني إلى تخيلية وحقيقية فهو "أبعد ما يكون عن صفة البليغ إلى صفة المتكلم"[3]، في فصل يختص به إلى قسمة المعاني إلى حقيقية وتخييلية فالمعنى العقلي "معنى صريح محض يشهد له العقل بالصحة، ويعطيه من نفسه أكرم النسبة وتتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه في كل جيل وأمة"[4]، ما توافق عليه جمع من الناس والإقرار بصحته وعدم الوقوع في الخطأ إن أخذ به ولا يتغير حكمه فما أقره العقلاء من كل أمة والعمل بموجبه والفصل التخييلي "فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي، وهو مفتن المذاهب كثير المسالك لا يكاد يحصر إلا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا ثم إنه يجيء طبقات ويأتي على درجات، فمنه ما يجيء مصنوعا قد تلطف فيه واستعين عليه الرفق والحذق حتى أعطي شبها من الحق، وغشي رونقا من الصدق باحتجاج تمحل، وقياسي تصنع فيه وتعمل"[5].

ربط الحكم التخييلي بالصدق، فلا يمكن لقارئ أو سامع أن يقول للقول المخيل أنه صادق وعندما يعجز عن ذلك فيعلم يقينا أنه ذاك هو التخيلي ويرد ضمن أساليب وطرق عديدة تفتن وتخدع حتى يثبت حكما أو ينفي آخر، رغم أن عبد القاهر في موازنته التي تنطوي "على الثنائية الأساسية الكامنة في نظرية الخيال نفسها، وأهم من ذلك أنها موازنة تنحاز صراحة إلى العقلي فتفضله على التخييلي، من حيث المحتوى المعرفي والتأثير الأخلاقي، ومن هنا قرن العقلي من المعاني بكل ما يشهد له العقل بالاستقامة"[6].

---

[1] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج1. ص: 122-123.

[2] عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية. ص: 156

[3] شكري عياد، في الشعر. ص: 259

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص: 264

[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص: 267.

[6] جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط1، 1991. ص: 250.

ورغم أنه فضل المعنى العقلي لكن على مستوى التنظير والتأصيل فقط، أما في تحليله للشواهد الشعرية فقد نصر التخيل حيث أنك "لن تجد عبد القاهر معجبا بشيء من الأشياء قدر إعجابه بالشعر الذي يقوم على الجدل والاستدلال ويشابه فيه أسلوب الشاعر والخطيب فيخادع من يتلقاه ويستدرجه، وكأن الشاعر عند عبد القاهر متكلم يجيد الجدل، ويتوسل بكل أنواع القياس وطرائق الاستدلال، كي يثبت لسامعه فكرة من الأفكار أو معنى من المعاني ولا ضير على الشاعر لو توسل لتحقيق هذه الغاية بشيء غير يسير من الاحتيال والمغالطة"[1].فمن براعة الشاعر أنه يطرق كافة الأساليب ليستخلص ويبتدع فنا وأسلوبا في أقاويله حتى وإن كانت أساليب عقلية أو حجاجية وتحتال على النفس وتخدعها.

ومن خلال موازنته نلمح قضية الصدق والكذب التي ضمنها الجرجاني في حديثه عن التخييل. حيث يقرن "الكذب" بالتخييل أو الخيال، فالكذب لا يراد به الكلام الساذج، إنما تلك اللمسة الخفية التي تضفي على القول غموضا ولطفا وقبولا، "واعلم أن مامن شأنه "التخييل" أمره في عظم شجرته إذا تؤمل نبته وعرفت شعوبه وشُعبه، لا يكاد تجيء فيه قسمه تستوعبه، وتفصيل يستغرقه، وإنما الطريق فيه أن يتبع الشيء بعد الشيء ويجمع ما يحصره الاستقراء"[2]، والتخييل هو مالايمكن الحكم عيه بالصدق أو الكذب، فيبقى الحكم غير لائق في هذا المجال على القول، فحين نعجز عن ذلك فقد أدركنا القول التخييلي، مثال قول الشاعر[3]:

الشَّيْبُ كُرهٌ وكُرهٌ أنْ يُفارقَني أعْجِبْ بِشَيْءٍ عَلى البَغْضَاء مَودُود.

يعلق الجرجاني على هذه الأبيات قائلا: "هو من حيث الظاهر صدق وحقيقة، لأن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب، فإذا هو أدركه كره أن يفارقه، فتراه لذلك ينكره ويتكرهه على إرادته أن يدوم له، إلا أنك إذا رجعت إلى التحقيق، كانت الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة، فأما كونه مُرادا ومودودا فمتخيَّل فيه، وليس بالحق والصدق، بل المودود الحياة والبقاء إلا أنه لما كانت العادة جارية بأن في زوال رؤية الإنسان للشيب زواله عن الدنيا وخروجه منها، وكان العيش فيها محببا إلى النفوس، صارت محبته لما لا يبقى له حتى يبقى الشيب كأنها محبة للشيب"[4].

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ص: 356.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص: 275

[3] ديوان ابن المعتز، شرح: يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995. ص: 260

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص: 268.

يظن السامع أو القارئ أن هذا القائل معجب بالمشيب ولشيب، هذا أمر مخالف لطبيعة الفرد الذي يتمنى دوام الشباب، ولما يدرك الشيب الإنسان لا محالة فإنه يكره أن يفارقه وذلك خوفا من مفارقة الحياة ولي حبا فيه وحبا لوضع المشيب، فيفضل المشيب على الموت، إنما تخيل الشاعر حبه للمشيب وحمل المتلقي على قوة هذا الظن حتى يعتقد بصحته. لكن هل يمكن أن نقول إن الشاعر "يكذب" في ادعائه هذا؟ يقول الجرجاني "لأن هذا الكذب لا يبين بالحجج المنطقية، والقوانين العقلية، وإنما يكذب فيه القائل بالرجوع إلى حال المذكور واختباره فيما وُصف به"[1].فلو أردنا التحقق من صدق قول الشاعر أولا. عدنا إلى الأصل والحال الطبيعية التي يكون فيها المرء إذا أدركه المشيب، ولا نبرهن ونحتج زيف القول. رغم ذلك لا نحكم بالكذب على هذا الشاعر.

فإذا قسنا قول الجرجاني على الشاعر نبعد عنه صفة الكذب، فقد خدع هو أي "حب المشيب" وكره مفارقته لاعتقاده أنه مرتاح في تلك الحال، واناق وراء هذا الاعتقاد ونقل شعوره إلى المتلقي وهذا من فنون الخيال التي هي "أظهر أمرا في البعد عن الحقيقة، وأكشف وجها في أنه خداع للعقل، وضرب من التزويق"[2]،الجرجاني يرى أن خير الشعر أكذبه ولكن لا يعني الكذب الأخلاقي فيرى أن هذا الانزياح عن الحقيقة في القول الشعري هو من باب التخييل والتصوير والتزويق.

التخييل عند الجرجاني "يستخدم للتوصل بوساطته إلى إثبات أمر غير ثابت أصلا باعتباره وسيلة يخدع الإنسان فيها نفسه ويريها مالا ترى، فهو إذن يجرد كافة الصور الشعرية التي لا تتعدى الجانب السطحي الحسي إلى الجانب الثاني منه من عنصر التخييل وإن لم يجردها من عنصر الإتساع باعتبار أنها قائمة على المقارنة الشكلية الحسية، فلا دخل للتخييل في تركيبها وصياغتها"[3]، الشّاعر بسيطرة قوّته الوهمية يدخل في عالم شيّده لنفسه، ويعيش تلك التوهمات على أنّها واقع لأنّه سبق وأن بين ابن سينا أن حكم الوهم هو مثل حكم العقل، لكنّه إذا أراد نقلها إلى المتلقي فعليه أن يقدّم تعليلا كي يكون المتلقي مقتنعا ومطمئنا لدعوى الشاعر. الشاعر قد يعلل تخييله، وما ادّعاه، مثال قول الصّولي:

الرّيحُ تحْسُدُني عَليْ كِ ولَم أخَلْها فِي العِدَا.

[1] المصدر نفسه. ص: 271.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص: 275

[3] عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية. ص: 157

لَمَّا هَمَمْتُ بِقُبْلَةٍ رَدَّتْ عَلَى الوَجْهِ الرِّدا.

إذا واجهت المرأة الريح وكانت تضع وشاحا، طبيعي أن يرتفع الوشاح وينعكس على الوجه فيغطيه، ذلك فعل الريح عادة حيث أنها تدفع كل ما يعترضها بقوتها، ولما كان الوشاح خفيفا فيرتفع كثيرا، فهو "فعل ثابت واجب في الريح وهو رد الرداء على الوجه، ثم أحببت أن تتطرف فادعيت لذلك الفعل علة من عند نفسك (...) فمعك معنيان: أحدهما موجود معلوم والآخر مدعى موهوم"[1]، المعنى الموجود حقيقة هو فعل الريح، والمدعى الموهوم هو "حسد الريح" وتصوير الرداء وكأنه الوسيلة التي استخدمها الريح كي يمنعه من وصل محبوبته، فالشاعر كما خاطبه الجرجاني "تذكر صفة غير ثابتة حاصلة على الحقيقة، ثم تدعي لها علة من عند نفسك وضعا واختراعا"[2]، استحضر الشاعر الفعل ورد الفعل ولكن لحيلولة بينهما، خدع نفسه أن كل شيء ضده حتى في ظواهر الطبيعة فاطمئن لذلك وعلله بأنه نتاج الحسد والغيرة.عالم الشاعر الذي يعيشه يرى أن الحركات والسكنات تتواصل معه.هنا الشاعر ذكر علة ادعائه، لكن أحيانا قد ينسى الشاعر التعليل لدعواه، وكما قال الجرجاني أنه تناسى التشبيه لاغتراره بالتعجب، فقد ألهى نفسه بإحداث الإثارة لدى المتلقي أكثر من اهتمامه بالقول.مثال قول البحتري:

طَلَعْتِ لهُم وقْت الشُّروقِ فعَاينُوا سَنَا الشَّمسِ مِنْ أُفُقٍ ووَجْهُكِ من أُفْقٍ.

ومَا عَاينُوا شَمسَيْنِ قبْلهُما اِلتَقَى ضِيَاؤُهُمَا وفقا، مِنَ الغَربِ والشَّرْقِ.

"معلوم أن القصد أن يُخرج السامعين إلى التعجب لرؤية مالم يروه قط، ولم تجر العادة به، ولم يتم للتعجب معناه الذي عناه، ولا تظهر صورته على وصفها الخاص، حتى يجترئ على الدعوة جُرأة، من لا يتوقف ولا يخشى إنكار منكر ولا يحفل بتكذيب الظاهر له ويسوم النفس، شاءت أم أبت، تَصور شمس ثانية طلعت من حيث تغرب الشمس، فالتقتا وفقا، وصار غرب تلك القديمة لهذه المتجددة شرقا"[3]، قول أبي تمام:

لَيْسَ الحِجَابُ بِمُقْصٍ عَنْكِ لِي أَمَلًا إِنَّ السَّمَاءَ تُرجَى حِينِ تَحْتَجِبُ.

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص: 281-282.

[2] المصدر نفسه. ص: 280.

[3] المصدر نفسه. ص: 304.

"فاستتار السماء بالغيم هو سبب رجاء الغيث الذي يعد في مجرى العادة جودا منها، ونعمة صادرة عنها"[1]، العلة هنا على غير ماهو معهود لكن هذا النمط يسميه الجرجاني "أنه تخييل شبيه بالحقيقة لاعتدال أمره وأن ما تعلق به من العلة موجود على ظاهر ما ادعى"[2]، الغيث من السماء حين تتكاثف الغيوم هذا من كرم السماء لكن المفارقة أنه جعل الغيث حين تُخبَؤ وراء الغيوم وكأنها مرغمة على ذلك، فتخيل شبيه بالحقيقة وهي تجعل من القول صادقا.

لكن مفهوم التخييل تطور على يد الفلاسفة المسلمين الذين تعمقوا فيه من خلال قراءاتهم للفلسفة اليونانية، فالبحث يقتضي أولا التعرف على القوى التخيلية عند المبدع وكيف فسر الفلاسفة عملية التخييل. ثم الحديث عن مفهوم التخييل.

[1] المصدر نفسه. ص: 277

[2] المصدر نفسه. ص: 276-277.

المبحث الثاني:

التصور الفلسفي للإبداع.

1- القوى التخيلية ودورها في الإبداع

2- محددات الإبداع عند القرطاجني.

1- القوى التخيلية ودورها في الإبداع:

تتضح نظرية التخييل عند الفلاسفة من خلال حديثهم عن الجوانب الإبتكارية لدى الإنسان، وتصنيفهم لقوى النفس وترتيبها ومدى مساهمة هذه القوى في شحذ الطاقة الإبداعية لدى الفرد.

فقد قسم الفلاسفة المسلمون القوى النفسية إلى قسمين: الأولى قوى الإدراك الظاهر؛ التي تشمل الحواس الخمس، وقوى الإدراك الباطن التي تشمل: الحس المشترك، المصورة أو الخيال المتخيلة الوهم والحافظة. هذا تقسيم ابن سينا، لكن ابن رشد "جنح إلى نوع من الاختزال، وبناء عليه فالقوة المدركة بالنسبة إليه قسمان: ظاهرة وباطنة، الحواس الظاهرة خمس، والحواس الباطنة ثلاث: هي قوة الحس المشترك وقوة الخيال وقوة التذكر، على أن كل قوة من القوى يجب أن تكون مستقلة بحيث لا يجتمع فيها النقيضان"[1].

اختلف الفلاسفة حول تقسيم القوى الباطنة، فابن سينا حددها ضمن خمس قوى أما ابن رشد فقد دمج بعض القوى حتى أصبحت ثلاثا قوة الحس المشترك تجتمع فيها الصور وقوة الخيال تضم الخيال والمتخيلة وقوة التذكر تضم الحافظة فكان التقسيم بحسب الدور، لأن هذه القوى لا تنفرد بحالها، إنما عملها متداخل؛ لأن كل قوة تخدم "لما هو أشرف منها وأسمى، ومخدومة من قبل من هي أدنى منها مرتبة، وهذه القوى جميعها، تخدم في النهاية العقل العملي الذي له عليها جميعا السلطة المطلقة"[2]، فالعقل يمتص ما توافد عليه من القوى، ثم يعكف على تنظيمها والتوفيق بينها لتصل إلى مرتبة الإدراك الفعلي للأشياء وتكوين معرفة تجتمع فيها القوى النفسية جميعها.

ولذلك تخدم هذه القوى جميعا العقل باعتباره أقدرها وأكملها من ناحية الإدراك، وكذلك القدرة على التجريد[*].

---

[1] علي آيت أوشان، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية "الفارابي-ابن سينا-ابن رشد" منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2004. ص:40-41.

[2] مهلوبي برهان بن يوسف، مكانة الخيال في نظرية المعرفة عند ابن سينا، حوليات الآداب والعلوم الإجتماعية، كلية الآداب والعلوم الإجتماعية، الكويت، الرسالة: 145، الحولية:20، 2000 .ص:39.

[*] التجريد: حقيقته: انتزاع صفة من صفات المدرك منعزلة عن باقي الصفات. كيف نصل إلى التجريد؟ هناك ثلاث أقوال الأولى "تفسره باضطرار الحواس بفطرتها إلى التجريد بمعنى أن الذي يشعرنا باختلاف الصفات وتمايز بعضها عن بعض هو اختلاف آلات الحس، الثانية: تجعل الانتباه طريقا إلى التجريد، وتفسير هذه النظرية أننا نلاحظ أول الأمر أوصاف

فقد رصد الفلاسفة أربعة مراحل من الإدراك؛ تترتب حسب القوة المنبعثة منها "وكل مرتبة من المراتب تتخذ فيها علاقة الصورة بالمادة وضعا معينا، فالحس يأخذ الصورة عن المادة مع لواحقها ولا يجردها عنها تجريدا تاما، أما الخيال فإنه يجرد الصورة عن المادة تجريدا تاما لكنه لا يجردها البتة عن لواحقها، لأن الصورة في الخيال هي على حسب الصورة المحسوسة، ذلك أن الخيال يحفظ صور المحسوسات التي يدركها الحس المشترك وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات أما الإدراك العقلي فهو يجرد الصورة عن المادة تجريدا كليا"[1]، فإن القوى الثلاث: الخيال والوهم والعقل هي التي تتولى تجريد المادة ، حيث أن الخيال يبقي الصورة مطلة على مرجعها الخارجي، والوهم أرقى منها إذ يجردها عن لواحقها المادية، لكن العقل يمتلك القدرة على التجريد التام، ولهذا يبقى الإبداع متصدرا عن هذه القوى، وتختلف جودة صور الشاعر بحسب القوة التي توجهه أو التي تطغى عليه.

بما أن العقل هو الذي يمتلك القدرة الكاملة على التجريد، لا يعني أنه يعمل وحده فهو يستعين بالقوى الأخرى فيكون عمله مكملا لعملها، فقد علمنا أن القوى تخدم بعضها البعض "العقل يستعين بالتخيل في انتزاع الكليات من الجزئيات المدركة بالحس، وذلك بأن يستعرض العقل بواسطة التخيل والوهم هذه الجزئيات المحفوظة في المصورة والحافظة، فيستنبط منها المعاني الكلية، ويستمد منها مبادئ التفكير"[2]، وهي مرحلة أساسية يمر بها العقل، حيث يساهم كل من الوهم والخيال في استعراض الصور المستنبطة من الواقع بعد تجريدها عن لواحقها المادية، فيكمل العقل عمله في التجريد التام للصور عن اللواحق المادية، ويبث روح التفكير والمعرفة في النفس.

بما أن العقل يستعين بالوهم والخيال، فلا بد أن يحدد دوره وقيمته المعرفية، بالنسبة للعقل فلا مناص من الاستعانة بالخيال والوهم لأنهما يحتويان على المثيرات التي تستفز الشاعر على القول، كما أنه "يعين على إدراك المعقولات غير المفارقة المسؤولة عن تنظيم حياة البشر

الشيء مجتمعة، فإذا حاولنا التجريد فإننا نوجه انتباهنا إلى صفة من أوصافه فنضعها في بؤرة الشعور، الثالثة:تمنع التجريد قبل عملية الموازنة بين الجزئيات= =المختلفة، وبيان هذه النظرية أننا قبل أن نجرد الوصف لا بد ان نوازن بين جزئيات من نوع واحد، نلمح فيها جميعا ذلك الوصف ونقارن فيها بين أوجه الشبه". محمد غياتي، كيفية تسيير الدرس "من وحي التربية وعلم النفس" دار إحياء العلوم للنشر، الدار البيضاء، دط،1957، الجزء الثاني. ص48-49

[1] علي آيت أوشان، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية. ص:69-70

[2] المرجع نفسه. ص: 74.

والتي تختص بها القوة الناطقة العملية"[1]، قد تستطيع المتخيلة أن تقدم للعقل مادة تساعد في عمليات التفكير والفهم، أو تفيده في تكوين التصورات والأفكار الكلية المجردة، لكنها بذاتها لا يمكن أن تتجاوز مرتبة الحسي أو الجزئي ومن هنا تظل المخيلة في مرتبة أدنى من مرتبة العقل"[2].

فالإبداع بصفة عامة يرتبط بالقوة المتخيلة وهي المسؤولة عنه في أي اتجاه اتجهت؛ لأنها تتعامل مع الصور الخيالية وبذلك "هي القوة النفسية الوحيدة التي لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة، التي يستمد منها الفنان موضوعاته، هذه القوة تحفظ رسوم الأشياء الموجودة في العالم الخارجي"[3] فهي ترصد ما تأدى إليها من الخيال وتحاكيه دون أن تنقله كما ورد، فلا يأتي كما عهدناه ولا يخرج عن إطار المألوف؛ لأننا "قد نعلم يقينا أنه في طبيعتنا أن نركب المحسوسات بعضها إلى بعض، وأن نفصل بعضها عن بعض، لا على الصورة التي وجدناها عليها من خارج ولا مع تصديق بوجود شيء منها أولا وجوده فيجب أن تكون فينا قوة تفعل ذلك بها"[4]، تركب المتخيلة أو المفكرة الصور وتفصلها، وتعيد البناء وفقا لطبائع كل فرد وميوله، لكن لا تخرج عما تأدى إليها من الحس مما يدل على أن "هذه المخيلة قوة غير عاقلة لا يمكن الاعتماد عليها وحدها في صناعة الشعر، ذلك لأنها يمكن أن تفضي بصاحبها إلى الجنون والهلوسة إذا تغافل عنها العقل أو منع من ممارسة دوره الضابط لها، وبذلك يصبح الشعر عملا تخييلا يتم في رعاية العقل أو تخييلا عقليا"[5]، فعجز المتخيلة عن تحررها عن معطيات الحس الخارجي، وارتباطها بمرجع وثيق، جعلهم يربطونها بالعقل، فيظل إبداع المتخيلة مستندا لمكتسبات قبلية وإن اكتست برداء جديد.

ولهذا تحفل الصور الشعرية بخاصية الجمع بين الحس والتجريد فالتخيل لا يعتمد على الصور كما وردت، إنما يأخذها ويجردها حسب مراتب القوى؛ "للتخيل الشعري علاقة بالخيال والوهم، فهو يركب بعض ما في الخيال مع بعض، ويفصل بعضه عن بعض حسب الإختيار ويتصرف في المعاني الجزئية التي يدركها الوهم، إلا أنه لا يدرك المعاني الكلية لأنها موضوع العقل، وبذلك ينحصر عمل التخيل في إدراك المعاني الجزئية والصور الحسية ويندرج هذا

---

[1] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص:56.

[2] جابر عصفور، قراءة التراث النقدي. ص243.

[3] المرجع نفسه. ص: 228.

[4] ابن سينا، الشفاء، الطبيعيات، النفس، تصدير ومراجعة: إبراهيم مدكور، تحقيق: الأب جورج قتواتي، سعيد زايد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1975. ص:147.

[5] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص: .53

التصور في سياق فصل الفلاسفة بين التخيل والعقل وبين الصورة والمعنى، وفي هذا الإطار يندرج فهمهم للشعر.

حيث حدد الفلاسفة دورين أساسين للقوة المتخيلة أو اتجاهين: اتجاه الوهم واتجاه العقل، فإذا نحت نحو الوهم سميت "متخيلة" وإذا خضعت للعقل سميت"مفكرة"،"إن عملية التخيل الشعري ليست عملية حرة، وإنما هي مقيدة بشروط العقل، ولهذا يتحول الشعر إلى صناعة عقلية لا يسمح فيها للخيال بالإنطلاق، حتى لا يصبح مجرد إلهام أو تلويح مستلب"[1]، وهي تتوسط النقيضين فيظل "كل نتاج لمخيلة الشاعر أشبه بوتر مشدود بين نقيضين يتجاذبانه، بل تصبح فاعلية المخيلة الشعرية قرينة ازدواجية حادة يشبه فيها الشاعر الشيطان الغاوي- مرة- والملاك المنقذ مرة أخرى، ولا يعدو المتلقي والأمر كذلك أن يكون إنسانا ينخدع بالغواية مرة ويستجيب للهداية مرة أخرى"[2]، لذلك حدد للمتخيلة اتجاهين فإذا نحت نحو الملذات فهي تعمل تحت إمرة الوهم، وإذا ظلت تنشد الفضائل فهي تحت سلطة العقل.

قد حصر الفلاسفة المسلمون فعل التخيل ضمن ثلاث مراحل، تمثل أسس التخيل أو منطلقاته التي يرتكز عليها، أو التي تحدد وتوجه الحركة التخيلية، تتمثل في: الاستعادة والابتكار والمحاكاة.

أول عمل تقوم به المتخيلة هو الاستعادة؛ أي ما يخص الصور والمعاني التي يدركها الخيال وتختزنها الحافظة، تخضع "لنظام معين: التشابه والتضاد والمصاحبة، ويستمد أسسه من ثلاثة مصادر هي: الحس والعقل أو الوهم والمصدر الثالث سماوي العقل الفعال"[3]، تشكل القوى الثلاث المصدر للتخيل، فلا يخرج الصور المتخيلة عن إطار ما هو معروف عن طريق الحس، وإذا كانت مبتدعة فلا تخرج عن حدود العقل وضوابطه، والمصدر الثالث-العقل الفعال- خاص بالنبوة والإلهام وهو ما يفيد بالمعجزة.

وإذا تجاوزت المتخيلة مرحلة الاستعادة، فإنها تنتقل إلى الابتكار، التي هي من سماتها البارزة، حيث "يقوم فعل التخيل بوظيفتين هما: التفريق بين الصور والمعاني، التأليف بينها على هيئة لم يدركها الحس من قبل، فالتخيل ليس تصورا للواقع كما هو، فذلك شأن الإدراك الحسي، ولكنه تصور لما يمكنه أن يكون أو لما سوف يكون، فالشاعر في عملية التخيل يستعين بالذاكرة

[1] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص: 67.

[2] جابر عصفور، قراءة التراث النقدي. ص:244.

[3] جابر عصفور، قراءة التراث النقدي. ص: 248.

فهي تزوده بالصور الذهنية لأشياء واقعية ولكنه يركب منها أشياء لا وجود لها في الواقع"[1]، سمة الإبتكار التي تميز المتخيلة، تنفي عنها نقل الواقع والتصوير المباشر للمظاهر العادية، فهي وإن انطلقت من الحس فإنها لا تعود إليه، بل تشكل لنفسها عالما خاصا مشيدا بنظرة الشاعر المتفردة والمتجددة أبدا.

يصبح التخييل حينها طريقة خاصة في التعامل مع مخيلة المبدع، لتشق لنفسها طريقا ممتعة لمخاطبة مخيلة القارئ أو السامع؛ لأن " التخييل الشعري عملية تعتمد على فاعلية المخيلة لدى الشاعر من صور يضبطها العقل، يستطيع أن يؤثر في مخيلة القارئ أو المتلقي ويثيرها إثارة تنتهي إلى هذه الوقفة السلوكية وبهذا الفهم يصبح التخيل الشعري قرين إثارة الصور في مخيلة المتلقي"[2].

لكن الإثارة التي يرجو الشاعر تحقيقها لدى المتلقي، لا تحصل مطلقا إذا كان هو خلوا منها؛ أي أن الشاعر صاحب القول لا بد أن يحمل في شحناته التعبيرية ما يدل على أنه يصدق تلك الدعوى وينفعل لها بشدة، حتى يصدق بها ويجزم بصحة اعتقاده، الموضوع يثير أولا المبدع إثارة كبيرة ثم يأتي دور المتلقي. لكن الفلاسفة أهملوا الحديث عن الشاعر وقدراته التخيلية واهتموا بالمتلقي الذي تقع عليه الإثارة.

كما أن المتخيلة تعتمد في حركيتها على انفعال تنطوي عليه هذه القوة، لأن "الناس يتفاوتون في إدراك الجمال والشعور به على حسب قوة هاته الغريزة الشاعرة أو ضعفها، فمنهم من تضعف فيه هاته الغريزة ضعفا بينا حتى توشك أن تموت، لأن نفسه قد استحوذت عليها غريزة أخرى شغلت كل حالها من فراغ، ومنهم من تقوى فيه هذه الغريزة حتى تتمرد فتطغى على كل ماعداها من الغرائز البشرية المتطاحنة"[3]. إذ يوجهها نحو سلوك معين أو يردعها عنه، هذا الانفعال هو المحرك للإبداع والموجه له ويعود إلى خبايا النفس ودهاليسها المظلمة والمتعتمة.

من المتعارف عليه أن المبدع عامة والشاعر بخاصة يعاني مالايعانيه غيره، فهو في حالة توتر وقلق، من الحياة ومن أوضاعها، يحمل نفسه أعباء المجتمع والفرد بما لايطيقه إنسان آخر، فهو في حالة ترقب دائمة لذاته، وبذلك حسه يعلو فوق كل حس، حس صادق ينبع من نفس طموحة وشجية تمتلئ غيظا وصبابة، فإذا وجد في كلامه ما هو مألوف تنبعث تلك المنمنمات

---

[1] علي آيت أوشان، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية. ص: 148-14

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص: 298.

[3] أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، تقديم محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر، تونس، د.ط، 1998. ص: 18.

الخفية التي تدب في روحه لتنقله إلى عالم آخر يبحث فيه عما هو مفقود، ما يسمى بالتعويض، الذي يدفعه نزوع الفرد نحو ذلك الشيء إما طلبا له أو هربا منه، وهي في تصور الفلاسفة عامل أساسي في عمل المتخيلة وانطلاقها نحو الإبداع والإبتكار.

فرغم أن الفلاسفة أقروا للمتخيلة بدو هام في شحذ القوة لدى الإنسان، وقدرتها على الإتيان بالجديد والنافع أحيانا، إلا أنهم كبلوا مخيلة الشاعر، لأن فهم الفلاسفة "لفاعليتها وقدراتها الخلاقة جاء أيضا مقترنا بتقييم أخلاقي يحط من شأنها ويضعها دائما تحت رقابة مشددة من العقل أو الفكر، ذلك أن نشاط المتخيلة يرتبط عندهم بالقوة النزوعية التي في الإنسان وهي مجموع الغرائز والانفعالات المحركة للسلوك الإنساني"[1].

2-1 القوة النزوعية الباعث الأول للإبداع:

تمثل القوة النزوعية انفعال يحصل للمتخيلة فينبهها إلى موضوع معين وزاوية محددة، وهي انفعال تخيلي، لأن التخييل "حين يحرك لا يحرك بدون النزوع، كما يرتبط أيضا كل من التخيل والنزوع بالإحساس باللذة والألم، فإذا كان المحسوس لذيذا أو مؤلما وارتسمت صورته في المخيلة، فإن النفس تتحرك بالنزوع لتطلب هذا المحسوس أو تتجنبه بنوع من الإيجاب أو السلب انجذابا إلى ما نحب أو نفورا مما تكره"[2]، فهي شعور يعتري حس الإنسان، ويكون إما رغبة أو رهبة طلبا أو نفورا، ارتياحا أو اكتراثا، فهي من دوافع عمل المتخيلة.

يقول ابن سينا أن "القوة المتخيلة تخدمها قوتان: قوة خيالية (أو تصور) وقوة نزوعية شوقية، فالأولى تخدمها بقبول صور المدركات الحسية وبقبولها ما تعمله القوة المتخيلة في هذه الصور من جمع وتفريق إلى جانب استعادتها للمعاني المحفوظة في القوة الحافظة (أو الذاكرة) أما القوة النزوعية الشوقية فإنها تخدمها بالإئتمار لها"[3].

هذا الانجذاب والنفور الذي يطرأ على الإنسان فجأة يسميه الفلاسفة ائتمار "فإذا استثير التخيل انفعلت القوة النزوعية، وتحركت في الاتجاه الذي تفرضه حركة التخيل، لأن القوة النزوعية تخدم المتخيلة وتستجيب لها بالإئتمار لها"[4]، هذا الطلب من تركيب القوة المتخيلة

---

[1] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص:58.

[2] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين.. ص:104.

[3] سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر. ص:122.

[4] جابر عصفور، مفهوم الشعر.ص:248.

"فالنفس في حالات الاشتياق والانفعال وعدم تحقيق الرغبات تتصل بالمخيلة وتستنجد بها"[1]، عندنا إذن القوة المتخيلة التي تخدمها قوتان: القوة الخيالية والقوة النزوعية، القوة الخيالية ترتبط بالصور وتجميعها، أما القوة النزوعية فهي تعمل للمتخيلة بطلب منها حينما لا يسد حاجتها ما قدمته لها القوة الخيالية، فتأمر النزوعية لتتجه نحو فعل معين.

لكن الناس يتساوون في وجود هذه القوى، فلم تتفاوت أفعال الناس وابتكاراتهم؟

هناك عنصر آخر أو طاقة تساعد النزوعية وتختلف قدرتها من شخص لآخر، هي "الحار الغريزي": "الذي يدفع النفس إلى القيام بالفعل المخيل إليها إلى الحديث عن العوامل المؤثرة في اشتغالها، وخاصة عن دور الحرارة الغريزية في إطلاق حركاتها أو قبضها، وتندرج 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 أيضا بتصورهم لأثر التفاعل الحراري بين القلب والدماغ على القوى النفسية المحركة والمدركة"[2].

يختلف الأشخاص في توظيف المتخيلة للقوة النزوعية على حسب الحار الغريزي الذي يوجه النفس نحو سلوك معين، فهو طاقة قلقة دائمة التغير، فحين "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 بفعلها الإبداعي"[3]، فقد أعاد الفلاسفة سبب تفاوت الناس في الإبداع إلى نشاط الحار الغريزي في النفس ومدى تفاعل النفس معه والإئتمار به.

غير أن النزوع لا يكفي للإبداع، فهي تعمل تحت سلطة العقل الذي قد يحد من نشاطه.

لكن للمتخيلة جانب آخر يعمل فيها بحرية، دون رقابة من العقل وهي جانب الأحلام، فكثيرا ما يربط الإبداع بالأحلام خاصة إذا اقترنت بالخيال، العنصر الفاعل فيها وهي ما يعرف بأحلام اليقظة.

1-2-1 الخيال والأحلام:

[1] سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية. ص:53.

[2] يوسف الإدريسي، التخييل والشعر. ص: 91.

[3] المرجع نفسه. ص:92.

إذا تغافل العقل وثبطت القوة النزوعية وخفضت درجة الحار الغريزي، فإن هذا لا يعني أن معين الإبداع قد انضب، لأن هناك جانبا آخر من المتخيلة يساهم بشكل كبير في الإبداع، وهو الحلم، لأن فاعلية المتخيلة تزداد عند النوم، حيث يحقق لها أمرين أساسيين هما: "الانفراد بالذات بعد تعطل الحواس، والكف عن خدمة القوتين العاقلة والنزوعية وتقوم المخيلة في هذا المجال بفعلي التركيب والتفصيل أي فصل المحسوسات وإعادة تركيبها في صور جديدة دون اهتمام بموافقة التركيبات الخيالية الجديدة للمحسوسات أو مخالفتها"[1].

فالنوم يفصل المتخيلة عما كان يقيدها ويوجه سلوكها في اليقظة وهما العقل والقوة النزوعية أو الانفعال والشهوة، فتتحرر من هذه القيود لتقوم بإعادة التركيب أو الفصل وجمع الجزئيات، حيث أنها "تلعب دورا كبيرا في الأحلام، حيث تخدع النائم الصور المخزونة في دماغه"[2]، يستسلم النائم لما تمليه عليه هذه القوة ويؤمن بتلك الصور التي تتوارد عليه أثناء نومه، حتى أنه يصل بتأثره بتلك الصور إلى حال يقظته؛ لأنه "يوجد كل منا في حالات اليقظة نوع مستمر موصول الدوام من الوعي أو الشعور، فهناك تيار أو سلسلة متتابعة من الحالات أو الموجات أو المجالات من المعرفة والإحساس والرغبة والتأمل والتبصر والتدبر تمر ثم تعود للمرور كرة أخرى وهي التي تشكل حياتنا الباطنية"[3]، والحلم الذي يستمر حال اليقظة ويكون مصدرا للإبداع هو الذي يرتبط بالخيال، فحين يرتبط الخيال بالحلم "يصبح بلا مراء ظاهرة مباشرة تحيا في مستوى السطح وتتألف أمام الأبصار جلية واضحة، وإذا كانت في الوقت نفسه لا تخلو من عمق ولا تنقصها أبعاد الزمان والمكان"[4].

يزداد نشاط الأحلام إذا تفاعلت مع الخيال لأن الخيال عنصر أساسي في أحلام اليقظة، فهو يمزج ما بين أحلامه وبين خياله، فتجتمع هاتين القوتين للتعبير عن مشاعر الإنسان وخوالج نفسه، يرسم فيه ما يشاء من الأحداث التي كان يتمنى وقوعها في حياته، فهي نوع من التعويض، يلجأ إليه المبدع عما افتقده في الواقع، حيث تتميز هذه الأحلام "بأنها تدور حول الذات، وأنها شعورية غالبا وإن كان بعض عناصرها ليس كذلك، وهي عامل من العوامل المؤدية إلى الإنتاج

---

[1] علي آيت أوشان، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية. ص: 51.

[2] محمد خير حسن عرقسوسي، حسن ملا عثمان، ابن سينا والنفس الإنسانية، مؤسسة الرسالة للنشر، بيروت، ط1، 1982. ص: 145.

[3] ويليام جيمس، تيار الوعي الدافق، ضمن أحاديث للمعلمين والمتعلمين. ص:59.

[4] محمد علي الكردي، نظرية الخيال عند غاستون باشلار، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، يوليو-سبتمبر 1980. ص:203

الأدبي، كما أنها تستعين بالتداعي على إتمام الخيال وتوجيهه"[1]،تستمد هذه الأحلام طاقتها الإبداعية من اعتمادها على الشعور، فهي تنطلق منه لتعود إليه، فالذي يحركها إنما هو كتلة المشاعر التي يكتنزها الشاعر فتتراكم لتنطلق حال اتصالها بالخيال نحو أفق غير محدد لتنهل منه صورا وكلمات تعبر عن حالة النفس الشجية.

لذلك فإن حلم اليقظة " حينما يغمر نفوسنا ويملأها بومضاته، إنما يرجع بنا في الحقيقة إلى جذور الوجود وينبوع الحياة الأول، فيكشف لنا بذلك عن نواة كامنة للطفولة في أعماقنا لا تتأثر بكر الزمان ولا بضربات الخطوب، لأنها تعيش خارج الزمن والتاريخ اللذين تألفهما، ولا تحيا إلا في لحظات نادرة سامية هي لحظات الإلهام الشعري وانبثاقه في ضمير الشاعر أو الفنان الأصيل، هذا الحلم الجميل يربط الحالمين بالكون ويفجر في نفوسهم انطلاقة هي خلاصة الحياة المتدفقة وجوهر الرغبة الجامحة إلى التمدد والتضوع إلى مالانهاية"[2].

حين يلج الشاعر حلم أثناء يقظته، إنما يلتفت إلى نفسه العميقة ويستكنه أسرارها ويطلع على ذكرياتها وأوجاعها ولآمالها، هذه اللحظة الخاصة التي يحياها الشاعر وحده تمكنه من الإبداع وتفجر فيه ينبوع الحنين نحو الماضي، ماضي البراءة والسذاجة والصدق، فيشرع في استعادة تلك المعاني ويرسمها على لوح خياله وكأنه يعايشها مرة ثانية، وبذلك تعتبر أحلام اليقظة "تعبيرا حيا للذات عن دهشتها الوجدانية أمام مظاهر الوجود وعناصره الطبيعية وعشقها الحالم بها، ومن ثم فهي طاقة غريزية ذات ملمح شاعري تستهدف الارتقاء بالشعور من مستواه الإدراكي العادي المحدود إلى مستوى الخلق والابتكار، حيث يسهم الإنسان في إعادة بناء العالم وكشف جوهره الحركي الحي وجماله المادي الخالص والأبدي"[3].

حلم اليقظة بهذا المعنى بحث مستمر ودؤوب من الشاعر عما افتقده في عالمه، فيكون في رحلة حول نحو وجود متكامل ينفس فيه عن رغباته المكبوتة، وهو ينشط طاقات النفس الخامدة ويحيي ذكرياتها الخامدة التي طوى عليها الزمن أوجاعه وهمومه، فينبعث ذلك الشعور الدفين حال تفاعله مع الخيال ليشرق جانبا مهما من النفس، الجانب المظلم الذي يصدر عنه الإبداع، والذي يستقي الشاعر منه موضوعه وصوره وكلماته.

---

[1] المرجع نفسه. ص:203.

[2] محمد علي الكردي، نظرية الخيال عند غاستون باشلار. ص:204.

[3] يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل. ص:94.

ومن الظواهر النفسية التي ترتبط بحلم اليقظة، ظاهرة تداعي المعاني، التي تعتبر مساهما في عملية الإبداع عند الشاعر، وهي من عمل الوهم حسب ما لمح له الفلاسفة في حديثهم عن مزايا القوى النفسية

1-2-2 الإبداع وتداعي الأفكار:

كان ترتيب الفلاسفة المسلمين للقوى النفسية حسب قدرتها على تجريد المادة وابتعادها عن المحسوس، فصنفوا الوهم في التجويف الثالث من الدماغ، بعد المتخيلة وقبل الذاكرة والحافظة.

فهو أقرب إلى العقل، فتأخذ من الحس مواد جزئية وتستعين بالخيال بتخرج لنا صورا فنية ليس لها وجود في الخارج، رغم أنها تستعين بالمدركات الحسية إلا أنها " تتصرف في تلك العناصر بمثل التكبير أو التصغير وتأليف بعضها إلى بعض حتى تظهر في شكل جديد، وهذه ترجع إلى فطنة الشاعر وقوة شعوره وقدرته على النفاذ إلى بواطن الأمور والتعمق في مظاهر الكون مما يعينه على اكتشاف علاقات جديدة ويهتدي إلى معان خاصة وصور بديعة لا يهتدي إليها غيره"[1].

رأينا قبلا أن المتخيلة حتى وإن بلغت أقصى وهجها لدى الشاعر، فهي لا تكاد تقدم له مواد جديدة، لكن الوهم يتميز بخصائص من شأنها أن تمنح للشاعر تميزه وتفرده، وذلك لأن القوة الوهمية "متعددة العلائق والوظائف، تركب الصورة مع قرينتها والصورة مع المعنى والمعنى مع المعنى، وتحكم على المدركات لمعانيها الملازمة لها"[2]، تتصل الوهمية مع القوى الأخرى وتتعامل معها بصفة دائمة، مما يضفي لها كثيرا من التحرر والمرونة، هذا نتاج لموقعها التوسطي بين القوى التي تعتمد على الحس بشكل كبير، واتصالها المباشر بالعقل الذي يمتلك القدرة على التجريد التام، فهي تستفيد من هاتين الميزتين، كذلك "تنطوي القوة الوهمية على طاقة تأثيرية كبيرة، إذ تستطيع أن تقنع النفس المدركة بصدق المعاني التي تستنبطها والأحكام التي تقررها، فتدفعها إلى الإنقياد بمقتضياتها، حتى لو خالفت الضوابط والأحكام العقلية"[3]، لا تنحصر وظيفة الوهم في الجمع والتركيب والتأليف، إنما تتعدى ذلك إلى إمكانية هذه الطاقة على بعث معظم أفعال الإنسان، مما جعل ابن سينا "يصفه بأنه الحاكم الأكبر"[4]، أي أن أحكام الوهم

---

[1] فاطمة أحمد سعيد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، معهد البحوث العلمية، جامعة أم القرى، السعودية، د.ط، 2000. ص:271.

[2] عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال. ص:76.

[3] يوسف الإدريسي، التخييل والشعر. ص:94.

[4] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . ص30.

تكون ذات أثر بالغ على النفس من أحكام العقل، ويضرب لذلك مثلا برؤية العسل "الذي يشبه في لونه لون المرارة قد يثير في الإنسان الشعور بالاستقذار.

وينسب ابن سينا هذه العملية إلى القوة الوهمية، ويذهب ابن سينا إلى أن النفس تتبع عادة حكم الوهم في هذه الحالات، فتقوم باستقذار العسل بالرغم من أن العقل يكذب الوهم في حكمه"[1]، يناقض حكم الوهم في هذه الحال قرار العقل، لكن النفس لا تتبع حكم العقل، إنما تخضع لسلطة الوهم في هذه الحال؛ لأن "في الإنسان للوهم أحكام خاصة من جملته حمله النفس على أن تمنع وجود أشياء لا تتخيل ولا ترتسم فيه ويأتي التصديق بها، فهذه القوة لا محالة موجودة فينا وهي الرئيسة الحاكمة في الحيوان، حكما ليس فصلا كالحكم العقلي، ولكن حكما تخيليا مقرونا بالجزئية وبالصورة الحسية"[2].

فإن الإدراك الذي ينتج عن الوهم يتخذ دور العقل، فإن العسل لمشابهة لونه للون المرار فإن الوهم نبذه وحمل النفس على ذلك، وإن كان العقل يدرك أنه غير ذلك، فهو يحمل النفس على التصديق وإن كان الموضوع غير موجود فعلا "إن التوهم حال يتخيل لنا فيها شيء ليس بموجود بالحقيقة ولا تقول إن التوهم شيء منقول اسمه فيكون واحدا من التي يفضي بها، فإما صدقا وإما كذبا"[3]، هذه الحال التي يعرضها الوهم ليست حقيقية، وغير موجودة في الواقع كما أنها تنأى عن الحكم عليها بمعياري الصدق والكذب "ليس التوهم من التي تصدق أبدا كالعقل والعلم، وذلك أن التوهم قد يمكن أن يكون كذبا، والذي بقي علينا النظر، فعسى أن يكون التوهم خطر بالهاجس فإن الخطر قد يكون صدقا وقد يكون كذبا أو عسى يكون رأيا، لأن التيقن آية اللاحق بالرأي"[4].

قد يكون حكم الوهم كاذبا، وقد يكون صادقا، وبذلك فهو أشبه بالخاطر الذي يطرأ على النفس ويستثيرها، حتى يصل بها إلى مرحلة التيقن بالرأي، يتجلى حين تتبع النفس حكم الوهم وإن كان بذاته مخالفا للواقع.

---

[1] محمد عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا"بحث في علم النفس عند العرب" دار الشروق، بيروت والقاهرة، ط3، 1980. ص:176.

[2] ابن سينا، فن الشعر. ص:148.

[3] أرسطو، في النفس، ترجمة: إسحق بن حنين، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط،1949. ص: 69.

[4] أرسطو، في النفس. ص:70.

للوهم خاصية التركيب والجمع والتأليف، حيث يعكف على الصور التي نقلها من الحواس، ويعيد تركيب جزئياتها بصورة تفارق الأصل الذي انطلقت منه، ولذلك ينبع الإيمان بصدق هذا الحكم لأنه هو من ركب تلك الصورة وشهد تطور حكمها، وكل ذلك لا يخلو من الحس، وإن كان الوهم يتعامل مع الحس بصورة محددة "(...) الوهم(...) هو حركة الحس الكائن بالفعل، وذلك أن الحس الكائن بالفعل يحركه المحسوس ويحرك هو الوهم، فلهذه العلة لا يمكن أن يكون الوهم بلا حس، وذلك أن الحس يأخذ أوائل علمه من الحواس، فإن قال قائل: إنا ربما توهمنا شيئا لم نره قط، فقال قد يمكن أن تكون دابة من عنز وأيل ويكون إنسانا طير، قلنا: إنا إنما نتوهم أشياء مفردة أولا ثم نركبها ثانيا بأوهامنا، وكذلك إذا توهمنا الصورة المجردة فإنا إنما نتوهمها جسمانية "[1]، أجزاء الصورة الوهمية مصدرها الحس، وإنما الخاصية المفارقة فيها هو كيفية التركيب والبناء الخاص الذي قامت به القوة الوهمية، حيث تكتسب صبغتها العجائبية.

كما أن ما تدركه القوة الوهمية يختلف بحسب الوضع النفسي الذي هي فيه، فتتجاوز باعتمادها على الشعور مرحلة إدراك الأشياء المحسوسة إلى إدراك المعاني الخفية "تتحدد الخاصية الذهنية للقوة الوهمية في أنها تدرك المعاني المجردة الثاوية 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 يهم بإيذائها"[2]، المعاني التي تدركها القوة الوهمية تمنحها خاصية الحكم والإعتقاد الفصلي، حيث أنها المحرك الرئيسي لأفعال الحيوان، أما بالنسبة للإنسان فإنه يسلم بتلك الأحكام لكن العقل ينظر إليها على أنها على سبيل التخيل والإنفلات فقط.

ترتبط بالقوة الوهمية بخاصية تعين بها الفرد على الإبداع وهي خاصية "التداعي" الذي به تنهال الصور والمعاني على الذهن انطلاقا من فكرة محددة "إن كل ما في الوهم يئول إلى نوع من الاستقرار والتحدد، إنه حالة من حالات الذاكرة تجردت من نسقي الزمان والمكان، وهو يستقبل مواد الذاكرة جاهزة بواسطة قانون التداعي"[3]، يمثل قانون التداعي المحرك الرئيسي للوهم.

---

[1] الأهواني، كتاب النفس. ترجمة: أحمد فؤاد الأهواني، راجعه: الأب جورج شحاتة قنواتي، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1949. ص:162.

[2] يوسف الإدريسي، التخييل والشعر. ص: 93.

[3] عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه. ص: 65.

يمكن ربط العملية الإبداعية الصادرة عن الوهم بما يعرف بتداعي الأفكار أو تداعي المعاني، وهو اصطلاح عرف في علم النفس التربوي(*)لتفسير ظواهر الإبداع والتركيب عند الإنسان بصفة عامة والمبدع خاصة. "يطلق لفظ التداعي على تعاقب الظواهر النفسية، أو على حدوثها معا، تقول: تداعت الأحوال النفسية إذا دعا بعضها بعضا أو إذا حدثت معا، وألفت مركبات واحدة، ومن شروط هذا التداعي أن يكون غير إرادي، أو أن حدث من تلقاء نفسه رغم مقاومة الإرادة، وله نوعان:الأول تداعي الأفكار المتعاقبة، والثاني تداعي الأفكار الحادثة معا، أما الأول فهو أن تجيء الأحوال النفسية متتالية حتى تؤلف سلسلة متصلة من الحلقات، وأما الثاني فهو أن تجتمع حالتان نفسيتان أو أكثر في مركب نفسي واحد، حتى إذا ظهرت إحداها جذبت إليها غيرها"[1].

تنهال على الشاعر كلمات ومعان لا سبيل إلى حصرها أو إلى ترتيبها إلا العقل، ما فسر قديما بأن الشياطين أو الجن هي التي توحي بهذا وهي التي تقذف للشاعر بذلك، لكن التحليل النفسي يقر بأن هذه العملية من بواطن النفس وهي تداعي الأفكار أو المعاني "يقصد بها توارد هذه المعاني على الذهن واحدا بعد الآخر لعلاقات بينها، فيستدعي المعنى الذي في الشعور ما يلائمه من المعاني الموجودة في حاشية الشعور أو شبه الشعور وله أثر عظيم في الأدب، فإنه يعين الأفكار التي تتوارد على خاطر الأديب ويحدد صور الأسلوب، وعليه معول كبير في التشبيه والاستعارة والطباق والمقابلة ومراعاة النظير، وأبواب أخرى من أبواب البلاغة.

ولاشك أن تداعي المعاني يتأثر بتكوين الأدباء السابق أيضا لهذا كانت المعاني التي تتوارد على أذهانهم مختلفة باختلاف ثقافتهم وعملهم، وكذلك التخيل، فإنه مقيد إلى حد كبير بقيود من الثقافة والبيئة والزمن"[2]، يشبه عمل القوة الوهمية التي تأخذ من الأمور المحسوسة الجزئيات لتعيد تنسيقها.

(*)ورد في كتب علم النفس التربوي. أن تداعي المعاني " يقصد به توارد الفكروتواليها على الشعور"، وهو أنواع: التداعي المطلق: هذا النوع تتوارد فيه الأفكار من غير حاجة إليها وتتشعب حينما يرسل المرء العنان لخياله. التداعي المقيد: في هذا النوع لاتفد إلا أفكار خاصة على الذهن هي التي يحتاج إليها في أمر محدود. التداعي المضطرب: سمي مضطربا لقلة ظهور الكتل الترابطية بين مختلف الأفكار المتواردة على الذهن، ومنشأ هذا الاضطراب يرجع إلى قطع سلسلة الأفكار لحدوث منبه خارجي. محمد غياتي،كيفية تسيير الدرس. ص:33.

1 جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، 1982، الجزء الأول. ص:263

[2] عبد الرزاق حميدة، شياطين الشعراء. ص: 23.

كما حصر الباحثون الأقدمون العوامل التي تؤدي إلى تداعي المعاني في قوانين ثلاثة أساسية هي: التجاور التشابه، التضاد. التجاور أو التماس بين الأفكار "قوامه أن الأشياء موضوع التفكير بالقياس إلى الموجة المقبلة كانت في خبرة سابقة تالية للأشياء الممثلة في الموجة التي مرت عندئذ فالأشياء التي اختفت أو زالت كانت قبل ذلك مجاورة لها في العقل"[1]، مثال ذلك قول الشاعر:

وإنّي لَأسْتغْشِي وما بِي نَعْسَةٌ لَعَلَّ خَيَالاً مِنْكِ يَلْقَى خَيَالِيَا
وأخْرُجُ مِنْ بَينِ البُيوتِ لَعلَنِّي أُحَدِّثُ عَنْكِ النَّفْسَ فِي السِّرِّ خَالِيَا.

فحين تخطر للشاعر فكرة ما، فإن الأفكار اللاحقة المتدافعة وفق تيارين إما مشابها أو مضادا، حيث الشبه يجعل صورة المعنى المتداعى كأنها حاضرة فتخطر سريعة بالبال، إن اقتران حادثة بحادثة مثلا، سواء أكان الاقتران في الزمان أم في المكان كان لجمعها غالبا في الفكر وورودهما عليه في آن واحد. كما أن الأفكار تتوارد عكسيا لأن الضد هو أقرب خطورا بالبال.

وقد ترد الأفكار عن طريق التذكر، الذي اعتبره ابن رشد من أنواع المحاكاة عند العرب، وهوالنوع الثالث من المحاكاة حيث يورد الشاعر شيئا يستذكر به شيء آخر، مثل أن يرى إنسان خط إنسان فيتذكره فيحزن عليه إن كان ميتا، أو يتشوق إليه إن كان حيا[2]. مثال قول قيس المجنون:

وَدَاعٍ دعَا إذَا نحْنُ بالخِيفِ مِنْ مِنًى فَهَيَّجَ أحْزانَ الفُؤادِ ومَا يَدْرِي
دَعا بِاسْمِ لَيلى غيْرَها، فَكَأَنَّمَا أطَارَ بِليلى طَائرًا كَان فِي صَدْرِي

المحاكاة عند ابن رشد تقوم على نوع من التذكر، هذا ماقال به القرطاجني عن طرق وقوع التخييل "وطرق وقوع التخييل في النفس إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا، أو بأن يحاكى لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكى لها صوته أو فن؟ه أو هيأته أو بأن يحاكى اها معنى بقول"[3]، قد يجول في خاطرك عندما تمر على قول امرئ القيس:

أَيَقْتُلُنِي والمَشْرِقِيُّ مَضَاجِعِي ومَسْنُونَةِ زُرْقٍ كَأنْيَابِ أَغْوالِ

---

[1] ويليام جيمس، ترابط الأفكاروتداعيها، ضمن أحاديث للمعلمين والمتعلمين، ترجمة: محمد علي العريان، مطبعة عالم الكتب، مصر، د.ط، 1961. ص: 128.

[2] ينظر: ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر. ص: 225

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 89.90.

"إن هذا الشاعر قد تخيل الأغوال وأنيابها ولم تسبق له معرفة بها إذ لا أثر للغول وأنيابها ولا لشيء من موادها في العيان، فيلوح لك أن هذا التصرف يقدح في قولنا أن المخيلة لا تئلف الصور إلا من مواد عرفتها بوسيلة الحسن أو الوجدان"[1] .

2- القوى التخيلية ومحددات الابداع عند القرطاجني.

يفصل القرطاجني حديثه عن الإبداع من خلال تحديده لثلاث نقاط رئيسية؛ فالشعر "لا يتأتى نظمه على أكمل ما يمكن فيه إلا بحصول ثلاثة أشياء وهي: المهيئات والأدوات والبواعث"[2]، تمثل ضرورات لا بد أن تتوافر في الشاعر، وهي تتعلق بالجانب النفسي للشاعر والبيئة المحيطة به، فالمهيئات هي العوامل المساعدة على الإستجابة التي تمثل بيئة الشاعر من الطبيعة الصافية التي تشحذ الهمة ومن البيئة اللغوية التي ترعرع وسطها الشاعر التي أكسبته لسانا فصيحا، أما الأدوات فهي مجموع الخبرات التي إكتسبها الشاعر جراء تمرسه قول الشعر، ثم تأتي البواعث وهي من متعلقات النفس التي تحث الشاعر أو تدفعه نحو فعل معين وتبث فيه الرغبة في قوله شعرا.

فقد شملت هذه المحددات الثلاث مجمل الأقوال النقدية السابقة للقرطاجني والتي كانت تحوم حول دوافع الشعر وبواعثه، التي كانت غالبا تنظر إلى بيئة الشاعر ورغباته النفسية وخبرته التي تعينه على قول الشعر، بذلك القرطاجني حصرها في هذه النقاط التي تمثل عنده منطلقات ضرورية لا بد أن تحيط بالشاعر، كما أنها "تمثل في الحقيقة في الدرس النقدي العربي تنظيما للقوانين الكلية للبلاغة، ومحاصرة للمادة البيانية وهيئتها خاصة حين اعتمد حازم في طرحه ذاك التأطير المنطقي لهذه المادة، كونه اتخذ البعد التنظيري التقعيدي لعملية الإبداع وشروطها"[3]، فإن الغاية التي كان يرمي إليها القرطاجني هي وضع قوانين كلية للبلاغة تشمل كل ماحوته المدونة النقدية العربية، وبما أنه يمثل صورة الناقد الذي استطاع أن يحتوي وجه

---

[1] محمد الخضر حسين، الخيال في الشعر العربي ودراسات أدبية، جمع وتحقيق علي رضا التونسي، المطبعة التعاونية، ط2، 1972. ص: 14.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 41. 2

[3] زروقي عبد القادر، قضايا الشعرية وعلاقتها بالنص الأدبي بين حازم القرطاجني والسجلماسي في ظل التأثيرات اليونانية، رسالة دكتوراه، جامعة السانية، وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، مخطوط، 2007،2008. ص: 290.

الثقافتين العربية واليونانية، فقد قدم قولا كافيا عن عملية الإبداع عند الشاعر؛ لأنه " كان يتفهم العملية الشعرية في ضوء علم النفس القديم الذي يسلم كل التسليم بنظرية الملكات أو القوى النفسية المتعددة"[1]، ومن ذلك قوله بالطبع.

بعد أن حدد العوامل الخارجية التي تمثل النموذج الأمثل للشاعر إن توفرت فيه، وانتقل إلى القول بالطبع كأساس أول للإبداع "النظم صناعة آلتها الطبع، والطبع 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 "[2]، فإذا اجتمع للشاعر المهيئات والادوات والبواعث الملائمة، فإنه يكون صاحب طبع مصقول بالتجربة القادرة على استيعاب أسرار النظم، وبذلك يتقرب مفهوم الطبع عند القرطاجني من مفهوم الصنعة، حيث يربطه بملكة نفسيه هامة هي "ملكة إجالة الخاطر"، وهي "ملكة شعرية هي ملكة الخاطر فيشير إلى أن الشاعر صاحب الطبع البارع يكتسب بكثرة المزاولة ملكة تجعل انتقال الخيالات في خاطره من السرعة بحيث يحسب أنه لم يشغل فكره بملاحظتها وهذه الملكة هي مثال ملكة الخاطر"[3].

ينبثق عن مفهوم الطبع عند حازم ملكة "إجالة الخاطر" وهي ملكة لها أهمية في نظرة حازم للإبداع الشعري "قد يحصل للشاعر بالطبع البارع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء، حتى يحسب من سرعة الخاطر أنه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات وإن كانت لا تتحصل له إلا بملاحظتها ولو مخالسة، وكانت هذه الملكة نحوا من ملكة الخاطر فإنه وإن كان أصل تعلمه القراءة تتبع الحروف وحركاتها وسكناتها مقطعة، فإنه تحصل له ملكة لا يحتاج معها إلى ذلك التتبع بل يعلم عندما يقع بصره على مجموع الحروف المختطة أي لفظ يدل عليه ذلك المجموع"[4]، تنتج هذه الملكة من مزاوجة الشاعر بين طبعه الصافي ومرانه وتمرسه في الصنعة وهي تعني "دورانه في الخيارات، خيارات المعاني والألفاظ الموائمة للمعاني والأوزان المختارة، فالألفاظ والعبارات تبدو منضدة جاهزة في مشهد أو لوح محفوظ، ولا يحتاج

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ص:64.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 199.

[3] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب. ص: 200

[4] فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002. ص: 221-222.

المبدع سوى إمرار الفكر على هذا اللوح، وتصفح ما يظهر معروضا فيه"[1]، وبذلك يكون الطبع قوة نفسية هامة إذ "يتشكل من أنشطة أو قوى نفسية عشر"[2]، وهي قدرات نفسية يسميها حازم بالقوى الشاعرية "لا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة"[3].

فبعد أن حدد القرطاجني عشر قوى نفسية أصبحت "عملية الإبداع الشعري والتخييل مرهونة بهذه القوى، التي عددها حازم بعشر وسيجها بقوى ثلاث وهي الحافظة والمائزة والصانعة"[4]، فإن تحديد القرطاجني لهذه القوى جاء منفصلا عما نظر له القلاسفة قبله، حيث طور تصنيف الفلاسفة للقوى الإبتكارية لدى الإنسان وكيفها والذائقة النقدية، تتجلى من خلال تحديده لمجموع خصائص لكل من هذه القوى.

1-2 القوة الحافظة وحركية التخيل الأولى:

أول هذه القوى الثلاث هي القوة الحافظة، وهي "أن تكون خيالات الفكر منتظمة ممتازا بعضها عن بعض، محفوظا كلها في نصابه"[5]، هي من الخيال أو ما تأدى إليها منه؛ لأن "الخطوة الأولى لحركة التخيل مرتبطة باكتمال القوة الحافظة التي تمد القوة المتخيلة بمعطيات التشكيل واكتمال القوة الحافظة يعني قدرتها على حفظ المدركات حفظا معقولا، تنتظم معه خيالات الفكر، بحيث يتميز بعضها عن بعض"[6]، تمثل المصدر الرئيسي للمبدع فلا يخرج عن إطار ما هو محدد أو موجود في هذه القوة "فإذا أراد مثلا أن يقول غرضا ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك وجد خياله اللائق به قد أهبته له القوة الحافظة بكون صور الأشياء مترتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود، فإذا أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلى حقائقها"[7]، تتمثل وظيفتها الأولى في الحفظ، ومنه اشتق اسمها وهي الأساس الأول لفاعلية التخيل كما "تتجلى وظيفة القوة الحافظة في خزن المعاني والأغراض والصور على نحو مرتب منظم وقابل للاستدعاء عند الضرورة، فهذه القوة مساعدة للقوة المتخيلة، تحفظ ما عندها لاستحضاره

---

[1] سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية. ص: 52.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 42.

[3] المصدر نفسه. ص: 42.

[4] زروقي عبد القادر، قضايا الشعرية. ص: 310.

[5] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 42

[6] جابر عصفور، مفهوم الشعر. ص: 311.

[7] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 42.

عند الحاجة، وبعبارة أخرى فالقوة الحافظة تخزن معطيات المعرفة الشعرية في شكل أطر وبنيات نموذجية مرتبة إلى معان وصور وأغراض وألفاظ فتعمد قوة التخيل إلى تحريكها واستدعائها لمواجهة ضرورات إنتاج الخطاب ومقتضياته"[1]، يتضح أن حازما " يدرج تحت هذه القوة كلا من (المصورة/الخيال) التي من مهامها التصرف في المدركات والتصور من تركيب ونسبة وتفصيل والوهمية التي من شأنها إدراك المعاني والحافظة او الذاكرة وكأنه حينما سمى القوة الحافظة باعتبارها أولى القوى الثلاث للشاعر بدأ بآخر السلم في ترتيب القوى، حيث القوة الحافظة حسب التدرج هي أبعد نقطة عن الحس وأقرب إلى نقطة العقل"[2].

تتميز القوة الحافظة التي حددها القرطاجني عن التي حددها الفلاسفة قبله بمجموع من الوظائف لم يحددها الفلاسفة قبله والتي تتمثل تركيب الأفكار ودمجها وبمقدار ما تكون القوة الحافظة على مستوى عال من التنظيم كان الشاعر أقدر على تكوين صور جميلة "وكان المنتظم الخيالات كالناظم الذي تكون عنده أنماط الجواهر مجزأة محفوظة المواضع عنده، فإذا أراد أي حجر شاء على أي مقدار شاء عمد إلى الموضع الذي يعلم أنه فيه فأخذه منه ونظمه، وكذلك من كانت خيالاته وتصوراته منتظمة متميزة فإنه يقصد بملاحظة الخاطر منها إلى ما يشاء فلا يعدوه"[3]، في حين أن "المعتكر الخيالات كناظم تكون جواهره مختلطة، فإذا أراد حجرا على صفة ما تعب في تفتيشه، وربما لم يقع على البقية، فنظم في الموضع غير ما يليق به، والمعتكر الخيالات في هذه الحال أجدر بطول السدر لكون الأشياء التي في الحس أوضح من التي في التصور والذهن"[4].

تساعد القوة الملاحظة التي تهتدي إلى فرز بنيات الأطر المستضمرة في القوة الحافظة وتنشيط الآليات الاستدلالية والقياسية والتأويلية التي تنظر في سائر هيئات واستراتيجية بناء الخطاب قبل مرحلة الإنجاز الفعلي ومن جهة أخرى وبعد قيام القوة المخيلة بعملها، تنهض القوة الناظمة مسنودة بحفظ اللغة وحسن التصرف بالتنظيم الداخلي للخطاب وتحسين كفايته أي ربط صورة مشروع النص بصورة تحققه الفعلي تدريجيا أو ربط المقصدية الفنية

[1] عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال. ص: 392

[2] فاطمة الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني. ص: 212-213

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 43.

[4] المصدر نفسه. ص:43.

بالإنجاز[1]، فبعد هذه القوة الأولى التي تقوم بها القوة الحافظة في النشاط الإبداعي التخيلي يأتي دور القوة المائزة.

2-2 القوة المائزة الروية والتفكر:

بما أن القوة الحافظة تختص بتخزين صور الخيال، وإمداد المتخيلة بما تحتاجه من صور يشكل منها الشاعر مادته، تأتي القوة المائزة "التي بها يميز الإنسان مما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك وما يصحّ ممّا لا يصحّ"[2]، تساعد هذه الملكة على انتقاء وتركيب الصور مع ما يلائم الموضوع وتعرض الأسلوب الملائم، فمن الواضح "أن هذه القوة تقع على مستوى الوعي الخالص، ولا يستخدمها الشاعر إلا بعد أن تكتمل العملية الإبداعية اللاواعية من التخيل"[3].حضور العقل واضح أثناء هذه المرحلة "تحتاج القوى جميعا إلى القوة المائزة المفكرة، وهي عماد الروية، فأثناء استدعاء معطيات المعرفة الشعرية التي يروم منتج الخطاب إنزالها منازلها الملائمة في فضاءات القوة الصانعة، تتدخل القوة المائزة مستورة بالمقولات والقوانين الكلية، فتتصرف في ذلك الحيز صقلا وتهذيبا وتمييزا بحسب ضروب التناسب والتلاؤم التي يفرضها الموقف الخطابي"[4]، فهي تلعب دور العقل في ترويه وتفكره قبل المضي في أمر ما، لكنها تمنح جانبا من التحرر لدى المبدع، فقد "نظر حازم إلى تحرر الشاعر في تعامله مع مادته وكيفية تشكليه لها، فانتهى إلى أن العقل قرين الإتزان والحركة التخيلية للشاعر لا تفارق هذا الإتزان، أي أنها حركة منظمة لا مجال فيها للوثبان اللافتة، ولا للخروج على المعقول"[5]، فإن القوة المائزة توازن بين انفعالات الشاعر وبين الأمور الواقعية أو العقلانية، فلا تسمح للشاعر أن يكون أسير شهواته وتحاول دائما كبح جماح قوة التخيل حتى لا ينفلت عن الواقع وترسبات التقاليد، ولذلك فهي تطرح للشاعر مجالا وسطا مفاده التناسب والتلاؤم بين الاشياء والتمييز بين الوقائع حتى لا يحيد عن المعقول. ثم يأتي حديث القرطاجني عن القوى الصانعة، في ترتيب القوى المحددة للإبداع.

3-2 القوى الصانعة :

[1] ينظر: عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال. ص: 393

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 43.

[3] نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني. ص:87.

[4] عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال. ص: 393.

[5] جابر عصفور، مفهوم الشعر. ص: 310-311.

من الملاحظ أن القرطاجني أوردها بصيغة الجمع القوى مما يعني أنه يضمنها قوى أخرى "القوى الصانعة هي القوة التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض، وبالجملة تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة"[1] ، تحرص هذه القوة وما تضمه من قوى على جودة الصناعة وحسن الأسلوب وبراعة الصور، من خلال القوى التالية:[2]

1-القوة على التشبيه

2- القوة على تصور لكليات الشعر.

3- القوة على تصور صورة للقصيدة.

4- القوة على تخيل المعاني.

5- القوة على ملاحظة التناسب.

6- القوة على التهدي إلى العبارات الحسنة.

7-القوة على التحيل (الحيل).

8-القوة على الالتفات من حيز إلى حيز.

9- القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض.

10- القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه.

تمثل القوى الصانعة المحطة الأخيرة التي رصدها القرطاجني في حديثه عن القوى المسؤولة عن الإبداع، وهي مجموع مهارات يكتسبها الشاعر لتجويد صناعته لتحقق لمعة جمالية ذات بعد تأثيري لدى المتلقي، وحقيقة الأمر أنها تحوي القوتين التي سبق القرطاجني الفصل فيهما، وهما القوة الحافظة والقوة المائزة. لكنها بالأحرى تعد مهارات ومن حذق الشاعر، وما يميزه عن غيره من نفاذ البصيرة والقدرة على اكتشاف أوجه الشبه بين المتناقضات وتمتعه بالرؤيا والحدس الفنيين، فلا يمكن إفراد لكل منها قوة خاصة إنما هي عمل متكامل من الشاعر، حيث إنه لا يمكنه التنقل بين القوى ليجود صناعته، ولذلك تتداخل هذه القوى فيما بينها لتكون المقومات الأساسية التي يتشكل عليها النص الأدبي.

أفرد حازم لكل قوة من القوى الثلاث مجموع خصائص تميزها عن غيرها، فهو " يكرس القوة الأولى تماما للخيال كما أن حديثه في تحديد عمل القوتين المائزة والصانعة وإن اِنحاز إلى جانب

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأداء. ص: 43.

[2] ينظر: المصدر نفسه. ص: 200-201.

النظم والأسلوب، حيث تضمن أدوارا ثلاثة محددة لهاتين القوتين(التميز والضم والتئام الكليات) إلا أنه يدرك أنه لا يمكن لهذه القوى أن تقوم بعملها في القصيدة من غير أن يكون من ورائها تصور وتخيل وبعبارات أخرى.

فإن حازما وإن جمع في تحديداته لهذه القوى الشاعرية بين ما هو نفسي متصل بكيفيات النظم وهيئات الأسلوب، إلا أنه كان واضحا في بيان عملها في عملية الإبداع، مع القطع بأن هذا العمل إنما يتم بفاعلية التصور والتخيل(الخيال)"[1] ، كما أن " فهم عملية الإبداع عند حازم على هذا النحو المنطقي الصارم يطرد مع فهم هذا الناقد الكبير لقوى النفس، كما يلتقي مع فكر ابن سينا الذي يرى أن النفس تحفل بقوى عدة، تؤثر في الخلق الفني منها القوة الحافظة أو المتذكرة، وهي التي تحفظ المعاني وتسمى الحافظ لصيانتها ما فيها ومتذكرة لسرعة استعدادها لاستثباته، والتصويرية تستعيد إياه إذا فقد وهي لا تقوم بدور إيجابي في تشكيل المعاني ولتمييز الأساليب ولكن في اتحضار الخيالات والأساليب وانتقاء ما يصلح للموضوع هو من اختصاص القوى المتخيلة التي تمثل القوى المائزة عند القرطاجني[2]

"استفاد حازم كثيرا من جهود الفلاسفة المسلمين في حديثهم عن القوة المتخيلة التي اعتبروها وسيلة لتلقي الوحي عند الأنبياء واستفاد أكثر من مجهود ابن سينا في توظيف التخييل داخل العملية الشعرية وهكذا أقام حازم الصناعة الشعرية على التخييل"[3].

اعتبر حازم أن ثمة عشر قوى نفسية تتوارى خلف عملية الإبداع لكنه سرعان ما حصر هذه القوى في قوة واحدة سماها القوة الشاعرة، هي التي تحدد قدرة الشاعر الإبلاغية الفنية "فاعلية التخيل أصبحت مرتبطة كل الارتباط بالقدرة على إدراك التناسب بين الأشياء، وبالتالي على اكتشاف علاقات جديدة تجمع المتفاوت والمتباين في وحدة جديدة متجانسة وليست هذه القدرة إلا ما يسميها حازم القوة الشاعرة، تلك التي تتوسل بقوة التخيل والملاحظة للنسب والعلاقات القائمة بين الأشياء وكأن الشاعر فيما يراه حازم هو ذلك الإنسان الذي يتمتع بقدر فائق من الحساسية ودقة الملاحظة، مما يمكنه من النظر أبعد مما ينظر سواه، ويكتشف التناسب والتجانس الذي لم يلحظه البشر العاديون بين الأشياء والعناصر"[4].

---

[1] عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال. ص: 390.

[22] عبد الفتاح عثمان، إشكالية الإبداع الشعري. ص 88

[3] عباس آرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، د.ط، 1999. ص: 679.

[4] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ص:60.

إن القدرة على اكتشاف التناسب بين الأشياء هي علامة الشاعرية عند حازم وعلى أساس هذه القدرة يظهر التفاوت بين الشعراء وتتم المفاضلة بينهم وهذا أمر طبيعي .

حازم هنا مولع بالتقسيم المنطقي والتفريع "استند على قسمة منطقية لقوى تكوين الخطاب إلى عشر رتب على أساسها منازل الشعراء "المتخيلين" و"المتحيلين" المفلقين والملفقين وافترض وجود أربع مراحل لتكون النص هي: مرحلة الحفظ ومرحلة التميز ثم الملاحظة فالصنع"[1]، رأى أن الشعراء صنفان: صنف متخيل أي شاعر بطبعه وصنف متحيّل أي يدّعي الصنعة ويلفق لنفسه ذلك.

هذا بالنسبة لتفسير عملية الابداع عند الشاعر وطرق التخيل. فكيف تعامل الفلاسفة مع المفهوم الأرسطي للتخييل وكيف نقلوه للثقافة العربية الاسلامية؟

[1] عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال. ص: 390.

المبحث الثالث:

مفهوم التخييل عند الفلاسفة المسلمين

1- الأصول الفلسفية لمصطلح التخييل

2- التخييل والمحاكاة

3-اكتمال المفهوم الفلسفي للتخييل

1- الأصول الفلسفية لمصطلح التخييل:

يكشف مصطلح التخييل نفسه عن تصور الفلاسفة للشعر، حيث ينصرف استخدامه عند كل من الفارابي وابن سينا وابن رشد إلى ثلاث دلالات؛ فهو من ناحية "قرين المحاكاة وهو – من ناحية ثانية- يشير إلى فاعلية المخيلة عند الشاعر والمتلقي وتقوم طريقته في التأثير –من ناحية ثالثة- على خصائص إقناعية تجعله قياسا من الأقيسة"[1]، قد يعني التخييل عند الفلاسفة المعان الثلاث التي قد تدل على: المحاكاة، أو الانفعال الذي يخلفه الشعر لدى متلقيه، أو قياسا منطقيا قائما على المخادعة والإيهام، شأن باقي القياسات الأخرى.

لكن لم يرد مصطلح التخييل في كتاب الشعر لأرسطو، إنما تحدث أرسطو عن الخيال في كتابه "في النفس"[(*)]، حين أكب الفلاسفة العرب على قراءة كتاب النفس كما قرأوا كتاب الشعر، أواخر القرن الثالث حينما ترجمه إسحق بن حنين[(**)](ت298هـ) إلى العربية بعد أن ترجمه أبوه حنين من اليونانية إلى السريانية.

وقد وردت في كتاب النفس كلمة "فنطاسيا"، التي تدل على عملية الخيال والتخيل، فقد جاء عن أفلاطون[2] في حديثه عن الفنطاسيا قوله "إن الحواس اشتراك النفس والبدن في إدراك الشيء الذي من خارج، وإن القوة للنفس والآلة للبدن، وكلاهما يدرك الشيء عن طريق الفنطاسيا أي الخيال"[3]، فقد ربط الفنطاسيا بالخيال، وهي قوة تدرك الأشياء للنفس والبدن، فتتسع وظيفة الفنطاسيا-الخيال- لتشمل حوادث العين والذهن.

وفي تقديم أرسطو للفنطاسيا، لا يركن لها وظيفة مزدوجة كالتي منحها إياها أفلاطون والتي ترى أن النفس والبدن يدركان الأشياء عن طريقها، فالعين المجردة والذهن كلاهما يتوسلان

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ص: 293.

[(*)]كتاب النفس: هو ثلاث مقالات، نقله حنين إلى السرياني تاما ونقله إسحاق إلا شيئا يسيرا ثم نقله نقلا ثانيا تاما جود فيه. قال إسحاق: نقلت هذا الكتاب إلى العربية من نسخة رديئة، فلما كان بعد ثلاثين سنة، وجدت نسخة في نهاية الجودة فقابلت بها النقل الأول، وهو شرح ثامسطيسون. ابن النديم، الفهرست، ص: 366.

[(**)]إسحق بن حنين: أبو يعقوب، في نجار أبيه في الفضل وصحة النقل من اللغة اليونانية والسريانية إلى العربية، وكان فصيحا بالعربية يزيد على أبيه في ذلك. توفي في شهر ربيع الآخر سنة 298هـ. ابن النديم، الفهرست،

4_أفلاطون: معناه الفسيح، كان من أشراف اليونانيين، كان في قديم أمره يميل إلى الشعر، فأخذ منه بحظ عظيم، ثم حضر مجلس سقراط فرآه يثلب على الشعر فتركه. عاش إحدى وثمانين سنة. ينظر: ابن النديم، الفهرست، ص:375.

5- فلوطرخس، الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب أرسطوطاليس في النفس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، سنة 1954، ص: 162

بها أو الخيال للوصول إلى إدراك الأشياء، فهي لا تعني عند أرسطو "سوى الإدراك الحسي الضعيف، وبمعنى التذكر شبه الباهت لشيء سبقت معرفته"[1]، تأخذ الفنطاسيا حسب الطرح الأرسطي مرحلة من مراحل التذكر، وهي التذكر الضعيف، واسترجاع مدركات حسية سابقة لكن بصورة ضعيفة، فلا تنقل الصور المختزنة كما هي، بل تبعثها على لوح الذاكرة لكن بصورة رديئة ضبابية.

وبذلك ربطت بالخيال للدلالة على عملية استرجاع صور المحسوسات، فهي حسب هذا المفهوم "لا تقتصر فاعليتها على مجرد إبصار أشكال المرئيات التي لها وجود في عالم الأعيان، ولكنها تتجاوز هذا الإطار الحسي المباشر إلى حالة وجود في عالم الأذهان وهذا تصور للتخيل على أنه ليس مشروطا بقيام المدركات في حالتي الحضور والغيبة، إلى عوالم التوهم والرؤيا وما يدانيهما"[2]، وهي في المدونة الأرسطية تحمل جملة من الخصائص، لخصها عبد الباسط لكراري في كتابه دينامية الخيال هي[3]:

- الفنطاسيا وحدة تؤطرها المنظومة الحسية.
- ارتباطها مفهوميا بسيرورة الظهور والإظهار.
- إنها ليست محض تمثيل ذهني للمدركات الحسية، لكنها أيضا أداة خلق وإبداع ، وموجه تكويني للخطاب.
- إنها ليست فعلا ذاتيا باطنيا، بل معطى تداولي متعد له وضعه الاعتباري في النسيج الوظيفي والمنظومة التواصلية.
- درجة فنية الخطاب الشعري تتوقف على اشتغال الفنطاسيا باعتبارها محققة للخرق والإنزياح، على صعيد إنتاج المعنى وتشكيل الصورة الشعرية.

وقد ورد في كتاب النفس لأرسطو مقالا لفولطرخس، وهو صاحب كتاب "الآراء الطبيعية التي ترضي بها الفلاسفة"، يفرق في هذا المقال بين الإشتقاقات اللغوية لجذر (خيل)، يقول "وسمي التخيل تخييلا في اللغة اليونانية من الضياء، فإنه مشتق فيها منه، وكما أن الضياء يُري كل ما فيه وكل ما يحتوي عليه، كذلك يرى التخيل ذاته والفاعل له. 3- وأما المخيِّل فهو الفاعل للتخييل مثل الأبيض والبارد وكل مايقدر أن يحرك النفس. 4- وأما المخيَّل فإنه تحدث إلى

[1] عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي "عرض وتفسير ومقارنة" دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، سنة 1992، ص: 13.

[2] عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال. ص: 24.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: 37.

النفس يجري مجرى الأباطيل، يصير إليها من التخيل مثل الذي يصارع الأضلال ويروم أن يمسكها بيده، والمخيل له موضوع ما هو المتخيل، وأما التخيل فلا موضوع له، 5- وأما الخيال فهو الشيء الذي ينجلب إليه بالتخيل الباطل، وهذا يكون في الذين بهم الوسواس السوداوي، والجنون والذين بهم الجنون"[1].

يعبر كل مصطلح على لحظة معينة من التخييل، يرتبط التخيل بالمرحلة الأولية وهي الحضور الذهني للفعل، ثم ينتج الموضوع المخيَّل الذي يكون من طرف المخيِّل وهو الفاعل أي الفرد، ثم ينعكس هذا الفعل على المتلقي ما يسمى بالتخييل، فالعلاقة بين هذه المصطلحات "بمثابة العلاقة بين وسائل الإثارة وأسبابها وفعل التأثير والاستجابة النفسية الدالة عليه"[2]، فقد حدد هذا المقال الفلسفي موقع كل مرحلة من مراحل التخيل من كونها مجرد فكرة إلى الأثر الذي تحدثه، والتي تقوم جميعها على تحقيقه، أي تحقيق فعل التخييل.

ومما يستنبط من هذا القول، أن أرسطو استخدم " التخيل" دون أن يذكر "التوهم" أو مشتقاته، ولذلك كان النص الأرسطي يفهم الفنطاسيا على أنها ملكة الخيال وعمليات التخيل. والفنطاسيا كلمة دخيلة على المعجم العربي أثناء تلقيه لكتب أرسطو؛ مما خلق توترا في نقل المصطلح كما هو –أي تعريبه- أو ترجمته بما يقابل مفهومه في اللغة العربية، " إن الغموض الدلالي أو طابع اللاتحديد الذي يكتنف مصطلح "فنطاسيا" (...) أنتج إكراهات يصعب تذليلها على صعيد عمليتي الترجمة والتعريب"[3].

ومما زاد التباس الأمر في عملية الترجمة، أن معنى الفنطاسيا باليونانية الضوء" إذا كان البصر حسا بالمعنى الأكمل يسمى التوهم باليونانية باسم مشتق من الضوء لأنه بغير ضوء لا يمكن أن يرى أحد شيئا، وليس يكون أكثر التوهم إلا من البصر"[4]، فحين تم ربطها بعالم الرؤيا والبصر والضوء، انصرف الذهن العربي حين تفسيرها إلى التوهم الذي يكون غالبا من البصر، فإسحاق بن حنين اضطرب في ترجمة المصطلح الذي يدل على "التوهم" أو تعريبه ب"التخيل"، وكذلك الشأن للكندي فإنه وقع في حيرة بين نقل المصطلح بدلالته اللغوية التي تنصرف إلى التوهم أو الوظيفة التي حددها له النص اليوناني والتي تعني التخيل.

---

[1] فلوطرخس، الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، تح: عبد الرحمن بدوي، ص: 164.

[2] يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، ص:59.

[3] عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال، ص: 21.

[4] أرسطوطاليس، في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، ص:71-72.

ظل الكندي " مترددا بين تعريب المصطلح اليوناني بـ فنطاسيا وترجمته بـ" التوهم" تارة و"التخيل" تارة أخرى، مما أدى إلى خلق علاقة ترادفية بين المصطلحين الأخيرين، فمن المنطقي أن التوهم هو التخيل"[1]، ومن هذا التردد الذي صادف مترجمي النص اليوناني عن الفنطاسيا، كلمتا التخيل والتوهم ترادفتا "وتزاوجتا في التعبير عن إحدى قوى النفس الباطنة "فنطاسيا"، أي تلك القوة التي تتوسط ما بين الحس والعقل، وتمارس نشاطها في مادة الصور التي تنطبع في الذهن مع عملية الإدراك الحسي"[2]، فإن وضع مصطلحات تناسب وتدل على النشاط الذهني الذي عرّفه أرسطو بالفنطاسيا، خلق توترا بين تعريب المصطلح أو ترجمته، فكان أن ترجم بالتوهم والتخيل، مما أدى إلى خلق نوع من الترادف بين هذين المصطلحين. لكن نلمح مفاهيم للتخييل من خلال مفهوم المحاكاة عند أرسطو.

2- التخييل والمحاكاة:

2-1 المحاكاة والشعر عند أرسطو:

هذا المفهوم هو أساس نظرية أرسطو في ماهية الشعر وغيره من الفنون، يقول أن الملحمة والمأساة والملهاة، وصناعة العزف بالناي والقيثارة هي كلها أنواع من المحاكاة، لكنها تختلف في طريقة أو وسيلة المحاكاة، وبالأسلوب كما تختلف أيضا بالموضوع يقول " فكما أن بعضها (بفضل الصناعة أو بفضل العادة) يحاكي بالألوان والرسوم كثيرا من الأشياء التي تصورها، وبعضها الآخر يحاكي بالصوت، وكذلك الحال في الفنون السالفة الذكر كلها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معا أو تفاريق"[3].

يقسم الفنون إلى قسمين من حيث أنها محاكاة للطبيعة، لكن قسما منها يحاكي باللون والشكل كالتصوير والنحت، وقسما آخر يحاكيها بالصوت كالرقص والموسيقى والشعر، وهي كلها تحاكى بالإيقاع واللغة والانسجام وهي مشتركة "فالعزف بالناي مثلا والضرب بالقيثارة وما أشبه هذا من فنون مثل الصفر تحاكي باللجوء إلى الإيقاع والانسجام وحدهما، بينما الرقص يحاكي بالإيقاع دون الانسجام (...) أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة فليس له اسم حتى يومنا هذا"[4]، فالموسيقى تعتمد على الإيقاع والانسجام، والرقص بالإيقاع وحده، والفن الذي يحاكي باللغة لم يعطه اسما، وهو صنعة الشعر؛ لأنه وجد الناس لا يميزون بين أنواع الشعر على

---

[1] يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، ص53.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 17.

[3] أرسطوطاليس. فن الشعر. ص: 3-4.

[4] المصدر نفسه. ص: 4.

أساس المحاكاة وإنما على أساس الوزن " فمن المحاكيات ما يستخدم جميع الوسائل-الإيقاع واللحن والوزن- مثل الديثرمبوس والنوموس والمأساة والملهاة، بيد أنها تختلف في كون بعضها يستخدم هذه الوسائل الثلاث مجتمعة وبعضها الآخر يستخدمها تفاريق"[1].

وهنا نلمح علاقة الشعر بالفنون الأخرى وخاصة الموسيقى، فهي فن يحاكي على غرار الرسم والرقص الأفعال والمشاعر الإنسانية أكثر مما تحاكي الأشياء " إن ربط الشعر بالموسيقى يوضح كيف أن الشعر لايحاكي الظاهر المحسوس فحسب، لأن الموسيقى أكثر الفنون تجردا عن محاكاة الحواس من حيث تعبيرها عما يختلج في أعماق النفس، وكان ينبغي أن يكون الشعر كذلك لولا أنه- لأمر ما- قُرن بالتصوير لا بالموسيقى فأصبح يعنى بالشكل دون المعنى وبالمظهر دون الجوهر"[2].

فالشعر والموسيقى يلجان إلى أعماق الذات الإنسانية ولكن الفرق بينهما أن الشعر قُرن بالتصوير، فأصبح يعنى بالشكل أكثر من الجوهر " على أن الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن، فيسموا البعض شعراء ايليجيين والبعض الآخر شعراء ملاحم، فإطلاق الشعراء عليهم ليس لأنهم يحاكون بل لأنهم يستخدمون نفس الوزن "[3]، إن الشعر الإيليجي ويقصد به أرسطو الرثاء، فظن أنه هو نفسه الملحمة من خلال بناءهما على وزن واحد،عن وزن الملحمة، ومن هنا ظن الجمهور أن هناك ارتباطا بين الإيليجيا والملحمة وأرسطو يحاول أن يقول أن الشعر لا يقاس بالوزن وإنما بالمحاكاة وهذا ما كان مجهولا.

2-2 المحاكاة ونشأة الشعر:

لا يأخذ أرسطو الفكرة القائلة أن مصدر الشعر هو الوحي والإلهام، وذهب إلى أن الشعر غريزة المحاكاة، فالإنسان فُطر على المحاكاة وحب الوزن والإيقاع، ويتم التعلم وتنشأ اللذة بالمحاكاة " يبدو أن الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة"[4].

يُرجع أرسطو أصل الشعر إلى سببين طبيعيين: أولهما أن المحاكاة ظاهرة طبيعية وفطرية عند الإنسان تنشأ معه منذ طفولته، وثانيهما شعوره بمتعة ولذة المحاكاة التي تصل شيئا فشيئا

---

[1] عبد الرحمن بدوي. فن الشعر. ص:7.

[2] عصام قصيبجي. نظرية النقد الأدبي، دار القلم العربي للنشر، ط1، 1980. ص: 52

[3] أرسطو طاليس، فن الشعر. ص:6.

[4] المصدر نفسه. ص: 12

إلى تعلم معرفة، ويؤدي هذا إلى سؤال، هل كل ما يحاكيه الإنسان وجب بالضرورة أن يكون لذيذا؟ حتى وإن حاكى أشياء أو أفعال خسيسة؟ يجيب أرسطو أن " الكائنات التي تقتحمها العين حين تراها في الطبيعة تلتذ لها مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف"[1]، فمدار الأمر ليس بحقيقته ولكن بمحاكاته، وهنا تبرز قدرة وإبداع المحاكي في نقل الصور "فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ماتدل عليه، كأن تقول إن هذه الصورة صورة فلان، فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل، فإنها تسرنا بوصفها محاكاة ولكن لإتقان صنعتها أو لألوانها أو ماشاكل ذلك"[2].

يقول عبد الرحمن بدوي أن البحث في نشأة الشعر يفضي إلى بحث في الطبيعة الإنسانية، فالشعر أمر طبيعي في الإنسان لسببين: النزعة إلى المحاكاة التي بها يتميز عن الحيوان ويكسب معارفه الأولى، وثانيا: اللذة التي يشعر بها الإنسان في تأمل أعمال المحاكاة والسبب الأول يفسر الإبداع الشعري والثاني يفسر التذاذ الناس بالشعر، لكن مادامت المحاكاة غريزة في كل إنسان، والشعر غريزة المحاكاة، فهذا يعني أن الجميع محاكون وشعراء؟ " فلما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا شأنها شأن اللحن والإيقاع كان أكبر الناس حظا من هذه المواهب في البدء، هم الذين تقدموا شيئا فشيئا وارتجلوا، ومن ارتجالهم ولد الشعر" [3].

إن الغريزة أو الفطرة لاتكفي ليكون المرء شاعرا، إنما الدربة والممارسة وحدهما ما ينمي طباع الشاعر وذكاءه، ولكن تبقى الطباع مسؤولة على اختيار الشاعر لأغراضه " لقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء، فذووا النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء، وذووا النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا الاهاجي، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح"[4].

إن توجه الشاعر نحو مايسميه أرسطو فيما بعد بالمأساة والملهاة، إنما مرده إلى طبع الشاعر، فصاحب النفس الفضيلة يحاكي النبل والخير، وعكسه صاحب النفس الشريرة. "فلما كان المحاكون إنما يحاكون أفعالا أصحابها هم بالضرورة إما أخيار أو أشرار، لأن اختلاف الأخلاق يكاد ينحصر في هاتين الطبقتين، إذ تختلف أخلاق الناس جميعا بالرذيلة والفضيلة

[1] المصدر نفسه. ص: 12.

[2] أرسطو طاليس، فن الشعر. ص:12.

[3] المصدر نفسه. ص: 13

[4] المصدر نفسه. ص: 31

فإن الشعراء يحاكون إما من هم أفضل منا أو أسوأ أو مساوون لنا"[1]، وحسب تصنيف الناس عن طريق الخير والشر، فمحاكاة الشعراء تكون ب:

محاكاة لما هو كائن فعلا ⟵ مساوون لنا.

محاكاة لما يمكن أن يكون ⟵ أفضل منا.

محاكاة لما يجب أن يكون ⟵ أسوأ منا

وتقسيم أرسطو هذا يؤدي بنا إلى فهم أن المحاكاة في أشكالها الثلاثة لاتخرج عن دائرة التقليد الحرفي للواقع، ولكن أرسطو يُفسح المجال للشاعر في حديثه عن الشاعر والمؤرخ، وفي اختراعه لقانون الرجحان والإمكان، فعمله ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الضرورة أو الرجحان.

3-2 بين الشاعر والمؤرخ:

تظهر أبعاد نظرية المحاكاة في المقارنة التي أجراها بين الشعر والتاريخ "مهمة الشاعر الحقيقية ليست رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع والأشياء ممكنة، إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة، ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا، وإنما يتمايزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي"[2].

كما أن الشعر يتميز عن التاريخ بمضمونه الشعري وليس بوزنه أو قالبه الخارجي، فأرسطو لم يقرن نظرية المحاكاة بنظرية المثل، فيكبل الفن بقيود فلسفية، فالشعر محاكاة للطبيعة ولكن الطبيعة ليست محاكاة لعالم عقلي، كما أن الشاعر ليس حامل مرآة ينظر إلى مظاهر الأشياء فيها وإنما يحاكي ما يمكن أن يكون لا ما هو كائن يتضح " أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار، لأنه شاعر بفضل المحاكاة، وهو إنما يحاكي أفعالا، ولو وقع له أن يتخذ موضوعه من الأحداث التي وقعت فعلا، لظل مع ذلك شاعرا إذ لا مانع يمنع من أن تكون بعض الحوادث التاريخية محتملة الوقوع ممكنة"[3].

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر. ص: 8.

[2] المصدر نفسه. ص: 26.

[3] أرسطو طاليس، فن الشعر. ص: 28

يبيح أرسطو للشاعر أن يصور الحقيقة بحسب مقدرته الفنية وبحسب تصوره للممكن والمحتمل والمستحيل، مطالبا إياه بالبقاء ضمن دائرة المألوف، لأنه إذا كانت المحاكاة متعلقة بالأفعال الإنسانية " فإن التصوير الصادق لهذه الأفعال عن طريق حكاية نتائجها الضرورية أو المحتملة يجعل من الشعر تعبيرا موضوعيا يبدو بعيدا عن ذات الشاعر، ولعل هذا المبدأ هو الذي أفضى إلى القول بالوحدة العضوية للعمل الشعري تلك الوحدة القائمة بمقتضى الضرورة أو الرجحان المعبرة عن فعل واحد تنظم أجزاؤه، بحيث لا يمكن نزع أحدها"[1].

4-2 موضوع المحاكاة:

لا يقتصر الشعر في محاكاته على الأشياء ومظاهر الطبيعة، بل يمتد إلى أفعال الناس وذهنياتهم وعواطفهم، وقد اختار أرسطو المأساة لتكون الجانب التطبيقي لنظريته، فكما رأينا أنه قسم الشعر وفقا لطباع الناس، وعرف المأساة في الفصل السادس بقوله "هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لابواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[2]، فهي محاكاة لموضوع جدي وكامل ذي طول مناسب في لغة راقية وأن تتم بطريقة مسرحية تمثيلية تسعى إلى تطهير مشاعر الناس و إزالة الانفعالات التي يكتنزها الإنسان في وعيه، فتقوم المحاكاة بتخليص الفرد من هذه المشاعر التي تؤذيه.

وبما أنها تفسير لحدث كامل فهي تتفوق على التاريخ الذي يذكر الحديث مفرقا في غير نظام محاولا رواية ماحدث، فهنا محاكاة الفعل التي تجعل من الشاعر كائنا مبدعا " لأن الفعل يمثل حركة الوجود الدائبة ومحاكاته إنما هي ضرب من معرفته، بيد أن هذه المعرفة جوهرية وشاملة من حيث تصورها لما يمكن أن يكون، وليس لما هو كائن، وكان الشاعر بخياله النافذ في أغوار الطبيعة إنما يعيد -بإدراكه الشامل لجوهر الفعل الإنساني- تركيب الأشياء على نحو مبدع"[3]، وعلى هذا أولى لها عناية خاصة في كتابه.

وكذلك قصر أرسطو نظريته على الشعر الملحمي والمأساة دون الغنائي، رغم أن نظرية المحاكاة لا تخص في جوهرها نوعا معينا من أنواع الشعر، وإنما لأن الحضارة الإغريقية تُؤثر الشعر الملحمي لما ينطوي عليه من محاكاة الفعل الإنساني " فالملحمة أدب موضوعي يحاكي

[1] عصام قصيبجي، أصول النقد الأدبي. ص: 57.

[2] أرسطو طاليس، فن الشعر. ص: 18

[3] عصام قصيبجي، أصول النقد الأدبي. ص: 55

الفعل الإنساني على نحو منظم خاضع لقانون الاحتمال والضرورة بغية تطهير النفس مع انفعالاتها الضارة.

أما الشعر الغنائي فتغلب عليه محاكاة المشاعر الفردية على نحو يفضي إلى الجزئية، بل إنه قد يفضي إلى ضرب من الجمود لابتعاده عن محاكاة الفعل الممكن بما يعنيه من تطور وشمول"[1]، فإذا لاحظنا إصرار أرسطو على أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه ، وهذا ما يجعل الشعر ذا نظرة فلسفية شاملة.

كما أن الشعر الغنائي يمثل المرحلة التي تقدمت الشعر الموضوعي، وهذا يفسر إعراض أرسطو عنه؛ لأنه ينسجم مع مبدئه القائل" انه إذا كانت المحاكاة هي جوهر الشعر فإن الفعل هو جوهر المحاكاة، وتبعا لذلك فإن الشعر الغنائي الذاتي يقصر عن الشعر الملحمي من حيث افتقاره إلى العنصر الجوهري في المحاكاة وهو العنصر الذي يفرق بين المؤرخ والشاعر، ويقترب بالشاعر من الفيلسوف، إذ يتيح له ألا يكون نسخة من الطبيعة، بل يجعل الطبيعة نسخة منه"[2]، وهذا ما لا نجده في شعرنا العربي، إذ هو شعر غنائي بالدرجة الأولى. وهذا ليس انتقاصا من قيمته بالقول أنه يمثل طفولة الشعر، بالعكس فهو يتغنى بأمجاد العرب وفضائلها في قالب متميز وموسيقى نغمية تجذب إليها المستمع إلى عالم الشاعر الخاص.

انطلاقا من هذه الفكرة، يحق لنا أن نتساءل : كيف تعامل الناقد العربي مع نظرية المحاكاة؟ وكيف أدخلها على طبيعة الشعر الغنائي؟

إن جهود الفلاسفة المسلمين وترجمة فن الشعر التي قاموا بها، على تباينها لم تؤثر كثيرا في النقد والنقاد، على الأقل قبل ظهور حازم القرطاجني ، الذي أفاض في مفهوم المحاكاة وكان منهاجه مزيجا من نظرات أرسطو والفلاسفة قبله، علما أنه تبنى مهمة تأسيس للنقد العربي لما رأى الناس في زمنه قد نأوا بجانبهم عن الشعر والأعمال الأدبية. فهو يقسم المحاكاة، حيث يقول " لا يخلو المحاكي من أن يحاكي موجودا بموجود أو بمفروض الوجود مقدره، ومحاكاة الموجود بالموجود لا تخلو من أن تكون محاكاة شيء بما هو من جنسه أو محاكاة شيء بما ليس من جنسه، ومحاكاة غير الجنس لا تخلو من أن تكون محاكاة محسوس بمحسوس، أو غير محسوس بمحسوس أو مدرك بغير الحسن بمثله في الإدراك، وكل ذلك لا يخلو من أن يكون

[1] المرجع نفسه. ص: 55

[2] المرجع نفسه. ص: 157.

محاكاة معتاد بمعتاد، أو مستغرب بمستغرب، أو معتاد بمستغرب، أو مستغرب بمعتاد، وكلما قرب الشيء مما يحاكي به كان أوضح شبها"[1].

وكذلك تنقسم المحاكاة من حيث المألوف والمستغرب، كما عرضها في قوله، كما يضع شرط للمحاكاة وهو الوضوح أو قرب الشبه بين المحاكيات، يضيف في إضاءته " تنقسم التخاييل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى محاكاة تحسين ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة، ومحاكاة المطابقة لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه"[2]، أقسام المحاكاة ثلاث: تحسين وتقبيح ومطابقة، لكن حازما يفصل في محاكاة المطابقة ويعتبرها راحة للنفس ليست من الإبداع في شيء، لأنها محاكاة معتاد بمعتاد.

يعرض لنا قسمة أخرى، يرى أنها تأت في المقدمة لكنه استدركها بعد حين، فأضاء بها معلمه قائلا "أن المحاكاة إما أن تكون محاكاة وجود أو محاكاة فرض، وكلتاهما لا تخلو من أن تكون محاكاة مطلقة، أو محاكاة شرط، أو محاكاة إضافة أو محاكاة تقدير وفرض ومحاكاة الموجود بالموجود إما أن تكون محاكاة كلي بكلي أو جزئي بجزئي، أو كلي بجزئي أو جزئي بكلي"[3]، وهي تحاكي من ناحية الجنس الأقرب أو البعيد أو غير جنسه إطلاقا.

وتشبه هذه القسمة الأولى، لكنه لا يتعرض هنا إلى قسمة محاكاة الفرض، يقسم المحاكاة "من جهة ماتخيل الشيء بواسطة أو غير واسطة قسمين: قسم يخيل لك فيه الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه وقسم يخيل لك الشيء في غيره"[4]، يبين بعدها أن محاكاة الشيء نفسه هي التي بغير واسطة، مثل المحاكي باليد أو المصور، وهي محاكاة الشيء بأوصافه التي تمثل صورته مثل صورة المرأة أو صورة التمثال،ومحاكاة الشيء بغير أوصافه هي المحاكاة بواسطة ،وذلك ما نجده عند محاكاة التمثال،أو الصورة التي في المرآة. وهو ما يعرف بمحاكاة المحاكاة، يقرن هذا بعمل الشاعر الذي قد يخيل صورة الشيء بصفاته نفسها، وتارة يخيلها بصفات شيء آخر، وكل محاكاة لا بد أن تجري وفق هذين الأمرين.[5] يقول جابر عصفور، أن القسم الأول هو مجرد

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 91.

[2] المصدر نفسه. ص: 92

[3] المصدر نفسه. ص: 93

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 94

[5] ينظر:المصدر نفسه.ص:94

الوصف المباشر للعالم الخارجي، والقسم الثاني تندرج ضمنه الأنواع البلاغية مثل التشبيه والاستعارة.[1]

كما يعرض قسمة أخرى للمحاكاة من جهة ما تردد على ألسن الشعراء قديما ومن جهة التجديد والابتداع قسمين " القسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس، والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه إنه مخترع، وهذا أشد تحريكا للنفوس إذا قدرنا تساوي قوة التخييل في المعنيين لأنها أنست بالمعتاد فربما قل تأثرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به لها استئناس قط"[2]. إن التشبيه المعتاد غير قادر على تحريك النفس، لكن التشبيه المخترع أقدر على التحريك لأنه محاكاة الأحوال المستغربة، والتي يقصد بها حض النفس على طلب الأمر أو الهرب عنه. وهذا القول يفسر لنا المحاكاة بالتشبيه وتميز التخييل عنه، فالتخييل هو ما نتج عن المحاكاة المستغربة.

لكن المعنى الذي تقدمه المحاكيات واحد، إنما الإبداع هو في الطرق " وأما المعنى في نفسه فحقيقة واحدة، لا فرق بالنظر إلى حقيقته بين أن يكون جديدا مخترعا وأن يكون قديما متداولا، وإنما الفضل في المعنى المخترع راجع إلى المخترع له وعائد عليه ومبين عن ذكاء ذهنه وحدة خاطره"[3].

يعقد معلما دالا على أحكام المحاكاة التشبيهية التي وجب أن تكون المحاكاة على الوجه المختار بأمر موجود لا مفروض، كما أكد على المقاربة وانتساب المعاني بين الأمور المحاكية " ينبغي أن تكون المحاكاة التي يقصد بها وضوح الشبه منصرفة إلى جنس الشيء الأقرب كتشبيه أيطل الفرس بأيطل الظبي"[4]، كما يجب أن يكون معروفا عند جميع العقلاء أو أكثرهم بالسجية، كذلك الأوصاف التي يشترك فيها المثال والممثل من الصفات المشهورة خاصة بالنسبة للممثل به، كما " لا تحسن محاكاة ذي مقدار كبير بذي مقدار صغير، ولا محاكاة ذي مقدار صغير بذي مقدار كبير، إذا كان بينهما تفاوت في ذلك، وكذلك لا تحسن محاكاة ذي لون بذي لون مخالف ما لم تقصد في تفاوت من ذلك وما تخالف محاكاة هيئة فعل أو حال في المحاكي والمحاكي به"[5]،

[1] ينظر: جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص: 301

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 96.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 96

[4] المصدر نفسه. ص 112

[5] المصدر نفسه . ص 114

هذا بالنسبة للمقدار أما بالنظر للهيئة فلا يؤخذ باللون والوزن، ولعل هذا يشبه قول أرسطو عن الممثل أي الشخص الذي يقوم المحاكاة (التمثيل).

فإذا اختلت هذه الشروط في المحاكيات تعتبر المحاكاة ناقصة، لأنه أُخل فيها بذكر بعض أجزاء الحكاية، وهو يقول بمبدأ التناسب بين المحاكى به والقصد، وذلك بأن يكون ما يحاكي به الشيء المقصود إمالة النفس نحوه، أو تنفير النفس، فمبدأ التناسب واللياقة عند حازم، مبدأ واحد مركزه الغرض الشعري وتدور حوله ثلاثة أشياء هي المحاكى به والمحاكاة والوزن[1].

إن فهم حازم للمحاكاة كان من ناحية : العلاقة بين العمل المحَاكى وأصله الذي يحاكيه في ضوء الكيفية التي يتم بها إدراك الشاعر أو المُحاكي للموضوع الذي يحاكيه، من هذا الجانب يؤكد أن عملية المحاكاة تتكامل فيها أربعة عناصر:

1- العالم أو الواقع أي معطياته الخام التي تمثل المادة الأولية للعملية الإبداعية.

2- المبدع الذي يتعامل مع هذه المعطيات باعتبارها موضوعا للمحاكاة.

3- العمل الذي يشكله المبدع نتيجة تفاعله مع موضوعه أو ما يكشفه في المعطيات من علاقات.

المتلقي الذي يتأثر بالمحاكاة تأثرات متعددة أو متباينة بحسب تكوينه أو استعداده، والعلاقة بين هذه العناصر متبادلة بمعنى أن كل عنصر فيها يؤدي إلى مايليه حتى آخر العناصر[2]، المحاكاة نتاج لإدراك ذاتي تنتخب فيه مخيلة الشاعر من معطيات الواقع، مع ما يتناسب من موقفه من العالم وما يريد توصيله أو نقله للآخر من خبراته. عند هذا المستوى تنتفي صفة الحرفية عن المحاكاة وينفتح المجال للكشف عن طبيعتها المتميزة عبر جوانب ثلاث: أولها الإدراك وثانيها التشكيل، وثالثها التوصيل. فيكون موضوع المحاكاة كل ما يحيط بالإنسان وحياته ومهما تفرعت هذه الموجودات وتنوعت فإنها ترتد إلى أشياء موجودة في الأعيان مرتبطة بالعالم الذي يعيشه، لكنن هناك فرقا بين حالتها الأولى (الخام) وكيفيتها في ذهن المبدع فالأولى " خلو من الدلالة الذاتية تصبح الموجودات معها مجرد مادة قابلة للتشكيل، لم تكتسب أي معنى ذاتي بعد، أما الكيفية الثانية فتكتسب الموجودات معها دلالة أو معنى يرتبط بموقف الشاعر منها"[3].

---

[1] ينظر: مصطفى الجوزو. نظريات الشعر عند العرب. ص: 108-109

[2] ينظر:جابر عصفور. مفهوم الشعر. ص: 243

[3] المرجع نفسه. ص : 244

وهذا يقودنا إلى التخييل فمادامت عملية صياغة المعطيات في المحاكاة مرتبطة بكيفية إدراك الشاعر لموضوعه، فمن المنطقي أن تكون فعلا تخييليا، يجسد وقع العالم على مخيلة المبدع ، ومن هنا يظهر التخييل باعتباره السبيل الذي تتحقق به المحاكاة الشعرية "وتأتي النقلة الحقيقية في تحديد مفهوم الشعر (...) من فكرة المحاكاة وتطبيقها على فن الشعر العربي، ثم استوت لديهم الفكرة فيما أسموه بالتخييل وقصدوا به التصوير الفني القائم على رؤية ذاتية ومقدرة إبداعية تجعل منه أساس عملية الإبداع الشعري"[1]، وإذا كانت المحاكاة تنطوي على عملية تصوير الأشياء وتمثيل لها في الأذهان، فإن هذه العملية لا يمكن أن تقوم إلا في المخيلة.[2]

3-اكتمال المفهوم الفلسفي للتخييل:

1-3 التخييل بمعنى المحاكاة:

توثق الصلة بين الخيال والمحاكاة من خلال حديث الفلاسفة المسلمين عن دور الخيال أو المتخيلة في شحذ قوى النفس وتحريكها نحو الشيء رغبة فيه أو عنه؛ "الخيال قوة من قوى النفس البشرية، أما المحاكاة فإنها طريقة من طرق الفن، فمن الممكن أن تكون المحاكاة طريقا إلى إحداث الخيال ذاته فتشبه شيئا بشيء لتستطيع أن تتخيل صورته كما أن المحاكاة قد تكون طريقا إلى الإقناع حين تشبه أمرا ظنيا بأمر يقيني لنقتنع بالظني والخيال يعد ذلك أساسا من مكونات الشعر، أما المحاكاة فطريق إلى تخيل معانيه وأغراضه"[3]، فالمحاكاة بوصفها فعلا تشبيهيا قد تؤدي إلى إثارة الخيال عن طريق إيراد الشبيه، وقد حدد الفلاسفة أنه من صور المتخيلة التشابه الذي يثير المخيلة ويبث فيها النشاط. من هذه الزاوية التي طرقها الفلاسفة يمكن أن نلمس قيمة الخيال في تفسيرهم للمحاكاة الأرسطية، التي رُدت إلى التشبيه، الذي بدوره يقوم على الخيال.

عرض الفلاسفة نظرية المحاكاة في شروحهم لكتاب أرسطو، وأبدو قليلا من الدقة في استعمال مصطلح المحاكاة للدلالة على النظرية، فالذهن العربي لم يجد تفسيرا لمحاكاة أرسطو سوى التشبيه، كما سنرى عند الفارابي وابن سينا وابن رشد.

1-1-3 - الفارابي:

---

[1] صلاح رزق، أدبية النص "محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي" دار غريب، القاهرة، ط2، 2001. ص:70.

[2] ينظر: جابر عصفور. مفهوم الشعر.. ص: 248.

[3] صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم النقدية النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة. د.ط، د.ت.. ص: 119

يعتبر الفارابي أول من ربط بين المحاكاة وعمل المتخيلة أثناء تفسيره للمحاكاة الأرسطية، فالخيال عنده "القدرة على استعادة الصور الغائبة والقدرة على تركيب صور جديدة من خلال المعطيات المألوفة"[1]، يستخدم الفارابي المحاكاة بمعنى التشبيه عندما يرى أن التشبيه هو فعل كل من الرسم والشعر، فيمكن القول أن المحاكاة ليس المقصود منها مطابقة الواقع أو تقليده وذلك في قوله عن الأقاويل الشعرية بأنها تخيل الشيء أفضل مما هو عليه أو أخس، فالشعر ليس نقلا حرفيا للواقع إنه إعادة تشكيل له بحيث يبدو في صورة أفضل أو أسوأ مما هو عليه، فيضيف لها قيمة من عنده[2]. التخيل أو الحركة التخيلية للشاعر تنتج له تشبيهات مختلفة، يضرب الخيال فيها بنصيب غير قليل ولهذا صار التخييل هو المحاكاة.

كما يميز الفارابي بين أنواع المحاكاة " ومن هذه المحاكية ما هو أتم محاكاة ومنها ما هو أنقص محاكاة"[3]، غير أن كون الشعر كذبا لا يعني أنه غلط، لأن غاية المغلط إيهام النقيض وغاية المحاكي إيهام الشبيه؛ تقول ألفت كمال الروبي أن الفارابي يفرق بين إيهام المغلط وإيهام الشبيه، لأن الإيهام الذي تقوم عليه المغالطة السوفسطائية يخرج عن دائرة الإيهام في الفن عموما، وفن الشعر بصفة خاصة، أما الذي يتجسد في المحاكاة لا يعنيه أن يفيد أن الشيء حقيقي أو غير حقيقي، وإنما يعنيه أن يحقق تأثيرا عن طريق الشبيه والمثيل، في حين تعنى المغالطة السوفسطائية بأن تثبت شيئا ما على أنه الحقيقة ولو كان مناقضا لها[4]، ففي هذا القول تفسير للمحاكاة بالتشبيه، " فالحال التي تعرض للناظر في المرائي والأجسام الصقيلة، فهي الحال الموهمة شبيه الشيء"[5]، يقارب بالمحاكاة أو عمل الشاعر بالحال الموهمة التي تتجلى في المرآة، وهذا يتقاطع مع قول أفلاطون في حديثه عن الشاعر والمرآة.

كذلك الحال بالنسبة للشعراء " جودة التشبيه تختلف: فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة، وربما كان من جهة الحذق بالصنعة، حتى يجعل المتباينين في صورة المتلائمين بزيادات في الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء"[6]، ينقسم التشبيه من حيث طبيعة الأمر المحاكى أو المشبه به وقربه من المشبه قربا طبيعيا ملائما ظاهرا للعيان،

---

[1] صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم النقدية. ص: 130.

[2] ألفت كمال الروبي. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص:75

[3] الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعر ضمن كتاب ارسطو طاليس فن الشعر. ص: 150.

[44] ينظر:ألفت كمال الروبي. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص: 75

[5] الفارابي. مقالة في قوانين صناعة الشعر. ص: 151

[6] المصدر نفسه. ص:157

وإما تشبيها فنيا وهو ما يفترسه الشاعر من حنايا الطبيعة، فيجمع بين المتباعدات ويقرب المتناقضات، وهذا بإعمال الخيال والرؤيا، ولعل هذا سبب تفسير الفارابي أن الأقوال الشعرية كاذبة.

وكما أن النحت محاكاة تتم بالفعل، فإن الشعر محاكاة تتم بالقول، فيلتمس "بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء إما تخييله في نفسه وإما تخييله في شيء آخر، فيكون القول المحاكى ضربين: ضرب يخيل الشيء في نفسه ، وضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخر"[1].

فهو يتعرض للشعر والفنون الأخرى، ونجده يقارن بين الشعر وصناعة التزويق لما بينهما من مناسبة، فلا يختلفان إلا في كون إحداهما صناعة الأقاويل وموضع الأخرى صناعة الأصباغ " إن بين أهل هذه الصناعة وبين أهل صناعة التزويق مناسبة وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها(...) إلا أن فعليهما التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم"[2].

يعرض الفارابي أصناف أشعار اليونانيين، ويستعمل بعدها مصطلح المحاكاة بمعنى التشبيه في حديثه عن الطبع والروية " إن الشعراء إما أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ولهم تأت جيد للتشبيه والتمثيل(...) وإما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة، ويجودون التمثيلات والتشبيهات"[3].

فالتشبيه والتمثيل والتخييل تدل على المحاكاة في فهم الفارابي، غير أن تمثيل الفارابي لنوعي المحاكاة الشعرية تفيد التصوير لا التقليد، ذلك أن المحاكاة المباشرة (صنع تمثال لزيد) توازي التشبيه، والمحاكاة الغير المباشرة (صورة تمثال زيد في المرآة) توازي الاستعارة، وليس القصد من التشبيه والاستعارة مجرد الدلالة البلاغية، بل إن الفارابي عندما يجعل التشبيه مرادفا للمحاكاة يتجاوز دلالته البلاغية الجزئية ليصبح دالا على العمل الأدبي كله[4]. كما يرى الفارابي أن المحاكاة في الشعر تخييل يفضي إلى فعل معين، لأن الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته، فالمخيلة تدفع بصاحبها إلى طلب الشيء أو الهرب منه، فغاية المحاكاة هي الحض على الفعل لا مجرد المحاكاة وبذلك ينقل لنا فكرة أرسطو عن التطهير، فهما يلتمسان الغاية الخلقية في

[1] الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعر. ص: 158

[2] المصدر نفسه. ص: 158

[3] المصدر نفسه. ص: 155-156

[4] ينظر: عصام قصيبجي. أصول النقد الأدبي. ص: 66

الشعر ويضعان الشاعر في مقام الموجه القادر على التأثير، والفارابي لا يلزم الشاعر بمطابقة الواقع بل جودة المحاكاة وهو ما أفاض فيه القرطاجني[1].

كما يقول عصام قصيبجي أن في كلام الفارابي مزيجا غامضا من آراء الحكيمين، وإن كان يبدو أميل إلى أفلاطون، ولو أنه توجه إلى النقد الأدبي لظفر هذا الأخير بآراء جوهرية نافذة كانت كفيلة بإخراجه من التفسير إلى التقويم

3-1-2- ابن سينا:

عرّف الشعر بأنه " كلام مخيل مؤلف من أوزان متساوية وعند العرب مقفاة"، والكلام المخيل هو الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية أو فكر"[2]، فالتخييل هو جوهر الشعر بيد أن قيمة هذا التخييل لاترجع إلى القائل وإنما إلى ما يخلفه في السامع من انفعال نفساني لا صلة له بالعقل، لأن الشعر لا يخاطبه إنما هو الشعور، وذلك لقوة المحاكاة من جهة ولما في الإنسان من ميل فطري إليها من جهة ثانية[3]، يقارن بين أثر المحاكاة التخييل و التصديق ، فالتخييل يخاطب النفس والتصديق يخاطب العقل، ففهم ابن سينا يتيح للشاعر إذا ما أوتي ملكة التخييل أن يتناول ما شاء من أفكار دون نظر إلى صدقها أو لا، فيقول أنه يكون جانب التصديق موازنا لجانب التخييل، وقد يغلب جانب التخييل فتنصرف إليه النفس عن الشعور بالتصديق[4]، يقول ابن سينا: "ربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به، والتخيل إذعان والتصديق إذعان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول والتصديق إذعان لقبول الشيء على ما قيل فيه"[5].

فهم ابن سينا المحاكاة مرادفة للتشبيه الذي غايته التخييل لا التصديق، ويمضي في تبيان المحاكاة وضروبها وكيف يكون إحداث التعجيب صادرا عن حيلة في اللفظ أو حيلة في المعنى، ثم يذكر مهمة الشعر وأنه يقال للتعجيب والأغراض المدنية عند اليونان، العرب فكانت تقول الشعر لوجهين " أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تُعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه"[6]، أما اليونان فكانوا " يقصدون

---

[1] عصام قصيبجي. أصول النقد الأدبي. ص: 68

[2] ابن سينا. فن الشعر. ص: 161

[3] عصام قصيبجي. أصول النقد الأدبي القديم. ص: 75.

[4] إحسان عباس. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص: 413.

[5] ابن سينا. فن الشعر. ص: 162.

[6] ابن سينا. فن الشعر. ص: 170.

أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل، فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال"[1]، بعد هذا يميز بين الخطابة والشعر ، ثم نجده يقارب بالمحاكاة مفهوم الصورة في النقد العربي حين يقول " كل مثل وخرافة فإما أن يكون على سبيل تشبيه بآخر وإما على سبيل أخذ الشيء نفسه لا ما هو عليه، بل على سبيل التبديل ، وهو الاستعارة أو المجاز وإما على سبيل التركيب منهما" ، كم أن "المحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو"[2]، فهي لا تنقل الشيء كما هو بل تقدم شبيهه.

عندما يذكر صنوف المحاكيات يثبت لنا أنه أحال المحاكاة قضية بلاغية وابتعد كثيرا عن ارسطو، فهو حين يتناول بساطة المحاكيات وتركيبها يستشهد تشبيها بسيطا، أي تشبيه مفرد بمفرد، وتشبيه تمثيل، وحين يتكلم على ظهور المحاكيات وخفائها يستشهد استعارة تصريحية واستعارة مكنية، وحين يعرض لمحاكاة الجماد بحي ناطق يستشهد استعارة فيها تشخيص، وحين يصف محاكاة حالة بمادة يستشهد تشبيه حسي بعقلي[3].

تعقب ألفت كمال الروبي على آراء ابن سينا، ترى أن " الأقاويل المخيلة أعم من المحاكاة لأن القول المخيل يعتمد على المحاكاة وغيرها من الوسائل التي تحقق التأثير النفسي لدى المتلقي، ومن ثم يصبح التخييل شاملا لعملية التأليف الشعري كلها، والمحاكاة جزء من هذه العملية في حين أن المحاكاة عند الفارابي هي التي تتضمن هذا المعنى، ومن ثم تصبح المحاكاة عند الفارابي مرادفة للتخييل عند ابن سينا"[4]، نجد أن المحاكاة عند ابن سينا لا يشمل عملية التأليف الشعري، فهي وسيلة من وسائل التخييل، فمصطلح التخييل أعم من المحاكاة.

3-1-3- ابن رشد:

بعد أن ذكر غرضه الذي هو تلخيص الكتاب الذي " كثير مما فيه هي قوانين خاصة بأشعارهم وعادتهم فيها، إما أن تكون نسبا موجودة في كلام العرب أو موجودة في غيره من الألسنة"[5]، عرف الأقاويل الشعرية بأنها الأقاويل المخيلة " وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما" يومئ التعريف إلى أن ابن رشد فهم المحاكاة بالتشبيه، ويتجلى في قوله " أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به ...مثل كأن وإخال

[1] المصدر نفسه. نفسه الصفحة نفسها

[2] المصدر نفسه. ص:168.

[3] مصطفى الجوزو. نظريات الشعر عند العرب. ص: 96.

[4] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص: 79.

[5] ابن رشد. تلخيص كتاب الشعر . ص: 201.

وما أشبه ذلك في لسان العرب، وإما أخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه وهو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة"[1]، في شرحه يبدأ من التشبيه البسيط إلى البليغ إلى الإبدال والكناية فالاستعارة على التوالي وكذا التشبيه المقلوب " وأما القسم الثاني فهو أن يبدل التشبيه مثل أن تقول الشمس كأنها فلانة لا فلانة كالشمس"[2]، أما الصنف الثالث من الأقاويل الشعرية فهو المركب من هذين، وأنواع المحاكاة ظاهرة في قوله " وكما أن الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضا بالألوان والأشكال والأصوات"[3]، وتكون المحاكاة من قبل النغم والوزن والتشبيه نفسه، قد تنفرد كل وحدة منها كما أنها قد تجتمع مثل ما نجده في الموشحات.

يعتبر ابن رشد أقرب إلى فهم أرسطو في إدراكه للمحاكاة وأنواعها، غير أنه يقرن المديح والهجاء بالمأساة والملهاة " إذا كان كل تشبيه وحكاية إنما تكون بالحسن والقبيح، فظاهر أن كل تشبيه وحكاية إنما يقصد بها التحسين والتقبيح، وقد يجب مع هذا ضرورة أن يكون المحاكون للفضائل، أعني المسائلين بالطبع إلى محاكاتها أفاضل، والمحاكون للرذائل أنقص طبعا من هؤلاء وأقرب إلى الرذيلة وعن هذين الصنفين من الناس وجد المديح والهجو، أعني مدح الفضائل وهجو الرذائل"[4].

يتضح من هذا القول فكرة تنزيل كتاب الشعر وفق الثقافة العربية، مع عدم مراعاة خصوصيتها فهو في بحث دائب عما يقابل ما ورد في كتاب أرسطو عند العرب، فتوجه إلى الصور البيانية من تشبيه واستعارة، ثم نوعي التشبيه الحسن والقبيح، وربط الشعر العربي وأصوله الأولى بالمديح والهجاء.

فالذي كان يوجه الفلاسفة المسلمين في شروحهم إنما هو منطلقهم الثقافي العربي، وتصورهم للشعر العربي، ذلك التصور كان وراء محاولتهم رد أقوال أرسطو إلى الشعر العربي مما أدى إلى غلبة مفهوم التشبيه والمطابقة والمدح والهجاء، فقد كان لتفسير المحاكاة بالتشبيه أبلغ الأثر في قصر الشعر العربي على دائرة المجاز، من خلال الاعتقاد بأن المجاز عموما والتشبيه خصوصا هو غاية الفن ويبدو أنه لم يكن ثمة سبيل إلى فهم الشعر من حيث محاكاته للأخلاق والأفعال الإنسانية، لأن النقد كان يغالي كثيرا في جعل التشبيه معيارا للفن حتى غدا أسير هذه المغالاة[5].

---

[1] المصدر نفسه. ص: 202.

[2] المصدر نفسه. ص 203.

[3] المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه. ص: 204.

[5] ينظر:عصام قصيبجي، أصول النقد القديم. ص: 60.

فانزياحهم عن مفهوم المحاكاة الأرسطية كان وفق منطلقهم البياني العربي، فوردت بمعنى التخييل والتشبيه والإبدال والتمثيل وكذلك التمويه، وذلك الحرص على ردها إلى مفهوم البيان العربي وتفريعاته إنما لإدراكهم مكان الشعر عند العرب.

2-3 التخييل و الانفعال:

إن انزياح الفلاسفة عن مفهوم المحاكاة الأرسطية جاء في تفسيرهم لها بالتخييل، الذي انصرف بدوره إلى الصور البلاغية وأنواعها، حيث اقتصر مفهوم المحاكاة على التشبيه لما بينهما من مناسبة "إن التشبيه والمحاكاة يهدفان إلى تصوير المواضيع المادية والإيحاء بها بأسلوب عجيب وجميل يولد لدى المتلقي متعة نفسية عميقة نتيجة التماثل القائم بين الموضوع المادي وصورته الفنية التي تحاكيه وتشبهه"[1].

نقل الواقع بصورة جمالية مشحونة بانفعالات هي التي تمنح القول الشعري عن طريق محاكاته وتشبيهه لمعادله في الواقع، مما جعلهم يقرنون التشبيه بالمحاكاة لما لهما من أثر واضح مماثل.

فالشعر قول مخيل "غايته هي التأثير في مخيلة المتلقي، والطريق الطبيعي لأدائه تلك الغاية هو اعتماد لغته الفنية على الصور الحسية التي تبدأ بها تلك المخيلة وظيفتها الإدراكية"[2]، نجعل الشعر نشاطا يخاطب المخيلة لأن "التخييل عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا (...) وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصور المخيلة، فيتم الربط-على مستوى اللاوعي من المتلقي بين الخبرات المختزنة والصور المخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة ويلج المتلقي عالم الإيهام المرجو فيستجيب لغاية مقصودة سلفا"[3].

الأقاويل الشعرية تقوم على مبدأين هما: "الانفعالية" و "الحسية"، الانفعالية "تشير إلى غاية الشعر باعتباره نشاطا تخيليا، والحسية تشير إلى مادة هذا النشاط ولا ينفصل أحد هذين المبدأين عن الآخر بل إن كلا منها يفضي إلى الآخر"[4].

الانفعال يحدث على مستوى اللاوعي يمهد لفعل معين غير مقصود، يؤدي إلى قبض أو بسط النفس، لأن الانفعال من المتلقي وضع لا شعوري يخلو تماما من القصد والإرادة

[1] يوسف الإدريسي، التخييل والشعر. ص: 66.

[2] حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي. دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998 ص: 158

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ص:300.

[4] المرجع نفسه. ص:300.

"التخييل انفعالي جمالي تذعن 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 التخييل، 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"[1].

الفعل الذي ينتج عنه التخييل يتم في غياب العقل، وعنها تصدر أفعال الإنسان التي تتسم بالفجاءة والبغتة، "إنما تستعمل الأقاويل الشعرية في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء ما باستفزازه إليه واستدراج نحوه"[2]، الشعر موجه إلى الفئة العادية من الناس، أي الطبقة العامة، الذين تغلب قوتهم العاطفية القوة العقلية، فغالبا "ما يكون الإنسان المستدرج لا روية له ترشده فينهض نحو الفعل الذي يلتمس منه بالتخييل فيقوم له التخيل مقام الروية، وإما أن يكون إنسانا له روية في الذي يلتمس منه ولا يؤمَن إذا روى أن يمتنع فيعاجل بالأقاويل الكاذبة ليسبق بالتخييل رويته حتى يبادر إلى ذلك الفعل"[3].

يحدث هذا الانفعال دون رقابة من العقل فينعكس على السلوك "تتأتى الطاقة التأثيرية للتخييل من كونه يوهم الإنسان بحقيقة المواضيع المخيلة إليه ويدفعه إلى التفاعل النفسي والسلوكي معها كما لو كانت حسية ماثلة أمامه، فيقبل عليها أو ينفر منها ويعتبر الإيهام شرطا ضروريا لذلك، لأن به ينساق الفكر والإدراك العقلي للموضوع الخيالي ويستجيب لمقتضاه التخييلي وإذا كان هذا الأمر يبرز العلاقة المتفاعلة والمترابطة بين التخييل والإيهام، فإنه يشيرإلى أن التوهم حركة للنفس تدل على انسياقها الإدراكي والعاطفي المدرك الخيالي، دون إبلاء أي اعتبار لصدقه أو كذبه"[4].

إذا لم يؤثر الشعر في نفس المتلقي، فإنه يحدث فيه المتعة الفنية وإثارة التعجب "يقول الفارابي أن الشعر نافع وممتع، فهو نافع من حيث أن له إسهامه الذي لا يمكن أن يغفل في الارتقاء بالانسان عن طريق التأثير في سلوكه، ومن ثم توجيه أفعاله إلى الوجهة التي تمكنه من تحقيق الغاية القصوى من وجوده وهي السعادة التي هي أكمل المقصودات الإنسانية على حد

---

[1] يوسف الإدريسي، التخييل والشعر. ص: 113

[2] الفارابي، إحصاء العلوم، شرح وتقديم: علي بوملجم، دار وكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1996 ص: 43.

[3] المصدر نفسه. ص: 43.

[44] يوسف الإدريسي، التخييل والشعر.ص : 59-60.

تعبيره، وفي الوقت نفسه هناك غرض آخر مقابل لهذه الأمور الجادة التي يستخدم من أجلها الشعر وهو اللعب"[1]، اللذة في الشعر من السمات التي تتميز بها المحاكاة.

وقد قال ابن سينا أن الشعر يقال للفائدة والإلذاذ فإذا لم يحقق وظيفته الأولى الفائدة، والدفع نحو فعل معين فإنه يحقق اللذة "لقد ربط ابن سينا بين التخييل وإثارة التعجب وهو ربط يعني أن أخيلة الشعر تبعث في المتلقي إعجابا بالصور التي تبدعها مخيلة الشاعر من المعطى الحسي، إن الإعجاب في هذا السياق غير دال، فالتعجب تعبير عن ضرب من الاستحسان أو الاستنكار وإنما الدال أن نربط بين التخييل وإثارة الدهشة لما يحيل عليه التدهش من تنوع وجدة يبدعها الخيال"[2]

كما أن الفلاسفة انزاحوا بمفهوم التخييل من كونه محاكاة فنية تسعى إلى إحداث الإثارة والإنفعال إلى اعتباره قياسا منطقيا.

3- 3 التخييل باعتباره قياسا منطقيا:

اعتبر الفلاسفة المسلمون الشعر من المنطق،والمنطق هو"إقرار نوع من الحجة يولد اليقين في النفس وقبل أن يترجم المسند الأرسطي نعتوه بالقياس وهو نوع من الإستدلال، ويضم: البرهان، الجدل، الخطابة والشعر.

وقد عُد الشعر قياسا منطقيا لما يحمله من خصائص فنية ولغوية من شأنها إيقاع اليقين لدى المتلقي، من خلال وظيفته التبليغية الإبلاغية، لذلك "لم ير المنطقيون العرب صعوبة في عد الشعر مؤلفا من مقدمات مخيلة(...) فقد لاحظ الشراح العرب أن الشعر لا يخاطب الفكر بل يخاطب المخيلة فينبه صور المحسوسات المخترعة فيها، فلأن المخيلة عند أرسطو تواجه قوة الإحساس، كان التخيل يعتمد على المحسوسات، ولأنها وثيقة الإتصال بالإنفعالات تتأثر بها وتؤثر فيها كان الشعر شديد التحريك للإنفعال(...) استطاع الشراح العرب أن يردوا فلسفة أرسطو في الشعر إلى فلسفته العامة وأن ينظروا إلى التخيل على أنه (العلة الصورية) للشعر وإلى المعاني والأفكار على أنها علته المادية، ومن هنا أصبح التخيل هو الحقيقة الذاتية التي تميزه عن غيره من الكلام مما ليس بشعر وجاز للشاعر أن يستخدم التصديقات الخطابية إذا صاغها في عبارة مخيلة"[3].

---

[1] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص: 126.

[2] عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه. ص: 149.

[3] شكري عياد، في الشعر. ص: 257.

النظرة المنطقية التي احتكم إليها الفلاسفة في تصنيفهم للشعر جعلتهم يربطون الخطاب بالغاية الأخلاقية والإجتماعية وانعكس بالطبع على التخيل، فركزوا على الجانب الوظيفي أي ما يمكن أن يؤديه، مما جعل التخييل يكتسب معنى التأثير لأن "الشكل في الشعر، المقدمات، المخيلة هو الذي يحدث التخيل - التأثير- وبعبارة أخرى إن الأثر النفسي للشعر يتأتى من اللذة الناجمة عن الشكل وليس المضمون لأن الشعر لا يروم بيان صحة اعتقاد رأي ما"[1]، فالتشكيل الشعري هو المقدمة المنطقية والتأثير هو النتيجة لتلك المقدمة، فبهذا يصبح قياسا منطقيا تتحدد نتائجه وفقا لمقدماته. وهو ما نفصله في الباب الثاني من هذا البحث تحت إشكالية: كيف صنف الفلاسفة الشعر والخطابة ضمن دائرتهم المنطقية؟

[1] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص 122

الفصل الثاني:

الخطاب والتداولية

1- علاقة المنطق بتحديد الشعر والخطابة

2-الإقناع الخطابي

3-الأبعاد التداولية للخطابة

1- المنطق وتقسيم الأقاويل:

تنبثق البوادر الأولى لنشوء علم المنطق من خلال آراء سقراط وأفلاطون حول الوضع الذي كانت تعيشه أثينا من هيمنة الفكر السوفسطائي على الساحة الفكرية و الثقافية، حيث مس الشك والارتياب كل مناحي الحياة، حيث كان للسوفسطائيين قدرة على تمويه الناس و تضليلهم.

فجاءت اجتهادات سقراط و تلميذه أفلاطون لمحاربة هذا النوع من التطرف الفكري والانحلال الثقافي وانعكاسه على الحياة و الفرد بشكل كبير، إلى أن جاء أرسطو مستفيدا من أساتذته وأصل لعلم له قوانين ثابته تنأى عن التمويه والخداع ما اصطلح عليه بعلم المنطق أو الأورغانون، لأن "صناعة المنطق تعطي في الجملة القوانين التي من شأنها أن تقوم العقل وتسدد الإنسان نحو طريق الصواب ونحو الحق والقوانين التي تحفظه وتحوطه من الخطأ والزلل في المقولات و القوانين التي يمتحن في المعقولات ما ليس يؤمن أن يكون قد غلط فيه غالط"[1] ، فيقدم المنطق مادة لا مجال للشك فيها أو التكذيب، هذا ما افتقدته الساحة الإغريقية، فقد عمل السوفسطائيين على تغيير الموازين حتى لا يكاد يفرق بين الصحيح وغيره. فالمنطق يقدم معرفة يقينية قوامها العقل في سلوكات الناس وأقوالهم، ويضم المنطق ثمانية أنواع: المقولات أو العبارة أو القضية، القياس والبرهان، الجدل و السفسطة، والخطابة والشعر[2].

كما اشتملت نظرة الفلاسفة حول المنطق بضمه كل أنواع القول، لأن اعتمادهم على العقل بشكل كبير يبدو جليا من خلال تصنيفاتهم للقول الشعري و الخطابي، وهذا الإهتمام والاعتماد على العقل والمنطق لأنهم يرون أن المنطق "هو الذي يعين المرء على إستكمال قواه الناطقة و تسديد أفعاله إلى جهة الحق و الخير للوصول إلى السعادة وهي الغاية القصوى من وجوده، فإن الشعر بوصفه فرعا من فروع المنطق لا بد من أن يكون له دور في تحقيق تلك الغاية.

مهما كان تقييم فلاسفتنا للشعر بوصفه نشاطا تخيليا على المستويين المعرفي والأخلاقي إذا ما قورن بفروع المنطق الأخرى، بداية بالبرهان و مرورا بالجدل و السفسطة ثم الخطابة"[3]، فقد عالجنا في الفصل السابق كيف قرن الفلاسفة القوى المتخيلة بالعقل، وكيف تظل تحت رقابته

---

[1] الفارابي، إحصاء العلوم. ص: 27.

[2] ينظر :المصدر نفسه. ص: 11.

[3] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص: 107.

خادمة لأغراضه وإن سمح لها بفسحة من التمرد فيكون بذلك شعرا تحت رقابة العقل والمنطق أي وجها من أوجه المنطق ضمن سلسلة حاكها الفلاسفة، حيث " شدد الفلاسفة على أن العقل وحده هو القوة الإنسانية التي لا تخطئ في الحكم على الأشياء، ورأوا أن هذا العقل بما يحققه من معرفة هو الذي تنال به السعادة الحقة، وتلك المعرفة تعجز المتخيلة عن تحقيقها، بل إنه لا يمكن أن تسهم في تحقيقها مالم تخضع لحكم هذه القوة العاقلة وتصبح مساعدة لها ومعينة لها في إنهاض الإنسان نحو السلوك والأفعال التي تنال بها السعادة"[1]، تظل سلطة العقل قائمة ورقابته على القوى الإنسانية وحتى الإبداعية، لأن العقل يتمتع بأوجه الكمال والصواب وهو وحده يستطيع الوصول إلى السعادة والرضا المنشودة لكل فرد على هذه المعمورة، وإن زاحت القوى عن العقل و سلطته نحت نحو الهلاك والخسران المبين. فما هو تعريف الفلاسفة للمنطق؟

المنطق عند الفلاسفة المسلمين هو "إقرار نوع من الحجة يولد اليقين في النفس"[2]، وقد اصطلح الفلاسفة على تسميته بالقياس، حيث صُنف إلى أصناف فهناك القياسات البرهانية و الجدلية والخطابية و الشعرية. لكن قبل أن نتطرق إلى تقسيمة القياسات لا بد من تحديد مفهومها.

يعرف الفارابي القياس بأنه "قول توضع فيه أشياء أكثر من واحد إذا ألفت لزم عنها بذاتها لا بالعرض شيء آخر غيرها اضطرارا، واللازم عن القياس يسمى النتيجة، ويسمى الردف، والقياس إنما يؤلف على مطلوب محدود يتقدم فيفرض أولا ثم يلتمس تصحيحه بالقياس والمطلوب هو جزء نقيض ارتبطا بحرف الإنفصال وقرن بهما بحرف السؤال عن الوجود"[3] ، وهو يقسمه إلى قسمين "والقياس ماهو بالقوة وما هو بالفعل. وماهو بالقوة إما أن يكون استقراءا وإما أن يكون تمثيلا"[4]، يعتبر الشعر (التمثيل) قياس مثل العلم و الفلسفة.

كما يورد القرطاجني تعريفا للقياس بأنه "قول مؤلف من مقدمات و قضايا إذا كانت مسلمة و رتبته الترتيب الذي يجب فيه القياس الصحيح لزم عن ذلك القول المرتب لذاته قول

---

[1] المصدر نفسه. ص: 61.

[2] عبد الله العروي، مفهوم العقل. ص: 133.

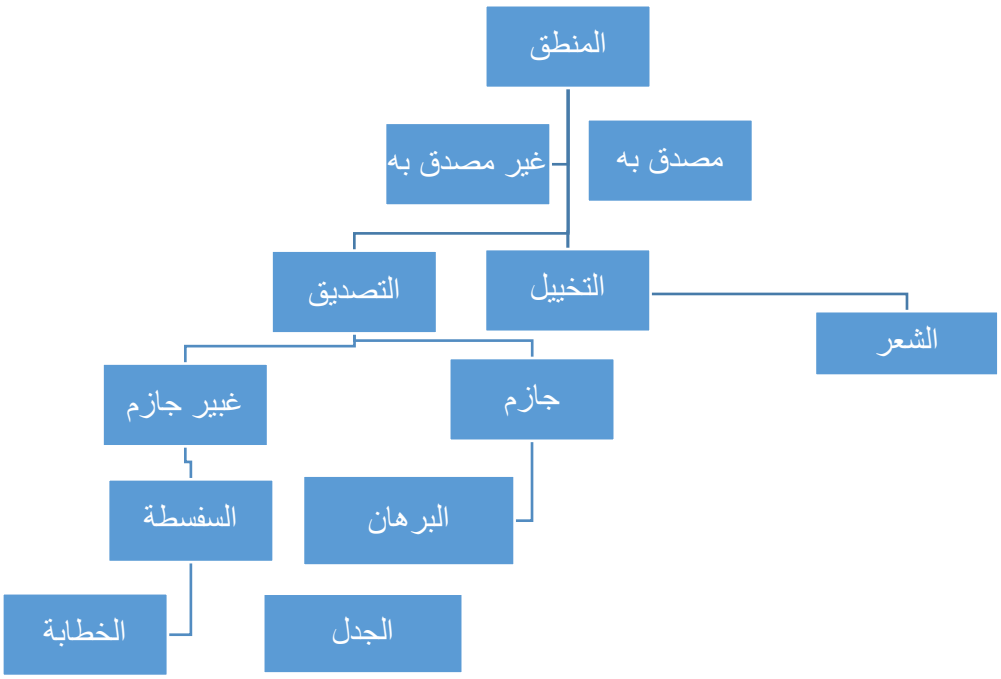
[3] الفارابي، كتاب القياس. تحقيق: رفيق العجم، الجزء الثاني، دار الشروق ، بيروت 1985. ص: 19. نقلا عن: علي آيت أوشان، التخييل الشعري عند الفلاسفة المسلمين. ص: 139.

[4] الفارابي ، مقالة في قوانين صناعة الشعر. ص: 151.

آخر يسمى نتيجة"[1]، توجب نتيجة القياس من مقدمته، فإذا كانت المقدمة صادقة تستلزم نتيجتها الصدق ذاته وإن كانت كاذبة تكون النتيجة بمثلها، لذلك "مبدأ القياسات كلها هو أن يكون أمورا مصدقا بها أو غير مصدق بها.

ومن هنا فالقياسات إما أن تفيد تصديقا أو تخييلا وما يفيد تصديقا فيفيد إما تصديقا جازما أو غير جازم، و المفيد من التصديق الجازم الحق هو البرهان، و التصديق الجازم غير الحق هو السفسطة و التصديق الجازم الذي لا يعتبر فيه كونه حقا أو غير حق، بل يعتبر فيه عموما الاعتراف به هو الجدل، وللتصديق الغالب غير الجازم هو الخطابة، وللتخييل دون التصديق هو الشعر"[2] ، استنادا إلى مقدمات القياس المطروحة تكون النتائج تبعا لها مخلفة لنا بذلك خمس أقيسة، أعلاها البرهان وأدناها الشعر تسبقه الخطابة.

فالبرهان يعتمد على مقدمة صحيحة و صادقة تمكنه من التوصل إلى المعرفة اليقينية والأكيدة، في حين أن الشعر أدنى الدرجات لا يتوصل إلى تلك المعرفة لاعتماده على مقدمات كاذبة و مموهة فتكون نتائجه تبعا لمقدماته. فلا يتساوى مع أي درجات السلم المنطقي ما توضحه الترسيمة الآتية:



[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 66.

[2] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص: 120.

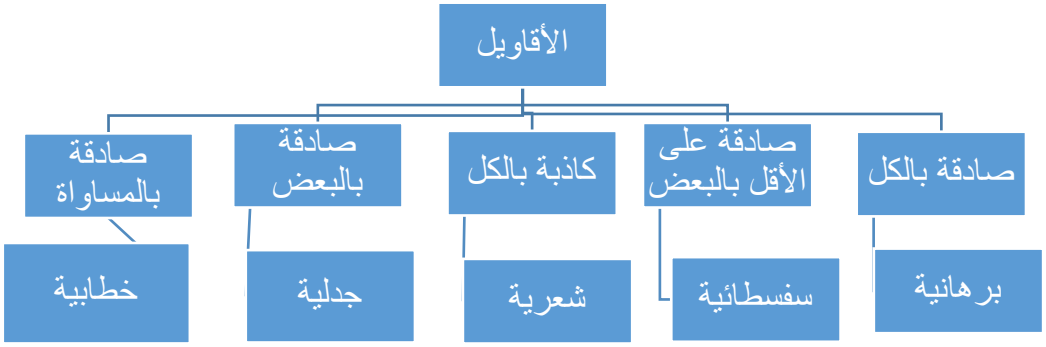
نظرا لهذا التقسيم لا يمكن بأي حال أن نوازي بين عمل البرهان و السفسطة والخطابة والجدل والشعر، لأن الشعر ينفرد وحيدا تحت مظلة التخييل أما باقي الأقيسة الأخرى تنظم تحت لواء التصديق وإن اختلفت طرق اعتمادها له. فتكون لدينا بذلك: أقاويل برهانية، سفسطائية، جدلية، خطابية وشعرية.

هذه التقسيمة تعتمد على المنطق، كذلك نجد الفارابي نظم قسمة أخرى بالنظر إلى صدق القول من كذبه "إن الأقاويل إما أن تكون صادقة لا محالةبالكل، وإما أن تكون صادقة بالأكثر كاذبة بالأقل، وإما عكس ذلك، وإما أن تكون متساوية الصدق و الكذب، فالصادقة بالكل لا محالة هي البرهانية و الصادقة بالبعض على الأكثر فهي الجدلية والصادقة بالمساواة فهي الخطبية، والصادقة في البعض على الأقل فهي السوفسطائية، والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية"[1]، فقد حصر الفارابي الأقاويل من ناحية الصدق والكذب وأدى إلى نفس تقسيمة المنطق وأنواع القول فيه.

إلا أن الفارابي حصرها في قسمين "يشمل القسم الأول صناعة المغالطة أو الخطابة والكلام، أما القسم الثاني فيشغله الشعر"[2]، بما أن الفارابي مهتم بالجانب الأدبي الإبداعي فقد نهج في تقسيماته و تفريعاته إلى الجهة التي ينحو نحوها الفكر الأدبي، من خلال اعتماد قسمين هما الخطابة والشعر ما توضحه الخطاطة التالية:

[1] الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعر. ص:151.

[2] محمد لطفي اليوسفي، الشعر و الشعرية. ص: 240.



نلاحظ في هذا التقسيم وضع الشعر في خانة الأقاويل الكاذبة بالكل لا محالة، أي تنعدم فيها نسبة الصدق بالمقارنة مع باقي الأقاويل التي تتفاوت فيها نسب الصدق لكنها لا تخلو منه. حيث لكل من هذه الأقاويل خصائص تخص به عن غيره، فالقول البرهاني "من شأنه أن يفيد العلم اليقين في المطلوب الذي تلتمس معرفته (...) وهو العلم الذي لا يمكن أصلا أن يكون خلافه، ولا يمكن أن يرجع الإنسان عنه، ولا أن يعتقد فيه أنه يمكن أن يرجع عنه، ولا يقع عليه فيه شبهة بغلطة ولا مغالطة تزيله عنه ولا ارتياب"[1]، فهو يقدم معرفته لا مجال للشك فيها أو في دعواها أو مخالفتها مما يقتضي التسليم بها دون ارتياب أو تردد.

في حين أن الأقاويل الجدلية تستعمل في أمرين "أحدهما أن يلتمس السائل بالأشياء المشهورة التي يعترف بها جميع الناس غلبة المجيب في موضع يضمن المجيب حفظه أو نصرته، فإن كان هذا بالأقاويل التي ليست مشهورة لم يكن فعلهما ذلك فعلا على طريق الجدل، والثاني في أن يلتمس بها الإنسان إيقاع الظن القوي في رأي قصد تصحيحه إما عند نفسه وإما عند غيره حتى يخيل أنه يقين من غير أن يكون يقينا"[2]، فالجدل يرتكز في دعواه على أشياء مشهور بصحتها حتى توقع اليقين الأكيد، أما إن كانت غير ذلك فهو يعتمد إيقاع الظن عند المتلقي حتى تتكون لديه قناعة أنه اليقين، لذلك كانت الأقاويل الجدلية صادقة في بعض دعواها.

[1] الفارابي، إحصاء العلوم. ص: 38.

[2] الفارابي، إحصاء العلوم. ص: 39.

عكس الأقاويل السوفسطائية التي " من شأنها أن تغلط و تضلل وتلبس وتوهم فيما ليس بحق أنه حق و فيما هو حق أنه ليس بحق"[1] ، بخلاف الأقاويل الجدلية والبرهانية التي تسعى إلى تحقيق الصدق واليقين في نفس المبدع و المتلقي تسعى الأقاويل السفسطائية إلى التضليل و الإيهام والخداع، وتزييف الأحداث و الحقائق وقلب الموازين، حيث تحاول تغيير المفاهيم السائدة فتري الحق في صورة الباطل وتري الباطل في صورة الحق.

فالسفسطائي يوهم نفسه أولا أنه ذو حكمة و عقل و غيره خلافه. فكانت نسبة الكذب فيها أكثر من نسبة الصدق، في حين الأقاويل الخطابية "يلتمس بها إقناع الانسان في أي رأي كان، وأن يميل ذهنه إلى أن يسكن إلى ما يقال له ويصدق به تصديقا ما إما أضعف وإما أقوى"[2] ، فغاية الأقاويل الخطابية إقناع الناس و دعوتهم بالإيمان بفحوى الخطاب بأي طريقة كانت ولذلك تساوى فيها الصدق بالكذب.

على أن الأقاويل الشعرية الكاذبة بالكل لا محالة "هي التي تؤلف من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة خيالا ما أو شيئا أفضل أو أحسن، وذلك إما جمالا أو قبحا، أو جلالة أو هوانا أو غير ذلك مما يشاكل هذه"[3] ، تقوم الأقاويل الشعرية على الخيال و التخيل، حيث يدفع الشاعر المتلقي إلى إعمال خياله بدعوة منه، فتكون عكس الأقاويل البرهانية والجدلية والسفسطائية وحتى الخطابية لخلوها من عناصر الصدق و محاكاة الواقع.

تجدر الإشارة إلى أن الخطابة و الشعر وإن تذيلا تصنيف الفلاسفة للأقاويل، يدل بشكل آخر إلى أن الخطابة و الشعر نظير البرهان و السفسطة والجدل، لأنهما ينطويان تحت لواء المنطق و رقابة العقل وإن اِختلفت مناحي كل منها، باختلاف المقدمة التي يعتمدانها و درجة اِستعانتهما بالصدق أو الابتعاد عنه، حيث "يشكل الشعر قاعدة المنظومة المنطقية و له صلة بباقي مستويات المنطق الأخرى البرهانية والجدلية والسوفسطائية و الخطابية"[4].

فهي تعتمد التخييل لذلك أنزل الفلاسفة التخييل "منزلة العلم في البرهان وبالظن في الجدل و الاقناع في الخطابة"[5]، فتتحدد علاقة الشعر بأنواع المنطق الأخرى بمدى اِعتماد القائل على الكلام المخيل لأن "لما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودة فيه المحاكاة، فهو

[1] المصدر نفسه. ص: 39.

[2] المصدر نفسه. ص: 143.

[3] المصدر نفسه. ص42.

[4] علي آيت اوشان، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية. ص: 266.

[5] المرجع نفسه. ص130.

يعد قولا شعريا سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية يقينية أو مشتهرة أو مظنونة، وما لم يقع فيه من ذلك بمحاكاة، فلا يخلو أن يكون مبنيا على الاقناع وغلبة الظن خاصة، أو يكون مبنيا على غير ذلك"[1] ، فيقين الفلاسفة أن للشعر و الخطابة دورا هاما ضمن الخطاطة المنطقية، حيث هناك أحوال تستدعي القول البرهاني في حين أن هناك من يعتمد القول الجدلي والسوفسطائي، كما أن هناك من يتفنن في القول الخطابي و الشعري، فلكل أسلوب تتجلى براعته ضمن غاية واحدة ووحيدة هي التأثير في نفوس المتلقين.

1-1 الأقاويل الشعرية:

تعتمد الأقاويل المنطقية على مقدمات صادقة، لإيقاع التصديق في نفوس المتلقين ولأنها تحاكي الواقع أساسا، والأقاويل الشعرية المصنفة في ذيل السلم المنطقي صناعة هدفها التأثير في المتلقي لا إيقاع التصديق "الشعر قد تكون مقدماته يقينية ومشهورة ومظنونة، ويفارق البرهان والجدل والخطابة بما فيه من التخييل والمحاكاة، ويختص بالمقدمات المموهة الكذب"[2]، فالجدل والسفسطة والبرهان كلها ذات مقدمات صادقة لكن الشعر وإن كان صناعة منطقية إلا أن مقدماته تكون تخييلية وفيها محاكاة، حيث كل قول وقع فيه شيء من التخييل أو المحاكاة فهو قول شعري، فقد أقر الفلاسفة أنه "ما وقع من الشعر مؤتلفا من المقدمات الصادقة فهو قول برهاني، وما ائتلف من المشهورات فهو قول جدلي، وما ائتلف من المظنونات المرجحة الصدق على الكذب فهو قول خطبي، ولم يعلموا أن هذه المقدمات كلها إذا وقع فيها التخييل والمحاكاة كان الكلام قولا شعريا؛ لأن الشعر لا يعتبر فيه المادة بل ما يقع في المادة من التخييل"[3]، حيث أن وقوع التخييل في القول سواء كان جدليا أو خطابيا برهانيا فهو لا محالة قول شعري، فالتخييل يمنح الميزة للقول فتغلب شعريته على باقي المعطيات الأخرى الموجودة في القول، فمقياس القول الشعري هو نسبة التخييل والمحاكاة فيه.

فتكون الأقاويل الشعرية "التي تؤلف من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة خيالا ما أو شيئا أفضل أو أحسن وذلك إما جمالا أو قبحا أو جلالة أو هوانا أو غير ذلك مما يشاكل هذه"[4]، فالقول الشعري يصور للنفس مايراه الشاعر لا ما هو عليه حقيقة، حيث يصور

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 67.

[2] المصدر نفسه. ص: 71.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 83.

[4] الفارابي، إحصاء العلوم. ص: 42.

الحسن في صورة القبيح كما يصور القبيح في صورة الحسن، كما يرفع ويضع الأشياء وفقا لهوى وميولات المبدع لا وفقا لقوانين الطبيعة ومعيارية الواقع.

هذا الانزياح أو الخرق إنما هو من أجل تحقيق غاية القول الشعري التي "تستعمل في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء ما باستفزازه إليه واستدراجه نحوه وذلك إما أن يكون الإنسان المستدرج لا روية له ترشده، فينهض نحو الفعل الذي يلتمس منه بالتخييل فيقوم التخييل مقام الروية، وإما أن يكون إنسان له روية في الذي يلتمس منه ولا يؤمن إذا روى فيه أن يمتنع، فيعاجل بالأقاويل الكاذبة ليسبق بالتخييل رويته حتى يبادر إلى ذلك الفعل، فيكون منه بالغلبة قبل أن يستدرك برويته ما في عقبى ذلك الفعل فيمتنع منه أصلا ويتعقبه فيرى أن لا يستعمل فيه ويؤثره إلى وقت آخر"[1] ، فيعتمد القول الشعري على الإستفزاز والإستدراج بشكل كبير حتى يضمن إنتباه المتلقي والتأثير فيه.

والمخاطب الذي عني به الفارابي نوعان: مخاطب ساذج ومخاطب حذق، فالمخاطب الساذج هو الذي لا روية له ترشده فيقع منه القول موقعا لينا فينقاد لمحتوى القول بسرعة، ويتبنى فحواه، أما المخاطب الحذق فهو صاحب ذكاء وفطنة ولا يتأثر بالقول بسهولة بل يمحصه ويحاوره ويصده أحيانا ويتصدى لدعواه، هنا ترتفع نسبة القراءة حيث يتدخل الشاعر ليستنجد بالحيل والتمويه ليشتت انتباهه ويؤثر فيه ويدفعه نحو فعل الأمر أو تركه، فالأقاويل الشعرية تقوم على مبدأين هما: الانفعالية والحسية "الانفعالية مبدأ يشير إلى غاية الشعر وقدرته على إثارة المتلقي، كما يشير الحسية إلى طبيعة المدركات التي تشكل مادة الشعر ومعانيه"[2] ،فالانفعال هو الأثر الذي يخلفه لدى المتلقي، والحسية هو مادة الشعر وأدواته لتحقيق تلك الغاية وهي الانفعالية.

2-1 الأقاويل الخطابية:

في تصنيف الفلاسفة للأقاويل، تراوح الخطابة مكانها بين البرهان و الشعر وبعد الجدل، فهي تجمع خصائص كل منهم، هذا التوسط جعلها مزيجا بين الأسلوب البرهاني و الشعري والجدلي، وهي نوعان "أقاويل معتمدة على قياس منطقي واستدلال أو محاكمة عقلية وهي غالبا ما تكون نثرية وأخرى تعتمد التخييل و المحاكاة والاستعانة بالكناية والمجاز والتشبيه والتمثيل"[3]

[1] المصدر نفسه. ص: 43.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية. ص: 300.

[3] سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية. ص: 109.

، فهي تتسع لتشمل وتستعين بأدوات البرهان و الشعر و الجدل. لكن قبل الخوض في أسلوبها لا بد من التحري عن آراء الفلاسفة فيها و النقاد بدءا بأفلاطون وأرسطو.

1-2-1 الخطابة والسفسطة:

شهدت الساحة الثقافية الإغريقية حضورا قويا للخطابة، فقد كان للسوفسطائيين دورا كبيرا في نشوء وتطور هذا الفن، لأنهم اعتمدوا على أساليب الخطابة للتأثير في جمهور المتلقين و العوام، فقد كانت الأجواء حينها مشحونة و متوترة، لأن سيطرة النزعة العقلية و الفلسفية التي تبحث عن الكمال والفضيلة، خلقت لدى الناس نوعا من الكتمان و القيود، فكان للسوفسطائيين دور في محاولة تخليص الناس من النزعة السائدة آنذاك.

ظهرت السوفسطائية في القرن الخامس قبل الميلاد "بعدما انتقل المجتمع الأثيني من طابع زراعي إقطاعي مرتبط بالقبيلة إلى مجتمع تجاري يهتم بتطوير الصناعات وتنمية الحرف والاعتماد على الكفاءة الفردية والمبادرة الحرة، وأصبح المجتمع ديمقراطيا يستند إلى حرية التعبير"[1] ، لذا سارع الناس حينها لتعلم هذا الفن القولي، فقد سعوا بتعليم الناس أساليب الخطابة "كانوا يعلمون الشبان في أثينا طرق التغلب على خصومهم في ميدان السبق الكلامي، و كيف يغالطونهم وكيف يلبسون عليهم الحقائق ويمرنونهم على القول المبين"[2]، فكما علمنا أن هاته الأقاويل تقوم على الخداع و التمويه، وتسعى إلى التضليل حيث تري الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق، بهذا اكتست الخطابة الطابع التضليلي و التمويهي على الناس، لأنها بأساليبها المتعددة تؤثر في المتلقي أيما تأثير.

حيث اتخذ السوفسطائيون الخطابة كوسيلة لمجابهة الخصوم وأداة لتوصيل مايريدون للناس والمجتمع، وبذلك اِحتل القول عندهم مكانة بليغة واهتماما واسعا "القول عند السوفسطائيين يرتبط بالإنسان أكثر من ارتباطه بالحقيقة المحمودة، وليس من مهمة الخطاب أن يكشف عن الأشياء أو الوجود بانفصال عن حامل هذا الكلام واستعمالاته، فالقول إذن نطاق واسع للتفاعل بين الإنسان والإنسان، ومن ثم يكتسي نسبيته وتعدده ويصبح أوثق بالظن ومقدرات الحجاج"[3] ، فنجد السوفسطائي يقدس القول الخطابي ويولي له اِهتماما بالغا لأنه يمتلك كل مقومات الإقناع وفاعليته في التأثير للآخر.

---

[1] جميل حمداوي، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، ص: 13.

[2] محمد أبو زهرة، الخطابة "أصولها، تاريخها في أزهر عصورها عند العرب" مطبعة العلوم، مصر، د.ط، 1934. ص 6.

[3] عبد اللطيف عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2013. ض: 30.

فقد أتقنوا القول لدرجة التفنن في الألاعيب و المغالطات باعتمادهم على الشك والمحتمل، لذلك كان القول السوفسطائي أشد إقناعا "بقدرته على خلق الاستلذاذ لدى المقول إليه واستمالته، لذلك اعتمدوا على توجيه الحجاج وفق الإمكانات الواسعة التي تنتجها آفاق القول ومقاصده"[1] ، حيث كانت منهجيتهم هي اعتمادهم على أقاويل متناقضة داخل الخطبة الواحدة لتوسيع مجال الشك فالسوفسطائي لا يكشف الحقيقة بل يوحي للآخر بحقائق حول الحقيقة، فقد قسمت الخطابة إلى خمسة أجزاء[2]:

1. المقدمة.
2. السرد أو الحدث.
3. الاستدلال أو البرهان.
4. الاستطراد.
5. الخاتمة.

هذا التقسيم يوحي بمدى مراعاة المتلقي و أحواله لتلقي الخطاب فبعد المقدمة وعرض الوقائع يطرح الخطيب فكرته بصرامة وبرهان وبعدها يعود ليستطرد الحديث ثم إلى الخاتمة، فنلاحظ أن البراهين والحجج محشوة في لب الخطاب فلا يكاد يفيق الجمهور. يلخص حمادي صمود مزايا السوفسطائيين[3]:

- القول بتضاد الأصوات، بمعنى أنه لكل خطاب خطاب مضاد، ولكل حجة حجة تنقضها.

_ رسمهم مفهوم الاحتمال أفقا لتعامل الناس وتفاعلهم مع بعضهم.

_ إتقانهم المجادلة وكل صنوف المحاورات التي تقوم على الاستدلال المنظم بقواعد مظبوطة.

معلوم أن السوفسطائيين كانوا مجادلين مغالطين، حتى أننا اليوم نطلق على كل لاغ أو مجادل هذا اللقب، فقد ارتكزوا على الجدل في أقوالهم، وكانوا يتفننون في إيراد الحجج ويتفاخرون بها، والخطيب الماهر هو الذي يحوي بخطابه أفانين القول التي تسحر العقول وتأخذ الألباب إلى خيال فسيح بعيد عن الواقع.

لذلك ركز السوفسطائيون على القول وما يحويه من ألفاظ ودلالات موحية، فبالرغم من أن هدفهم لم يكن إيصال المعرفة الحقة للناس إلا أن إسهامهم في نشوء وتطوير الخطابة لا

---

[1] المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه. ص: 32.

[3] ينظر: حمادي صمود، مقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح، ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف: حمادي صمود، جامعة تونس، د.ط، د.ت. ص: 45.

يمكن جحده أو نكرانه، لأن خطابة السوفسطائي مزيج من الفنون القولية والحيل الفنية التي تؤثر في المتلقين المحشوة بتفكير من علمي. لهذا السبب جاء أفلاطون رافضا لهذا المذهب كلية.

2-2-1 الخطابة عند أفلاطون:

قدم أفلاطون نظرته للعلوم السابقة له بشكل مغاير لما هو سائد، فقد رفع بعضها مكانا عاليا وأنزل الأخرى ورفضها، ولهذا كانت لأفلاطون آراء في الخطابة، لأنه مهد لتابعيه عن الخطابة ولم يقدم عملا أو مشروعا مستقلا عنها.

فقد جمع أفلاطون ممارسات أربع وهي الزينة و الطبخ والخطابة والسفسطة، وبينهما علاقة مماثلة "فقد اعتبر أن نسبة الخطابة إلى العدل كنسبة الطبخ إلى الطب، فالخطابة في رأيه طبخ وزينة وهي قول يتناول الظاهر لا الحقيقة ويقصد إلى تحقيق اللذة لا الخير"[1] ، فهاته الممارسات الأربع تقوم بتمويه الناس و تبيان الصورة على غير أصلها أو حقيقتها، وقد جمعها تحت مصطلح التملق "وفي هذه الكلمة دلالة مزدوجة تكشف عن حكمه على القول الخطبي، فكلمة تملق تفيد اللذة والخداع"[2] ، بناءا عليه فالقول الخطبي شأنه شأن الزينة و الطبخ والسفسطة وهي كلها تسعى للتضليل و التمويه، دون أن تقدم للناس أي منفعة.

فقد كان سعي أفلاطون حثيثا لبناء مدينة فاضلة قوامها الخير و المنفعة، فكيف له أن يقبل هاته الممارسات الخاطئة والمضللة التي لا تقدم له أي نفع، فقد وازنها بميزانه: هل تحقق له الخطابة الخير أو اللذة؟ فكانت كفة اللذة طاغية على كفة الخير ولذلك قيمها على أنها من الصنائع الغير مفيدة، كما أنه حدد الصنائع المفيدة وهي الطب والرياضة و العدل والتشريع، وفصل في كل صنعة وكيف للإنسان أن يستفيد منها، فالخطابة "قول قناع قول خدعة"[3] ، فلا يستفيد الإنسان منها بأي شكل من الأشكال.

كما لم تخل محاوراته الشهيرة من الحديث عن الخطابة، ففي محاورة مينكسينوس يدلي بآراء حول الخطابة على لسان أستاذه سقراط، حيث رصد لها جملة من العيوب منها كثرة المديح "يقوم هؤلاء بإلقاء عبارات الثناء بأسلوب رائع يصل إلى حد أنهم يمدحون كل فرد على ما قدم

[1] هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو، ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم. ص: 64.

[2] المرجع نفسه. ص: 64.

[3] المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

وما لم يقدم، وبما له من خصال وما ليس له، وينعتون أسماءهم بأنواع شتى من أرفع الفضائل بشكل يسحر ألبابنا ويقرضون المدينة بكل صور المجد و يكيلون المدائح لكل من سقطوا في الحرب الأخيرة ومن لاقوا حتفهم من أسلافنا في الحروب السابقة كما يثنون علينا نحن الذين نزال على قيد الحياة لدرجة أني يا مينكسينوس أشعر بأنني قد أصبحت أكثر نبلا عندما أسمع مديحهم"[1] ، فالمديح الكاذب يجعل الشخص يصدق أوصافا ليست فيه، هذا من التأثير البالغ للخطابة، وهي أول ثغرة رصدها أفلاطون حتى يقول على لسان سقراط أنه يصدق أشياء و صفات ليست فيه.

فمابال عوام الناس مع الخطابة حين أثرت في أفلاطون الذي يمثل الفكر العقلاني والرشيد، يقول أن هذا الشعور يلازمه عدة أيام "يظل هذا الشعور بالعظمة يلازمني ما يزيد على ثلاثة أيام، كما يبقى حديث الخطبة وصوته يتردد في أذناي بصفة مستمرة لدرجة أني لا أثوب إلى رشدي إلا بالكاد في اليوم الرابع أو الخامس، وأشعر بأنني أعيش وسط القديسين في جزرهم، هكذا كما ترى، كم يبدو خطباؤنا مبرزين"[2]، فأي قول هذا الذي يسكر المتلقي و لا يصحو من سكراته إلا بعد مرور عدة أيام، لا بد أن للخطابة و أساليبها المعتمدة بالغ التأثير وأشده على المتلقي حتى تفعل فعلتها هاته. أما عند أرسطو فقد ارتبط مفهوم الخطابة بالجدل، فما هي أوجه التشابه والاختلاف بين القياسين؟

1-2-3 الخطابة والجدل:

أوجد الفلاسفة أوجه شبه بين الخطابة والجدل، فقد عرفت الثقافة اليونانية في بداياتها بالمنهج الجدلي الذي ارتكز عليه في خطاباتهم، فقد كان يمثل الوسيلة الناجعة لتحقيق مآربهم وغاياتهم "يراد بالجدل أو المحاورة أو استعراض الأفكار المتناقضة حول موضوع ما، أي أن الجدل هو تبادل الحجج والأفكار وتبادل وجهات النظر المختلفة من أجل الوصول إلى الحقيقة أو هو ذاك الجدال بين طرفين دفاعا عن وجهة نظر معينة ويكون غالبا تحت لواء المنطق أو اللوغوس أو مقاييس الاستدلال "[3].

فإن رفض أفلاطون للخطابة لم يمنعه من توظيف المنهج الجدلي في محاوراته الشهيرة، حيث كان الجدل عنده هو"المنهج الذي به تتجرد النفس من المحسوس وترتفع إلى المعقول دون

[1] عبد الله حسن المسيلمي، أفلاطون محاورة مينكسينوس، أو عن الخطابة، منشورات الجامعة اللبنانية، ط1. 1972. ص: 50.51.

[2] المصدر نفسه. ص: 51.

[3] جميل حمداوي، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، إفرقيا الشرق، د.ط، د.ت. ص: 16.

استخدام المحسوس وإنما يتم من خلال الانتقال من فكرة إلى فكرة بواسطة فكرة، وتنقسم الجدلية عنده إلى نوعين: جدلية صاعدة من العالم المحسوس إلى الخير الأسمى وجدلية هابطة من الخير الأسمى إلى العالم المحسوس ومن ثم فالجدلي هو الذي يحسن السؤال و الجواب"[1] ، فقد رفع أفلاطون من شأن الجدل حيث يعد منزلة العلم السامية، حين أن أرسطو لم يتبنى نفس الرأي، فالجدل "يتولى البحث في إقرار القضايا أو إبطالها ولذلك فمداره هو المطلوب الجدلي وحسب أرسطو فإن هذا المطلوب يدور في صلب مجالات معرفية ثلاث: الأخلاق والطبيعة والمنطق متوخيا اختيار الحمول وفحص القضايا ضمن منحى تخاطبي ومسألي"[2]، وبهذا فقد أوجد تشابه بين صناعة الخطابة والجدل "إن صناعة الخطابة تناسب صناعة الجدل، وذلك أن كليهما يؤمان غاية واحدة، وهي المخاطبة، إذ كانت هاتان الصناعتان ليس يستعملهما الإنسان بينه وبين نفسه كالحال في صناعة البرهان، بل إنما يستعملهما مع الغير وتشتركان بنحو من الأنحاء في موضوع واحد، إذ كان كلاهما يتعاطى النظر في جميع الأشياء"[3]، فأول نقطة بين الجدل والخطابة هي وظيفتهما وهي المخاطبة والتبليغ بحضور المتلقي.

ولذا يقرب ابن رشد بين صناعة الخطابة وصناعة الجدل في "أنهما ليسا ينظران في شيء محدود نظرا يبلغان به اليقين لكن إنما يبلغان من النظر دون اليقين "[4] ، فالغاية أو الأمر المنشود في الخطابة والجدل ليس ثابتا أو يقينا، بل تبحث في المحتمل والممكن، حيث أن اليقين لا جدال فيه ولا نظر في حين أن المحتمل والممكن يمكن بث النقاش فيها عن طريق الخطابة أو الجدل.

كما أن درجة الإقناع تساوى في كل من الخطابة والجدل عند ابن رشد "إذا كانت الأشياء التي تثبت الشيء وضده عندنا عنيدة وسمعنا متكلما قد أقنع في الضد الذي ليس بعدل، أمكننا بهذه القوة أن تنقض عليه قوله، فهاتان المنفعتان موجودتان في القدرة التي في هذه الصناعة على الإقناع في الشيء وضده، وليس توجد هذه القوة في شيء من الصنائع القياسية إلا في هاتين الصناعتين"[5] ، فميزة الاقناع الموجودة في الجدل نفسها في الخطابة، ولذا قارب بينهما ابن رشد، إلا أن أرسطو ميز بين هاتين الصناعتين " واعتبر أن الإنسان في حاجة إلى القول الخطبي حاجته

[1] جميل حمداوي، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة. ص: 16.

[2] المرجع نفسه. ص: 49.

[3] ابن رشد، تلخيص الخطابة، تحقيق: محمد سليم سالم، دار الكتب، القاهرة، 1967. ص: 34.

[4] المصدر نفسه. ص: 34.

[5] ابن رشد، تلخيص الخطابة. ص: 22.

إلى القول الجدلي، ولكل منهما في إطار تصوره لتوزيع الأقاويل مجالات استعمال خاصة به"[1] ، وبذلك يتحدد مفهوم الخطابة

1-2-4 مفهوم الخطابة عند أرسطو:

عرّف أرسطو الخطابة بأنها "قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة وهذا ليس عمل شيء من الصناعات الأخرى، لأن تلك الأخر، إنما يكون كل واحدة منها معلمة ومقنعة في الأمور تحتها"[2]. فحسب أرسطو كل صناعة تتميز عن غيرها بأساليبها.

والخطابة تنفرد عن سائر الصناعات بميزة الإقناع، لما تمتلكه من أساليب ناجعة في تحقيق المأرب "يعني بالقوة: الصناعة التي تفعل في المتقابلين وليس يتبع غايتها فعلها ضرورة ويعني تتكلف: أن تبذل مجهودها في استقصاء فعل الإقناع الممكن ويعني بالممكن الإقناع الممكن في ذلك الشيء الذي فيه القول وذلك يكون بغاية ما يمكن فيه، ويعني بقوله في كل واحد من الأشياء المفردة، أي في كل واحد من الأشخاص الموجودة في مقولة من المقولات العشر"[3] .

كما تبعه الفلاسفة المسلمين في تحديدهم لمفهوم الخطابة، يقول الفارابي "الخطابة صناعة قياسية غرضها الإقناع في جميع الأجناس العشرة [*] وما يحصل من تلك الأشياء في نفس السامع من القناعة هي الغرض الأقصى بأفعال الخطابة"[4] ، فتتعلق بنفسية السامع والجمهور كونها ذات أسلوب قوي التأثير عليهم لذا تعتبر "الخطابة جودة إقناع الجمهور في الأشياء التي يزاولها الجمهور وبمقدار المعارف التي لهم وبمقدمات هي في بادئ الأمر مؤثرة عند الجمهور وبالألفاظ التي هي في الوضع الأول على الحال التي اعتاد الجمهور استعماله"[5]، فمقياسها على الجمهور بأسلوبها وأفكارها وألفاظها،كل تفاصيلها لإرضاء الجمهور وإقناعهم، فليس لها غاية غير إقناع الجمهور "الخطابة ليس لها موضوع تقنع فيه خاصة دون غيره بل يلتمس الإقناع في جميع أجناس الأمور وأيضا فإن الخطابة شأنها أن تكون عنها الظنون فيما سبيله أن تكون فيه ظنون وهي الأمور الممكنة في أنفسها وفيما سبيله أن يكون فيه يقين وهو الضروري"[6]. وبما أنها صناعة

---

[1] هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو. ص: 116.

[2] أرسطو، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1949. ص: 9.

[3] ابن رشد، تلخيص الخطابة. ص: 28.

[*]الأجناس العشرة هي: الجوهر والكم والمضاف والكيف، والأين ومتى والوضع والملك، وأن ينفعل وأن يفعل. يراجع:ابن سينا، عيون الحكمة، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط2، 1980. ص: 2.3.

[4] الفارابي، كتاب في المنطق "الخطابة" تح: محمد سليم سالم، مطبعة دار الكتب، د.ط، 1976. ص: 7.

[5] الفارابي ، كتاب الحروف، تحقيق: محسن مهدي،دار المشرق، بيروت. ص: 148.

[6]الفارابي، الخطابة. ص: 25.

منطقية فهي تتحرى إقناع الجمهور في المسائل الخلافية والغير الثابتة حتى لما تلغى أو يعرض عنها الجمهور.

لذلك أخذ أرسطو بمبحثه في الخطابة من كونها انفعالية إلى عقلية و عقلانية، فقد أعطى حيزا واسعا للجانب العقلي و النفسي معا، عكس ما كان يروج قبله أن الخطابة تضليلية، بل إنها تخاطب النفس في غيبة العقل فتؤثر فيه و توهمه، باعتمادها على أساليب تأثيرية انفعالية.

حيث يرتكز الخطيب على حركات و كلمات من شأنها استفزاز المتلقي حتى ينقاد له دون فكر أو روية أو حتى مقاومة لمخاطبه، لذلك اعتبرت الخطابة خطابة "تضليل في كثير من الأحيان"[1]، فأراد أرسطو أن يزيل الصفة التي لحقت بالخطابة و رفعها إلى مكانها إلى كونها أسلوب للتعبير لا يختلف عن باقي الأقوال الأخرى وإن تميزت ببعض خصائصها، فقد اعتبر "ذلك خطرا على ممارسة الحجاج في المجتمع، و أراد بالنسق الذي بناه أن يجعلها إقناعية ويغير محل التأثير بالقول من الانفعالي إلى العقلي"[2] ، فلا يخلو القول الخطبي من التأثير والوسائل الوجدانية وإنما لا تعتمدها كلية دون العقل أو الخطاب المنطقي.

ولم يتجاوز أرسطو هاته النقطة، فلم يلغ التأثير أو الانفعال إنما "حول أرسطو مركز الثقل في هذه الصناعة من التأثير إلى الإقناع وأراد أن يقيم بين هذه الطرفين توازنا يكون التأثير بمقتضاه خادما للإقناع وتابعا له"[3] ، فتكون الوسائل التأثيرية بنسب قليلة بمقارنة مع الوسائل العقلية لأن فكرة التأثير "تستوعب مفهوم الإقناع باعتباره شحنة منطقية يحاول بها المخاطب حمل مخاطبه على التسليم الوضعي بمدلول رسالته، ثم إنها تشمل معنى الإمتاع باعتباره سعيا حثيثا نحو جعل الكلام قناة تعبره المواصفات التعاطفية، فينطفئ عندئذ الجدول المنطقي العقلاني في الخطاب، وتحل محله نفثات الارتياح الوجداني وتستقطب أخيرا فكرة الإثارة بموجبها يكون الخطاب عامل استفزاز يحرك في المتقبل نوازع وردود فعل ماكان لها أن تستنفر بمجرد مضمون الرسالة الدلالية"[4] ، فمجال الخطابة هو منطقة الاحتمال أي القضايا الغير يقينية، فينشأ نوع من الحوار الداخلي بين الخطيب وجمهوره في سعي لإقناعه بآراءه.

ولكي يحقق الخطيب ما يرنو إليه من كسب ود الجمهور وثقته، يعتمد على عناصر جوهرية في رسالته ما أسماها أرسطو ب"الضمائر". حيث أن الإقناع الخطابي حسب أرسطو يقوم على

---

[1] جميل عبد المجيد. البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، 2002. ص: 108.

[2] هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو. ص: 143.

[3] هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو. ص: 118.

[4] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، 1982. ص: 81.82.

دعامة قوية تتمثل في الضمائر التي تكون " منزلتها في الخطابة منزلة البراهين في العلوم و المقاييس في الجدل، والضمير كأنه قياس خطبي و التمثيل كأنه استقراء خطبي، والضمير قول مؤلف من مقدمتين مقترنتين يعطينا بذاته أولا بحسب ما في بادئ الرأي الإقناع في النتيجة التي تنتج عنهما، وإنما يصير مقنعا بأن يضمر المتكلم إحدى مقدمتيه ولا يصرح بها، ولأجل هذا سمي الضمير والمضمر ، إذ كان إضمار إحدى مقدمتيه سببا لأن يصير مقنعا"[1].

فتتجلى أهمية الضمائر في القول الخطبي حين يضمر الخطيب بعض مقدماته ولا يصرح بها ويعمل فيه أيضا على مافي ضمير السامع من معرفة المقدمات التي حذفها " والضمائر تقنع بصورها وتقنع بموادها، وإنما تصير مقنعة بأن يبقى فيها موضع عناد، ومتى لم يكن فيها موضع عناد، خرجت من حد المقنع برتبته إلى رتبة اليقين وحده، وإنما تصير الضمائر الحملية في حد المقنع بأن ينظر أولا إلى القياسات الحملية التي هي في الحقيقة قياسات"[2]، فخاصية الشك والاحتمال والتردد هي التي تكسو الضمير هالته عند المتلقي، فيقع في موطن حيرة فينجذب للنص ويصدق بالتالي دعوى الخطيب، فهو بالتالي نوع من القياس المنطقي الذي يحقق التصديق أو هو الذي يقود المتلقي إلى التصديق ، فالضمائر هي التي توقع التصديق. فما هو التصديق الخطبي؟ يقول الفارابي "إن التصديقات الإقناعية هي دون الظن القوي وتتفاضل فيكون بعضها أزيد من بعض على حسب تفاضل الأقاويل في القوة وما يستعمل معها، فإن بعض الأقاويل المقنعة يكون أشفى وأبلغ وأوثق من بعض الشهادات فإنها كلما كانت أكثر فإنها أبلغ في الإقناع وإيقاع التصديق"[3]، فالتصديق هو لب الإقناع الذي يصبو إلى تحقيقه الخطيب.

إن كلام الخطيب يحتمل الصدق والكذب، يكون مبنيا على الصواب وغيره، لكن مهمة الخطيب تتطلب منه أن يكون صادقا أو يقنع الجمهور بصدق خطابه وإن كان فحوى خطابه غير ذلك؛ لأن "المسار الذي تشقه الأقاويل الخطابية يتجه إلى إيقاع الظن عند المتلقي، وليس إلى إحداث اليقين، يبقى على الخطيب في هذه الحال الإيهام بأن ما يفوه به لهو عين الصدق وكبد الحقيقة"[4] ، وعليه فالتصديقات الخطبية هي من إبداع الخطيب وتفننه في الأقاويل وقدرته على امتلاك ناصية البلاغة للإقناع و التصديق.

---

[1] الفارابي، الخطابة. ص: 31.

[2] المصدر نفسه. ص: 44.

[3] الفارابي، إحصاء العلوم. ص: 41.

[4] سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية. ص: 122.

وقد حددت طرق وقوع التصديق "ولما كانت طرق التصديق منها ماهي عامة لأكثر الناس، أعني وقوع التصديق من قبلها وهي الخطابية والجدلية والخطابية أعم من الجدلية، ومنها ماهي خاصة بأقل الناس وهي البرهانية"[1] ، فأقرب الطرق للتصديق هي الخطابة والجدل لأن الناس تتفاعل معها عكس البرهان الذي ينفر منه الناس بما أن الغرض هو إيقاع التصديق فوجب اتباع الطرق الأكثر نجاحا. وقد حدد ابن رشد **طرق وقوع التصديق** في أربعة أصناف[2]:

1. أن تكون مشتركة خاصة بالأمرين جميعا (يكون التصور والتصديق يقينا)
2. أن تكون المقدمات مع كونها مشهورة أو مظنونة يقينية وتكون النتائج مثالات للأمور (التأويل)
3. عكس الثاني تكون النتائج هي الأمور التي قصد إنتاجها نفسها، تكون المقدمات مشهورة أو مظنونة من غير أن يعرض لها.
4. أن تكون مقدماته مشهورة أو مظنونة من غير أن يعرض لها أن تكون يقينية وتكون نتائجه مثالات لما قصد إنتاجه.

وقد فصل أرسطو في ضروب التصديقات وسبل تحصيلها "فأما التصديقات التي تحتال لها بالكلام فإنها انواع ثلاثة: فمنها مايكون بكيفية المتكلم وسمته ومنها مايكون بتهيئة السامع واستدراجه نحو الأمر، ومنها مايكون بالكلام نفسه قبل التثبيت"[3] ، فالتصديقات تشمل أطراف العملية التواصلية بالمتكلم والرسالة والمستمع.

فالخطيب يسعى جاهدا لإيقاع الظن القوي أو التصديق لدى المستمع وأول خطوة هو المتكلم أو الخطيب، فتتبادر علامات التصديق من لدنه "فأما بالكيفية والسمت، فأن يكون الكلام بنحو يجعل المتكلم أهلا أن يصدق ويقبل قوله، والصالحون هم المصدقون سريعا بالأأكثر في جميع الأمور الظاهرة، فأما التي ليس فيها أمر قاطع، ولكن وقوف بين ظنين فإن هذا النحو أيضا مما ينبغي أن يكون تثبيته بالكلام لا بما ذكرنا آنفا من كيفية المتكلم وسمته (...) بل الكيفية والسمت قريب من أن يكون له التصديق بالحقيقة"[4].

وتنقسم التصديقات التي يخترعها المتكلم إلى ثلاث يقول ابن رشد "أما التصديقات التي نفعلها نحن ونخترعها فهي ثلاثة أنواع أحدها: إثبات المتكلم فضيلة نفسه التي يكون بها أهلا أن

---

[1] أبو الوليد ابن رشد، فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، تحقيق: محمد عمارة، دار المعارف، ط3، 1969. ص: 56.

[2] ينظر: ابن رشد، فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصالص: 56.57.

[3] أرسطو، الخطابة. ص: 10.

[4] المصدر نفسه. ص: 10.

يصدق، وأن يكون عند التكلم بهيئة في وجهه وأعضائه شأنها أن توقع التصديق بالشيء المتكلم فيه والفضيلة التي شأنها هذا هي التي يعني أرسطو بالكيفية والهيئة التي شأنها هذا هو الذي يعني بالسمت"[1] ، أما الصنف الثاني من التصديقات فهو الذي يخص السامع "يكسب السامع بالقول انفعالا مايوجب له التصديق بالشيء الذي فيه القول، فإنه ليس تصديقنا بالشيء وإقرارنا له ونحن في حال الفرح أو الحزن تصديقا واحدا، وكذلك إذا كنا في حال السخط على الشيء أو في حال الرضا عنه"[2]، أما الصنف الثالث من التصديقات "فهو تثبيت الشيء بالكلام المقنع أو ما يظن به أنه مقنع، وذلك في الأمور الجزئية التي تقنع فيها هذه الصناعة بهذه الوجوه.

فهو بيّن أن الذي يقدر بأن يقنع الإقناع الممكن في كل واحد من الأشياء إنما هو الذي يكون عالما بثلاثة أشياء أولها: معرفة الأقاويل المقنعة وثانيها معرفة الأخلاق والفضائل، وثالثها معرفة الانفعالات، وذلك بأن يعرف كل واحد من الانفعالات: ماهو ومن أي شيء يكون ومتى يكون وكيف يكون وإذا كان كذلك فهذه الصناعة كأنها مركبة من صناعة الكلام"[3]، فيتعلق التصديق بأطراف العملية التواصلية، حيث يعني أرسطو ب "السمت" شخصية الخطيب وهيئته وحركاته وصورته أثناء إلقاء الخطبة، وبالنسبة للسامع فعلى الخطيب مراعاة أحواله وانفعالاته أي ":مقتضى الحال" أما بالنسبة للنص فعلى الخطيب الاهتمام بكل أجزاءه من تركيب وصياغة وانتقاء الجمل والكلمات.

توجه أرسطو نحو البلاغة أكثر من المنطق، فالبلاغة تحقق ما لا يحققه المنطق ولهذا أقحمها فيه، حيث اِهتم بالبلاغة كونها "خطابا حجاجيا يقوم على وظيفتي التأثير والاقناع ويتوجه إلى الجمهور السامع قصد توجيهه أو إقناعه إيجابا أو سلبا"[4] ،فالخطابة والشعر تتحدد بمهمتها ووظيفتها المتعلقة أساسا بالاقناع و التاثير ولذلك "توخت خطابة أرسطو بناء الاقناع في مجال المحتمل مستهدفة توجيه الجمهور إما بإقرار اعتقادات معينة لديه، أو اطراح اعتقادات أخرى ومن ثم كان مرامها عمليا"[5] ، فيخصص الإقناع لتحديد مفهوم الخطابة عند أرسطو ولذلك كان كتاب الخطابة مقسما إلى ثلاث مقالات "المقالة الأولى وتقع في خمسة عشر فصلا وقد عرض فيها أرسطو لعلاقة الخطابة بالجدل ولتعريف الخطابة وتفضيل أنواعها وتحديد غاياتها.

---

[1] ينظر. ابن رشد، تلخيص الخطابة. ص: 30. 31.

[2] ابن رشد، تلخيص الخطابة. ص: 32. 33.

[3] المصدر نفسه. ص: 33.

[4] جميل حمداوي، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة. ص: 25.

[5] عبد اللطيف عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة. ص: 56.57.

_المقالة الثانية: تتكون من ستة وعشرين فصلا توقف فيها أرسطو عند المضامين التي تحتويها الأنواع الثلاثة للخطابة.

_المقالة الثالثة: خصصها أرسطو لمتابعة الأسلوب وأجزاء الخطابة".[1]

فالخطابة عند أرسطو تأخذ جانبين أو زاويتين: جانب بلاغي وجانب جدلي، وقد رأينا كيف ربط بين الجدل والخطابة، أما الجانب البلاغي فقد حدده ضمن تقسيمه لأنواع الخطابة: الاستشارية والقضائية والبرهانية وكل الأنواع ترمي إلى الإقناع حسب تخصصات كل واحدة فيها.

فالخطابة القضائية تعتمد على القياس المنطقي بشكل كبير، لأن غايتها هي تحقيق العدالة ومعرفة الحقائق ولذلك تستعمل الزمن الماضي، أما الخطابة الاستشارية فهي ذات طابع سياسي بغلب عليها الزمن الحاضر، أما الخطابة البرهانية فهي تستعمل جميع الأزمنة كما تعتمد أسلوب المبالغة والتضخيم[2]. فيتزاوج الجدل والبلاغة في أنواع الخطابة.

وكذلك حدد أرسطو عناصر بناء الخطابة التي ترتهن إلى ثلاثة أركان "الخطيب حجة مقنعة في الإستدلال الخطبي بأخلاقها وعنصر الثقة فيها، وهي عوامل تمنح الخطاب قوته ومصداقيته. ب_ السامعون: إذ لا بد في الاقناع من التهيئة الانفعالية والاجتماعية للسامعين، من أجل استدراجهم. ج_ القول: يتوقف الاقناع كذلك على القول"[3]، فالخطابة فن التواصل بين الخطيب والجمهور وتعتمد في نجاحها على الأركان الثلاثة، فلا يمكن أن نلغي طرفا أو نتجاهل دوره في تحقيق العملية التواصلية، وقد اِصطلح على عناصر العمليةالتواصلية عند أرسطو بـ: الايتوس والباتوس واللغوس، فالإقناع يتحقق عبر "اللوغوس الذي يعني الكلام والحجج والأدلة، ويظهر ذلك جليا في شق الرسالة التواصلية وإما يتحقق عبر الإيتوس الذي يتمثل في مجموعة من القيم الأخلاقية والفضائل العليا التي ينبغي أن يتحلى بها الخطيب أو البلاغي المرسل، وإما يتجسد في الباتوس الذي يتعلق بالمخاطب ويكون في شكل أهواء وانفعالات"[4] ، ما يلخصه حمادي صمود ضمن هذا الجدول[5]:

---

[1] عبد اللطيف عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة. ص: 53.

[2] ينظر: جميل حمداوي، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة. ص: 27.

[33] عبد اللطيف عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة. ص: 55.54.

[4] جميل حمداوي، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة. ص: 26.

[5] ينظر: حمادي صمود، مقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح. ص: 12. 13

الإيتوس	شخصية الخطيب بواصفات معينة: أن يكون مشهورا محمودا محبا للحق متمكن من القضايا الحرص على العدل
الباتوس	مجموع الانفعالات التي يرغب الخطيب في إثارتها
اللوغوس	القدرة الخطابية على الاستدلال والبناء

فكل عنصر يمتاز بميزات تؤهله لأن يكون مقنعا، وفي استخدام الحجج المناسبة كل حسب موقعه، ومدار الأمر كله على الخطيب فهو الذي ينشؤ النص وهو الذي يخاطب المتلقي، لذلك فقد أولوا عناية كبيرة به.

فشيشرون أهم منظري البلاغة الرومانية قد أخذ عنصر الخطيب "ليصبح عماد البلاغة باعتباره منظومة جمالية نوذجية شاملة للجانبين اللغوي والأخلاقي قابلة للتأثير في المناحي السياسية والقانونية، ذلك أن الفن الخطابي عنده قام على قوة الخطيب البيانية من جهة وعلى سيرته الأخلاقية التي يسعى إلى تلبسها اجتماعيا، بوصفه ممثلا لقيم من المفترض احتذاؤها والسير على منوالها من جهة أخرى.

لذلك غدا الخطيب رمزا للفضيلة ومثالا لصنعة الخطابة مبلغيه المقدرة الاقناعية المطلوبة"[1]، فقد اِهتم بالخطيب كونه العنصر الرئيس في الخطابة وهو المدير للقول، ولذلك عني بشخصيته الحسية والمعنوية لأنه يمتلك الأدوات المعرفية وكيفيية صياغتها وطرحها للجمهور وفي أي ثوب ووقت "إن من مشاغل الخطيب أن يخرج ما يعتبره مهما بالنسبة إلى حجاجه من حيز الغياب إلى حيز الحضور كما أن عليه أن يشدد على بعض العناصر التي هي حاضرة في أذهان سامعيه، فيجعلها اكثر حضورا" [2]، فالدور الرئيس بالخطيب يمنحه القدرة على التحكم في القول سواء من ناحية البناء أو من ناحية الإلقاء حتى تنتقل إلى المتلقي وتحقق الغرض المنشود. وهاته الخصائص والميزات فصل فيها النقد القديم نتعرض لها في موقعها. أما في ما يخص الإقناع الخطابي فقد كان في التفكير النقدي العربي القديم متعلقا بالبيان؟

[1] أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب. ص: 5.

[2] عبد الله صولة، الحجاج: أطره ومنطلقاته. من خلال مصنف في الحجاج، الخطابة الجديدة لبيرلما وتيتيكاه، ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية. ص: 315.

المبحث الثاني:

الإقناع الخطابي

1- الخطابة والبيان

2- الحجاج والإقناع

3-استراتيجية الإقناع في الشعر والخطابة

الإقناع الخطابي:

تتوسل الخطابة بآلية الإقناع كوسيلة ناجعة لتحقيق التأثير المرجوّ من المتلقي، حيث يُعدّ استراتيجية مهمة فيها، إذ يمثل الوسيلة والهدف التي ينشدها الخطيب، وطبعا هو يكون المحرك الأول لأنه يسعى إلى هدف معين وهو دفع السامع أو المتلقي إلى فعل شيء أو تركه.

فقد لعبت الخطابة دورا هاما على مر العصور، ففي العصر الجاهلي أوكل الى الخطيب مهمة الإصلاح الاجتماعي والسياسي والأخلاقي...حيث كان من مهامها كذلك "إصلاح ذات البين، وإطفاء ثائرة الحرب، وحمالة الدماء والتأكيد للعهد في عقد الأملاك، وفي الإشادة بالمناقب وكل ما أريد ذكره وشهرته بين الناس"[1]، فقد تبنت الخطابة مهاما جساما وهذا دليل على قوة هذا الفن ومدى قبوله لدى الناس.

إلى أن جاء عصر الإسلام ظلت الخطابة تحمل دورا مهما في المجتمع، حيث أضيف إليها الوعظ والإرشاد والتعريف بالدين الجديد، ولا يوجد قول أبلغ من الخطابة لهذا، ثم ما إن تحول الفكر الإسلامي إلى صراعات وشقاقات، لم يجد أصحاب الملل المختلفة والمتفرقة الا الخطابة بديلا، فتحولت إلى خطب سياسية وعقائدية فقد "وجدت الخطابة غذاء من الفتن والثورات التي أظلت ذلك العصر، وقد أخذ الفتيان والكهول يتبارون في الخطابة ويتسابقون في ميدانها وكان مكان ذلك الوفادة ومجالس الخلفاء والأمراء والولاة، وقد نشأ من هذا أن وجدوا أناسا يعلمون الشبان الخطابة ويمرنونهم عليها"[2]، فقد كان للخطابة شأن الشعر مكانا بارزا.

فالخطابة في أوج عصور الفصاحة والبلاغة والبيان تربعت على عرش الجمهور والتأثير فيه. فقد وظفت لإقناع عدد كبير من الناس، فهي "قوة تثير حمية الجيوش، وتدفعهم إلى لقاء الموت، وتزيد قواهم المعنوية (...) والخطباء هم المسيطرون على الجماعات، وهم الذين يقيمونها ويقعدونها...لأن الغلب في ميدان الكلام والسبق في حلبة البيان لهم، فآراؤهم فوق الآراء، لأنهم يستطيعون أن يلحنوا بحجتهم ويسبقوا إلى غاياتهم"[3]، فالتأثير في الجماعة أفضل من الفرد منفردا لذلك يحاول الخطيب اِستمالة الجمهور ومخاطبة الوجدان؛ لأن "الجماعة تنقاد بالاستهواء و التأثير أكثر مما تنقاد بالمحاجة والإقناع، وأنها إن كانت أضأل من الفرد تفكيرا وأقل

[1] قدامة بن جعفر، نقد النثر. ص: 93.

[2] عبد الرحمان أبو زهرة، الخطابة. ص: 7.

[3] عبد الرحمان أبو زهرة، الخطابة. ص: 16.

تروية، فإنها أغزر شعورا وأسرع إستجابة"[1]، فالنص الخطابي يرتكز على الحجج العقلية والأدوات الإقناعية في منطلقه، إلا أن الخطيب ملزم بالتأثير العام، لذلك يستعين بالخيال من حين لآخر لتكون استجابة الجمهور سريعة، فالجمع من الناس تحركهم عواطفهم وانفعالاتهم.

وهذا ما أدركه السوفسطائيون، فقد كان لهم دور في نشوء و ارتقاء الخطابة آنذاك، حيث كانوا يعلمون فتيان أثينا هذا الفن القولي لمجابهة الآخر، لأن الخطابة تخاطب النفس في غيبة العقل حيث تضلله وتخدعه وتوهمه، باعتمادها على وسائل تأثيرية انفعالية، حيث يرتكز الخطيب في قوله وفعله على كلمات وحركات من شأنها استفزاز مشاعر المتلقي وجعل النفس تنقاد لمقتضى الكلام دون فكر أو روية أو حتى رد فعل عقلي على الكلام الذي يلقى على مسامعه، فقد كانت الخطابة عندهم خطابة "تضليل في كثير من الأحيان"[2] ، فقد كانت تعتمد كليا على الأساليب النفسية.

يقول العسكري في فضل الخطابة "والخطابة لها الحظ الأوفر من أمر الدين، لأن الخطبة شطر الصلاة، وهي عماد الدين في الأعياد، والجمعات والجماعات وتشمل على ذكر المواعظ التي يجب أن يتعهد بها الإمام رعيته"[3]، فتلقى الخطبة عادة في محفل أو مناسبة نظرا لقوتها وسرعة استجابة الجمهور لها، وهذا لأن التأثير يكون عاما حيث : "من الأفكار والمشاعر ما لا يتولد أو يتحول فيخرج من القوة إلى الفعل إلا عند الفرد في جماعة، فالجماعة ذات عارضة متألفة من عناصر مختلفة اتصل بعضها ببعض إلى أجل كخليات الجسم الحي التي ولدت باتصالها ذاتا أخرى لها صفات غير صفات كل خلية منها"،[4] فالمشاعر والأفكار وسط الجماعة كالعدوى المنتشرة بين الناس فيتسابق الناس إليها ولتبنيها بمجرد أنها طرحت.

وعليه تتحدد العلاقة التواصلية بين المرسل والمرسل إليه وترتهن بمدى براعة الأديب في صيانة أفكاره ورسائله المتضمنة في الخطاب المقدم وتقديمها بأسلوب يخضع القارئ له ويتبناه ويعمل هو كذلك على العمل به ونقله للآخرين، فتتعلق صفة الإقناع عند المتلقي بآثار ومواقف تجاه الخطاب والمخاطب وهو بذلك يستغل الجانب العاطفي للمتلقي فكيف يصل المبدع إلى هذه النتيجة البعيدة الأثر في نفسية القارئ، الأولى تتعلق بكسبه للقارئ والثانية بدفع القارئ

[1] أحمد محمد الحوفي، فن الخطابة، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، ط4. د.ت. ص: 54.

[2] جميل عبد المجيد، البلاغة و الاتصال، دار غريب للطباعة و النشر، ط1. 2002. ص:108.

[3] أبو هلال العسكري، الصناعتين. ص: 136.

[4] أحمد محمد الحوفي، فن الخطابة. ص: 51.

لكي يتبنى عمله؟ ويحمل هم الرسالة. وقد عالج الجاحظ وابن وهب موضوع الخطابة وأسلوبها والخطيب وصفاته في معرض حديثه عن البيان.

2-1 الخطاب والبيان:

البيان المقصود ليس هو المشتمل على علوم البلاغة إنما يعنى به ما قدم في كتاب الجاحظ البيان والتبيين الذي وجهه نحو منهج الخطباء في قوة الإقناع وفن القول والعناية بعناصر وأجزاء النص الأدبي شعره ونثره، حيث يعد الكتاب من أشهر كتب البلاغة التي تبحث في عناصر الجمال ومواطن الابداع في القول من خلال الاهتمام بالمبدع والنص والمتلقي.

كما يركز في الكتاب على الإقناع والتأثير في المخاطب من خلال العناية بالقول واللفظ حتى يصل إلى المتلقي ويحدث أثره فيه، فالبيان "اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهتم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان ومن أي جنس كان ذلك الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي يجري القائل والسامع إنما هي الفهم والافهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الوضع"[1]، فوظيفة الفهم والإفهام التي قرن بها مفهوم البيان إنما هي التأثير في المتلقي وإيضاح الأمر له، كما يقول محمد العمري أن البيان عند الجاحظ "مفهوم إجرائي، أي أنه العملية الموصلة إلى الفهم والإفهام في حالة اشتغالها"[2]، فقد حشد الجاحظ الوسائل اللغوية والوسائل الخارجية المتعلقة بالخطيب من إشارة وحضور لغاية وحيدة وهي تحقيق الفهم والإفهام أي الإقناع والتأثير.

وبذلك نلمح وظيفتين أو خطوتين في مواجهة القارئ وهي الفهم المتعلق بالبيان والتأثير والثانية الإفهام المتعلقة بالإقناع، حيث ركز الجاحظ على عنصرين مهمين هما الصوت والإشارة في الخطابة لتحقيق الوظيفتين "فتدفع المشافهة التي كانت القناة الأولى الأساسية للاتصال الأدبي عند العرب الجاحظ إلى التركيز على وسيلتين بيانيتين هما: الصوت والإشارة، وقد عني الجاحظ في الإتصال الخطابي خاصة والخطابي الجدلي على نحو أخص"[3]، فقد اِهتم بسلامة مخارج الحروف عند الخطيب وجهارة الصوت وغيرها من الكفاءات التي نعرض لها في موقعها.

---

[1] الجاحظ، البيان والتبيين. ج1/ ص: 76.

[2] محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها. ص: 191.

[3] جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال. ص: 144.

اِهتم الجاحظ بالخطابة والخطيب لتحقيق الإقناع ، حيث يعد كتابه أول من تكلم عن الخطابة ومقوماتها وصفات أطراف العملية التواصلية وميزاتهم وخصائصهم "فالقول الخطبي يكون عنده للخصومة والمنازعة ومناضلة الخصوم والاحتجاج على أرباب النحل ومقارعة الأبطال ومحادة الخصوم ومناقلة الأكفاء ومفاوضة الإخوان والخطيب مطلوب منه الإفصاح بالحجة والبصر بها والمعرفة بمواضع الفرصة"[1] ، فالمنازعة والاحتجاج والخصومة من الأنواع التي تتطلب إقناع الآخر بالحجج الداحضة والبينة، وتتطلب تفاعل الخطيب والمتلقي.

لذلك على الدارس الإهتمام بهاته العناصر "التي تنبني عليها ملامح النص ونوعيته وتحتل الوظيفة وهي في مصطلح "الغاية" و"مدار الأمر" حجر الزاوية في هذا البناء لأنها مولد اللحمة ومحرك التفاعل بين هذه الأطراف، بل إنها الهدف الذي تسعى الأطراف إلى تحقيقه"[2] ، فقد حصر الجاحظ إقناع الخطيب لجمهوره في الصوت والإشارة لأنه يكون في اِتصال مباشر معهم وكذلك الحال في المنازعة والخصومة، التي تتطلب مواجهة الخطيب بجمهوره واتصاله بهم اتصالا مباشرا.

كما عالج ابن وهب مفهوم البيان من خلال بحثه في المعاني وكيف تقوم في النفس "البيان على أربعة أوجه: فمنه بيان الأشياء بذواتها، وإن لم تبن بلغاتها، ومنه البيان الذي يحصل في القلب عند إعمال الفكرة واللب، ومنه البيان الذي هو نطق باللسان، ومنه البيان بالكتاب الذي يبلغ من بعد وغاب"[3] ، وبعد تحديده لأنواع البيان يفصل في كيفية إدراك المعاني واستنتاجها، فتكون بالتدبر والتفكر "فبالفكر والاعتبار يتقى الزلل و العثار، وبالتجارب تعرف العواقب وتدفع النوائب فإذا تفكر الإنسان وتدبر ونظر واِعتبر وقاس ما يدله عليه فكره بما جربه هو ومن قبله، تبين له ما يريد أن يتبينه وظهر له معناه وحقيقته"[4] ، فإذا تمكن للخطيب المعاني فيتمسك بها وبرأيه وبالتالي ينقلها للمتلقي فيقتنع بها، فلا يخلو البيان من أن يكون ظاهرا جليا أو باطنا خفيا، وقد أوضح ذلك في أقسام البيان الأربعة.

3-1 الأسلوب الخطابي:

[1] حمادي صمود، مقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح. ص: 21.

[2] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب. ص: 185.

[3] أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد النثر، المركز الثقافي العربي، بيروت، د.ط، 1980. ص: 9.

[4] المصدر نفسه. ص: 9.

لكي يتحقق الإقناع عند الجمهور الذي هو الغاية الرئيسة من خطابه، لا بد للخطيب من بعض الأساليب التي يلون بها خطابه كي يتحقق له ما يرنو إليه، ومن ذلك التزام الخطيب بأساسيات النص الخطابي المتمثلة في : البصر بالحجة، وترتيبها ثم العبارة التي تؤدي له غايته.

وأول خطوة هي البصر بالحجة؛ وتتمثل في رصد الحجج التي ينوي الخطيب تقديمها للجمهور، وذلك بإعمال فكره في نوعية الحجج والبراهين التي يقدمها في خطابه وتدل على "حسن التدبير والتقاط المناسبة بين الحجة وسياق الاحتجاج في صورتها المثلى حتى يسد المتكلم السبيل على السامع فلا يجد منفذا إلى استضعاف الحجة والخروج عن دائرة فعلها، وربما نقضها بما يخالفها أو يباينها"[1]، فترتهن براعة الخطيب في اختياره للحجج المناسبة في السيقا المناسب حتى لا يستطيع الجمهور دحضها.

ثم تأتي الخطوة الثانية وهي ترتيب الحجج؛ وذلك بإلقاء كل حجة حسب المقام والظروف المحيطة بالجمهور فلا يلقيها دفعة واحدة بل بالتدرج والروية لأن ذلك يزيدها قوة ويمكن لها في ذهن المخاطب ويأتي ذلك بالبدء بالمقدمات التي تعتمد فيها على الإشارة والاستمالة والتأثير، فالخبر الذي يتوسل تقنيات كاعتماد الوقائع التاريخية، ثم وصولا إلى الخاتمة التي تبرز في النهاية حذق المتكلم في الإبلاغ والإيصال[2]. وبعد أن يحدد الخطيب حججه ويرتبها ترتيبا مقبولا لدى الجمهور يأتي دور الأسلوب والألفاظ في توصيل رسالته، ويميز الأسلوب الخطابي خاصية "التغيير" حسب ما اصطلح عليه الفلاسفة المسلمون.

التغيير صفة فنية يمتاز بها الأسلوب الخطابي، إذ يحمل لغة جمالية تحوي إيحاءات من شأنها إيقاع التعجيب لدى السامع، فالتغيير "هو الذي يكسب القول الخطابي مكانة جمالية أي انحراف عما هو شائع في اللغة صوتيا وتركيبيا ودلاليا"[3]، فهو خروج عن قوانين اللغة المعجمية بما يتوافق مع نفسية الخطيب وضروراته.

والتغيير ليس نوعا بلاغيا محددا شأنه شأن الاستعارة أو الكناية أو التشبيه، ولكنه صبغة فنية يكتسيها الأسلوب الخطابي من تركيب ودلالة وصوت إذ يحيل مفهوم التغيير كافة الأساليب الجمالية البلاغية التي تعطي النص هالة جمالية فهو "يشير إلى مصطلح المجاز دون أن يعني به الباب الخاص في علم البيان الذي يدل على تسمية الشيء باسم ما قاربه أو كان منه

---

[1] حمادي صمود، مقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح. ص: 14.

[2] ينظر: رضوان الرقيبي، الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله، مجلة عالم الفكر، العدد 2، المجلد 40، أكتوبر، ديسمبر، 2011.ص: 73.

[3] عباس آرحيلة، الأثر الأرسطي. ص: 628.

بسبب وإنما يقصد به دلالته العامة التي تشمل كل كلام بليغ مقابل للحقيقة، والتي تضم التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام"[1] ، فهو ليس مفردا للتشبيه وإنما يكون أوسع منه فقد أقره الفلاسفة بأنه ما خرج عن اللغة المألوفة في النص الخطابي، وهو أسلوب الخطيب ليلطف بها قوله ويكسر من صرامته المنطقيه فهو يعد بذاك الجانب الإمتاعي للقول الخطبي.

وأكثر ما يلجأ اليه الخطيب من التغييرات هي الاستعارة، حيث "تكمن قيمة التغيير والتغييرات الاستعارية بصفة خاصة في كونها غريبة غير مألوفة لانحرافها عما هو عادي وشائع في اللغة، ومن ثم تكون أكثر إثارة لانتباه المتلقي وأكثر قدرة على التأثير فيه بقدر ما تحققه من غرابة وانحراف عن العادي والمألوف، دون أن تتجاوز هذه الغرابة وذلك الإنحراف حدود ما تقبله العقل والمنطق أي دون أن تتجاوز حدود ما هو ممكن إلى ما هو مستحيل"[2]، يفضل الخطيب الاستعارة ويؤثرها على باقي الأساليب البيانية الأخرى لما تتيح له من مقاربة الواقع وعدم الابتعاد عنه في صورها، حيث يستطيع إيقاع التعجيب لدى المتلقي دون الإبهام والغموض، فالخطيب مطالب بالبقاء ضمن دائرة الممكن والابتعاد عن الغموض والالتباس وهذا ما تحققه له الاستعارة دون الأساليب البيانية الأخرى.

ولذا نجد تقسيم ابن سينا للألفاظ إلى صريحة واستعارية "وأوضح القول وأفضله ما يكون بالتصريح، والتصريح هو ما يكون بالألفاظ الحقيقية المستولية وسائر ذلك يدخل لا للتفهم بل للتعجب مثل المستعار فيجعل القول لطيفا كريما"[3] ، فقد حصر ابن سينا ألفاظ الخطيب إلى الاستعارة إذا أراد أن يكسو نصه بصبغة فنية فإذا "لم يجد الخطيب للشيء اسما فأراد أن يستعير له، فينبغي أن يستعير اسمه من أمور مناسبة ومشاكلة ولا يمعن في الإغراب، بل يأخذ الاسم المحقق لشبهه ومناسبه، فتغييره إياه ليس مستعار المستعار ومغير المغير، ثم يجب أن تكون المعاني التي يستعار منها معاني لطيفة معروفة محمودة وقد استعملت في المعارف من الكلام"[4]، فالخطيب حين يستعين بالاستعارة فهو مقيد يقيود العقل والمنطق فتكون استعارته محكومة بقبضة العقل ولا بد أن يحيل الى الواقع والمعقول.

عكس الشاعر الذي يجوز له أن يجمع بين المتناقضات بل مطالب بالغموض والإبهام، فعلى الخطيب أن يراعي وجه الشبه بأن لا يأتي بالغريب المفارق؛ لأن الخطيب يهدف إلى إيصال قيم

[1] يوسف الإدريسي، التخييل والشعر. ص: 75.

[2] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص: 226.

[3] ابن سينا ، فن الشعر،. ص: 193.

[4] أرسطو، الخطابة، ص: 207.

ومعارف معينة إلى جمهوره في خطابه، فيشحذ كل المعطيات التي من شأنها أن تعزز هذا النص حتى يلقى قبولا لدى المتلقي على الاقتناع بما جاء في فحواه وبذلك يتميز الأسلوب الخطابي[1]:

-الإطناب.

-الوضوح.

-إثارة الشعور.

-الموسيقى.

-القياس المضمر.

فمميزات الخطبة أن يسهب الخطيب في موضوعه ويعطي كل جانب من جوانبه حقه من التوضيح والإيضاح لكي يثير شعور المتلقي، فللخطيب استراتيجية في إقناع الجمهور واستمالته. حيث ينطلق الخطيب لإقناع جمهوره من المقدمات التي تعتبر الواجهة الرئيسة للنص، من خلال : الوقائع، الحقائق، الافتراضات، القيم، الهرميات، المعاني أو المواضع.

1-الوقائع: وتمثل ما هو مشترك بين عدة أشخاص أو بين جميع الناس ولا تكون عرضة للدحض أو الشك.

2-الحقائق: وهي أنظمة أكثر تعقيدا من الوقائع وتقوم على الربط بين الوقائع ومدارها على نظريات علمية أو مفاهيم فلسفية.

3-الافتراضات: شأنها شأن الوقائع والحقائق تحضى بالموافقة العامة، لكن الإذعان لها والتسليم بها لا يكونان قويين حتى تأتي في مسار عناصر أخرى تقويمها وتحدد الافتراضات بالقياس العادي أو المحتمل ولكن هذا العادي وهذا المحتمل يتغيران بتغير الحالات.

4-القيم: التي يعول عليها في جعل السامع يذعن لما يطرح عليه من آراء.

5-الهرميات: ترتيب القيم حسب درجالت مختلفة وتعتبر هرمية القيم في البنية الحجاجية أهم من القيم نفسها.

6-المعاني أو المواضع: نعني بها لجوء الخطيب إلى استخدام مقدمات عامة أثناء بناء القيم وترتيبها.[2]

فالخطيب حين يعتمد على تراتبية حجاجية لإقناع المتلقي بالإضافة إلى العناية بأحوال المتلقي والسياق العام واللغوي، بالإضافة إلى هاته الأدوات لا بد للخطيب من:

---

[1] ينظر: أحمد محمد الحوفي، فن الخطابة. ص: 171.178.

[2] ينظر: عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته، ص 309.310.312

_انتقاء عناصر المحاجة، ويقع هذا الاختيار على أساس نوعية الجمهور المتلقي بالاعتماد على وسيلة الحضور ويتمثل ذلك في استحضار العنصر المنتقى للمحاجة وجعله ماثلا بين أعين المخاطبين وفي أذهانهم.

_السياق القولي والأسلوب البلاغي اللذان يقدمهما فيها، منها أنواع الصفات والأمثلة والنعوت والتأكيدات.

_عدم تشتيت انتباه السامعين.

_اعتماد الأسلوب البطيء.

_الاعتماد على التكرار.

_مطابقة المقال للمقام.[1]

فالخطيب في العصور المتقدمة للأدب العربي لم يخف عليه طرائق وحيل لبث روح الحماسة عند جمهوره حتى ينقاد له ويتأثر بقوله، من خلال حشده لمختلف الأساليب الإقناعية والإمتاعية الجمالية إلى الترتيب والتسلسل المنطقي لأفكاره المطروحة في خطابه. كما نجد مفهوم الإقناع مرتبطا بالدرس الحجاجي المعاصر الذي يعتبر غايته الوحيدة.

2- الحجاج والإقناع:

يطلق لفظ الحجاج على العلم وموضوعه، الذي تتلخص غايته في "تحقيق الاقتناع الذي هو غاية الحجاج يقع في منطقة وسطى بين الاستدلال والاقناع"[2]، فهدف الحجاج هو تحقيق الاقتناع النابع من نفس راضية لا الإقناع المحمول عادة على الاستكراه والاستلاب، فنظرية الحجاج [*]اتقدم منهجا جديدا مختلفا في الدرس الغربي عن طرق التعامل مع الجمهور، فيلجأ الخطيب إلى الحجاج من منطلق أن القاعدة التي يتأسس عليها خطابه ذات أوجه دلالية متعددة ولا تحتمل دلالة ثابتة، هنا يتدخل الحجاج ؛ لأنه "لا يكون فيما هو يقيني أو إلزامي (...)إنما يكون فيما هو مرجع وممكن ومحتمل، فالأدلة التي تقدمها المحاجة ليس من شأنها أن تكون حاسمة فاصلة فيما تثبت أو تنفي، بحيث تقرر ما تقرره أو تنفي على سبيل الحقيقة المؤكدة

---

[1] عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته. ص314 . 315. 318.

[2] المرجع نفسه. ص: 300.

[*]نظرية الحجاج وضع أسسها اللغوي الفرنسي أزفالد ديكرو 1973، وهي نظرية لسانية تهتم بالوسايل اللغوية وبإمكانات اللغات الطبيعية التي يتوفر عليها المتكلم وذلك بقصد توجيه خطابه وجهة مت تمكنه من تحقيق بعض الأهداف الحجاجية، ثم إنها تنطلق من الفكرة الشائعة التي مؤداها: أننا نتكلم عامة بقصد التأثير. ابو بكر العزاوي، اللغة والحجاج. ص: 14.

الراسخة"[1]،يقوم الخطاب الحجاجي على ثلاثة مبادئ رئيسية:"مبدأ الغيرية حيث وجود المتكلم المتلفظ والمخاطب السامع، ومبدأ التأثير حينما يقترن الملفوظ بوظيفة التأثير حينما يقترن الملفوظ بوظيفة التأثير على الغير، ومبدأ السيطرة الذي يقوم به المتكلم حينما يمتلك سلطة اللغة والحقيقة"[2]، الذي يمتلك سلطة اللغة فقد أمسك بزمام الإقناع والتأثير.

يتميز البعد الحجاجي بالعمل على تغيير أفكار المتلقي عن طريق مختلف الأساليب والحيل التي تحكم علاقة الباث بمستقبل رسالته وبرسالته وذلك بـ:

- "أن يتوجه إلى مستمع.
- أن يعبر عنه بلغة طبيعية.
- مسلماته لا تعدو أن تكون احتمالية.
- لا يفتقر تقدمه إلى ضرورة منطقية بمعنى الكلام.
- ليست نتائجه ملزمة"[3].

فبما أن الغاية الرئيسة التي يبتغيها الحجاج هي تحقيق إستمالة المتلقي والتأثير فيه، فإن أساليبه العقلية متعلقة بالجانب الوجداني للمتلقي، لذا على الخطيب أو المتكلم أن يمتلك زادا معرفيا وكفاءات ومهارات لغوية فنية لكسب رضا الجمهور.

ولهذا يقسم الحجاج إلى قسمين حسب نوع الجمهور: حجاج إقناعي وحجاج إقتناعي؛ فالاقتناع هوأساس الإذعان وأساس الحجاج[4]. فيتوجه بالحجاج الإقناعي نحو جمهور خاص ذا درجة عالية من الثقافة والفطنة لتقبل الحجج القوية والاستدلالات البرهانية، في حين يتعلق الحجاج الإقتناعي بالجمهور العام الذي تحكمه غالبا العواطف ولا يستطيع تقبل أو الانسياق وراء العقل وصرامة المنطق، فيعمد إلى الإقتناع لأنه الأقدر على تأثير في الجمهور.

لا بد أن النص الذي يحمل مهمة الإقناع نص له ميزات وخصائص معينة عن غيره من النصوص، ألا وهو النص الحجاجي، الذي يتبنى إقناع المتلقي والتأثير فيه، لأن النص حسب ديكرو "سلطة"، لأنه " يسد المنافذ على أي حجاج مضاد فيحرص على توجيه المتلقي إلى وجهة

---

[1] جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال. ص: 106.

[2] جميل حمداوي، من الحجاج إلى البلاغة، ص: 44.

[3] رضوان الرقيبي، الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله. ص: 83.

[4] ينظر: عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته. ص: 301.

واحدة دون سواها، وبذلك تنتهي إلى ميزتين أساسيتين هما: التأكيد على الوظيفة الحجاجية للبنى اللغوية وإبراز سمة الخطاب التوجيهية"[1]، فيحمل النص الحجاجي وجهة نظر محددة يروم من خلالها إقناع المتلقي بها والتسليم بمقتضاها، ولذا يتميز النص بسمات معينة له لاستكمال غايته[2]:

-القصد المعلن: أو الوظيفة الإيحائية للكلام.

-التناغم: تسلسل دقيق للأفكار ويتعلق الأمر بالفتنة أو الانفعال أو إحداث مجرد تقدم.

-الاستدلال: السياق العقلي للنص.

-البرهنة: الأمثلة والحجج وكل تقنيات الإقناع.

يتكون النص الحجاجي من عناصر لغوية وأخرى أسلوبية حجاجية، فتتمثل العناصر اللغوية في:

2- 1-الروابط الحجاجية:

يقوم النص الحجاجي على مجموعة من الإشارات تساهم في عملية الإقناع "الروابط الحجاجية هي جملة من الأدوات توفرها اللغة ويستغلها الباث ليربط بين مفاصل الكلام ويصل بين أجزائه ليؤسس عندها العلاقة الحجاجية المقصودة التي يراها مؤسس الخطاب ضرورية"[3]، وتتعدد الروابط الحجاجية إلى:[4]

أ- الروابط المدرجة للحجج: حتى، بل، لكن، مع، ذلك...

-الروابط المدرجة للنتائج: إذن، لهذا، وبالتالي...

ب- الروابط التي تدرج حججا قوية: حتى، بل ، لكن، لا سيما...

ج- روابط التعارض الحجاجي: بل، لكن، مع ذلك...

2-2- الحجج اللغوية:

وهي الأكثر فاعلية في الخطاب إذ عليها يرتكز المخاطب في إقناعه للمتلقي بناءا على الحجج التي يقدمها إليه، حيث تتسم "**إنها سياقية**: فالعنصر الدلالي الذي يقدمه المتكلم باعتباره يؤدي إلى عنصر دلالي آخر، فإن السياق هو الذي يصيره حجة وهو الذي يمنحه طبيعته الحجاجية. **إنها سببية:** فلكل حجة قوة حجاجية معينة، فقد يقدم المتكلم حجة ما لصالح نتيجة معينة،

---

[1] سامية الدريدي، الحجاج في الشعر "بنيته وأساليبه" عالم الكتب الحديث، إربد، ط2، 2011. ص: 24.

[2] ينظر: المرجع نفسه. ص ص : 26.27.

[3] سامية الدريدي، الحجاج في الشعر. ص: 318.

[4] ينظر: أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج. ص: 30.

ويقدم خصمه حجة مضادة أقوى بكثير منها"[1]، تتعدد الروابط والعوامل الحجاجية التي يروم بها المبدع تحقيق غايته وهي إقناع المتلقي.

كما تتنوع أساليب النص بين الإمتاع والإقناع أي بين الأساليب المنطقية والأساليب البلاغية التي تخاطب الوجدان؛ لأنه "عندما يطالب المحاور غيره بمشاركته اعتقاداته، فإن مطالبته لا تكتسي صبغة الإكراه، ولا تدرج على منهج القمع، وإنما تتبع في تحصيل غرضها سبلا استدلالية متنوعة تجر الغير جرا إلى الإقتناع برأي المحاور"[2]، فيلجأ للإقناع حين يريد أن يبني ثقة في نفس المتلقي ودفعه نحو الأمر دفعا نابعا من ذاته. وولأسلوب الإقناع ميزات ومصوغات لأجلها يلجأ المخاطب أو الباث إليه، تتمثل في[3]:

-إن تأثيرها التداولي في المرسل إليه أقوى.

-الإقناع تحقيق الرضا الداخلي والاقتناع الذاتي دون إكراه.

-الأخذ بتنامي الخطاب بين طرفيه عن طريق استعمال الحجاج حيث تزدوج أساليب الإقناع بأساليب الإمتاع لتكون أقدر على التأثير.

-الرغبة في تحصيل الإقناع، إذ يغدو هو الهدف الأعلى.

-إبداع السلطة، فالإقناع سلطة عند المرسل في خطابه.

-شمولية استراتيجية الإقناع، إذ تمارس على جميع الأصعدة.

-ما تحققه من نتائج تربوية.

-استباق عدم تسليم المرسل إليه بنتائج المرسل أو دعواه.

-خشية سوء تأويل الخطاب.

-عدم الاتفاق حول قيمة معينة، أو التسليم من أحد طرفي الخطاب للآخر.

فالغاية الأكيدة التي للمتكلم منتج الخطاب تتجلى في إقناع المتلقي بأفكاره والتأثير في سلوكه من خلال العمل على تغيير مواقفه وقناعاته الفكرية والعاطفية. ولهذا يعتمد الأديب الأساليب الإقناع كأسلوب مباشر واضح وصريح في طرحه للموضوع يستأنس القارئ به فيتبعه "الإقناع سلطة عند المرسل في خطابه ولكنها سلطة مقبولة إذ استطاعت أن تقنع المرسل إليه، إذ لا تحقق استراتيجية الإقناع نجاحها إلا عند التسليم بمقتضاها إما قولا أو فعلا، وما يجعل

---

[1] أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص: 19.20.

[2] طه عبد الرحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام.، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000. ص: 38.

[3] ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب "مقاربة لغوية" دار الكتاب الجديد، ليبيا، ط1، 2004. ص: 445. 446. 447.

الإقناع سلطة مقبولة هو كون الحجاج هو الأداة العامة من بين ما يتوسل به المرسل من أدوات أو آليات لغوية"[1].

فأطلق على الإقناع استراتيجية لأنه لا يأتي عبثا أو سليقة من عند المبدع إنما يخضع لخطة معينة وخطوات حذرة يسير عليها الباث لغايته، فإقناع الآخر ليس بالهين ولا يكون بأسلوب ساذج عفوي، إنما يخضع لحنكة الباث وقدرته على النفاذ إلى عقل المتلقي ووجدانه حتى يؤسس علاقة قائمة على الثقة حتى يتمكن منه "حيث يرتكز في علاقاته الداخلية وفي تواصله مع القارئ على منطق التعبير وتحديد الهدف والمعتمد فيه على المعنى الذي يسخر النص لإيصاله وتحقيقه، وهو رسالة ذهنية غايتها الاقناع"[2] ، فالباث الذي يريد إقناع المخاطب ودفعه نحو الأمر لا بد له من مخاطبة العقل وهذا يقتضي بناء النص على أسس منطقية عقلية ذات براهين صارمة ومعقولة حيث يسمح للمتلقي بأخذها وتقبلها ولا يستطيع دحضها أو ردها.

الإقناع في أبسط تقديم له هو الأسلوب الذي يعتمده المرسل والباث من لغة وإشارات متبوعة بها تهدف إلى إخضاع القارئ وتوجيهه نحو سلوك معين ودعوته نحو فعل شيء، حيث يعتمد الأساليب العقلية المنطقية التي تحتكم إلى صرامة الإستدلال والبراهين والحجج القوية الدامغة حتى لا يكاد القارئ يجد مخرجا من عدم التسليم، فيجد نفسه مجبرا على الخضوع لذلك القول حيث لا مناص من ذلك وقد قدمت بين يديه مجموعة من الأقوال الدالة القوية المأخذ.

وإذا سلمنا بأن الإقناع سلطة قد تمارس على الفرد، والسلطة هي الخضوع والإستسلام التام، لكنها ليست سلطة قاهرة بل تتوسط بين الإستلاب والحرية، الإقناع الذي يبنى عليه الأديب مقاله من شعر أو نثر، يمنح القارئ نوعا من الإستمتاع واللذة، فهو في بعده الجمالي الأدبي ممزوج بأساليب تحدث الإقتناع لدى المتلقي أي الرضى والقبول فيقبل القارئ على القول في لحظة توهج شوقا للعمل بالقول وما بثه الأديب، فالأسلوب الناجح إذن هو ما رمى به المبدع من الإقتناع في إقناعه للقارئ.

البعد الحواري الذي ينطوي عليه الحجاج قد يدفعنا إلى الإعتقاد أن الإقناع وإن كان الأسلوب الأول والمعول عليه في الحجاج إلا أنه يمكن الإستعانة ببعض الأساليب النفسية

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب. ص: 446

[2] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006. ص: 51.

لتحقيق التأثير لدى المتلقي، والأساليب النفسية في حد ذاتها تعمل على إحداث الإقتناع لدى المتلقي فيتلقى القول أو الخطاب وهو في رضى وقبول دون حمل على أو سلطة قهر.

فإن كون الإقناع وإن كان المعول عليه إلا أنه يمكن أن نستعين بأساليب أخرى تحدث الإقتناع لدى القارئ. وهي التأثير فيه تأثيرا نفسيا عميقا، فقد اعتمد السفسطائيون على التأثير في المتلقين بالتمويه والخداع والتلاعب بعواطف الجمهور وعقولهم، فركزوا على الجانب الإنفعالي في إثارة الجمهور، إلى أن جاء أرسطو وأسس لفن الخطابة وجعل مدارها على العقل، حيث رأى أن " الإقناع كسائر أعمال التأثير بالقول عموما لا يوفق المتكلم دوما إلى تحقيقه لخروجه عن المواضعة وارتهانه بتهيؤ السامع خلافا للعمل بالقول الذي يوفق إلى إنجازه بمراعاة جملة من المواضعات اللغوية والإجتماعية"[1]. هذا بالنسبة للإقناع عامة، فماذا عن الإقناع الخطابي؟ هل يعتمد على البراهين والحجج؟ هل مقدماته تكون منطقية؟ هل الخطيب ملزم بصرامة البرهان والمنطق في خطابه؟

تتوسط الخطابة في السلم المنطقي البرهان والشعر، لذلك فهي تأخذ من البرهان مادته ومن الشعر أسلوبه، فبول ريكور يصر على أنه "يجب الكشف عن خطاب معقول يتوسط الخطاب البرهاني والعنف الخفي الذي ينطوي عليه الخطاب المتعري جدا"[2] ، هذا هو القول الخطبي المبني أساسا على الاقناع ولكن ليس الاقناع العقلي فقط لأن الخطابة "قول لا يقاس التوفيق فيه بتحقق العمل بالقول بل يقاس بتحقق عمل التأثير بالقول"[3]، يعتمد الخطيب على التأثير في سامعيه فلا يمكن أن يكون خطابه صارما صرامة البراهين ولا يكون جافا معياريا.

فلا بد له من إثارة العواطف بين الحين والآخر ولا بد له من تطويق السامعين بفيض من العواطف والصور الخيالية، فالخطيب "يسعى إلى الحصول على رضا مستمعيه ودفعهم إن اقتضى الحال إلى التصرف في الاتجاه المرغوب فيه، وبهذا المعنى تكون البلاغة إنجازية وتأثيرية في وقت واحد"[4] ، فيبني الخطيب خطابه على العقل والوجدان ولا يرجح كفة على أخرى بل عليه أن يكون فطنا وذا بديهة سريعة تمكنه من توظيف البراهين والأدلة والقسوة على الجمهور في حينها ويتودد إليهم ويستعطفهم في مناسبتها.

---

[1] هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو. ص: 144.

[2] بول ريكور، الخطابية، الشعرية، التأويلية. ص114.

[3] هشام الريفي، الحجاج عند ارسطو. ص144.

[4] بول ريكور، الخطابية، الشعرية، التأويلية. ص114.

فيعرف متى يجب عليه إقناعهم ومتى يبث فيهم روحا تجعلهم يقتنعون من أنفسهم لذا عليه أن يراعي متلقيه طوال خطبته، فالإقناع بهذا المفهوم ليس هو " الإلزام والإفحام فقط، بل مرماه حمل المخاطب على الإذعان والتسليم وإثارة عاطفته، وجعله يتعصب للفكرة التي يدعو إليها الخطيب، ويتقدم لفدائها بالنفس والنفيس عند الإقتضاء ولا يكون ذلك إلا بالدلائل المنطقية تساق جافة ولا بالبراهين العقلية تقدم عارية بل بذلك وبإثارة العاطفة ومخاطبة الوجدان"[1] ، فيجمع الخطيب بين الإقناع والإمتاع في خطابه، حيث يكون عنصر الإثارة محشوا في قالب برهاني إقناعي صارم، حتى يستلذ المتلقي ذلك "قد تزدوج أساليب الإقناع بأساليب الإمتاع، فتكون إذ ذاك أقدر على التأثير في اعتقاد المخاطب، وتوجيه سلوكه لما يهبها هذا الإمتاع من قوة في استحضار الأشياء، ونفوذ في استشهادها للمخاطب، كأنه يراها رأي العين"[2] ، فلا يكون أسلوب الخطيب جافا لا روح فيه حتى لا يمل المتلقي وينصرف عنه وبالتالي تبطل العملية التواصلية فالتأثير هو المطلب من الخطاب "قد تستوعب فكرة التأثير مفهوم الاقناع باعتباره شحنة منطقية يحاول بها المخاطب حمل مخاطبه على التسليم الوضعي بمدلول رسالته، ثم إنها تشمل معنى الإمتاع باعتباره سعيا حثيثا نحو جعل الكلام قناة تعبره المواصفات التعاطفية"[3]، فعامل التأثير هو الذي يحدد جودة الخطاب ونجاحه لأنه انفعال تحرك السامع والمتلقي نحو الفعل.

ولأن الانفعال حالة "تعتمد على التعبير الوجداني المرتكز على الحس المباشر الذي ينشأ عنه انفعال تلقائي، ويرتكز النص هنا على كينونته النحوية الإنشائية أي على صناعة اللغة فيه"[4]،والتأثير المطلوب في الخطابة ليس التأثير والانفعال العشوائي أو ردة الفعل الساذجة، إنما المطلوب هو الإنفعال المحمود الذي تصاحبه أفعال عقلانية ما يسميه الغذامي "انفعال عقلي" الذي هو "حالة انفعال وهذا يضمن للنص شرط وجوده الجمالي، ولكنه ليس انفعالا عاطفيا، وإنما هو انفعال عقلي، أي أن العقل يسعى لكي يستعير من العاطفة إحدى صفاتها وهي "الانفعال" إنه نوع من الخلط بين الوظائف العضوية للإنسان (...)هو ترقية للعاطفة وترفيع لها لتكون انتظامية ومهذبة"[5].

---

[1] عبد الرحمان أبو زهرة، الخطابة. ص: 68.

[2] طه عبد الرحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام. ص: 38.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية. ص: 81.82

[4] عبد الله الغذامي، تشريح النص. ص: 52.

[5] عبد الله الغذامي، تشريح النص. ص: 55.56.

فالإنفعال العاطفي يدفع المتلقي إلى التفكر والتدبر في الخطاب من الزاوية التي وقعت عند موقعا حسنا، وهذا ليس بالهين على الخطيب فمسؤولية إقناع الجمهور والتأثير فيهم تتطلب مهارة عالية تسترعي منه معرفة نفوسهم وأحوالهم قبل انشاء الخطاب واثناء القائه حتى يتمكن من أكبر قدر من الجمهور لتبني دعواه.فلكي يحقق الخطيب الاقناع المصحوب بالانفعال العقلي لا بد له من:[1]

-الاعتقاد بصحة ما يدعو اليه.

-المشاركة الوجدانية.

-نفوذ الخطيب.

-اللذة والالم.

-الغرائز.

-بواعث النتباه.

فمجموع هاته العناصر تحقق الإقناع لدى المتلقي، وهي مرتبطة بشخصية الخطيب حيث لا بد له أن يكون مقتنعا هو أولا بأفاكاره التي يريد طرحها فلا يستطيع أن يقنع غيره بأفكار هو عنها بمعرض، فتفشل العملية حينها إذ ينتفي عنصر الصدق والحماسة لديه، فتتولد لديه العاطفة اِتجاه الموضوع فيشاركه متلقيه فيحس المتلقي بحماسة وإنفعال الخطيب اتجاه الموضوع، كما لا بد أن يكون الخطيب ذا نفوذ قوي وحضور اِجتماعي مقبول لكي يتقبله الجمهور فالجانب العاطفي للخطيب مهم فلا يخفي لذته أو ألمه وغرائزه حتى يستشعرها الجمهور وتنتقل لهم العدوى.

وعند تحقق الجانب العاطفي الوجداني يعرج الخطيب إلى بيت القصيد وهو الأدلة والبراهين، فالمتلقي هنا مهيأ للحجج والأدلة بعدما تفاعل وجدانيا مع الخطيب وبعدما اِطمئن له وشاركه في حماسه فيحمل الخطيب قوله حججا وأدلة "والأدلة الخطابية سواء أكانت إلزامية أم إقناعية تحذف في الغالب إحدى مقدماتها لأن الأساليب الخطابية تتجافى عن الأساليب المنطقية الجافة، إذ يقبح الأسلوب المنطقي فيها إلا إذا كانت الخطابة قضائية فإن الأسلوب المنطقي قد يحسن"[2] ،فيركز الخطيب على المقدمات التي تكون غلبا مؤسسة على معرفة مظنونة أو مقبولة ، حيث "لا تعني قدرة التعبير المباشر على إقناع المخاطب إحداث

[1] ينظر: عبد الرحمان ابو زهرة، الخطابة، ص: 60.90.

[2] عبد الرحمان أبو زهرة، الخطابة. ص: 25.

اليقين عنده، بل إن مهمته تقوية الظن لا إيقاع اليقين، فقد تكون مقدماته صحيحة مسلمة فتلزم النتيجة وتصبح واجبة التحقق في نظر المخاطب على الأقل وقد لا تكون كذلك وحينذاك يجب أن تبقى هذه المقدمات موهمة أنها صادقة على الأقل"[1].

فالقول الخطابي فن قائم على الإقناع المرتبط بإيقاع الظن وتقويته لدى المتلقي من خلال التأثير أو الانفعال العقلي، فالقول الخطابي قائم على الإقناع لتحقيق وظيفته الأساسية وهي تحريك النفس.

ولذلك يستنجد الخطيب باسترتيجية مهمة في خطابه وهي استدراج السامعين، وهي استراتيجية ينتهجها الخطيب والشاعر على حد سواء.

3-استراتيجية الإقناع في الشعر والخطابة:

بعد عناية الخطيب بأدواته اللغوية وحججه وشخصيه في سبيل تحقيق الإقناع، يقدم لنا حازم القرطاجني إستراتيجية مهمة في الخطاب الشعري والنثري، وهي استدراج السامعين، التي تعتبر من أهم طرق إيقاع الإقناع عند المتلقي. وهي عبارة عن مجموع الحيل والأساليب التمويهية، منها:

3-1 إخفاء الكذب :

يلجأ المبدع للتمويه على المتلقي حين يكون قوله كاذبا، ويدرك أن هذا الأخير لن يتقبل غير الصادق من القول، حيث يجد نفسه مجبرا على الاحتيال كي يبدو كلامه صدقا "إنما يصير القول الكاذب مقنعا وموهما أنه حق بتمويهات واستدراجات ترجع إلى القول أو المقول له، وتلك التمويهات والإستدراجات قد توجد في كثير من الناس بالطبع والحنكة الحاصلة باعتياد المخاطبات التي يحتاج فيها إلى تقوية الظنون في شيء ما أنه على غير ما هو عليه بكثرة سماع المخاطبات في ذلك والتدريب في احتذائها"[2]. فاستراتيجية إخفاء الكذب تتطلب من المبدع التمويه على متلقيه ليستدرجه؛ لأن المبدع يتمتع بالقدرة على إيهام المتلقي واستدراجه بحنكته وتمرسه بالصناعة، فلا يخلو عمله من ذلك، حتى أنها تكون ملكة لديه؛ وتكون التمويهات "بطي محل الكذب من القياس عن السامع أو باغتراره إياه ببناء القياس على مقدمات توهم أنها صادقة لاشتباهها بما يكون صدقا، أو ترتيبه على وضع يوهم أنه صحيح لاشتباهه بالصحيح أو بوجود الأمرين معا في القياس، أعني أن يقع فيه الخلل من جهتي المادة والترتيب معا، أو بإلهاء

[1] سمير أبو حمدان، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية. ص: 111.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 63.

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"[1]. فمادة القول أي المعاني التي يوردها المبدع، تتعلق بالتمويه من خلال طرق يسلكها ليصفي كلامه من الكذب والشوائب التي قد تعيبه، كما أن الترتيب في القول من تقديم وتأخير وإضمار يساعد على نجاح عملية التمويه في القول.

فالمبدع يسعى إلى إخفاء مواضع الكذب حتى يظن المتلقي أنها صادقة "عندما يكون الشاعر في مواجهة مع الكذب يستنجد بالتمويه الذي يعد تقنية فعالة في يد الشاعر يسعى من خلالها إلى مخادعة المتلقي وذلك بطي محل الكذب عليه.كما أن الكذب الواضح يستعان عليه بالإبداع والتعجيبات التي تسرق النفس وتسرق منها نظرها لمحل الكذب والخلل الواقع في القياس"[2]. فإن المبدع الذي يموه فرد متمكن مجيد لقوله ومدرك لمكانة المتلقي وتعكس مهارته في التلاعب في استدراج المتلقي حتى يصبح واقعا موقع الإعجاب ويكون بعدا جماليا يكتسيه القول.

2-3_ الحيل:

تعتبر الحيل من أساسيات استراتيجية استدراج السامعين، وهي تتعلق غالبا بالشعر "لإنجاح الحيل في إنهاض النفوس لا بد أن تتآزر بالتمويهات والتوهيمات التي يجريها الشاعر على القول الشعري، وهذا ما يستحضره القائل/المبدع زمن الإبداع"[3] . تقترن الحيل بالتمويهات وتعضدها في الإيقاع بالمتلقي ومخادعته، "الأقاويل الشعرية أيضا تختلف مذاهبها وأنحاء الإعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة، وتلك الجهات هي ما يرجع إلى المقول فيه أو ما يرجع إلى المقول له"[4]. يتكئ الشاعر على الحيل لتحقيق الإستمالة والتأثير في المتلقي حتى يتوجه بسلوكه منحى قصده الشاعر في قوله، بحيث تتوزع الحيل على أطراف العملية التواصلية، فالمبدع يحتال والقول يحتوي على حيل كما أنه يحتال على المتلقي، فالقول "يصير مقبولا عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلا إليه أو نفورا

---

[1] المصدر نفسه. ص: 64.

[2] محمد بنلحسن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث، الأردن، د.ط. 2011. ص:319.

[3] المرجع نفسه. 222

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 346.

عنه بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه وبإظهار القائل من المبالغة في تشكيه أو تظلمه، وإشراب الكآبة والروعة وغير ذلك كلامه ما يوهم أنه صادق، فيكون ذلك بمنزلة الحال فيمن ادّعى أن عدوا وراءه وهو مع ذلك سليب ممتقع اللون فإن النفوس تميل إلى تصديقه، وتقنعها دعواه، أو بأن يحتال في انفعال السامع لمقتضى القول باستلطافه وتقريظه بالصفة التي من شأنها أن يكون عنها الإنفعال لذلك الشيء المقصود بالكلام ومدحه إياه بأن تلك عادته وأنها من أفضل العادات"[1].

قبول القول قد يكون في محاكاته الحسنة التي سلكها الشاعر، حيث يقع التخييل فيها موقع الآمر وبذلك يتخلل الفعل عقل المتلقي ووجدانه، وتأتي كذلك من اللفظ الحسن والأسلوب الحسن الذي يتمتع به الشاعر، كما أن القول يكون مقبولا بالاحتيال الذي يركز على انفعال السامع وذلك بالتوجه نحو نفس المتلقي وعاطفته التي في الغالب يتبع ما تمليه عليه.

من الأساليب التي يسلكها الشاعر للإيقاع بالمتلقي، وهي من الحيل الشعرية أسلوب الإعتذار والإسترضاء، مثلا النابغة الذبياني حين فقد النعمة في بلاط النعمان، ومدح بعده الغساسنة أراد أن يسترضي النعمان ويكسب وده ثانية، فخاطبه قائلا:

أَتَانِي أَبَيْتُ اللَّعْنَ أَنَّكَ لُمْتَنِي وَتِلْكَ التِّي تَسْتَّكُ مِنْهَا المَسَامِعُ
لَعُمْرِي وَمَا عُمْرِي عَلَيَّ بِهَيِّنٌ لَقَدْ نَطَقَتْ بَطَلاً عَلَيَّ الأَقَارِعُ
فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الذِّي هُوَ مُدْرِكِي وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ المُنْتَأَى عَنْكَ وَاسِعُ
أَتُوعِدُ عَبْدًا لَمْ يَخُنْكَ أَمَانَةً وَيَتْرُكُ عَبْد ظَالِم وهُوَ ظَالِعُ.
وَأَنْتَ رَبِيعٌ يُنْعِشُ النَّاسَ سيبُهُ وسَيْفٍ أعِيرته المَنِيَّةُ قَاطِعُ.

هذه الأبيات وغيرها من القصائد التي قدمها الشاعر استرضاء للمدوحه، ورفع العتب عنه، فطلب العفو منه وضمنها مدحا له ولخصاله، فاحتال بأسلوب الإعتذار ليقنع متلقيه أنه نادم وصادق فيما يدعيه.

ومن الحيل الشعرية كذلك ما عمد إليه الأخطل في مدحه، حيث تعمد ذكر خصال الممدوح فقط وتجاهل نقائص عدوه التي غالبا ما تكون في مقارنة مع الممدوح ليرتفع بذلك شأوه ويقع المدح موقعا حسنا، فاكتفى الشاعر بذكر ممدوحه فقط:

شُمْسُ العَداوَةِ حَتَّى يُسْتَقادَ لَهُمُ وأَعْظَمُ النَّاسَ أحْلاَمًا إذَا قَدَرُوا.

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 347.

قَــوْمٌ إِذا أَنْعَمُــوا كَانَــتْ فَوَاضِــلُهُمُ سِــيبًا مِــنَ الله لا مَــنٌّ ولَا حَسَــدٌ.

من الحيل التي ترجع إلى القول هي إزالة الغموض، فقد يلتبس على القارئ قول الشاعر المكسو برداء الغموض، فيحتال الشاعر كي يزيل الغموض، وهي ما اصطلح عليه القرطاجني بمصطلحي "الإعتياض والقران"، يقول عن الإعتياض "فأما طريق الحيل في إزالة الغموض والإشتكال الواقعين بهذه الأشياء فهي أن يعتاض من الشيء الذي وقع به الإغماض والإشكال أو أن يقرن به ما يزيل الغموض والإشتكال، فالإعتياض في الألفاظ يكون بما يماثلها من جهة الدلالة، وقد يكون بين العوض، والمعوض منه مع ذلك مخالفة في الوضع، مثل وصل المنفصل وفصل المتصل وإطالة القصير وتقصير الطويل وقد لا يكون ذلك"[1].

أما القران فيشرحه قائلا: "وقران الشيء بما يزيل الغموض أو الإشتكال الواقع فيه يكون بأن يتبع الشيء بما يكون شرحا له وتفسيرا من جهة ما يكون في معناه أو تكون دلالته في معنى دلالته أو من جهة ما يناسبه ويشابهه، ويكون بأشياء خارجة عن معنى الشيء إلا أن فيها دلالات على إبانة ما انهم في الأشياء المختزنة بها"[2].

أما الحيلة التي ترجع إلى القائل فهي المأخذ الذي يسلكه الشاعر في قوله، وكأنه حين يحتال على المتلقي يشق لنفسه طريقا لا رجعة منه حتى يكون مأخذا لازما له في قوله "فأما المأخذ الذي من جهة الحيلة الراجعة إلى القائل فمن شأنه أن تقع معه الكلم مستندة إلى ضميري المتكلم كثيرا، فأما ما يرجع إلى السامع من ذلك فكثيرا ما يقع فيها من الصيغ الأمرية وما بإزائها وبالجملة تكثر فيها المسموعات التي هي أعلام على المخاطبة فأما ما يرجع إلى المقول له فكثيرا ما تقع فيها الأوصاف والتشبيهات وأكثر ما يستعمل ذلك مع ضمائر الغيبة وهم يسأمون الإستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب، فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة، وكذلك أيضا بتلاعب المتكلم بضميره، فتارة يجعله جاء على جهة الإخبار عن نفسه وتارة يجعله كافا أو تاءا فيجعل نفسه مخاطبا وتارة يجعله هاء فيقيم نفسه مقام الغائب، فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطب لا يستطاب، وإنما يحسن الإنتقال من بعضها إلى بعض"[3].

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص:175. 176

[2] المصدر نفسه. ص: 176.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 348.

على الشاعر أن يراعي الصيغ التي يورد بها شعره، التي تشمل زمن الأفعال المستخدمة والضمائر التي يسندها الشاعر إليه صراحة أو تضمينا أو غيابا، أي ما يعرف بأسلوب الإلتفات الذي يقارب حديث القرطاجني عن "حسن المأخذ"، الذي يتعلق بالأسلوب، حيث "يكون بلطف المذهب في الإستمرار على الأساليب والإطراد في المعاني والإثلاج إلى الكلام من مدخل لطيف، فيوجد للكلام بذلك طلاوة وحسن موقع في النفس لا توجد مع وضعه على خلاف تلك الهيأة والإثلاج إليه من غير ذلك المدخل "[1]. المأخذ الحسن الذي يسلكه الشاعر يتعلق باللفظ والأسلوب، حيث ينبني اللفظ على الإلتفات، أما الأسلوب فإنه يتعلق بالمعنى من حيث يستميل به القارئ، فيكون مسلكه مما يطمئن به القارئ ويستأنس به، حتى ينفذ القول إلى ذهن القارئ ويأخذ منه مكانا حسنا؛ لأن حسن المأخذ يوقع القارئ في حيرة ودهشة من مراوغة المبدع للقارئ وتحيله عليه "وقد يرد من حسن المأخذ ما لا يقدر أن يعبر عن الوجه الذي من أجله حسن ولا يعرف كنهه، غير أنه يعرف أنه مأخذ حسن في العبارة من حيث إنك إذا حاولت تغيير العبارة عن موضعها والإثلاج إليها من غير المهيع الذي منه أثلج واضعها وجدت حسن الكلام زائلا بزوال ذلك الوضع والدخول إليه من غير ذلك المدخل"[2].

لا يستطيع القارئ حال استقباله للقول أن يفر من الطرق التي رسمها المبدع، فيجد نفسه مجبرا على استكمال القول وتتبع المواطن التي طرقها أو الذي أوهمه بذلك، فحين يعجب القارئ بالمنازع والأساليب، لا يكاد يدرك كنه القول إلا بغير ذلك المسلك الذي اقترحه الباث، وعليه يكون قد استدرج القارئ بتتبع قوله إلى آخره، حيث يستمتع به ويستغرب لكنه لا يستطيع التعليل أو الرفض أو الهروب من وطأة القول وسحره.

[11] المصدر نفسه. ص: 371.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الثالث:

الأبعاد التداولية للخطاب

1- تداولية الخطاب

2-تداولية المخاطِب

3-تداولية المخاطَب

الأبعاد التداولية للخطاب:

تسعى المقاربة التداولية إلى دراسة النص في علاقته بالسياق التواصلي، إلى اكتشاف العلامات الحجاجية التي يبنى عليها الخطاب الأدبي، فهي "دراسة العلاقات بين الصيغ اللغوية ومستخدمي هذه الصيغ"[1]، فتهتم الدراسة التداولية بتركيب ودلالة النص دون أن تغفل المبدع والنص والمتلقي. ويرتكز اِهتمام التداولية حول "المرجع والإحالة التي تم إقصاؤها من فرديناند دي سوسير الذي حصر العلامة في الدال والمدلول، ومن ثم ترفض المقاربة التداولية في مجال النقد والأدب التركيز على البنيات الشكلية والجمالية، دون مساءلة أفعال الكلام والمقصدية الوظيفية، فضلا عن ذلك تدرس المقاربة التداولية اللغة العادية واللغة اللاعادية"[2]، فالتداولية ترجمة للمصطلح PRAGMATICS الذي ترجم إلى مصطلحات عديدة في اللسان العربي، وهي "الذرائعية، التداولية، البراغماتية، الوظيفية، الاستعمالاتية، التخاطبية، النفعية، التبادلية..."[3]، لكن المصطلح الأكثر شيوعا هو "التداولية" فهو يحيلنا إلى التواصل والتخاطب بين المبدع والنص والمتلقي.

ويمكن تحديد أهم النقاط التي يعالجها الدرس التداولي[4]:

-التداولية هي دراسة المعنى الذي يقصده المتكلم.

-التداولية هي دراسة المعنى السياقي.

-التداولية هي دراسة كيفية أكثر مما يقال.

-التداولية هي دراسة التعبير عن التباعد النسبي.

فتدرس التداولية المعنى كما يريده المتكلم، ثم إلى السياق الذي ورد فيه إلى لحظة تلقيه وتفسيره مع الكيفية التي يوصل بها إلى المتلقي ليكشف بذاك العلائق الخفية والإشارات البعيدة التي يرمي إليها المتكلم.

فإن البحث في استعمالات اللغة وآلياتها الإجرائية من اهتمامات التداولية، حيث تهتم بتحليل الخطاب من خلال النظر في تقنيات المتكلم ومهاراته اللغوية والفنية حتى يتحقق

---

[1] جورج يول، التداولية، ترجمة: قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010. ص: 20.

[2] جميل حمداوي، التداوليات وتحليل الخطاب. ص: 9.

[3] المرجع نفسه. ص: 6.

[4] ينظر: المرجع نفسه. ص ص. 20.19.

التواصل، فتعرف التداولية بأنها "مجموعة البحوث اللسانية المنطقية التي تهتم بدراسة استعمالات الكلام وتبحث في مطابقة الأشكال الدالة للسياقات المرجعية. ودراسة استعمالات الكلام لظاهرة استدلالية وتداولية واجتماعية في الوقت ذاته. وهي نظام لساني فرعي تهتم تحديدا باستعمال الكلام في التواصل"[1]، فخطوات الدراسة التداولية تسعى إلى كيفية استعمال اللغة وتوظيفها في النص حيث تسعى من خلالها إلى كشف مقاصد المتكلم من خلال السياق الخطابي الى السامع، وكيف يمكن أن يتلقى النص، فالدرس التداولي يشمل بذاك الكلام من المتكلم إلى المتلقي؛ أي لحظة نشوءه إلى اكتماله إلى تلقيه.

تتجاوز التداولية بهذا مجرد تناول اللغة السطحية وبناءها وقواعدها وضروراتها إلى صلب العمل الفني وفنيات المتكلم والمتلقي فهي علم تواصلي "باعتبارها كلاما محددا صادرا من متكلم محدد وموجها إلى مخاطب محدد بلفظ محدد في مقام تواصلي محدد لتحقيق غرض تواصلي محدد"[2]، فهي تهتم بكل طرف من الأطراف التواصلية وتولي له عناية خاصة تشمل قدرات وكفاءات المتكلم إلى مقومات النص وحمولاته الدلالية إلى المتلقي وأحواله ومقاماته، كما تضع شروطا للتواصل السليم: "الصدق: عبارة المتكلم صادقة وغير مزيفة. المصداقية: المتكلم لا يكون مقلا فلا يفهم ولا ثرثارا. الصلاحية المعيارية:باستخدام العبارات والكلمات متطابقا. المعقولية"[3]، فالدرس التداولي يعطي كل طرف في الخطابة نصيبا من الشروط والأسس التي يتمتع بها كل من الخطيب والنص والمتلقي، حتى تضمن الخطابة نجاحها وتحقيق الغرض المرجو منها، فبتحقق هاته الشروط والعناية بها يرقى النص الخطابي إلى مستواه المرموق رقيا الخطابة عند الأمم لما تحمله من قيمة اجتماعية كبيرة لذلك لا يغفل الدرس التداولي أيا من العناصر الثلاثة المؤسسة للخطابة؛ لأن "النص الخطابي نص تواصلي مرتبط بشكل من الأشكال بموقف اجتماعي، لذا تقف التداولية على إظهار بعده الوظيفي أو الإيديولوجي"[4]. لذلك نتناول الخطاب والمتكلم والمتلقي من منظور تداولي خطابي عربي.

1-تداولية الخطاب:

[1] سامية الدريدي، الحجاج في الشعر. ص: 16

[2] مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب_دراسة تداولية لظاهرة الافعال الكلامية في التراث اللساني العربي_ دار الطليعة، بيروت. ص: 26.

[3] ينظر: حسن مصدق، النظرية النقدية التواصلية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005. ص: 131.

[4] مي فهمي محمد غيطاس، الخطابة والتداولية "نحو أداة إجرائية لتلقي النص الخطابي" مجلة الدراية، العدد 15، 2015، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، القاهرة. ص: 152.

يرتكز القول الخطابي على أسلوبين رئيسين هما: أسلوب الإقناع وأسلوب الإمتاع، ممزوجا بحجج وبراهين يقتضيها الموضوع المطروح. فلا يركن الخطيب إلى البراهين والحجج بالخيال بل يتخذ أسلوبا وسطا برهانيا حجاجيا ممزوجا بين الحين بأساليب بيانية.

فالقول الخطابي أو الخطابة واسطة بين المرسل والمرسل إليه ولذلك يتقيد بمبادئ محددة حتى يتحقق له الغاية من خطابه وهي التأثير والإقناع، لذلك "كل خطاب لا بد أن يقوم على اجتماع كل الوظائف بما في ذلك الوظيفة الإبلاغية والشعرية، غير أن الفرق بين أجناسه تكون بحسب الوظيفة الإبلاغية فيه من الدرجة الصفر أو منعدمة وإنما لأن الوظيفة الشعرية أو الأدبية هي الوظيفة البارزة"[1]، فنلاحظ في تحديد مفهوم الخطاب ربطه بالتواصل ، حيث هناك من ربط بين "الكلمة الإنجليزية DISCOURS والكلمة اللاتينية DISCURSUS التي كانت تعني جرى هنا وهناك، هذه الكلمة مأخوذة من الفعل اللاتيني DISCURRERE إذا سلمنا بهذا الربط يمكن وصف الخطاب بأنه جري من متكلم إلى سامع"[2]، فالخطاب هو تحقق المتكلم من لفظ وأسلوب متوجه إلى مستمع عبر رسالة أو قناة فهو تواصل كامل الأركان. حيث تحكم الخطاب بعض القوانين أو المبادئ حتى تكون العملية الإبلاغية ناجحة، فلا يكون المتكلم بمنأى عما يدور في مجتمعه ولا يؤول السامع ما لم يرده المتكلم أو يذهب بكلامه إلى منحى آخر قد يؤذي المتكلم وتسيء إليه، وأول هاته المبادئ مبدأ التأدب.

1-أ- مبدأ التأدب:

هو مبدأ قائم على الالتزام بين المتكلم والسامع، حيث يحترم المتكلم والسامع الخطاب الذي هو وسيلة الوصل بينهما، وحتى لا ينحاز السامع عن عموم التأويل، وقد وضعت "لاكروف" قواعد لمبدأ التأدب سميت بقواعد "تهذيب الخطاب" وهي[3]:

_قاعدة التعفف.

-قاعدة التخيير.

-قاعدة التودد.

فقاعدة التعفف تعني أن المتكلم لا يفرض نفسه أو رأيه بالقوة على السامع، لتأتي قاعدة التخيير وهي ترك الحرية للسامع في فهم النص والسماح له بتفسير القول أي يترك له مسافة

[1] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب. ص: 184.

[2] ربيعة العربي، الحد بين النص والخطاب، مجلة علامات، العدد 33. ص: 33.

[3] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب. ص: 100.

جمالية يتحرك فيها براحته الفكرية، حسب كفاءته وثقافته حتى تتحقق القاعدة الثالثة وهي التودد، حيث يكون المرسل لينا متوددا في خطابه نحو المتلقي عن طريق الألفاظ الرقيقة والأسلوب اللين والابتعاد عن الخشونة والحوشي من الألفاظ حتى يأمن المتلقي جانبه، فالخطيب إذا أراد أن يتم معناه ويلقى القبول لدى الجمهور فعليه بمعرفة أحوالهم، فمن أدوات الخطيب "سداد الرأي، صدق اللهجة، التودد للسامعين"[1]، فعلى الخطيب أن يتودد للسامعين وذلك بـ[2]:

- أن يراعي أصول المجاملة مع سامعيه.
- أن يتحدث فيما يتصل بخبرته.
- أن يراعي المستوى العقلي للسامعين.
- أن يتجنب المظاهر التي تدل على ترفعه وكبريائه وتعاليه على سامعه.

وبهاته القواعد يتحقق المبدأ الثاني الذي يحتكم إليه الخطاب وهو مبدأ التعاون.

1-ب- مبدأ التعاون:

بعد أن يطمئن السامع للنص ويوقن أنه فاعل فيه وله دور فيه تنشأ علاقة بينه وبين المتكلم تلقائيا حتى تتجه نحو إثراء النص بالتفسير والتحليل، حيث يمثل تدخل السامع بثقافته وآرائه حول الموضوع المطروح فرصة لاستكناه أبعاد النص واستخراج الدلالات المخبوءة، فيكون تدخله وفقا لقصد المتكلم إذا احترم مبدأ التعاون.

طور غرايس مبدأ التعاون حيث حصره في "المبدأ الذي يرتكز عليه المرسل للتعبير عن قصده مع ضمانه قدرة المرسل إليه على تأويله وفهمه وصاغه على النحو التالي: ليكن إسهامك في الحوار بالقدر الذي يتطلبه سياق الحوار، وبما يتوافق مع الغرض المتعارف عليه، أو الاتجاه الذي يجري فيه ذلك الحوار"[3]، فيتطلب التعاون مشاركة الطرفين حيث على المتكلم أن يلتزم بقواعد عامة يراعي فيها السامع حتى يتمكن من تقبلها والتفاعل معها، وأول ما يراعيه المتكلم هو السياق، الذي هو الخطوة الأولى قبل الانطلاق في إنشاء النص فيراعي سياق الحال الذي يحيط به وبقارئه.

1-2-الخطاب والسياق:

---

[1] عبد الرحمان أبو زهرة، الخطابة، ص: 48.

[2] أحمدمحمد الحوفي، فن الخطابة. ص: 61.

[3] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب. ص: 96.

نجاح التواصل بين المتكلم والسامع مرهون باحترام المتكلم للسياق وببقاء ذهن السامع فيه بتأويلاته، ففهم السياق من شأنه تعميم الفائدة ومساعدة الطرفين على الفهم الصحيح فـ" العلاقة وطيدة بين الخطاب والسياق، وهي نتيجة الموقف التواصلي الذي خاطب فيه المتكلم المخاطب مريدا من خطابه تحقيق قصد معين.

ومن هنا يؤدي السياق أثرا فاعلا في العملية التخاطبية، بوصفه أداة مهمة تساعد في الكشف عن مقاصد المتكلم، وتوضيح نواياه الظاهرة والحقيقة بغية إفادة المخاطب المعنى الذي يتوخاه من الخطاب"[1]، يعد السياق الركيزة الأساسية والمهمة في الخطاب والذي يضمن نجاح التواصل من فشله، والمتكلم هو المسؤول الأول في تحديد السياق من خلال معرفته لمناسبة القول والظروف الداعية له أو المحيطة به والملابسات المحيطة بجمهور المتلقي، حيث يتطلب منه "إدراك السياق الذي يجري فيه التواصل بكل أبعاده المؤثرة، تحديد العلاقة بين السياق والعلامة المستعملة، ليتم اختيار الاستراتيجية الخطابية الملائمة ثم التلفظ بالخطاب"[2]، فعلى المتكلم مراعاة هاته النقاط الضرورية وينتبه لها حتى يتحقق له النجاح في قوله ويتحقق له التأثير والإقناع.

فمراعاة السياق تتطلب منه أن يطلع على المعارف المشتركة بينه وبين جمهوره أي الثقافات التي تجمع بينهم، مثلا أوقات الفرح والحزن، أوقات الحماسة والتشجيع، مواطن الضعف والقوة، فلا يجوز له أن يخطب في جمهور في مناسبة طيبة كعيد أو تهنئة عن الموت والحزن كما لا يجوز له الحديث عن الفشل والهزيمة إذا كان يخطب في جموع طلبة أو جنود، لذلك يخضع السياق لمعايير[3]:

-معيار اجتماعي؛ وهو معيار العلاقة التخاطبية.

-معيار لغوي؛ وهو معيار شكل الخطاب من حيث دلالته على قصد المرسل سواء بالدلالة المباشرة أو بالتلميحية.

-معيار هدف الخطاب.

[1] مي فهمي، الخطابة والتداولية. ص: 173.

[2] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب. ص: 63.

[3] ينظر: المرجع نفسه. ص: 87.

فمراعاة السياق تحتكم إلى هاته النقاط المتمثلة في الجانب الاجتماعي التي تنظر إلى علاقة المتكلم بالسامع، ثم اللغة أي أن تكون الخطابة من لغة الأفراد الموجه لهم الخطاب ثم تحديد هدف الخطاب وفقا للظروف والملابسلات المحيطة به.

فالسياق بذلك نوعان: "سياق لغوي سياق التلفظ أو سياق الحال أو سياق الموقف"[1]، حيث يرتبط السياق اللغوي بثقافة القارئ والمتكلم واللغة المتداولة بينهما، أما سياق الحال فهو متعلق بفهم النص أو الفقرة. فالسياق أداة إجرائية مهمة في الخطاب، فهي تعين المتكلم والقارئ على توجيه الدلالة إلى مسارها الصحيح كما تعين على فهم قصد المتكلم. ويرتبط السياق بمقتضى الحال في التراث العربي.

1-2-1- مقتضى الحال:

هو مجموع الظروف والاعتبارات والخصائص الأسلوبية التي تحيط بالمقام أو النص أو سياق النص والمتكلم والسامع. وقد عرف النقد القديم مقتضى الحال في تعريفه للبلاغة، يقول الخطيب القزويني "البلاغة في الكلام مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته"[2]، حيث ربط علم البلاغة بشموليته واتساعه وتفرع أبوابه ومشاربه بالحال أو المقال، حتى كانت الجملة المشهورة لكل مقام مقال، فمراعاة المقام هي التي تمنح النص جماليته وبلاغته.

فمقتضى الحال يراعى فيه المخاطب والخطاب والمتلقي؛ أي الحالة التي يكون عليها كل طرف على حدى، فينسج الخطيب مادته وفقا لحاله وأحواله، حال الفرح أو الحزن حال الغضب أو الرضا "مقتضى الحال مختلف، لأن مقامات الكلام متفاوتة فمقام التنكير يباين مقام التعريف ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة، وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي"[3]، فلا بد للمتكلم أن يكون حذقا ذكيا عارفا بأسالب اللغة وأنحاء التصرف في قواعدها وأصولها، حتى لا يحيد بقوله عن جادة الصواب.

وتدخل كذلك مراعاة أحوال المستمعين ومعرفة نوازعهم وميولاتهم، ومستواهم الثقافي والفكري، كما يقول صاحب العمدة "والفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها، وينظر في

---

[1] المرجع نفسه. ص: 40.

[2] جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب، التلخيص في علوم البلاغة، ص: 33.

[3] أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط.1989. الجزء الثاني، ص: 342.

أحوال المخاطبين، فيقصد محابهم ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه فيتجنب ذكره "[1]، فمراعاة السياق المقامي المتمثل في حال المتلقي يتيح للمتكلم أن يأتي المتلقي من طرق لا يستطيع ردها. فيأتي المتكلم للسامع من الطرق التي يحبها ويميل إليها وكما قال عنها ابن رشيق يداخله في ثيابه، أي يكون أقرب إليه بكثير مما يتصور. كما تحدث القرطاجني عن موقع المخاطب وعلاقته بالمتكلم في قوله "لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلا على المعاني...وجب أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخاطب أو الاستفادة، إما بأن يلقي لفظ يدل المخاطب إما على تأدية شيء من المتكلم إليه بالفعل أو تأدية معرفة بجميع أحواله أو بعضها بالقول وإما بأن يلقى إليه لفظا يدله على إقتضاء شيء منه إلى المتكلم بالفعل اقتضاء أو معرفة"[2]،

وقد ميز السكاكي بين نوعين من الكلام لمطابقة الحال "إن التعرض لخواص تراكيب الكلام موقوف على التعرض لتراكيبه ضرورة، لكن لا يخفى عليك حال التعرض لها منتشرة، فيجب المصير إلى إيرادها تحت الضبط بتعيين ما هو أصل لها وسابق في الاعتبار، ثم حمل ما عدا ذلك شيئا فشيئا على موجب المساق والسابق في الاعتبار في كلام العرب شيئان: الخبر والطلب...وما سوى ذلك من نتائج امتناع إجراء الكلام على الأصل"[3]، وقد اهتم الجاحظ بمراعاة أحوال المخاطب في قوله "ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم، وأن تواتيه آلاته، وتتصرف معه أداته"[4]، فالخطيب ينسج نصه وفقا لقدرات متلقيه ومستواهم العلمي والثقافي وكذلك مراعاة أفق الانتظار.

ما يؤكده بشر بن المعتمر في قوله "لأن مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من مقال"[5]، فمعرفة نفوس السامعين أدت بالنقاد إلى تحديد أنواع المتلقين، صنفت البلاغة العربية المخاطبين الى ثلاثة أصناف[6]:

-مخاطب خالي الذهن وهو في حالتين:

---

[1] ابن رشيق القرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه. ج1/ ص: 223.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 344.

[3] أبو يعقوب يوسف محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت. ط1. 2000. ص:251.

[4] الجاحظ، البيان والتبيين. ج1/ ص: 93.

[5] المصدر نفسه. ص: 136.

[6] ينظر: عبد المتعال الصعيدي، البلاغة العالية "علم المعاني" مكتبة الآداب، مصر، ط2، 1991. ص: 44.43.42.

أ- خالي الذهن من الحكم والتردد فيه والإنكار له، فيلقى إليه الكلام بدون تأكيد، وسمي هذا الضرب إبتدائيا.

ب- تنزيل غير الخالي منزلة الخالي؛ وقد لا يكون المخاطب خالي الذهن ولكنه ينزل منزلة االخالي منه، فيلقى إليه بدون تأكيد.

2-مخاطب شاك متردد وهو في حالتين كذلك:

أ- المتردد في ثبوت الحكم وعدمه وهذا يجب تأكيد الحكم له.

ب- تنزيل غير المتردد منزلة المتردد؛ لا يكون المخاطب مترددا في الحكم ولكنه ينزل منزلة المتردد إذا قدم إليه قبل الحكم ما يلوح به فيؤكد له الحكم أيضا لتطلعه.

3- مخاطب جاحد منكر.

المنكر للحكم وهذا يجب تأكيد الحكم له بقدر إنكارهقوة أو ضعفا، فيؤتى له في ذلك بمؤكد أو مؤكدين أو أكثر على حسب ما يقتضيه إنكاره.

وتتصاعد درجة تأكيد الخطاب حسب هذا الترتيب، وقد يوضع كل واحد منهم مكان الآخر حسب المناسبات التي يحددها المقام"[1]، ومن مراعاة مقتضى الحال نجد أن العرب اشترطت أن تبدأ الخطبة بالبسملة والتحميد وقد سميت بالبتراء التي لم تستفح بالبسملة، حيث ينتظر الجمهور الاستفتاح بالبسملة وإذا لم توجد فقد أوجدوا لها لقبا.

وكذلك الخطبة التي لم تستشهد بشيء من القرآن بالشوهاء، قال الجاحظ على لسان عمران بن حطان "خطبت عند زياد خطبة ظننت أني لم أقصر فيها عن غاية، ولم أدع لطاعن علة، فمررت ببعض المجالس فسمعت شيخا يقول: هذا الفتى أخطب العرب لو كان في خطبته شيء من القرآن"[2]، فتلبية للقارئ والمستمع كان الخطيب يجاهد كي لا توسم خطبته بصفة معينة.

وكذلك من مقتضى الحال ومراعاته ألفاظ الخطبة، فتواضع العرب أن تكون ألفاظها حسنة مقبولة لدى السامعين مناسبة لكل فئة "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار

[1] محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي-مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية- إفرقيا الشرق، المغرب وبيروت، ط2002. ص: 35.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ج2/ ص: 6.

المستمعين على أقدار تلك الحالات"[1]. فالجاحظ يقر بأن لكل طبقة من الناس معان خاصة بها يسهل عليهم تقبلها، وهاته المعاني تشترط ألفاظا ولغة وأسلوبا يليق بها؛ "لأنه متى كان اللفظ كريما في نفسه متخيرا من جنسه، وكان سليما من الفضول، بريئا من التعقيد حبب إلى النفوس واتصل بالأذهان والتحم بالعقول، وهشت إليه الأسماع، وارتاحت له القلوب، وخف على ألسن الرواة وشاع في الآفاق ذكره، وعظم في الناس خطره"[2]، وشروط اللفظ أن يكون سليما بعيدا عن التعقيد والتكلف حيث حدد بشر بن المعتمر ثلاثة شروط للفظ "إن أولى الثلاثة أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا وقريبا معروفا، إما عند الخاصة إن كانت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت"[3]، فمقام الجمهور يحدد نوع الألفاظ.

فإذا تحقق للنص جودة المعنى مع اللفظ المناسب فقد تمكن من القول والمقول إليه لأنه "إذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع بعيدا من الاستكراه، ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة ونفذت من قائلها على هذه الصفة، أصحبها الله من التوفيق ومنحها من التأييد، مالا يمتنع معه من تعظيمها صدور الجبابرة ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة"[4]. وقد أتت نظرية أفعال الكلام في الدرس الحديث بنظرة جديدة في كيفية إستعمال الأفعال حتى تؤدي دورها في النص.

2-2-1 الأفعال الكلامية:

غيرت نظرية أفعال الكلام النظر إلى اللغة كمجرد أداة إلى كونها وسيلة تأثير في المتلقي، فقد ظهرت نظرية أفعال الكلام حين طغى الجانب البنوي على الساحة النقدية، فانطلقت المدرسة التحليلية (أوستين وسورل) بمعارضة قوانين دي سوسير الذي رأى أن اللغة مجرد أداة لنقل الوقائع والمعلومات.

أما نظرية أفعال الكلام فقد وسعت من الأفعال من الوصف إلى التأثير. يقول فان ديك "وما نعنيه بقولنا إننا نفعل شيئا ما متى صغنا عبارة معينة هو أننا نقوم بإنجاز فعل اجتماعي، كأن

---

[1] المصدر نفسه. ج1/ ص: 138.139.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين. ج2/ ص: 8.

[3] المصدر نفسه. ج2/ ص: 136.

[4] المصدر نفسه. ج1/ ص: 83.

تعد وعدا ما وتطلب، ويتضح غير ذلك مما شاع وذاع أنه يطلق عليه أفعال الكلام"[1]، فالفعل الكلامي مرتبط بفعل معين منجز وهذا ما يتطلبه الخطيب أي أن ينجز أفعاله، وذلك من خلال ما قدمه أوستين من خلال التأسيس لنظرية أفعال الكلام، فقد اِنطلق من نقطتين أساسيتين؛ رفضه للصدق والكذب، وكل قول لابد أن يكون عبارة عن فعل وعمل. فـ" كل العبارات الملفوظة إنجازية على نوعين، إنجازية صريحة/مباشرة فعلها ظاهر (أمر، حض، دعاء، نهي)بصيغة الزمن الحاضر المنسوب إلى المتكلم، وإنجازية ضمنية(غير مباشرة) فعلها غير ظاهر نحو الاجتهاد مفيد تساوي آمرك أن تجتهد"[2]، فكل فعل يستعمله الخطيب لا بد أن يكون إنجازيا، صراحة أو ضمنا حيث لا تخرج عن هاته الثنائية وبذلك تلغى صفة الصدق والكذب عن القول.

حيث يقسم الجمل إلى وصفية أو خبرية "الجمل الخبرية هي الجمل التي يمكن الحكم عليها بالصدق أو بالكذب، والجمل الإنشائية هي التي يتم الحكم عليها بالصدق أو بالكذب، والجمل الإنشائية هي التي يتم الحكم عليها بمعيار التوفيق أو الإخفاق، ومن ثم لاحظ أن المقابلة بينهما ليست بالبساطة التي كان يظنها وقد قادته هذه الملاحظة إلى الإقرار بأن كل جملة تامة مستعملة تقابل إنجاز لغوي على الأقل"[3]، فجميع الجمل الإنشائية تؤدي أفعالا كلامية وتؤدي فعلا إخباريا الذي يعتبر فعلا كلاميا هو الآخر. والأفعال حسب تقسيم أوستين ثلاثة أنواع[4]:

الفعل القولي: ما نلفظه بالصوت ويتحقق.

الفعل الإنجازي: يحصل بالتعبير عن قصد المتكلم من أدائه.

الفعل التأثيري: تأثير الفعل الإنجازي على المتلقي. فالفعل الأول تعبيري ثم إنجازي والثالث تأثيري كما يستخدم الخطيب نوعان من الأفعال: أفعال إخبارية وأفعال أدائية.

"أ-**أفعال إخبارية**: وهي أفعال تصف وقائع العالم الخارجي وتكون صادقة أو كاذبة.

---

[1] فان ديك، النص والسياق –استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي- تر: عبد القادر فنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط.2000. ص: 263.

[2] ينظر: خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية. ص: 96.

[3] آن روبول وجاك موشلير، التداولية اليوم، تر: سيف الدين ذغنوس ومحمد الشيباني، دار الطليعة، بيروت. ط1.2003. ص: 31.

[4] ينظر: خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية. ص: 96.

ب-**أفعال أدائية**: ننجز بها في ظروف ملائمة أفعال أو تؤدى، ولا توصف بصدق ولا كذب، بل تكون موفقة كما أطلق عليها أو غير موفقة"[1]، فالخطيب يستند على الفعل الأدائي أو الإنجازي لأنه يحقق له التأثير، والفعل الإنجازي يقسم إلى خمسة أنواع:

_الأفعال الحكمية.

_الأفعال التمرسية.

_أفعال التكليف.

_الأفعال العرضية.

_أفعال السلوكات.[2]

فالأفعال الكلامية ذات الطابع الأدائي والإنجازي من شأنها إرساء دعائم القول الخطابي وتحقيق التواصل بين المتكلم والسامع لما تحويه من بعد تأثيري. وللفعل الكلامي شروط:

-وجود إجراء عرفي.

-أن يتضمن الإجراء نطق كلمات محددة ينطق بها أناس معينون في ظروف معينة.

-أن يكون الناس مؤهلين لتنفيذ هذا الإجراء.

-أن يكون التنفيذ صحيحا كاملا.

هاته الشروط تكوينية، أما الشروط القياسية:

-أن يكون المشارك صادقا في أفكاره.

-أن يكون المشارك في الإجراء صادقا في مشاعره.

-أن يكون صادقا في نواياه.

-أن يلتزم بما يلزم به نفسه"[3].

يربط بعض الباحثين في التداولية مثل خليفة بوجادي ومسعود صحراوي نظرية علم الكلام بما جاء في مباحث الخبر والإنشاء في التراث البلاغي والنحوي وحتى أصول الفقه.

2-تداولية المخاطِب:

بوصف المتكلم منتجا للخطاب ومنشئا لدلالاته وإيحاءاته فهو الركيزة الأساسية في العملية التواصلية إذ هو المبادر الأول وهو الذي يبدأ فيها لأنه يملك مفاتح الخطاب ومقاصده وأغراضه

[1] محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في الدرس المعاصر. ص: 43.44.

[2] خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية. ص: 97.

[3] محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في الدرس المعاصر. ص: 45.

وهفواته وسقطاته ومواطن قوته وأسراره. ولذلك كانت العناية به شديدة بالنظر إلى مقوماته وكفاءاته وثقافته وقدراته البلاغية والأسلوبية لأنه يعرض عل الجمهور خلاصة تجاربه وانعكاسا لثقافته وشخصيته.لذلك قيد المتكلم بمجموع كفاءات يجب أن يمتاز بها حتى يضمن اِمتياز النص الأدبي.

قسم الباحث حسن المودن كفاءات المتكلم إلى: كفاءة إنتاج وكفاءة إنجاز[1]. حيث تتضمن كفاءة الإنتاج ميزات المتكلم اللغوية والثقافية والنفسية، في حين تتعلق كفاءته الإنجازية بالصوت والحركة والجسد والفضاء. الذي يلقي فيه خطبته.

وقد اِهتم النقد القديم أيّما اِهتمام بهاته الكفاءات في الخطيب خاصة عند الجاحظ الذي فصل فيها وأمعن في شروط المتكلم. متمثلة في بعض الآداب التي يتمتع بها الخطيب وبعض العيوب التي تصيبه. جمعها الجاحظ في قوله "البيان يحتاج إلى تمييز وسياسة، وإلى ترتيب ورياضة وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة وإلى سهولة المخرج، وجهارة المنطق وتكميل الحروف وإقامة الوزن، وأن حاجة المنطق إلى الحلاوة كحاجته إلى الجزالة والفخامة وأن ذلك من أكثر ما تستمال به القلوب وتثنى به الأعناق وتزين به المعاني"[2].

1-2 كفاءة الإنتاج:

بما أن للخطابة دورا مهما في المجتمع وحساس إذ أنها توجه الجمهور إلى فعل الشيء أو تركه فلا بد للخطيب أن يكون فصيحا بليغا ذا حجة مقنعة، وأن يتمتع بشخصية نافذة تلقى القبول لدى الجمهور لأن "أس الخطابة الطبع وعمودها الدربة وجناحاها رواية الكلام وحليها الإعراب وبهاؤها تخير الألفاظ والمحبة مقرونة بقلة الاستكراه"[3]. فالخطيب شأنه شأن الشاعر والرسام والفنان لا بد أن يكون ذا استعداد فطري لهذا الفن مع صقل موهبته حتى يتمكن منها؛ لأن "أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة، وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش ساكن الجوارح، قليل اللحظ متخير الألفاظ، لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة ويكون في قواه فضل التصرف في كل طبقة"[4]، فللخطيب صفات:

-الاستعداد الفطري.

---

[1] ينظر: حسن المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي "نحو تصور نسقي لبلاغة الخطابة" دار كنوز المعرفة، ط1، 2014. ص: 41.42.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين. ج1/ص: 14.

[3] المصدر نفسه. ص: 51.

[4] الجاحظ، البيان والتبيين. ج1/ ص: 32.

-اللسن والفصاحة (عيوب النطق)

-سعة الثقافة.

-معرفة نفسية السامعين.

-سرعة البديهة.

حرارة العاطفة.

-روعة المنظر، جودة الإلقاء، الوقفة. حسن الإشارة، جهارة الصوت وحلاوته، جمال الهندام، جمال الخلق.

-سمو الخلق.[1]

تجتمع هاته الكفاءات والصفات المتمثلة في السليقة والبديهة بالإضافة إلى اِطلاع الخطيب على سابقيه من كلام البلغاء والفصحاء ليكون قادرا على الارتجال.

2-2 كفاءة الإنجاز:

تتعلق كفاءة الإنجاز بالفضاء الخارجي والمظهر العام للخطيب، منها جهارة الصوت، فالصوت الجهوري" يزيد في حسن الخطابة وجلالة موقعها جهارة الصوت، فإنه من أجل أوصاف الخطباء (...)وليس يلتفت في الخطابة إلى حلاوة النغمة إذا كان الصوت جهيرا"[2]. وكذلك سرعة البديهة، لأن الخطيب لا ينقح خطبته مثل الشاعر فهو غالبا ما يعتمد على الإرتجال لأنه في مواجهة دائمة مع الجمهور وفي اِتصال مباشر، لذلك على الخطيب أن يتمتع ببديهة سريعة "لأنهم إذا اِحتاجوا إلى الرأي في معاظم التدبير ومهمات الأمور، ميثوه في صدورهم، وقيدوه على أنفسهم، فإذا قومه الثقاف وأدخل الكير، وقام على الخلاص أبرزوه محككا منقحا ومصفى من الأدناس مهذبا"[3].

ومن كفاءات الإنجاز سلامة اللسان، فقد كان سهل بن هارون "عتيق الوجه، حسن الشارة، بعيدا عن الغدامة، معتدل القامة مقبول الصورة، يفضى له بالحكمة قبل الخبرة وبرقة الذهن قبل المخاطبة"[4]. كما اِشترط في الخطيب الهدوء والسكينة والرزانة لأن الهدوء "علامة سكون نفس الخطيب ورباطة جأشه هدوءه في كلامه وتمهله في منطقه"[5].

---

[1] أحمد محمد الحوفي، فن الخطابة. ص: 9.

[2] قدامة بن جعفر، نقد النثر. ص: 109.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين. ج2/ ص:14.

[4] المصدر نفسه. ج1/ ص: 89.

[5] أبو هلال العسكري، الصناعتين. ص: 22.

وتتعلق سلامة اللسان بأن يكون نطقه صحيحا ولا يختل في أحدها "فلا يكون ألثغ ولا فأفاء ولا ذا رتة ولا تمتاما ولا ذا حبسة ولا ذا لفف فإن ذلك أجمع مما يذهب بهاء الكلام ويهجن البلاغة وينقص حلاوة النطق"[1]، وقد جمعها الشاعر في قوله:[2]

أُسْكُت ولَا تَنْطِقْ فَأَنْتَ حَبْحَابُ كُلُّكَ ذُو عَيْبٍ وأَنْتَ عَيَّابُ.
إِنْ صَدَقَ القَومُ فَأنْت كَذَّابُ أوْ نَطَق القَوْمُ فَأنْتَ هَيَّابُ
أوْ سَكتَ القَومُ فَأنْتَ قَبْقَابُ أَو أقْدَمُوا يَوْمًا فَأنْتَ وَجَّابُ.

فقد حدد النقاد الحروف التي عيوب النطق والحروف الشائع للناس التي يجدون إشكالا فيها مثل السين واللام والراء، وإذا كان الخطيب يعاني منها فإن الجمهور يعيب عليه ذلك فينقص اِحترامه وهيبته وحضوره، إلا إذا كان الخطيب ذكيا متمكنا من المعجم اللغوي والمفردات.

فقد كان واصل بن عطاء ألثغ ولكنه كان خطيبا مجيدا لأنه كان يتحاشى الألفاظ التي فيها الراء ويأتي بمفرداتها، يقول الشاعر مدحا فيه[3]:

ويَجْعَلُ البُرَّ قَمْحًا فِي تَصَرُّفِهِ وجَانبَ الرَّاءَ حَتىَّ اِحْتَالَ لِلْشِّعْرِ
ولَمْ ينْطِق مَطَرا والقَوْلُ يُعْجِلُهُ فَعاذَ بالغَيْثِ إشْفَاقًا مِن المَطرِ.

فكما عاب النقاد العيوب فقد عابوا كذلك النحنحة والسعلة والتردد والتعب والإرتباك فكلها مذمومة عند الخطيب. كما رصدوا جملة من العيوب التي على الخطيب تفاديها، يقول الجاحظ "تلخيص المعاني رفق والإستعانة بالغريب عجز، والشادق من غير أهل البادية بغض، والنظر في عيون الناس عي، ومس اللحية هلك، والخروج مما بني عليه أول الكلام إسهاب"[4].وكذلك من عيوب الخطبة طول الخطبة وغياب الحجة وكذلك الألفاظ "، أما تراه إذا تحدث قال عند مقاطع كلامه: يا هناه ويا هذا، ويا هيه، واِسمع مني واِستمع إلي، وأفهم عني

[1] قدامة بن جعفر، نقد النثر. ص: 112. ألثغ: لا ينطق الراء. فأفاء: يكثر ترداد الفاء. ذا رتة: العجلة في الكلام. التمتام: يردد التاء. الحبسة: يتعذر عليه الكلام. لفف: بطيء وعيي.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين. ج1/ ص: 57.

[3] المصدر نفسه. ج1./ص: 21.

[4] الجاحظ، البيان والتبيين. ج1/ ص: 44.

أولست تفهم، أولست تعقل فهذا كله وما أشبهه عي وفساد"[1]. وحين تتحقق للخطيب كفاءتي الإنتاج والإنجاز لا بد له من صفة أخرى جوهرية في خطابه وهي تبيان قصده.

2-2القصد:

إن مفهوم القصد متعلق بما يدور في خلد المبدع ووجدانه أثناء إنجازه لنصه، وعليه يتحدد الغرض أو الهدف من النص لأنه يعكس الإرادة النفسية للمبدع، فعندما يتحدد القصد عند المبدع فإنه يهب إلى الإنشاء لأن منطلقه صار واضحا وعليه يبني أفكاره وحججه وخطته "ويشمل ذلك ما صرح به من ملفوظات أو ما لم يصرح به"[2]. فتحديد القصد يمكن من التعرف على ذهنية المتكلم وأفكاره حيث يظل ملازما له في نصه.كما أنه مرتبط بالمتكلم فإنه مرتبط بالسامع؛ لأنه يتوجب على المستمع معرفة القصد حتى يتمكن من الغرض. وفي البحث التداولي قسم القصد إلى قسمين: القصد الإخباري والقصد التواصلي.

القصد الإخباري أي المعرفة التي فهمها المخاطب من إرادة المتكلم، فكل خطاب يحمل مضمونا يأتي ليبين عن موقف خاص من قضية محددة أرادها المتكلم، أما القصد التواصلي فهو ما يقصد إليه المتكلم من حمل لمخاطبه على معرفة قصده الإخباري[3]. فالأول يتعلق بالمبدع وحده أما الثاني فهو يستدعي حضور المتلقي والتفاعل مع المتكلم.

كما توجد قسمة أخرى للقصد وهي القصد البسيط والقصد المركب، والأخير هو الذي يعنى به الدرس التداولي "القصد التخاطبي ليس واحدا بل هو مركب، ويتسم بالانعكاسية أي لابد من اعتبار دور المتلقي/المخاطب في استيعابه للقصد أو بعده عنه، فقد يقصد المتكلم أو الخطيب إلى إبلاغ محتوى دلالي إلى المخاطب"[4]، فالقصد المركب يحتوي على ثلاثة أقسام[5]:

1- القصد الأول: وهو قصد المتكلم إلى إبلاغ محتوى دلالي إلى المخاطب.

2- القصد الثاني: وهو قصده أن يتعرف المخاطب على القصد الأول.

وهو قصده أن يبلغ القصد الأول يتحقق عن طريق تعرف المخاطب على القصد الثاني، ومما يلزم عن هذا التقسيم أن تتعدد المقاصد وتتعقد مستوياتها وتتداخل

---

[1] المصدر نفسه. ص: 113.

[2] مي فهمي أحمد غيطاس، الخطابة والتداولية. ص: 155.

[3] ينظر: المرجع نفسه. ص: 157.

[4] مي فهمي أحمد غيطاس، الخطابة والتداولية. ص: 159.

[5] ينظر: إدريس مقبول، في تداوليات القصد، مجلة جامعة النجاح للأبحاث. ص: 1214. المجلد. 28. 2014.

بينما التقسيم الثالث فهو متمثل في القصد الآني والقصد المستقبلي "القصد يعبر عن فعل نفسي مرتبط بالحديث في النص الأدبي بالحال أو الاستقبال، فهو لا يخرج من كونه متحقق في الحال أو الاستقبال وليس الماضي، ويشترط في القصد المستقبلي سبق العلم بالمقصود أما القصد الآني فهو قصد في لحظته وزمنه عند التلبس"[1]، فالقصد يتطلب حضور المتكلم والمخاطب والتفاعل بينهما لإظهار القصد من الخطاب حتى لا يحيد عن السياق.

فحين يحدد المتكلم قصدا معينا فإنه يسخر له الأساليب المقنعة والألفاظ الموحية والدلالات الخفية لإيصاله وإظهار ما يريد وإخفاء ما يريد للقارئ "لأن غاية قصد المرسل هي إفهام المرسل إليه، ويشترط ليعبر المرسل عن القصد الذي يوصل إليه أن يمتلك اللغة في مستوياتها المعروفة، ومنها المستوى الدلالي، وذلك بمعرفته بالعلاقة بين الدوال والمدلولات وكذلك بمعرفته بقواعد تركيبها وسياقات إستعمالاتها، وعلى الإجمال معرفته بالمواضعات التي تنظم إنتاج الخطاب بها"[2]، فالقصد الذي يتيح للمتكلم التصرف في لغته وأسلوبه لذلك له الحق في التصرف في قواعد اللغة وخرقها وفقا لمقاصده وضروراته. فيحق له الحذف والتقديم والتأخير. فيجوز للمتكلم حسب النحاة إختيار الحركة الإعرابية المناسبة لحاله، حيث أفرد سيبويه بابا سماه (مايجري من الشتم مجرى التعظيم وما أشبهه) [3] بيّن فيه حالات المتكلم ويختار فيها حركته الإعرابية.

وقد عني النقد القديم بقصد المتكلم، لإدراكهم أن المتكلم هو لبّ العملية التواصلية وهو إنطلاقتها الصحيحة أو غير ذلك، فنجد الجرجاني مهتما بالقصد؛ يقول "وجملة الأمر أن الخبر وجميع الكلام، معان ينشئها الإنسان في نفسه، ويصرفها في فكره ويناجي بها قلبه، ويراجع فيها عقله وتوصف بأنها مقاصد وأغراض"[4]. ربط الجرجاني قصد المتكلم بحالته وما يدور فيها من أفكار وخواطر. فللكشف عن مقصدية الخطاب لا بد للمتلقي من إعمال فكره حتى يقبض على المعنى حيث "يطلق اللفظ في الخطاب ليدل على معنى قصدي من أجله سيق اللفظ، ويعمل الخطاب بأنساقه الداخلية والخارجية على صرف اللفظ إلى دلالته الظاهرة (...) إلا أن ثمة قرائن منطقية تفيد ربط الدلالة المعطاة من ظاهر الخطاب بالدلالة القصدية التي تستلزمها"[5]،

---

[1] المرجع السابق. ص: 159.

[2] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب. ص: 183.

[3] ينظر: سيبويه. الكتاب. ج2. ص: 70.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز. ص: 528.

[5] منقور عبد الجليل، النص والتأويل. ص: 44.

فالخطاب ببنيته اللغوية النسقية تجعله يقذف بقصد المتكلم إلى المتلقي، وما على المتلقي إلا الكشف عنها ومحاولة الحصول عليها.

3-2 الاستلزام الحواري:

لو ترك قصد المتكلم حرا دون قيود لما استطاع متلق أن يفهم مغزاه، ولذا أصر البحث التداولي على إيراد عنصر مهم وهو الاستلزام؛ فقد طرح غرايس أسئلة تدور محاورها: كيف يمكن للمتكلم أن يقصد شيئا غير الذي يقول؟ وكيف للمخاطب أن يصل إلى المعنى المقصود دون تحريف، من هنا جاءت لزاما فكرة الاستلزام فالمبدع يلقي معناه في نصه ويبقى المتلقي في صراع مع المعان والدلالات، ولا بد للمبدع أن يترك أثرا يقتفيه السامع حتى لا يظل عن خطوط النص؛ لأن "الناس في حواراتهم قد يقولون ما يقصدون، وقد يقصدون أكثر مما يقولون، وقد يقصدون عكس ما يقولون "[1]، فقد أوضح الاختلاف بين القول والقصد، حيث أن القول يتحدد بالبنية اللفظية والكلمات والعبارات في حين أن القصد هو الهدف الذي يريده المتكلم من السامع. ومن نشأت فكرة الاستلزام لتحديد معنى القول وقصد المتكلم.

فبعض الأقوال تتشعب فيها الدلالات وتأخذ مناح بعيدة وواسعة يصعب على المتلقي إدراكها أو ربطها بقصد المبدع، فلذلك شُرع الاستلزام باعتباره آلية في يد المبدع يصرفها ضمن المبادئ التالية: " مبدأ الكم: اجعل إسهامك في الحوار بالقدر المطلوب من دون أن تزيد عليه أو تنقص منه. مبدأ الكيف: لا تقل ما تعتقد أنه غير صحيح، ولا تقل ماليس عندك دليل عليه. مبدأالمناسبة: اِجعل كلامك ذا علاقة مناسبة بالموضوع. مبدأ الطريقة: كن واضحا ومحددا فتجنب الغموض وتجنب اللبس وأوجز ورتب كلامك"[2]. فهاته بعض المبادئ المتعلقة بالمخاطِب ليتحقق لنا تواصل سليم، ومن ذلك أيضا مجموع صفات تتعلق بالمخاطَب أو المتلقي.

3- تداولية المخاطَب:

يشارك المخاطب المتكلم النص من خلال بث المتكلم لبعض الأساليب التي تستفز فضوله وتدعوه للخوض في ضمار المعاني ومعانقة دلائل النص ومخبوءاته، فتداولية المخاطب نحددها من خلال الأساليب التي ينتهجها المبدع والتي تدل يقينا على الحضور الذهني للقارئ.

3-1متضمنات القول:

[1] محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في الدرس المعاصر. ص: 33.

[2] محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في الدرس المعاصر. ص: 34.

يضمن المتكلم في كلامه معان لا يفصح عنها ويترك للقارئ فرصة للوصول إليها حتى يحس بأنه فاعل أساسي في النص، ومتضمنات القول "مفهوم تداولي إجرائي يتعلق برصد جملة من الظواهر المتعلقة بجوانب ضمنية وخفية من قوانين الخطاب تحكمها ظروف الخطاب العامة، كسياق الحال وغيره"[1]، حيث تكمن أهميتها في كيفية تواصل المخاطب وتمكنه من معاني القول لتحصيل الفائدة منه، وتنجر عنه آليتين هما: الإفتراض المسبق والقول المضمر.

3-1-1-الافتراض المسبق:

تتعلق الإفتراضات المسبقة بمخزون ثقافي مشترك بين المتكلم والسامع متمثلا في قصص وتجارب وعبر يتشاركان فيها، وبناء عليها يبني المتكلم خطابه ليحقق التواصل بينه وبين متلقيه. تحتكم العلاقة بين المتكلم والمستمع إلى عناصر مشتركة سياقية فتكون حينها افتراضات مسبقة، لأن "بناء الخطاب وتداوله مرهون إلى حد كبير بمعرفة حال المرسل إليه، أو بإفتراض ذلك الحال"[2]،فحضور المتلقي أثناء كتابة النص أو إنشائه يمكن من وضع خلفية للنص حيث أن الافتراض المسبق "هو الخلفية التواصلية الضرورية لتحقيق النجاح في عملية التواصل، وهي محتواة ضمن السياق والبنى التركيبية العامة"[3]، فالمبدع حين يبث في خطابه معان مبهمة وخفية فهو مدرك تماما أن المتلقي سيتعرف عليها سواء كانت سهلة أم صعبة المنال لأن القارئ المترقب سيتمكن منها فغير ممكن وخاصة للخطيب أن يقفل باب التأويل والفهم أمام متلقيه. فالمتكلم يوجه كلامه لمتلق مؤهل سلفا.

ويرتبط مفهوم الافتراض المسبق بالحذف في المدونة النقدية؛ فالمتكلم "لا يحذف شيئا من خطابه ما لم يكن في مقدور السامع معرفته بناءا على افتراضات مسبقة"[4]، فالحذف مفهوم متعلق بقدرة المتلقي على ملء الفراغات والفجوات ما تسمى في نظرية التلقي بمسافة الجمال، والمتكلم على يقين أن المتلقي سيتمكن منه،ا فالحذف "باب جقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة

[1] مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب. ص: 30.

[2] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب. ص: 47.

[3] مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب. ص: 31.

[4] خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية. ص: 184.

أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون إذا لم تبن"[1]، فهو ذا أثر بالغ لدى المتلقي، وللحذف مقامات[2]:

-قصد الاختصار والاحتراز عن العبث لوجود القرينة.

-منها ضيق المقام عن إطالة الكلام.

-منها تعين المحذوف وعدم اِحتمال غيره حقيقة أو إدعاء.

-صون المحذوف عن اللسان.

3-1-2القول المضمر:

هو الوجه الثاني لمتضمنات القول وهو منشق عن الإفتراض المسبق، وهو معنى خفي في الكلام يفسره المتلقي عن طريق السياق وهو "كتلة المعلومات التي يمكن للخطاب أن يحتويها ولكن تحقيقها في الواقع يبق رهن خصوصيات سياق الحديث"[3]، فهو جزء من المعنى ولكن المتكلم أخفاه وأضمره عن المتلقي .

والقول المضمر لا بد أن يكون معلوما عند المتلقي ولكن ينساه كقصص وأحداث قديمة. وهناك فرق بين القول المضمر والافتراض المسبق:

-أن القول المضمر وليد السياق الكلامي في حين الثاني وليد ملابسات الخطاب.

-هي النمط الثاني من متضمنات القول وترتبط بوضعية الخطاب ومقامه على عكس الافتراض المسبق الذي يحدد على أساس معطيات لغوية.[4]

كما تتجلى بواثق الاتجاه التداولي في البلاغة العربية قديما من خلال ربط بعض الأساليب بالسامع أو المتلقي، حيث توحي بإدراك النقاد والبلاغيين العرب بأهمية الحضور الذهني للسامع لدى المتكلم، ومن هاته الأساليب: أسلوب الإلتفات وأسلوب جواب الحكيم.

3-2- الالتفات :

تعتبر قضية الإلتفات من الظواهر البلاغية الهامة التي نرصدها في الخطاب، حيث تمثل سمة أسلوبية بارزة تجذب السامع إلى القول وتروح عنه، كما أن المبدع الذي يرتكز على هذا الأسلوب ليستطيع إيهام المتلقي والإيقاع به في شباك المعنى الذي رسمه له.

---

[1] عبد القاهرالجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة. ص: 146.

[2] ينظر: عبد المتعال الصعيدي، البلاغة العالية "علم المعاني" مكتبة الآداب، مصر، ط2، 1991. ص: 64.65.

[3] مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب. ص: 32.

[4] المرجع نفسه. ص: 32.

فهو يسعى بأسلوب الإلتفات إلى "تضليل المتلقي وصرفه عن المعنى العادي المتمثل بالإخبار إلى المعنى الشعري المستمد من بنية الملفوظ الداخلية، ومن وعي الشاعر بالنص حين يدفع المتلقي إلى ترجيح المعنى الأدبي دون سواه"[1]، يدعو الشاعر المتلقي كي يحاوره ويكسر حاجز التلقي السلبي المتمثل في الاستماع فقط والاستمتاع، وهي غاية حجاجية تروم إفادة المتلقي من النص لإثراءه وفتق الدلالات وإستخراج المعنى البكر من بطن النص.

فالإلتفات أسلوب شيق يزج بالقارئ في أعماق النص ويلقي بضلاله على وعي القائ فيوهمه حتى يتبعه ويتحاور مع المبدع من خلال الإلتفاتات التي عمدها، ولم يخف على الناقد العربي القديم أن ينوه بهذا الأسلوب والإشادة بقيمته في النص الأدبي، فمن نوازع النفس حب التغيير عامة، خاصة وهي بصدد الإصغاء والتلقي لنص ما، فهي تسأم التمادي على حال واحدة مما يبعث الملل والنفور من القول وبالتالي تبطل عملية التواصل ويستحيل على المبدع أن يكسب ود المتلقي وتفاعله مع النص، ولهذا يعتبره الجاحظ ذريعة يحتج بها الشاعر للتأثير في متلقيه.

كما يثني عليه ابن الأثير في قوله "وهذا النوع خلاصة علم البيان التي حولها يدندن وإليها تستند البلاغة ...وحقيقته مأخوذة من إلتفات الإنسان عن يمينه وشماله...وكذلك يكون هذا النوع لأنه ينتقل فيه من صيغة إلى صيغة"[2]، أرجع فضل البلاغة وميزتها إلى الإلتفات، مع العلم أن البلاغة اهتمت بالمتلقي وأحاطته بعناية فائقة، ورصدت كافة الأساليب والطرق التي ترضي هذا المتلقي وتوفر متطلباته التي يتوخاها من القول الشعري.

فالمتلقي الذي ألفت حوله الكتب النقدية والبلاغية ليس متلقيا عاديا، إنما قارئ ومتلق واع ومثقف، ولهذا لا يستسهل الشاعر الكلام في غير حسن ورونق، فهو يسعى دائما إلى تنميق أسلوبه، وستر معانيه، حيث يجهد القارئ في التنقيب عن المعنى الذي هو في انفلات مستمر والقارئ في بحث مستمر، ولكي يكون هذا الحوار بين المعنى والقارئ الذي يوجهه الشاعر قبلا لا بد من اللجوء إلى تحقيق تواصل سليم مع القارئ حتى لا يمل.

أول ما نستهل به في المدونة البلاغية هو تعريف لابن المعتز، إذ يقول عن الإلتفات "انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الإلتفات الإنصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"[3]، يميز بين نوعين من الإلتفات، النوع

---

[1] محمد المبارك، استقبال النص عند العرب. ص: 275.

[2] ابن الأثير، المثل السائر. ج2/ ص: 3.

[3] عبد الله ابن المعتز. كتاب البديع. تحقيق: إغناطيوس كراتشقوفسكي. دار المسيرة، بيروت. ط3؛ 1982. ص: 58.

الأول وهو الإنصراف من المخاطبة إلى الإخبار، والنوع الثاني الإنصراف عن المعنى، أي يكون الإلتفات مشروعا في مبنى القول ومعناه، المبنى وهي صيغ الأفعال والضمائر الظاهرة في القول، والثاني الإنتقال من معنى إلى معنى آخر، كما يبينه علماء البلاغة.

وقد أخذ الإلتفات مسميات كثيرة في المدونة النقدية والبلاغية، حيث يقول ابن رشيق "وهو الإعتراض وسماه آخرون الإستدراك حكاه قدامة، وسبيله أن يكون الشاعر آخذا في معنى ثم يعرض له غيره، فيعدل عن الأول إلى الثاني، فيأتي به ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول"[1]، فحين يأتي الشاعر بمعنى غير الذي استهل به بيته، فكأنه يعترض كلامه بكلام آخر، وتبقى الميزة البارزة كون الشاعر قد التفت إلى معنى آخر لكنه لم يخل بالمعنى الأول، مثال ذلك قول كثير:

لَوْ أَنَّ البَاخِلِينَ وَأنْتَ مِنْهُم رَأَوْكَ تَعلّمُوا مِنْكَ المِطَالاَ.

فقد اعترض كلامه بقوله-وأنت منهم- ثم عاد فأتم قوله، وهو إن أورده ابن رشيق في باب الإلتفات إلا أنه يصر على أنه من الاعتراض وإن أقحم في باب الإلتفات.

يقول ابن البناء عن الإلتفات أنه "خطاب تلون" وهو "أن يخرج من حضور إلى غيبة وعكسه"[2].

مثال ذلك قول امرئ القيس:

تَطاَولَ لَيلُكَ بِالإِثْمِدِ ونَامَ الخَلِيُّ ولَمْ تَرْقُدِ.
وباَتَ وبَاتتْ لَهُ لَيْلَةً كَلَيْلَةِ ذِي العَاثِرِ الأَرْمَدِ.
وَذَلِكَ مِنْ نَبَإٍ جَاءَنِي ونُبِّئْتُهُ عَنْ أَبِي الأَسْوَدِ.

وقد سماه بعض العلماء بالاستطراد، والإستطراد "هو أن يخرج المتكلم من الغرض الذي هو فيه إلى آخر لمناسبة بينهما ثم يرجع إلى إتمام الأول"[3]، فهو أن ينتقل من معنى إلى معنى آخر دون، حيث يورد المعنى الثاني لغرض التذكير أو المثال ثم يتم معناه الأول، كما أنه بين المعنيين مناسبة، مثال قول السموأل:

وإنَّا أُنَاسٌ لا نَرَى القَتْلَ سُبَّةً إِذاَ مَا رَأَتْهُ عَامِرٌ وَسَلُولُ.
يُقرِّبُ حُبُّ المَوْتِ آمَالَنَا لَنَا وتُكْرِهُهُ آجَالُهُمْ فَتَطُولُ.

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة. ج2/ ص: 45.

[2] ابن البناء المراكشي العددي. الروض المريع في صناعة البديع. تحقيق: رضوان بنشقرون. 1985. ص: 98.

[3] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة. ص: 302.

ومَا مَاتَ مِنَّا سَيِّدٌ حَتْفَ أَنْفِهِ ولَا طُلَّ مِنَّا حَيْثُ كَانَ قَتِيلُ.

فالشاعر لم يلتفت، بل أثناء تعداد مفاخر قومه رأى على سبيل زيادة الهجاء والإستهزاء أن يذكر قبيلتي عامر وسلول، ومقارنته بين قبيلته وبينهما، حتى يكون مفاخر قومه أحسن من القبائل الأخرى.

وقد يوهم الشاعر المتلقي أنه يستطرد لكنه لا يفعل ذلك مما سمي بـ"إيهام الإستطراد"، حيث يكون المعنى الثاني هو المقصود "فيُذّكر الأول قبله ليُتوصّل إليه"[1]، مثال ذلك قول أبي إسحاق الصابي:

إِنْ كنتُ خُنتكَ في المودَّةِ سَاعةً فَذممْتُ سَيفَ الدَّولةِ المَحمودَا.
وزَعمْتُ أنَّ له شَريكاً في العُلَى وجَحدتُهُ في فَضلهِ التَّوحِيدَا
قَسمًا لَو أنّي حَالِفٌ بِغُموسِهَا لِغَرِيمِ دِينٍ مَا أرادَ مَزيدَا.

عند قراءة صدر البيت الأول، فإننا نلتمس من الشاعر تبريره لعدم الخيانة، الذي ذكره ثم ينتقل بالقارئ إلى ذكر سيف الدولة، حتى يتوهم القارئ أن الأبيات للغزل، لكنها في مدح سيف الدولة، فيوهم القارئ أنه يستطرد في كلامه في حديثه عن سيف الدولة، وأنه قطع حبل أفكاره المتوجهة منذ بداية القول نحو الغزل، كما أنه يختم بها، لكن غرض الشاعر الأول هو المدح وليس الغزل. فإنه لم يستطرد وإنما فعل ذلك قصدا لإيهام القارئ.

وابن رشيق يرصد الفروقات التي بين الإلتفات والإستطراد، يقول "منزلة الإلتفات في وسط البيت كمنزلة الإستطراد في آخر البيت، وإن كان ضده في التحصيل، لأن الإلتفات تأتي به عنوة وانتهازا، ولم يكن في خَلَدٍ، فتقطع له كلامك، ثم تصله بعدُ إن شئت، والاستطراد مقصده في نفسك، وأنت تحيد عنه في لفظك حتى تصل به كلامك عند انقطاع آخر، أو تلقيه إلقاء وتعود إلى ما كنت فيه"[2]،

والتخلص نوع بلاغي من حسن مأخذ الشاعر كذلك، اتخذ مفهوم الإلتفات "ومعناه في ألسنة علماء البيان أن يسرد الناظم والناثر كلامهما في مقصد من المقاصد غير قاصد إليه بانفراده، ولكنه سبب إليه ثم يخرج فيه إلى كلام هو المقصود بينه وبين الأول علقة ومناسبة،

[1] عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح. ج4/ ص: 21.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة. ج2/ ص: 46.

وهذا نحو أن يكون الشاعر متطلعا لقصيدته بالغزل حتى إذا فرغ خرج إلى المدح على مخرج مناسب للأول، بينهما أعظم القرب والملاءمة بحيث يكون الكلام آخذا بعضه برقاب بعض، كأنه أفرغ في قالب واحد ثم يتفاضل الناس في التخلص"[1].

ويسمى حسن التخلص: "نعني به الإنتقال مما شبب الكلام به من تشبيب أو غيره إلى المقصود مع رعاية الملاءمة بينهما، لأن السامع يكون مترقبا للأنتقال من التشبيب إلى المقصود كيف يكون فإذا كان حسنا متلائم الطرفين، حرّك من نشاط السامع واعان على إصغائه إلى ما بعده وإن كان بخلاف ذلك"[2].

ومن التخلصات المختارة قول أبي تمام:

يَقولُ في قُومِسٍ قُومي وقدْ أخَذَتْ مِنَّا السُّرَى وخُطا المَهْرِيّةِ القُودِ.
أمَطلعَ الشَّمسِ تَبْغِي أَن تَؤُمَّ بِنَا فَقُلْتُ كَلاَّ ولَكِنْ مَطْلعَ الجُودِ.

ومما ورد في التخلص، قول المتنبي:

خَلِيليَّ إِنِّي لَا أَرَى غَيْرَ شَاعِرٍ فَلم مِنْهُمُ الدَّعْوَى وَمِنِّي القَصَائدُ.
فلَا تَعْجَبَا إِنَّ السُّيُوفَ كَثِيرةٌ ولَكِنَّ سَيْفَ الدَّوْلَةِ اليَومَ وَاحدٌ.

فقد تخلص من الغزل إلى المديح بأحسن خلاص وأعجبه كما ترى ومن عجيب ما جاء به في كلامه هذا هو أنه جمع بين مدح نفسه ومدح سيف الدولة في بيت واحد.

يطلق القرطاجني على الإلتفات "عطف أعنة الكلام" وفيها يذكر الشاعر قصد تمهيده لغرض آخر حيث يكون الغرض الأول ملائما للغرض الثاني ووجوده وهذا ما يعرف بالصورة الإلتفاتية التي "هي أن يجمع بين حاشيتي كلامين متباعدين متباعدي المآخذ والأغراض، وأن ينعطف من إحداهما إلى الأخرى انعطافا لطيفا من غير واسطة، تكون توطئة للصيرورة من أحدهما إلى الآخر على جهة من التحول"[3].

وكأن الصورة الإلتفاتية حسب القرطاجني أنها تجمع بين متناقضين وتؤلف بينهما في الكلام، بحيث يكون الجامع بينهما أسلوبا لطيفا، كأن ينتقل الشاعر من مدح إلى ذم ومن نسيب إلى هجو، فيجد القارئ نفسه منصتا للقول ومتتبعا له في انتقالاته دون أن ينفر منه لأنه أقحم

[1] يحي العلوي، الطراز. ج2/ ص: 330-331.

[2] عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح. ج4/ ص: 135.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء. ص: 315.

موضوعات عدة، أو جمع بين قضايا وأغراض يستحيل تقبلها لدى القارئ، والإلتفات ثلاثة أصناف أولها:

1- ما أوهم ظاهره أنه كريه وهو مستحب في الحقيقة فيلتفت الشاعر إلى ذكر ما يزيل ذلك.

2- أن يلتفت الشاعر عند ذكر شيء إلى ما له في نفسه من غرض جميل أو غير ذلك، فيصرف الكلام إلى جهة ذلك الغرض.

3- أن يلتفت إلى نقض خفي داخل عليه في مقصد كلامه أو يخشى تطرق النقض إليه، فيحتال في ما يرفع النقض ويزيل التطرف، ويشير إلى ذلك ملتفتا[1].

ويعد الإلتفات من الطرق التي يحتال بها الشاعر على المتلقي حتى يستدرجه ويوهمه "قد تبين أن ما قصد به الإستدراج أولا أو سنح فيه الإلتفات آخرا، كلاهما منه ما يترامى فيه من الغرض الأول إلى الثاني من بعد على سبيل التدرج"[2].

3-3أسلوب الحكيم:

وهو أسلوب بلاغي متعلق بالسامع، حيث "تلقي المخاطب بغير ما يترقبه إما بترك سؤاله والإجابة عن سؤال لم يسأله وإما بحمل كلامه على غير ما كان يقصد، إشارة إلى أنه كان ينبغي له أن يسأل هذا السؤال أو يقصد هذا المعنى"[3]، فتبرز قيمته التداولية من خلال تواصل المتكلم مع سامعه ن خلال هذا الأسلوب، وقد سماه الجاحظ "اللغز في الحواب" وأفرد له بابا في كتابه "البيان والتبيين" ويورد مثالا عن الأسلوب "قالوا: كان الحطيئة يرعى غنما له وفي يده عصا، فمر به رجل فقال: عجراء من سلم؟ يعني عصاه، قال: إني ضيف فقال الحطيئة: للضيفان أعددتها[4]"، فهذا المثال يتضمن لغزا في الجواب الذي قدمه الحطيئة، لتقع الحيرة لدى المتلقي والشك.

فقد كان العرب يستعملون هذا الأسلوب لأغراض عديدة "منها: حسن التخلص من السائل، أو التطرف والفكاهة أو التهكم أو تقديم الأهم عن المهم"،[5]وكما سمي بـ "القول بالموجب" يقول "وهو ضربان أحدهما أن تقع صفة في كلام الغير كناية عن شيء أثبت له حكم فتثبتها لغيره من

---

[1] ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. . ص: 315-316.

[2] المصدر نفسه. ص: 316.

[33] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة. ص: 319.

[4] الجاحظ، البيان والتبيين. ج 2/ ص: 147.

[5] صباغ محمد علي زكي ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1998. ص: 268.

غير تعرض لثبوته، أو نفيه عنه نحو: يقولون لئن رجعنا إلى المدينة ليخرجن الأعز منها الأذل، ولله العزة ولرسوله وللمؤمنين والثاني حمل لفظ وقع في كلام الغير على خلاف مراده مما يحتمله بذكر متعلقه كقوله: "[1]

قُلتُ ثَقَّلْتُ إذْ أتَيتُ مِرارًا قَال ثَقَّلتُ كَاهِلي بالأَيَادِي

فتبرز قيمة هذا الأسلوب التداولية من حيث أنه يأتي للفكاهة وحسن التخلص، وبهذا فهو يراعي مقام السامع وأحواله، كما له أثر بالغ على المستمع حيث يدعوه إلى التفكر والتدبر في القول الذي طرح أمامه.

[1] جلال الدين القزويني، التلخيص في علوم البلاغة. ص: 386.387.

الفصل الثالث:

تقاطع التخييل والتداول

1- الفصل والوصل بين الشعر والخطابة

2- الصورة الشعرية بين التركيب الجمالي والبعد الحجاجي

3- السخرية وفعاليتها الحجاجية

عند النقاد القدامى:

يتجلى تقاطع التّخييل والتّداول في القضايا النّقديّة في قضيّة مهمّة في النّقد بصفة عامّة والنقد العربي القديم بصفة خاصة؛ وهي الفرق بين الشعر والنثر؟ فهي قضية جوهرية من قضايا النقد الأدبي قديمه وحديثه، لأن الحدود بين الشعر والنثر مائعة ومحاولة فصلهما أو وصلهما يقضي إلى مصادرة حق الأديب في أساليبه.

حيث لقيت قضية الفصل أو الوصل بين الشعر والنثر اِهتماما واسعا وذلك حين نزول القرآن الكريم وبيان إعجازه في نظمه وجنسه، هل هو شعر؟ أم هو نثر؟ لأن فيه من خصائص الشعر ما فيه لكنه ليس شعرا؟ وفيه من خصائص النثر لكنه ليس نثرا [*]؟ فالعرب أشد علما بالشعر وأفانينه وأساليبه، والقرآن جمع بين التأثير الوجداني والإقناع العقلي، فلم يصنف لا بشعر ولا بخطابة.

وإنتقل هذا الصّراع إلى النّقد المعاصر، حيث نجد نصّا يحتمل الوجهين معا شعر ونثر، تجتمع فيه خصائص الشّعر وتحضر فيه خصائص النّثر. فنلمّح إلى بعض آراء النّقاد حول هاته القضية قبل أن نلج في عالم النقاد القدامى والفلاسفة. فحسب-ريفاتير- إن الفرق بين الشعر واللاشعر يتضح من خلال أنماط ثلاثة حول المعنى والدلالة:

1-نقل المعنى: يتم حين تغير العلامة معناها إلى معنى آخر بنيابة كلمة عن كلمة كما يحدث في الاستعارة والكناية.

2-تحريف المعنى: يتم في حالة الإلتباس أو التناقض أو اللامعنى.

---

[*]حتى ان الوليد بن مغيرة حين سمع شيئا من القران "فكانما رق له فقالت قريش: صبا والله الوليد، ولتصبون قريش كلهم، فاوفدوا اليه ابا جهل يثير كبرياءه واعتزازه بنسبه وماله ويطلب اليه ان يقول في القران قولا يعلم به قومه انه له كاره، قال: فماذا اقول فيه؟ فوالله ما منكم رجل اعلم مني بالشعر ولا برجزه ولا بقصيده ولا باشعار الجن والله ما يشبه الذي يقوله شيئا من هذا، والله ان لقوله لحلاوة وان عليه لطلاوة، وانه ليحطم ما تحته وانه ليعلو وما يعلى، قال ابو جهل، والله لا يرضى قومك حتى تقول فيه، قال: فدعني افكر فيه فلما فكر قال: ان هذا لسحر يؤثر، اما رايتموه يفرق بين الرجل واهله ومواليه". سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم. ص: 13.

3-إبداع المعنى: يتم عندما يكون في الخطاب مبدأ تنظيمي يشكل علامات من وحدات لغوية قد لا تحمل معنى في سياق آخر.[1] كما جسد جون كوهن الفارق بين الشعر والنثر من خلال أنماط للقول: قصيدة نثرية. نثر منظوم. شعر كامل. نثر كامل.[2] وهو ما يعرف بقصيدة النثر. [3(*)]

فحاول النقاد القدامى البتّ في هاته القضية. حيث وضع النقاد العرب فروقا بين الفنين على المستوى النظري، حيث رصد أبو سليمان المنطقي "حيزين مستقلين الأول بالتركيب والثاني بالبساطة، ناسبا الأول الحلاوة وللثاني الوضوح وسهولة المنال، لكنه لم يستطع أن يضع حدا فاصلا بين الحيزين بل أبقى لكل منهما ظلا في الآخر، لكنه لا يؤمن بالشعر الخالص ولا بالنثر الخالص إلا أن امتزاج الفنين ليس امتزاجا بالمعنى الحقيقي بل هو دخول قدر ضئيل من كل منهما في الآخر بما لا يبدل جوهرها"[4]. فرغم أنه أفرد لكل نوع خصائص إلا أنه لم يستطع أن يفصل بينهما إذ كثيرا ما تتداخل الخصائص لكن المرزوقي وضع جدارا بين الفنين وفصل بينهما، جاعلا لكا منهما حقلا مستقلا عن الآخر، فمن صفات الترسل عنده:

1_ وضوح المنهج.

2_سهولة المعنى.

---

[1] ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية. ص: 89.

[2] المرجع نفسه. ص: 114.

[(*)]فمصطلح قصيدة النثر يجمع بين المتناقضين "القصيدة" و"النثر" حيث تسائل هاته المصطلحات قضية الأجناس الأدبية، يقول أدونيس أن قصيدة النثر تعود إلى جذور عربية لكي يثبت شرعيتها "إنها في الأساس مفهوم عربي وقد أخذت بعدها العربي خصوصا بعد تعرف على الكتابات الصوفية العربية"، محمد العباس، ضد الذاكرة"شعرية قصيدة النثر" المركز الثقافي العربي، بيروت. ص: 12.

وعلل ذلك بقصائد ابي نواس وطواسين الحلاج "فلم يكن احتجاج النواسي هو الأول ولا الأخير، فلنا تراث لا يستهان به من التململ الشعري أقدم من "طواسين" الحلاج التي يراها محي الدين اللاذقاني إرهاصات أولى لقصيدة تتململ داخل قيدها الفراهيدي، وطوال مسيرتنا الشعرية كانت هناك شكوى دائمة ضيق بالنظم والقافية"[3]،أدونيس، سياسة الشعر "دراسات في الشعرية العربية المعاصرة" دار الآداب، بيروت، ط1. 1985. ص: 76. فالشاعر حين تمرد بشعره تمردت قصيدته كذلك عن العرف وتشظت، لكن لو كانت قصيدة النثر كما يقول الكاتب عربية النشأة لاصطلح عليها عند العرب وهم أهل الفن والإبداع مما يوحي أن قصيدةالنثر مولود غربي وليس عربيا، فقد ظهرت في بداية القرن العشرين مع ظهور الرومانسية العربية تحت مسميات عديدة: الشعر المنثور، قصيدة النثر على يد، أمين الريحاني، جبران خليل جبران. وتبلورت بعد أن افتقد الشعر الوحدة العضوية والخروج عن الأوزان التقليدية وهذا ما تؤكده سوزان بيرنار: أن النثر الشعري هو الذي هيأ لمجيء قصيدة النثر باعتباره أول طابع للتمرد على القوانين القائمة والطغيان الشكلي وعبر الخصومات التي ولدت بشأنها تعززت فكرة الوصل بين الشعر وفن نظم الشعر" سوزان برنار، قصيدة النثر. ص: 23.

[4] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب. ص: 215.

3_الاتساع.

وهو يشرح كل ذلك بأن النثر يرد على أسماع متفرقة، منها العامي ومنها الخاصي، وعلى أفهام مختلفة، منها الذكي ومنها الغبي ولذلك ينبغي أن يكون "مسهلا متساويا متسلسلا متجاوبا لتتلقاه جميع الآذان وتستوعبه كل الأفهام وترويه كل الألسن ومن صفات الشعر:

1_الوزن المقدور.

2_القوافي المتساوقة.

3- الأبيات المستقلة."[1]

إنما هذا الفصل الحاد مرده إلى التفكير العقلي والإحتكام إلى المعايير المنطقية وهذا ما يلخصه قدامة بن جعفر في قوله أن الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى.

فقد حدد مفهوم الشعر عند العرب بالوزن والقافية حتى غدا الوزن شرطا ضروريا لإقامة الشعر "استقر عند العرب أن الوزن من خاصيات الشعر، وأن الخطابة لا يجب أن تلتجئ إليه، لأن ذلك يدعو إلى الإشتغال بسماعه والإنصراف عن الغاية الإقناعية الفكرية من الخطبة"[2]، لكن الجرجاني أدرك أن هذا التقييد بالوزن ليس هو السمة الأساسية للشعر "فإن زعم أنه كره الوزن لأنه بسبب لأن يغنى في الشعر ويتلهى به، فإنا كنا لم ندعه إلى الشعر من أجل ذلك، وإنما دعوناه إلى اللفظ الجزل والقول الفصل والمنظر الحسن، وإلى حسن التمثيل والاستعارة وإلى التلويح والإشارة، وإلى صنعة تعمد إلى المعنى الخسيس فتشرفه وإلى الضئيل فتفخمه، وإلى العاطل فتحيله وإلى المشكل فتجليه"[3]،فيتجاوز الشعر بأسلوبه وصوره الوزن والشكل، وهذا ما أكده الجرجاني حين ألغى الوزن من مفهوم الشعر، ومنها ألغى شرط الوزن والقافية في الشعر.

هذا ما نجده في الدرس الغربي المعاصر الذي أكد على أن الوزن ليس هو السمة البارزة في الشعر لأن "جوهر الشعر لا يستهلك في ملامحه الأولى (الوزن) بل يعيش كذلك بوساطة الملامح الثانوية لأثره الصوتي، وإلى جوار الوزن، هناك الإيقاع الذي هو كذلك قابل للمعاينة وأنه يمكن كتابة أشعار لا تلتزم إلا هذه الملامح الثانوية فالخطاب يمكن أن يبقى شعريا مع عدم المحافظة على الوزن"[4]، فلا يمكن أن نحدد الفارق بين الشعر والخطابة أو النثر بالوزن والقافية كفارق

[1] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب. ص: 218.

[2] رشيد يحياوي، الشعرية العربية "الأنواع والأغراض" إفرقيا الشرق، ط1، 1991. ص: 122.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص: 20.

[4] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية. ص: 85.

نوعي بين الجنسين، لأنه يمكن للشعر أن يكون غير موزون كما يمكن للخطابة أن تكون موزونة؛ لأن "الإيقاع الخطابي يختص بترتيب الألفاظ ترتيبا خاصا تجعل منه قريبا من الوزن العددي، الذي يخص الشعر، وبعيدا عنه في الوقت نفسه، لا ما يقوم به الوزن النثري في الخطابة لا يقل أهمية عن الدور الذي ينهض به الوزن العددي في لغة الشعر، وهذا يعني أن ما يميز الشعر عن الخطابة ليس هو الوزن بأشكاله المختلفة، وإنما طريقة مخصوصة في اِستخدام اللغة"[1]، فالإيقاع ظاهرة أدبية تخص الشعر والخطابة ولذلك لا يمكن التمييز بين الشعر والخطابة من خلال الإيقاع وقد اِختلف النقاد في الإيقاع الخطابي أو النثري لأن "معظم القراء يفضلون شعرهم الشعري ونثرهم النثري، وهم يشعرون بأن النثر الإيقاعي شكل مختلط لا هو بالنثر ولا هو بالشعر"[2].

ومن ثم نجد أن النقاد نظروا الى علاقة الشعر والخطابة كعلاقة تقارب بين الجنسين، حتى رأوا أنه يمكن للخطيب أن يكون شاعرا، كما يمكن للشاعر أن يكون خطيبا، بل إن من أكمل صفات الأديب أن يجيد الفنين معا، لأن "من أكمل صفات الخطيب والكاتب أن يكونا شاعرين، كما أن من أتم صفات الشاعر أن يكون خطيبا كاتبا"[3]، فقد جمع النقاد بين هذين الفنين في تحديد براعة الشاعر والخطيب. وقد ذكر الجاحظ مجموعة من الشعراء الخطباء بعد قوله "وفي الخطباء من يكون شاعرا ويكون إذا تحدث أو وصف أو اِحتج بليغا مفوها بينا، وربما كان خطيبا فقط، وبين اللسان فقط"[4]، وهؤلا الخطباء الشعراء هم: عمران بن حطان، بشار بن برد، كلثوم بن عمرو العتابي، سهل بن هارون، قس بن ساعدة... ومثال ذلك خطبة لقس بن ساعدة امتزج فيها الأسلوب الخطابي والشعري.

نص الخطبة:

"أيها الناس؟ اسمعوا وعوا، وانظروا واذكروا ...من عاش مات، ومن مات فات، وكل ماهو آت أت؟ ليل داج ونهار ساج، وسماء ذات أبراج، ونجوم تزهر، وبحار تزخر، وجبال مرساة وأرض مدحاة وأنهار مجراة، ألا إن أبلغ اللحظات، السير في الفلوات، والنظر إلى محل الأموات؟ إن في السماء لخبرا، وإن في الأِض لعبرا؟ مالي أرى الناس يذهبون، فلا يرجعون؟ أرضوا هناك بالمقام فأقاموا؟ أم تركوا فناموا؟ أين الآباء والأجداد أين المريض والعواد؟ أين الفراعنة الشداد؟ أين

[1] محمد القاسمي، قضايا النقد المعاصر. ص: 150.

[2] أوستين وارين، نظرية الأدب. ص: 172.

[3] أبو هلال العسكري، الصناعتين. ص: 139.

[4] الجاحظ، البيان والتبيين . ج1/ ص: 45.

من بني رشيد، وزخرف ونجد، وغرة المال والولد؟ أين من طغى وبغى، وجمع فأوعى، وقال: أنا ربكم الأعلى، ألم يكونوا أكثر منكم أموالا وأطول منكم آجالا. ثم أنشأ يقول:

في الذاهبين الأولين من القرون لنا بصائر.

لما رأيت مواردا للموت ليس لها مصادر

ورأيت قومي نحوها تمضي الأصاغر والأكابر

لا يرجع الماضي إلي ولا من الباقين غابر

أيقنت أني لا محالة حيث صار القوم صائر"[1]

تتحقق جل مبادئ الخطاب في هذا لنص ويتجلى ذلك في تحقق :

أ_ مبدأ التعاون:	ب_ مبدأ التأدب:
من خلال دعوة المتلقي إلى النص واستكشاف دلالاته، وذلك في مطلع الخطبة "أيها الناس...اسمعوا..." كم أنه اتجه إلى الموضوع مباشرة في حديثه عن الموت "من عاش مات..."	من خلال قواعده الثلاث: - **قاعدة التعفف**: حيث لم يفرض آراءه مباشرة، إنما دعا المتلقي إلى التفكر والتدبر في سنة الحياة "انظروا، اذكروا " -**قاعدة التودد**: لم يفرض نفسه على المتلقي -**قاعدة التخيير**: من خلال التذكير بحال من سبقوهم، والنصح والتهديد.

كما تحضر بعض الخصائص التداولية مثل القول المضمر أو الإفتراض المسبق:

الأقوال المضمرة: الافتراض المسبق	"أين الفراعنة الشداد" قصة آل فرعون ويفترض أن الجمهور على علم بهاته القصة. "أين من طغى وبغى، و جمع فأوعى وقال أنا ربكم الأعلى" قول مضمر عن قصة فرعون والتذكير بنهايته التي يستنتجها المتلقي، فقد اكتفى الخطيب بالتلميح للقصة من أجل النصح والتهديد.

[1] أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، مطبعة مصطفى الثاني الحلبي، مصر، ط1، 1923. ج1، ص: 65.

الحجج الواردة في نص الخطبة:	**أيها الناس: اسمعوا وعوا...و انظروا وتفكروا...** **السلم الحجاجي:** السماع أولا الوعي أو الانصات التدبر والتفكر **ثم انتقل إلى سرد الحجج:** **1ترتيب الحجج:** "من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت أت" **ترتيبا منطقيا** " العيش، الموت، الفوت..." 2- النظر إلى محل الأموات. 3- ما لي أرى الناس يذهبون فلا يرجعون 4- أين الآباء والأجداد 5- أين الفراعنة الشداد حجج ليذكر المتلقي بمصيره مثل الأمم الغابرة. التأكيد: التوكيد اللفظي في قوله :"كل ماهو آت آت...

ثم ننتقل إلى رصد المستويات التركيبية والتخييلية والبلاغية في النص:

المستوى التركيبي:	- الترتيب المنطقي في دعوة المتلقي إلى النص :" يا أيها الناس اسمعوا وعوا وانظروا واذكروا..."
المستوى التخييلي:	**الجانب الصوتي الإيقاعي:** استقلال كل فقرة بإيقاعها الخاص: مع اشباع المد لشد انتباه السامع " اسمعوا وعوا وانظروا واذكروا..." "من عاش مات ومن مات فات وكل ما هو آت أت..." "ليل داج ونهار ساج، وسماء ذات أبراج..." "نجوم تزهر، وبحار تزخر..." "جبال مرساة وأرض مدحاة وأنهار مجراة.."
المستوى البلاغي:	الجناس الناقص: "مات/فات" الجناس التام "آت، آت" المقابلة "الحياة/الموت" "من عاش مات ومن مات فات" التصوير البصري " ليل داج ونهار ساج وسماء ذات أبراج ..."

فهم يجيدون الشعر والخطبة معا وقليل منهم من يجمع بين الفنين في نص واحد، فمن الممكن أن يدل المعنى على الجنسين "فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني عجيبة التأليف، إذا نقضت وجعلت نثرا لم يبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها"[1]، فالشعر والنثر وجهان لعملة واحدة وللمبدع الحق في أن يجعلها شعرا أم نثرا.

وإبن طباطبا على هذا القول لا يفرق بين الشعر والنثر أو الخطابة ولا يضع حدودا بين الجنسين، كما أشار العرب إلى أنّ قواعد نقد الشعر تصلح لنقد النثر "وقد ذكرنا المعاني التي يصير بها الشعر حسنا وبالجودة موصوفا والمعاني التي يصير بها قبيحا مرذولا وقلنا أنّ الشّعر كلام مؤلّف فما حسن فيه فهو في الكلام حسن وما قبح فيه فهو في الكلام قبيح، فكل ما ذكرته هناك من أوصاف للشّعر، فإستعمله في الخطابة والترسل، وكل ما قلناه من معايبه، فتجنبه ها هنا"[2].

فمنطلق النقاد أنّ هناك تداخل بين الخطبة والقصيدة، وما يصلح لأحدها يصلح للآخر بالضرورة، وللمبدع الحرية في أن يكون شاعرا أو خطيبا حسب المادة التي عنده من أفكار ومعان وصور وأسلوب يطوعها كيف شاء شعرا أم نثرا. لكن العرب كانت تفضل الشاعر على الخطيب، وذلك لمجموع فضائل يمتاز بها عن الخطابة كما يوردها العسكري: [3]

-أن الأغراض مثل: الهجاء، المديح، الغزل، تكون شعرا أفضل من أن تكون نثرا.

-لا يقوم مقام الشعر شيء في المجالس وفوز الشاعر بالعطايا والهدايا، ولا يهتز ملك أو رئيس كما يهتز له.

-طول بقائه على أفواه الرواة وامتداد الزمان الطويل.

-تعرف أنساب العرب وتواريخها فهو ديوان العرب.

2 عند الفلاسفة المسلمين:

لكن الفلاسفة نظروا إلى القضية من زاوية مختلفة؛ حيث إرتبطت دائما بفكر أرسطو وإجتهاداته، فإنّ العلاقة بين الخطابي والشّعري حسب النقاد كانت علاقة تقارب وتداخل بين الجنسين، لكن الفلاسفة إنطلقوا من جهود أرسطو الذي فصل بين الفنين، ولذا أُلغيت أيَّة

[1] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر. ص:13.

[2] قدامة بن جعفر، نقد النثر: ص: 94.

[3] ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين. ص: 137.138.

محاولة لدمجهما أو تداخلهما، فوقع الفلاسفة بين خيارين المرجعية النقدية التي تقضي بدمج الجنسين وبين الأصول الفلسفية والتي تحتم فصل الجنسين. لذلك "بذل الفلاسفة في إطار قراءتهم لعمل أرسطو في الشعر والخطابة جهدا محمودا لبيان الخصوصية الشعرية (التخييل) والخصوصية الخطابية (التصديق) وما بينهما من التداخل والتخارج غير أن هيمنة الخلفيات الدينية وتراجع الحضارة الاسلامية حالا دون اِستثمار هذا التراث في مجال البلاغة تنظيرا وتطبيقا"[1]، فالشعر والخطابة ضمن النسق الفلسفي لكل منهما مكانه حسب تراتبية المنطق والسلم المنطقي.

فالشعر حسب التصنيف المنطقي صناعة تخييلية والخطابة صناعة تصديقية، ويتميز الشعر أو القياس الشعري باعتماده على "مقدمات لا يشترط فيها أن تكون صادقة أو كاذبة بل مخيلة، وبذلك فإن الشعر أشد تأثيرا في النفس من البرهان، لأن الشعر يحرف القول ليفيد التخييل في حين أن البرهان يعمل على مطابقة الحقيقة التي يقدمها للواقع، لذا يشترط الصدق وهذا الإختلاف لا يشكل تناقضا إذا نظرنا إلى الشعر في سياقه الوظيفي، لأن مهمته هي تقديم ما أثبته البرهان من حقائق على نحو تخييلي، فالخطابة صناعة إقناعية والشعر صناعة تخييلية"[2]، فالإختلاف يعود إلى موقع كل منهم في المنطق واِحتكامهما إلى العقل فلكل أسلوبه ومرجعيته.

فالخطابة تتحرى الواقع أكثر في حين أن الشعر يجنح للخيال ويفارق الواقع، ولكنهما ليسا متناقضان بل متجاوران مختلفان، فكل منهما صناعة منطقية مما يؤدي إلى وجود تشابه وتقاطع بين الصناعتين أو تداخل في بعض الأحيان "القياس الخطابي قياس منطقي يهدف إلى الإقناع بقصد التصديق، في حين يهدف القياس الشعري وهو منطقي أيضا إلى التخييل، وهذا الإختلاف بين وظيفتي القياس الخطابي والشعري يفرض على الأقل نظريا اِختلاف وسائل كل منهما في تحقيق وظيفته بحيث يمكن أن يوضع الشعر في مقابل الخطابة"[3]، فهاته النظرة العامة للفلاسفة هي التي تفرق بين الشعر والخطابة فالفرق بينهما هو الفرق بين الأصناف الأخرى للمنطق، وهو فرق بين التخييل والتصديق.

[1] محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول. ص: 31.

[2] علي أيت أوشان، التخييل الشعري في الفلسفة الاسلامية. ص: 276.

[3] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص: 179.

لأن التخييل مقترن بالشعر بينما التصديق مقترن بالخطابة، والتخييل هو مفارقة الواقع والإبتعاد عنه والتصديق هو مطابقة الواقع، لكن أحيانا يتحتم على الخطيب أن يجنح بخياله كما يحتم على الشاعر أن يبقى في دائرة الممكن، حيث "ربما أفاد التصديق والتخييل معا، وربما شغل التخييل عن الإلتفات إلى التصديق والشعور به والتخييل إذعان والتصديق إذعان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه، فالتخييل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه"[1]، فإن التصديق تتجلى غايته في الإقناع عبر البراهين والحجج العقلية، في حين تتجلى غاية التخييل في الإمتاع وإثارة النفس. ولذا كان التصديق واضح المعالم بين الأسلوب في حين تتعدد نواحي وطرق التخاييل. إلا أن الفلاسفة قدموا جهودا على المستوى الفني للجنسين من لغة ووزن وصور؟

1-2 الفارابي:

أدرك الفلاسفة أن الشعر يأخذ من النثر والعكس، فلم يقيدوا الشعر بالوزن ولعل هذه ما يمثله مصطلح "القول الشعري" الذي ورد عند الفارابي حيث "كان مخرجا من هذا الإشكال لأنه يمكن أن يدخل ذلك النثر الفني في حيز الشعرية ويضع معايير أخرى للشعرية غير الوزن الذي عد أكثرهم الخصوصية الأولى للشعر، حين عد النثر نقضا للنظم، ولهذا تكلم الفارابي على المحاكاة والتخييل كشرط أساسي ووحيد للشعرية"[2].

وهذا القول حمله كذلك اِبن سينا واِبن رشد ونظر له القرطاجني بالتخييل وأهميته في الشعر بدل الوزن. كما يشير الفارابي إلى الخاصية المهيمنة في الخطاب فإن كانت المحاكاة هي المهيمنة فهو قول شعري وإن كان الاقناع مهيمنا فهو قول خطبي، فكثير من "الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية، فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله غير أنه لا يوثق به، فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبة بليغة وإنما هو في الحقيقة قول شعري، قد عدل به عن طريق الخطابة إلى طريق الشعر وكثير من الشعراء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل المقنعة ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا وإنما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الشعر إلى منهاج الخطابة"[3]، فالأمر يعود إلى اِستعداد وتهيئة

[1] ابن سينا، فن الشعر.، ص: 162.

[2] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب. ص: 218.

[3] كتاب الشعر، مجلة الشعر عدد 12.93 جوامع الشعر ص: 173، نقلا عن ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص: 180.

الشاعر الذي قد يكون في إستعداداته ومؤهلات الخطابة فيكون شعره محملا بشحنات خطابية وكذلك الخطيب الذي يكون شاعرا فتبدو ملامح الشعرية في خطابه لكن هناك فوارق في استخدام اللغة والوزن. فقد وضع الفلاسفة شروطا حتى لا يفقد كل قول خاصيته ويميع إلى الجنس الاخر.

كما أصر الفلاسفة أن الوزن ليس هو ما يميز الشعر عن الخطابة، بل المحاكاة هي التي تميز القول الشعري عن الخطابي، لذلك "يحذرون مما قد يعرض للشاعر من خطابية أو للخطيب من شعرية خشية أن يضل كل منهما طريقه، مؤكدين أنّ الفرق بين الشعر والنثر (خاصة الخطابة)ليس مجرد الوزن، فالشعر أبعد ما يكون عن الإقناع لأنه يقوم على المحاكاة والتخييل"[1]، والوزن عنصر من عناصر المحاكاة وبإجتماعها تتحقق شعرية القول، فهو لا يعتبر جزءا من البناء الخارجي فقط، إنّما هو عنصر جوهري في القول، فقد "لجأ الفلاسفة إلى التخييل للحسم في مسألة التوازي بين الصوت والمعنى، والتي يمكن أن تعتمد كمعيار للفصل، فالتخييل إذن أعمق من مجرد التطابق تتجاوز المفهوم التقليدي للبيت الشعري والقائم على التماثل الصوتي والإيقاعي وفق مقياس محدد هو نوع التكرار الكلي أو الجزئي لنفس الصورة الصوتية، فالقول الشعري هو في الوقت نفسه الوزن والتخييل"[2]، فالتخييل هو الذي يؤكد شعرية القول وهو مقترن بالوزن لذلك يغدو الوزن من خصائص الشعر نتاجا لإختصاص التخييل به.

فحتى لو كان القول موزونا غير مخيل فلا يعد قولا شعريا، لذلك وجد مصطلح القول الخطبي والقول الشعري؛ لأن "الكثير من الناس يظنون الإقناع الموزون شعرا لكن إذا كان مصطلح القول الشعري يوحي الشعرية فإن مصطلح القول الخطبي لا يوحي الوزن أبدا"[3]، فالقول الشعري ما عدل به عن منهاج الشعر إلى الخطابة والقول الخطبة ما عدل عن الخطابة إلى الشعر.

كما كان إبن سينا على وعي أن الوزن ليس من يحدد شاعرية القول "فقد تكون الأقاويل منثورة مخيلة، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول، وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن"[4]، كما يبين نوع الأوزان الخطابي في قوله عامة عن الأوزان "الأمور التي

[1] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص: 180.

[2] علي آيت أوشان، التخييل الشعري في الفسفة الإسلامية. ص: 278.

[3] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب. ص: 236.

[4] إبن سينا، فن الشعر، ص:168.

تجعل من القول مخيلا 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"[1]، فهو يحدد خمس حالات للأسلوب الخطابي حين يكون إيقاعيا "الحالة الأولى تعود إلى تساوي الجمل من حيث الطول والقصر والثانية إلى تساويها في عدد الكلمات والثالثة إلى المناسبة بين هذه الكلمات من حيث الصيغ الصرفية والرابعة إلى المناسبة بين المقصور والممدود من المقاطع والخامسة إلى المناسبة بينها من حيث الحركات"[2].

2-2اللغة والفرق بين الشعروالخطابة:

يتقدم الفلاسفة ببحثهم حول الفروق بين الخطابة والشعر في اِستخدام اللغة، فالخطيب أو الشاعر الحذق هو الذي يطوع لغته في سبيل تحقيق غاية نصه سواء كان شعرا أم نثرا، فلغة الخطابة لها مميزات كما للغة الشعر مميزات أخرى.

فكون الخطابة منوطة بوظيفة اِجتماعية وسياسية، حيث تسعى إلى تحقيق الإقناع الدافع إلى العمل من خلال تقوية الظن وترسيخ الإعتقاد الجازم، لذا وجب أن تكون لغته واضحة ذات أساليب برهانية صادقة ومباشرة.

لذا يحدد اِبن رشد وظيفتين للغة الخطابة هما: جودة الإفهام والإلذاذ، حتى يتحقق الإقناع، أي تكون اللغة مفهومة بعيدة عن الغموض والإلتباس وفي نفس الوقت تحقق المتعة والإستمتاع لدى الجمهور، أي بعيدة عن الإبتذال والركاكة، كما يضيف وظيفة ثالثة وهي أنّ تعطى للمعنى رفعة ما أو خسة ما، لكنه يحدد للخطيب في ظل هذا المبدأ ما ينبغي أن يتجنب اِستخدامه فيحذر من اِستخدام الأسماء التي يعسر تفهم المعنى منها[3]، فالخطيب يراعي لغته وينتقي ألفاظا تناسب مقاله ومقامه بغية هدف وحيد وهو تحقق الإقناع لدى أكبر قدر من الجمهور.

لذا عليه تجنب الغرابة والتعقيد وكل ما من شأنه أن يوقع الإلتباس لدى الجمهور مما يشكل عليه فهم النص "لأن انكشاف المعنى مطلوب في الخطابة أكثر من الشعر، والوهم مستحب في الشعر أكثر من الخطابة، ثم إنّ اِشتراك البلاغتين بقرب اللفظ أو البراءة من الغرابة

[1] المصدر نفسه. ص: 163.

[2] رشيد يحياوي، الشعرية العربية . ص: 123.

[3] ينظر: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص: 187.

ليس صحيحا لأنّ أكثر النقاد أنّ الغرابة من سمات الشعر ما لم يكن اللفظ حوشيا، كما أنّ الاحتجاج مطلوب في الخطابة لا في الشعر وأما المؤاخاة والمواءمة والكناية فكلا الشعر والخطابة محتاج إليها"[1].

كما أن اللغة الشعرية منفردة ومتميزة عن باقي لغات المقاييس المنطقية(الجدل، البرهان، السفسطة، الخطابة) لأنها تتجاوز بوظيفتها التواصلية الإبلاغية إلى وظيفة جمالية وفنية حيث تشحن بطاقات إيحائية من شأنها إيقاع التأثير في المتلقي حتى تصبح كيانا قائما بذاته.

وقد أدرك الفلاسفة أن اللغة الشعرية تقوم بخرق المستوى العادي للنسيج اللغوي إلى مستوى مجازي فهي تتميز بخاصية "الخروج عن الأصل وذلك بإستخدام المجاز والإستعارة/تحسين علاقة الألفاظ بالمعاني وترتيبها على نحو خاص/ التمييز الصوتي والتركيبي والدلالي والتداولي عن باقي مستويات القول الأخرى/إثارة العجب أو اللذة"[2]، فالتخييل هو الذي يمنح اللغة قدرتها على تجاوز المألوف وخرق القواعد المألوفة والتوسع في المعاني والإنزياح عن المعاني المتواضع عليها، لأن التخييل هو الذي يحرر المعنى من معجميته ودلالاته الثابتة ويمنحه بعدا جماليا يرنو إلى عالم الخيال والجمال.

فيجوز للشاعر أن يتصرف في لغته كيف شاء دون الخطيب، وقد عرف أنه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره من تصرف في الألفاظ إلى الجمع بين المتناقضات، عكس الخطيب الذي هو مطالب بأن يبقى في دائرة الممكن.

كما جعل اِبن سينا من اللغة الشعرية ظاهرة لغوية حيث يرى أن هناك مستويين للغة "مستوى لا تخرج فيه الألفاظ عن دلالتها الحقيقية المتواضع عليها وهذا هو المستوى الذي يسعى إلى التفهيم، ومستوى آخر تتجاوز فيه الألفاظ معانيها الحقيقية إلى معان أخرى متشابهة أو مختلفة وذلك ما أسماه بالنقل أو الأسماء المغيرة"[3]، فمن خصائص اللغة الشعرية التعجب القائم على الحيلة "اللفظ إما أن يكون من غير حيلة بل يكون نفس اللفظ فصيحا من غير صنعة فيه، أو يكون نفس المعنى غريبا من غير صنعة إلا غرابة المحاكاة والتخييل الذي فيع، وإما أن يكون التعجب منه صادرا عن حيلة في اللفظ أو المعنى، إما بحسب البساطة أو بحسب التركيب"[4].

---

[1] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب. ص: 238.

[2] علي آيت أوشان، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية. ص:284.

[3] االمرجع نفسه. ص: 275.276.

[4] ابن سينا، فن الشعر. ص: 163.

فالفرق بين الشعر والخطابة عند الفلاسفة نلمحه من خلال حديثهم عن اللغة الشعرية، حيث يرون أن اللغة الشعرية تتحقق خارج القول الشعري، مما يقضي إمكانية ورودها في الخطابة وحضورها بنسب معقولة، فالخطابة رغم كونها صناعة تصديقية إلا أنها تخرج عن المألوف في بعض المواضع والأساليب، مما يقتضيه السياق.

لكن يشدد الفلاسفة عدم الإكثار من الاستعانة بالخطابي في الشعر والعكس، حتى لا يخرج كل فن عن جنسه خاصة وأن شرط الوزن قد ألغي فهم "يشترطون ألا يكثر الخطيب من اِستخدام التغييرات وإن يستخدموا منها ما كان بعيدا عن الغموض والإغراب والأساس في هذا أن الخطابة تهدف إلى تحقيق جودة الإفهام مع جودة الإلذاذ، في حين أن الشعر يهدف إلى التخييل وجودة الإفهام والإلذاذ تتطلب أن يستخدم الخطيب اللغة اِستخداما خاصا إلى حد ما بحيث يستخدم من الإبدالات والتغييرات عموما ما يحقق للإفهام والإلذاذ معا أو ما يعين على ترويج المعنى المراد إقناع الناس به"[1]، فتظل لغة الشعر ذات وظيفة ثانوية في الخطابة في حين تتحقق بنسبة عالية في الشعر بدرجة كبيرة من التكثيف الدلالي والإيحائي والخيالي في حين في الخطابة يكون استخدامها مقصورا على بعض الصور البيانية فقط.

وعلى كل فقد ظهر وعي كبير لدى الفلاسفة المسلمين أثناء إبرازهم لمستويات للغة، وأدركوا أن للغة وظائف أخرى وعلائق خفية، حيث قسم الفارابي أثناء تحديده للقول الشعري "بناء على علاقة اللفظ بالمعنى إلى مستويين: مستوى تستقر فيه الألفاظ على معانيها التي وضعت لها "المستوى الوضعي" أو "دلالة المطابقة" مستوى تتجاوز فيه الألفاظ معانيها، وعنه تحدث الإستعارات والمجازات "المستوى المجازي" وهو تابع للمستوى الأول وعنه نشا "القول الخطابي" والقول الشعري .دلالة الايحاء"[2]، فتقسيم الفارابي يدل على قسمين هما دلالة المطابقة ودلالة الايحاء فالدلالة الأولى تقوم على مطابقة الواقع وحرفيته أما المستوى الثاني إنما يدل على الإنزياح والإبداع نحو الخيال.

كما أن المستوى الأول توظف فيه الألفاظ بالدلالة على معانيها الحقيقية وبالتالي يكون المعنى متاحا واضحا، أما المستوى الثاني فهو خرق للغة ولقواعدها إلى مستوى مجازي يتحكم فيه المبدع بألفاظه ودلالاتها يصرفها أنى شاء.

3- عند حازم القرطاجني:

[1] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص: 191.192.

[2] علي آيت اوشان، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية. ص: 268.

إن الفرق بين الشعر والخطابة يرجع عند القرطاجني إلى الطريقة التي يتعامل بها كل نوع مع اللغة، ومن ثم يصبح الفرق بين الصناعتين في الأسلوب واللغة. فإذا كانت الخطابة تحتاج إلى عناصر تخييلية لإيقاع التصديق فتستعمل كثيرا من الوسائل الفنية التي تدخل في صميم الصناعة الشعرية؛ كالتشبيهات والاستعارات، فإنها ملزمة باستخدام قدر يسير من هذه الوسائل والخاصة بلغة الشعر، حتى تبقى الحدود واضحة بين ما هو خطابي وما هو شعري؛ لأن اِستخدام الخطيب لقدر كثير من الإستعارات من شأنه أن يحول القول الخطابي إلى شعري، مما يعني أن الفرق الكمي بين الشعر والخطابة يمكنه أن يتحول إلى فرق كيفي.

حيث أن حازما أفرد معلما دالا "على طرق العلم بما تتقوم به صناعة الشعر من التخييل وما تتقوم به صناعة الخطابة من الإقناع"، عالج فيه الفرق بين الصناعتين من فكر نقدي عربي مصقولا بذائقة فلسفية؛ حيث جاء تحليله أنه "لما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودة فيه محاكاة فهو يعد قولا شعريا سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية يقينية أو مشتهرة أو مظنونة وما لم يقع فيه من ذلك بمحاكاة، فلا يخلو من أن يكون مبنيا على الإقناع وغلبة الظن، خاصة أو يكون مبنيا على غير ذلك، فإن كان مبنيا على الإقناع خاصة كان أصيلا في الخطابة دخيلا في الشعر سائغا فيه، وما كان مبنيا على غير الإقناع مما ليس فيه محاكاة، فإن وروده في الشعر والخطابة عبث وجهالة سواء كان ذلك صادقا أو مشتهرا أو واضح الكذب"[1]، فمقياس الأمر ومداره على مدى حضور الإقناع أو المحاكاة في القول؛ حيث إن كان التخييل أو المحاكاة مهيمنا في القول فهو قول شعري لا محالة وإن كانت مقدماته برهانية أو جدلية، ونفس الأأمر بالنسبة للإقناع إن كان حاضرا في القول فهو قول خطابي، فيتحدد شعرية القول أو خطابيته من خلال العنصرين الأساسيين وهما الإقناع والتخييل.

فقد حددحازم الفارق الجوهري بين الصناعتين، حيث رسم حدودا في استعمال الإقناع والتخييل، فحسب هذا التحديد يمكن للأديب أن يجمع بين العنصرين في قول واحد "ينبغي أن تكون الأقاويل المقنعة الواقعة في الشعر تابعة لأقاويل مخيلة مؤكدة لمعانيها، مناسبة لما قصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيلة هي العمدة وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيلة فيها تابعة لأقاويل مقنعة مناسبة لها مؤكدة لمعانيها وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة"[2]، فإن كان القول شعريا فإن الاستعانة بالإقناع يكون تابعا للأقاويل المخيلة، ونفس الأمر بالنسبة

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 67.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 362.

للخطابة فإن جنوح الخطيب نحو الخيال إنما يكون تحت وطأة القول الإقناعي، فيكون مقبولا حسب حازم تداخل الفنين في القول الواحد، كما لا يكثر من التخييل في الخطابة ولا الإقناع في الشعر؛ إنما على سبيل "الإلماع" كما اصطلح عليه القرطاجني؛ حيث يوحي هذا المصطلح على القدر اليسير من استدعاء الخطيب أو الشاعر لأدوات الآخر "استعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية سائغ، إذا كان ذلك على جهة الإلماع في الموضع بعد الموضع، كما أن التخاييل سائغ إستعمالها في الأقاويل الخطابية في الموضع بعد الموضع"[1]، فيجيز حازم تداخل الجنسين لكن على قدر يسير، ولا يصل إلى حد التساوي بين الصناعتين في القول الواحد؛ لأن ذلك يخرج الصناعتين عن طريقهما، فيبطل القول الخطابي إذا حضر فيه التخييل بنسبة كبيرة، كما يبطل القول الشعري إذا حضر فيه الإقناع بصفة كبيرة. فمن يساوي بين الصناعتين قد أفرط فيها وأدخل الجنسين أكثر مما يجب.

ويضع حازم مفهوم المعاضدة ليبين للشاعر كيف يستخدم الأساليب الخطابية دون أن تضر بقوله، بل تكون له أبعادا جمالية مثيرة.

3-1الاعتضاد:

يتعلق مفهوم الإعتضاد أساسا بالتداخل بين الشعر وبين الخطابة من خلال مفهوم المراوحة أو المراوغة التي أسس عليها القرطاجني سبب نجاح الخطاب الابداعي، وهذا حتى لا تسأم نفوس الجمهور، لأن من طبيعة النفس حب التغيير "لما كانت النفوس تحب الافتنان في مذاهب الكلام، وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض، لتجدد نشاطها بتجدد الكلام عليها وكانت معاونة الشيء على تحصيل الغاية المقصودة به (...) كانت المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية أعود براحة النفس، وأعون على تحصيل الغرض المقصود، فوجب أن يكون الشعر المراوح بين معانيه أفضل من الشعر الذي لا مراوحة فيه، وأن تكون الخطبة التي وقعت المراوحة بين معانيها أفضل من التي لا مراوحة فيها"[2].

فالقصيدة الشعرية التي تخلو من الأقاويل البرهانية أو الخطابية تكون أقل من القصيدة التي تحتوي على ذلك "كما أن في الشعراء من يجعل أكثر معانيه وألفاظه مخيلة ولا يعرج على الإقناع الخطابي إلا في قليل من المواضع وفيهم من يقصد الإقناع في كثير من معانيه، لأن

[1] المصدر نفسه. ص: 361.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 361.

صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية كما أن الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية لتعتضد المحاكاة في هذه بالإقناع والإقناع في تلك بالمحاكاة"[1].

فالإعتضاد هو أساسا مفهوم متعلق بكيفية ومقدار اِستعمال الشعر في الخطابة والخطابة في الشعر، حيث يتيح هذا المفهوم للمبدع باستعمال الأقاويل الأخرى حتى يكون خطابه الإبداعي مقبولا من الناحية الفنية والجمالية وكذلك ليلقى قبولا لدى القارئ والجمهور، والإعتضاد في الخطابة يكون باستعمال الأقاويل أو الصيغ الشعرية تابعة ومفسرة للأقاويل الخطابية القائمة أساسا على الإقناع فتكون مفسرة لها ومؤكدة لمعانيها، وكذلك بالنسبة للشعر فالأقاويل المقنعة أو الأسلوب الخطابي يجب أن يكون تابعا للأقاويل االشعرية ومؤكدا لمعانيه حيث يعضدها ويقوي معانيها. فيقع الإعتضاد في الشعر من طرق عديدة[2]:

-من الشعراء من يجعل أكثر معانيه وألفاظه مخيلة، ولا يعرج على الإقناع الخطابي، إلا في قليل من المواضع، وفيهم من يقصد الإقناع في كثير من معانيه، لأن صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية، كما أن الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية لتعتضد المحاكاة في هذه بالإقناع والإقناع في تلك بالمحاكاة.

- من يجعل أكثر أبياته وما تتضمنه الفصول بالجملة مخيلة، ولا يستعمل الإقناع إلا في القليل منها ومنهم من يستعمل الإقناع في كثير من الأبيات التي تتضمنها فصول القصيدة.

-وكما أن في الشعراء من يستوعب أركان المعاني كذلك فيهم من يستقصي الأوصاف التي بها يكمل أنساق الفصول، وكما أن فيهم من يكتفي باستيفاء المقدار الذي منه يلتئم المعنى الذي رتبه في أول درجة من الاستقلال، وترك ما وراء حد الاستقلال مما هو كالتتميم والتبين، كذلك فيهم من يأخذ من أوصاف الجهة ما يكون فيه إقناع وكفاية، فلا يضمن الفصل أكثر من هذا المقدار.

-لما وجد الشعراء النفس تسأم من حال واحدة اعتمدوا في القصائد أن يقسموا الكلام فيها إلى فصول ينحى بكل فصل منها منحى من القصائد ليكون للنفس في قسمة الكلام إلى تلك الفصول والميل بالأقاويل فيها إلى جهات شتى من المقاصد وأنحاء شتى من المآخذ استراحة واستجداد نشاطها بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض وترامي الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد فالراحة حاصلة بها لافتنان الكلام في شتى مذاهبه المعنوية وضروب مبانيه النظمية.

---

[1] . ص: 293.

[2] ينظر: المصدر نفسه. ص 292. 293. 296.

وتنجر تحت الاعتضاد في الشعر ما اقترحه القرطاجني بمفهوم التسويم والتحجيل، فسمى القرطاجني عناصر الاعتضاد بالتسويم والتحجيل؛ يرتبط التسويم بمطلع القصيدة وفواتحها، أما التحجيل فيتعلق بخواتم الفصل أو القصيدة ويكون أبيات حكمية "فإنا سمينا تحلية أعقاب الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية بالتحجيل ليكون اقتران صيغة رأس الفصل وصيغة عجزه نحوا من اقتران الغرة بالتحجيل في الفرس"[1].

3-1-1 التسويم:

مفهوم يتعلق بافتتاح رؤوس الأبيات، فقد اعتنى "الشعراء باستفتاحات الفصول وجهدوا في أن يهيؤوها بهيئات تحسن بها مواقعها من النفوس وتوقظ نشاطها لتلقي ما يتبعها ويتصل بها، وصدروها بالأقاويل الدالة على الهيئات التي من شأن النفوس أن تتهيأ بها عند الانفعالات والتأثرات لأمور سارة أو فاجعة أو شاجية أو معجبة بحسب ما يليق بغرض الكلام من ذلك"[2]، فالتسويم هو فواتح الفصل من القصيدة الشعرية، وهذا ما اِتبعه أبو الطيب المتنبي في قصائده، إذ كل فصل يفتتح ببيت حكمي ثم يستطرد في شعره وموضوعه الأصلي، فمثلا قصيدة: أغالب فيك الشوق وهي قصيدة في مدح كافور الإخشيدي شوال سنة 347 هـ:

الفصل	البيت الحكمي
الفصل الأول	أُغَالِبُ فِيكَ الشَّوْقَ والشَّوْقُ أَغْلَبُ وأَعْجَبُ مِنْ ذَا الهَجْرِ والوَصْلُ أعْجَبُ
الفصل الثاني	ولله سَيْرِي مَا أَقلَّ تَنيَّهُ عَشِيَّةَ شَرقِي الحِدَالي وغَرْبِ
الفصل الثالث	وَكَمْ لِظَلَامِ اللَّيلِ عِندكَ مِن يَدٍ تُخْبِرُ أَنَّ المَانَوِيَّةَ تَكْذِبُ
الفصل الرابع	ويَومٍ كلَيْلِ العَاشِقينَ كَمُنتُهُ أُراقِبُ فِيه الشَّمسَ أيَّانَ تغْرُبُ
الفصل الخامس	لحى الله ذي الدّنيا مَناخا لراكب فكلّ بعيد الهم فيها مُعذّبُ

فقد قسم القرطاجني القصيدة إلى خمس فصول افتتاحا بالبيت الحكمي، ثم يستطرد الشاعر في تعجبه وحنينه وشكواه إلى ما تحويه القصيدة من أغراض متعددة.

3-1-2 التحجيل:

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 271.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 296.

هذا بالنسبة لافتتاح الفصول بأبيات حكمية، أما بالنسبة للتحجيل فهو متعلق بالأبيات الحكمية في أواخر الفصول "وهذا الفن من صناعة النظم شريف جدا، وينبغي أن يكون اللفظ والتركيب فيه سهلا جزلا، وأن تورد القافية فيه متمكنة وإن كانت مراعاة هذه الأشياء واجبة في غير ذلك من أبيات الشعر، فإنها في هذه الأبيات التي تجعل اِختتامات الفصول وفصولا على عواملها أوجب"[1]، فالشاعر الحاذق المجيد هو من يحسن اِستخدام البيت الإقناعي في نهاية قصيدته مثل المتنبي "وقد كان أبو الطيب يعتمد هذا كثيرا ويحسن وضع البيت الإقناعي من الأبيات المخيلة لأنه كان يصدر الفصول بالأبيات المخيلة ثم يختتمها ببيت إقناعي يعضد به ماقدم من التخييل ويجم النفوس لإستقبال الأبيات.

فالبناء الشكلي فقط شعري أما المضمون فحجاجي برهاني، ففي العصر العباسي مثلا صبغ الشعر بصبغة فلسفية نظرا للتلاقح الثقافي المتنوع والانفتاح على الثقافات الأجنبية، فكان واضحا تأثر الشعراء بهذا التحول الفكري وإنعكس ذلك على الشعر، إذ نجد الشاعر يلون قصائده بأبيات من الحكم والعظات بمخاطبة العقل، يقول أبو العلاء المعري:

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل عفاف وإقدام وحزم ونائل
أعندي وقد مارست كل خفية يصدق واش، أو يخيب سائل

فالشاعر يحاجج خصومه بأسلوب منطقي محفوف بالأدلة والبراهين، حيث نلاحظ أن أسلوبه خال من التنميق اللفظي حيث اِعتمد لغة بسيطة لمخاطبة عقل المتلقي، حيث اِستعان بأدوات التوكيد "قد، ألا، إن..." كما أنه ختم قصيدته ببيت حكمي ما يسمى بالتحجيل. ومثال آخر للشاعر بشار بن برد في مدح مروان بن محمد حين بويع بالخلافة في دمشق وقمع مختلف الثورات محققا انتصارا ساحقا:

أخوك الذي إن ربته قال: إنما أربت، وإن عاتبته لان جانبه.
إذا كنت في كل الأمور معاتبا صديقك لم تلق الذي لا تعاتبه

[11] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 301.

المبحث الثاني:

الصورة الشعرية بين التركيب الجمالي والبعد الحجاجي

1- الأبعاد الحجاجية في الإستعارة.

2- حجاجية الصورة الشعرية في تصوير الشبيه.

3- حجاجية الصورة الشعرية في تصوير القبيح.

1- الأبعاد الحجاجية في الاستعارة:

الصورة الشعرية هي ذات البناء الواسع لمجموع حيل وأساليب الشاعر في نصه الإبداعي، وهي تركيب بين العقل والعاطفة، بين الخيال والعقل، وهي اِنعكاس لبراعة الشاعر وإجادته في نقل تجربته الشعرية للقارئ، حيث تتسع لتحمل دفقات الشاعر وتجاربه، لذلك عليه أن يستغل كل جوانبها لإيصال رسالته، حيث تقوم الصورة الشعرية على عناصر متعددة، إذ هي ليست مجرد تصور ذهني ذي دلالة محددة، إنّمّا تحمل بعدا جماليا وفكريا أبعد بكثير من التصوير لأجل التصوير فقط؛ لأن "الصورة إجراء أسلوبي، أي طريقة في التعبير حرة ومقننة، والمقصود بكون الصورة حرة لجوء المتحدث إليها بمحض اختياره، بحيث يمكنه تعويضها بغيرها، والمقصود بكونها مقننة اِنتساب كل صورة إلى نسق أو بنية معروفة يمكن نقلها من محتوى لآخر مثل الإستعارة والكناية"[1]، كما أن للصورة كيانين داخلي وخارجي، أو ظاهري وباطني خفي "يتمثل دورها الخارجي في تسهيل عملية الحجاج، فهي تشد الإنتباه من خلال خرق المعتاد، فتطبع الذكرى في الذهن، كما أنها تلائم بين الأفكار والمستمع. أما دورها الداخلي فيتجلى في دخولها هي نفسها في صلب الحجاج"[2]، فالوظيفتان الدّاخلية والخارجيّة متلازمتان في الصّورة. ويمكن ربطها بما جاء في ثنايا الكتب النقدية بـ"الإفهام والإبانة".

فالتصورات النقدية توعز الصور وخاصة الإستعارة إلى الإبانة والإفهام باعتبارهما متلازمتان ضروريتان في الصور، حيث يميز الرّماني بين المصطلحين؛ فالإفهام متعلق بالتوصيل، والإبانة متعلقة بالاستعارة حيث يقول "الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة"[3]، فالإبانة لا تعني التوصيل بل هي معينة لوظيفة الإفهام التي تقوم بالتوصيل، لأن الصورة جمع بين مشاعر المبدع وتجاربه. كما أن اقتران وظيفة الصورة بـ"التوصيل" فهي تعني أنها تحمل شحنات حجاجية إذ أنها ترمي إلى الإقناع والتأثير في المتلقي، فهي بذلك تتحول إلى قياس منطقي غرضه الإقناع وهذا تصور الفلاسفة حول الصورة الشعرية. فقد قرن الفلاسفة في تفسيرهم للصورة الشعرية والتخييلية بالاستعارة.

---

[1] محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول. ص: 23.

[2] المرجع نفسه. ص: 24.

[3] الرماني، النكت في إعجاز القرآن "ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز" تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3. ص: 79.

ربط الفلاسفة الصورة بالقياس "الاستعارة من حيث التركيب قياس مختصر حذفت مقدمتاه، اِكتفى فيه بالنتيجة، أما من حيث الدلالة فيبدو الخلاف أكثر اتساعا بينها وبين القياسين البرهاني والخطابي، ذلك أن القياس البرهاني يسعى أساسا إلى تحقيق التصديق أو إثبات حقيقة ما تلزم عن حدوث مقدماته، ومن ثم يلزم ترتيب مقدماته على النحو الذي يلزم عنه حدوث النتيجة وهي نتيجة محددة وثابتة"[1]، فالقياس يقوم على الحجة لتحقيق الأثر المرجو، والقياس الاستعاري بذا يقوم على قاعدة منطقية اكتفي فيها بالنتيجة بعد حذف المقدمتين. لكن لم يلغ الجانب البلاغي الفني إذ مرد الاستعارة إلى المشابهة التي "تفترض أن يكون هناك شيئان: الموضوع الأول والموضوع الثاني، ولضبط العلاقة بينهما يحلل كل واحد منهما إلى مكوناته أو مقوماته أو صفاته الذاتية والعرضية فيختار بعضا منها لإسقاطه على الآخر على أن ما يسقط يجب أن يكون جامعا بينهما"[2]، فالموضوع الأول هو المشبه والموضوع الثاني هو المشبه به، وبينهما الصفة المشتركة بين الموضوعين. وبذلك تتضح لنا الجوانب الحجاجية للصورة الاستعارية من خلال صفتي "الترشيح والتجريد"

1-1 الترشيح والتجريد:

فالترشيح والتجريد متعلقان بالإستعارة بالنظر إلى طرفيها-المستعار منه والمستعار له- إذ يهدفان إلى زيادة التوضيح للإعارة التي قدمها الشاعر، أي استدلالا وبرهانا على ما قدمه الشاعر لمتلقيه وغرضه الذي لأجله وقعت الإستعارة، وتأكيد الأسباب التي من أجلها قامت، وذلك لتقوية الظن عند المتلقي، وكأن التجريد والترشيح بمثابة الدليل الملتمس للقارئ حتى يقبل الإستعارة، ولا تكون عنده انحرافا غير محمود "اعلم أن الإستعارة في نحو "عندي أسد" إذا لم تعقب بصفات أو تفريع كلام، لا تكون مجردة ولا مرشحة، وإنما يلحقها التجريد أو الترشيح إذا عقبت بذلك، ثم إن الضابط هناك أصل واحد، وهو أنك قد عرفت أن الإستعارة لا بد لها من مستعار له ومستعار منه فمتى عقبته بصفات ملائمة للمستعار له، أو تفريع كلام ملائم له، سُميت مجردة ومتى عقبت بصفات أو تفريع كلام ملائم للمستعار منه سميت مرشحة"[3].

---

[1] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص: 216.

[2] علي آيت أوشان، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية. ص: 316.

[3] السكاكي أبو يعقوب، مفتاح العلوم، ص: 494.

تتكون الإستعارة من طرفين رئيسين هما المستعار له والمستعار منه، وما زاد على ذلك فهو من قبيل التوضيح والتعليل، فالتجريد هو ما عاد بمعناه على المستعار له، أي أنه يتبع الصفات التي من أجلها قدم له تلك الإعارة، كما أن الترشيح يلحق بمعناه إلى المستعار منه، أي أن هذا الأخير يتمتع بصفات عديدة مميزة تؤهل له أن يكون في مقدمة المثل التي ستقى منها العبر "إن الشاعر أو المنشئ في الترشيح والتجريد إنما يقوي المعنى الأصلي إذ يزيد في القرائن الدالة على هذا المعنى، حتى ليصوره في صورة الحقيقة بينما القصد أن يبقى المعنى الإستعاري موجودا ومحافظا عليه داخل النص وما حدث فهو زيادة الإيهام لتثبيت المعنى واكتشاف موحياته"[1].

كما يحدد طه عبد الرحمان خاصية القول الاستعاري "هي أن الجنس الذي يدخل فيه "المستعار" أو "المستعار منه" يكون مباينا للجنس الذي يدخل فيه "المستعار له"، كما أن القول الاستعاري وان احتمل أن يكون مخالفا للمقتضى المنطقي، هو قول محصل للفائدة بل إن فائدته تزيد قوة عن فائدة القول الحقيقي الذي يفسره"[2]

لواحق الإستعارة تكون لإلهاء السامع عن تفقد الخلل في الإستعارة، فينصرف عن المعنى الأصلي للبحث في الأسباب التي من أجلها وقعت الإستعارة، ومعاينة التسهيلات التي قدمها الشاعر لإثبات صدق دعواه، فيقع إيهام المتلقي "حتى إذا استغرق السامع أو القارئ في الربط بين الإستعارة ولوازمها الجديدة اكتشف قدرة الشاعر تمكنه في إيصال المعنى الشعري عبر محاولات من الأبعاد والتوهم، وهذا ما يطلق عليه الإستعارة المرشحة"[3].

ينتبه السامع إلى تلك الإضافة التي لحقت المستعار منه، والتي تقع بين التخييل والتصديق.

فالمبالغة في صفات المستعار منه تجذب انتباه المتلقي وتحرك فضوله، فيتفاعل مع الشاعر ويلج حوارا ضمنيا معه حول الإعارة وصفات المستعار منه، هنا يكون المتلقي تحت وطأة الإيهام، ويقع في الشباك التي رسمها له الشاعر، فلا يبلغ له المعنى إلا بعد مجاهدة ومصابرة وتحليل من المتلقي.

وإذا نظرنا إلى خصائص الإستعارة المرشحة نجد أنها تقوم على مبدأ التوهم وإيقاع الإيهام "مبنى الترشيح على تناسي التشبيه وصرف النفس عن توهمه"[4]، فعلاقة المشابهة التي تقوم عليها

---

[1] محمد رضا المارك، استقبال النص عند العرب. ص: 272.

[2] طه عبد الرحمن، الاستعارة بين حساب المنطق ونظرية الحجاج، مجلة المناظرة، العدد الرابع السنة الثانية، الرباط، 1991. ص: 54.

[3] المرجع نفسه. ص: 271.

[4] السكاكي أبو يعقوب، مفتاح العلوم. ص: 494.

الإستعارة بين المعنى المدعى والمعنى الأصلي هي التي يعمد الشاعر في ترشيحه على صرف النفس عنها، أي يقطع الطريق على المتلقي عن تفقد مواطن التشبيه، فإذا اكتشف المتلقي أوجه الشبه بسرعة، وكانت ماثلة أمامه، فلن يصل الشاعر لمبتغاه وهو مشاركة المتلقي في صنع المعنى، فالشيء الذي ينال بسهوله يذهب كذلك بسهولة، كما أن المعنى الذي يكابد المتلقي للوصول إليه لا بد أن يقع موقعا لطيفا في نفسه، ويلازمه ردحا من الزمن.

لذلك كان "الترشيح أبلغ من التجريد والإطلاق، ومن جمع الترشيح والتجريد لاشتماله على تحقيق المبالغة في ظهور العينية التي توجب كمال المبالغة في التشبيه فيكون أكثر مبالغة وأتم مناسبة بالإستعارة"[1]، يقع الإيهام في الترشيح حتى يظن المتلقي أن المستعار له هو المستعار منه لا شيء شبيه به، وفي هذا تقوم الإستعارة على ثلاث مبادئ أساسية ينتهجها الشاعر لتحقيق الإستعارة، تتمثل في الإثبات ثم الإدعاء ثم الإعتراض، وهي آليات تمر بها كل استعارة. وهي تعتمد على استدراج المتلقي.

حيث يتحقق البعد الحجاجي في الاستعارة وهي بذاك تجمع بين التخييل والتداول ويتحقق فيها ذلك؛ لأن القول الاستعاري يضمن ثلاثة أوصاف "أنه تركيب خبري تداولي وأنه قابل للأخذ على جهة الحقيقة وأنه مشتمل على بنية تدليلية، وكل قول هذه أوصافه يعد في سياق الجدل، الذي نهجه الجرجاني بمنزلة دعوى كما يعد صاحبه مدعيا ويعد عملية ادعاء"[2]، فالاستعارة تحتكم إلى ثلاث صفات: خبر، إدعاء، إثبات.

2-1 الاستعارة والخبر:

يتضح مفهوم الخبر عند الجرجاني حين جعله الخاصية المميزة للاستعارة، فهي تقوم على العقل تحتاج إلى دليل " إذا كان القول المفيد يتألف من جزئين هما: المخبر عنه أو الموضوع والمخبر أو المحمول، فإن وجه هذا التأليف يجعله ينقسم إلى قسمين قسم متجانس وقسم غير متجانس، والقول المتجانس هو ما كان المخبر عنه داخلا في جنس المخبر به، أي يتميز بحصول تماثل الجنس بين الطرفين فيه والقول غير المتجانس هو ما كان المخبر عنه خارجا عن جنس المخبر به، أي يتميز بحصول تباين الجنس بين هذين الطرفين فيه"[3].

3-1 الاستعارة والاثبات:

[1] التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون. ص: 164.

[2] طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998ص: 306.

[3] المرجع نفسه. ص: 298.

الأصل في الاستعارة أن يستعير المبدع لفظة ذات طاقات إيحائية للتعبير عن معان المبدع، وتلك اللفظة عادة ما تكون مفارقة للمعنى الأصلي، لذلك ربطت الاستعارة بالنقل؛ "رأيت العقلاء كلهم يثبتون القول بأن من شأن الاستعارة أن تكون أبدا أبلغ من الحقيقة، وإلا فإن كان ليس هاهنا إلا نقل اسم من شيء إلى شيء فمن أين يجب –ليت شعري-أن تكون الاستعارة أبلغ من الحقيقة، ويكون لقولنا: رأيت أسدا مزية على قولنا: رأيت شبيها بالأسد؟ وقد علمنا أنه محال أن يتغير الشيء في نفسه بأن ينقل إليه اسم قد وضع لغيره من بعد أن لا يراد من معنى ذلك الاسم فيه شيء بوجه من الوجوه، بل يجعل كأنه لم يوضع لذلك المعنى أصلا وفي أي عقل يتصور أن يتغير معنى شبيها بالأسد بأن يوضع لفظ أسد عليه وينقل إليه"[1].

فحين يشبه إنسان بالأسد فهنا نقل لفظ الأسد عن معناه الحقيقي وهو حيوان إلى تشبيه شخص به على سبيل شجاعته وهيبته، وبهذا فقد نقل الاسم ولم يتغير المعنى الأصلي للفظ. فالنقل لا يعني التغيير والاستبدال إنما ادعاء قائم على الإثبات، يفسر الجرجاني عن الاستعارة والإثبات "إن موضوعها على أنك تثبت بها معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ ولكنه يعرفه من معنى اللفظ"[2]، فالمستعير لا يقصد إثبات اللفظة بل إثبات الشبه الذي من أجله استعارها،

4-1 الاستعارة والادعاء:

والإدعاء أو المعنى المدعى ألحقه الجرجاني بالموهوم، ولهذا يثبت الشاعر أولا اللفظ لكي تكون دعواه معقولة، "ليست الإستعارة نقل اسم عن شيء إلى شيء ولكنها ادعاء معنى الإسم لشيء إذا لو كانت نقل اسم وكان قولنا رأيت أسدا بمعنى رأيت شبيها بالأسد ولم يكن ادعاء أنه أسد بالحقيقة، لكان محالا أن يقال، ليس هو بإنسان ولكنه أسد أهو أسد في صورة إنسان كما أنه محال أن يقال: ليس هو بإنسان ولكنه شبيه بأسد، أو يقال: هو شبيه بأسد في صورة إنسان"[3] فالنقل يحقق الشبيه في الإستعارة مع التيقن أنه مجرد تشبيه لا غير، بهذا تكون الإستعارة غير قوية، أما الإدعاء فكأنه يطابق بين الطرفين حتى لا فرق بينهما، فيوحد الصفات

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز. ص:332.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز. ص:331.

[3] المصدر نفسه. ص: 333.

ويساويهما، وبهذا تكون أبلغ، حتى يتوهم المتلقي ذلك، ويصعب عليه التفرقة بينهما، فيخل جنس المستعار له في المستعار منه.

ولهذا كان الإدعاء قائما على الإيهام، ولكي يوهم المتلقي لا بد أن يكون الشاعر مؤمنا بصدق تلك الدعوى وجدواها "من شروط الإدعاء أن يكون المدعي معتقدا صدق دعواه، وأن تكون له بينات عليها يعتقد صحتها وصدق القضايا التي تتركب منها هذه البينات، كما أن له الحق في أن يطالب محاوره بأن يصدق دعواه ويقتنع بما يقيمه من أدلة عليها"[1]، شعور المبدع بأن الشبه الذي يدعيه والذي استعار له موجود ومؤمن به، لكن على لوح خياله فقط، ولهذا يحتاج لأن يثبت صدق الدعوى، ولا يتأتى له ذلك إلا إذا شعر المتلقي أن المبدع مؤمن بتلك الدعوى عن طريق إيراد بينات المتمثلة في ترشيح الإستعارة، بتأكيده على الصفات التابعة للمستعار منه، يجد لمتلقي نفسه مجبرا على محاورة الشاعر ومجادلته حول نجاعة التشبيه أم لا.

وللإدعاء مبادئ؛ أولها: "مبدأ ترجيح المطابقة؛ مقتضاه أن الاستعارة ليست في المشابهة بقدر ما هي في المطابقة. ثانيا: مبدأ ترجيح المعنى؛ مقتضاه أن الاستعارة ليست في اللفظ بقدر ما هي في المعنى.ثالثا: مبدأ ترجيح النظم؛ مقتضاه أن الاستعارة ليست في الكلمة بقدر ما هي في التركيب"[2].

لكن يتضمن إدعاء اشاعر أو المبدع آلية الإعتراض، أي يعترض على ما أورده من الإعارة حتى لا ينتقل المتلقي من مرحلة الإيهام إلى مرحلة أخى تكون خطرا؛ إذا صدق تلك الدعوى تصديقا تاما واعتبرها مسلمة، فالتصديق القائم على الإيهام الذي يبثه الشاعر في القول، لا يتعدى المجال الفني الذي رسمه الشاعر لمتلقيه، وإن امتدت الدعوى في ذهن المتلقي إلا أنه يدرك أن لها حدودا عقلية وضوابط، فلا يمكن – حسب مثال الجرجاني- الإعتقاد الجازم والمطلق أن الشخص المشبه بالأسد في الشجاعة أنه أسد فعلا، حتى أنه لو ذكر الأسد تبادر إلى الذهن اسم المستعار له.

وما يحد عن هذا التفسير الذي قد يلازم المتلقي هو أن يعترض الشاعر على دعواه في قوله ذاته، أي يمكن أن نقول أنه يناقض قوله، فدعواه تلك من عمل الوهم، والوهم إذا لم يكن تحت إمرة العقل يعتبر جنونا وهذيانا لايؤخذ به، كذلك الصورة الإستعارية وإدعاء الشاعر، إذا

[1] طه عبد الرحمان، اللسان والميزان ص: 311.

[2] طه عبد الرحمان، اللسان والميزان. ص: 305.

لم نرفق القول بقرينة مانعة عن المعنى المراد تكون مجرد هذيان وكلام لا طائل من ورائه لأنه غير مبني على أسس سليمة.

فالشاعرلا يعترض على القول إلا بعد أن يثبت دعواه ويقتنع المتلقي بها "إذا تأملت ادعاء المستعير للمعنى الحقيقي، وجدته مركبا من إدعاء جلي واعتراض خفي، وهذا الإعتراض الخفي هو انتقاد ثبوت المعنى الحقيقي للقول الإستعاري ولولاه لما استحق أن يكون القول بهذا الثبوت ادعاء، إذ لا يُدّعى إلا ما يجوز أن يقبل الإعتراض، هذا مع العلم بأن القائل لا يرقى إلى رتبة المدعي حتى يقتدر على أن يجرد من نفسه ذاتا ثانية يوكل إليها الإعتراض على ما تنهض ذاته الأولى بإدعائه"[1].

الإعتراض لا يلمحه إلا القارئ الذي ينفذ إلى القول الإستعاري، حيث يكون إدراكه منبثقا من الإثبات أولا ثم تأكيد الدعوى، والقارئ العارف هو وحده الذي يلتمس ذلك الإعتراض، كما أن الشاعر الحاذق وحده من يستطيع أن يفصل بين صدق دعواه واعتراضه، ويتخير الصيغة المناسبة للإعتراض حتى لا يصدم المتلقي، وتحدث له خيبة.

2- حجاجية الصورة الشعرية في التشبيه:

غاية التخييل الشعري هي التأثير في المتلقي حتى ينقاد له ويخضع لسلطانه، وهذا يكون بالإقناع، ولكن الطريق الأنجع من الأساليب المنطقية والحجاجية الجافة، طريق الإيهام والتمويه، يحقق إثرها الشاعر غايته عن طريق الحيل الشعرية ليعطل إدراك العقل ويصل إلى قلب المتلقي، فعملية التمويه موجهة أساسا للمقول له "والقصد منها تحريف أو تغيير صورة الواقع المنقول، حيث يعيد الشاعر تشكيل المكرر من الكلام والمحاكيات بشكل جديد والتمويه خاضع لسلسلة من العمليات والتحويلات التركيبية الهدف منها أن يخرج النص على غير ما هو متوقع لإرضاء هذا القابع في وعي القائل، ولو لم يكن المقول له بارعا وحاذقا لما حرص القائل على التجويد والصنعة، وإشباع حاجته إلى هذا بمزيد من البراعة والتحليل والتمويه"[2]. فالحضور الضمني للمتلقي في وعي الشاعر، وإدراك سلطته وضرورة إرضائه تجعل الشاعر يطرق أساليب مختلفة لكي يحتال عليه في إخفاء المعنى، وحتى يتفاعل مع نصه ويخضع هو لسلطانه، عن طريق إيهامه، ومن بين الأساليب التي تعتمد على الإيهام أن يسلك المبدع الشبه كطريق لإيهام المتلقي، مثل ما يعتمد التناقض وكذلك الإيهام الذي تنطوي عليه الإستعارة.

---

[1] طه عبد الرحمان، اللسان والميزان . ص: 293.

[2] فاطمة الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني. ص: 238.

إن الشاعر يتمكن بواسطة التشبيه من إيصال رسالته في حلة طريفة، توجب إهتمام القارئ وإعجابه، لذلك كان الشاعر الفحل هو الذي يقتدر على تجويد التشبيهات؛ لأنه يعكس قدرة الشاعر على تصريف خياله تصريفا يليق بحذقه وذكائه حتى يستطيع إيهام القارئ، فالشاعر "ينظر إلى خاصية ومعنى دقيق يكون في المشبه به، ثم يُثَبت تلك الخاصية وذلك المعنى للمشبه، ويُتوصّل بذلك إلى إيهام أن التشبيه قد خرج من البين، وزال عن الوهم والعين"[1].

فما يعمد إليه الشاعر ببساطة هو نقل الصفة البارزة للمشبه به والتي ارتأى أن يثبتها للمشبه، ويوهم القارئ أن التشبيه إنما جاء لفضل المشبه وقيمته بالموازاة مع المشبه به.

حيث أن الشاعر يوهم المتلقي أنه بين المتناقضات يوجد رابط يستدعي التشبيه وإقتران الصفتين، مثال ذلك قول البحتري:

لاَ تعْجبُوا مِن بِلَى غِلالَته قَدْ زَرَّ أزْرارَهُ على القَمرِ.

فقد جمع الشاعر بين أمرين لا تجمع بينهما أي علاقة من أي وجه كان، لكنه موه على المتلقي كي يعتقد أنه هناك شبه "قد عمد كما ترى إلى شيء هو خاصية في طبيعة القمر، وأمر غريب من تأثيره ثم جعل يُري أن قوما أنكروا بلى الكتان بسرعة، وأنه قد أخذ ينهاهم عن التعجب من ذلك ويقول (أما ترونه قد زرّ أزراره على القمر، والقمر من شأنه أن يسرع بلى الكتان) وغرضه بهذا كله أن يعلم أن لا شك ولا مرية في أن المعاملة مع القمر نفسه، وأن الحديث عنه بعينه، وليس في البين شيء غيره"[2].

فالشبه الذي قرره الشاعر بين بلى الكتان والقمر، لا يناله المتلقي إلا بعد إعمال الفكر في الجمع بين طرفي التشبيه، لكن الذي دعا المتلقي إلى تمعن القول هو وقوع الوهم في ذهن المتلقي حتى كاد يصدق أن هناك أوجها للشبه، وبعد إعمال فكره وتأمل التعليل الذي قدمه الشاعر لتشبيهه، فقد أوهم الشاعر لمتلقيه أن هناك شبها بين الكتان والقمر.

3-حجاجية الصور الشعرية في تصوير القبيح:

إنّ تصوير القبيح في صورة الحسن من مزايا التصوير؛ عندما يعكف الشاعر على الطبيعة ويختار مواد شعره، فإنه يدرك الجمال الذي اعتادت عليه الأنفس، كما يدرك القبح الذي تنفر منه النفس وتأباه، لكنه قد يقلب تلك الموازين ويجعل من الجمال قبحا ومن القبح

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص: 305.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص: 305-306.

جمالا، فالشاعر يصور لنا مشهدا في غاية الفضاعة لكنه ينمقه ويلقي عليه رداءا من الجمال والحسن، فيستحب لدى النفس، وهذا لأن "الصورة الشعرية في فاعليتها على المستوى النفسي، لا تستغل الترابطات والإستجابات الإيجابية فقط، وإنما تركز أيضا على الإستجابات السلبية وقد يكون الطابع العام للصورة هو أنها تفصل بين هذين النمطين من الإستجابات: بمعنى أن الصورة الواحدة تركز على واحد من النمطين وتستغل التفاعل بينهما عبر ما يمكن أن يسمى بفاعلية التضاد"[1].

ولهذه الفاعلية أبعاد مميزة في الشعر، فلا تكاد الصورة وهي تستوعب كافة جوانب الطبيعة وحوادثها أن تنقل لنا ما قد تحتويه الصور الشنيعة من مظاهر الحسن الخفي الذي لا يكتشفه إلا صاحب النظر الفائق وصاحب الرؤيا والحدس القوِيَّيْن.

بهذا يمكن للشاعر أن يأخذ من الأفكار ما شاء ويلبسها حلة باهرة تخدع المتلقي، إذ يحشوها بانفعالات صادقة وتعجيبات تبعث الشك في المتلقي وتشعره بغبائه حيث لم ينتبه إلى تلك الخصائص الدقيقة في الصورة. وتسمى هذه العملية محاكاة التحسين، فالشاعر يحسن المنظر السيء ويجمله في ذهن المتلقي.

كما يشير وصف القبح والعمل على تحسينه إلى قدرة الشعر والشاعر على تغيير الثوابت لدى المتلقي، يضرب مثلا على تحسين القبيح وتصويره في صورة المستحسن قول الحارث بن هشام يعتذر من فراره يوم بدر:

الله أعْلَمُ ما تركتُ قِتالهُمُ حَتىَّ رَمُوا مَهْري يا شَقرَ مُزيدِ.
وعلمتُ أنّي إنْ أُقاتِل واحِدًا أَقتُل ولا يَضُر عدُوّي مَشْهَدي.
فصددْتُ عنهم، والأحِبَّة فِيهُم طمَعًا لهُم بِعِقَاب يوْمَ مُفيد.

معلوم أن الفرار يوم الحرب من عمل الجبان، الذي تستنكر القبيلة عمله وتستهجنه، وقد فر الشاعر من معركة بدر، لكن بعد انتهاء المعركة قدم اعتذارا يبرر فيه ذلك، كي لا يؤاخذ بعمله، فقد عمد الشاعر إلى تحسين فعل مذموم وهو الفرار "الغاية عندما يربط البليغ المعاني الأصيلة التي يعالجها بمعان أخرى مماثلة لها، لكنها أشد قبحا أو حسنا، فتسري صفات الحسن

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي. ص: 49.

أو القبح من المعاني الثانوية إلى المعاني الأصيلة فيميل المتلقي إليها وينفر منها تبعا للمبدأ القديم الذي يرى أن ما يجوز على أحد المتماثلين يجوز على الآخر"[1].

الموضوع الموجود في الطبيعة، وفي منابته يحوي جانبين، جانب سلبي وجانب إيجابي، فإذا برزت محاسنه فيؤخذ على ذلك ولا ينظر إلى ما تستر من عيوبه ووجه القبح فيه، كذلك الأمر بالنسبة إلى الجانب القبيح فيه، فإذا طغى عليه لعسر على المشاهد التفتيش عن محاسنه.

غير أن الشاعر يتمتع بقدرة على النفاذ إلى جواهر الأمور ولا يكتفي بالسطح وما تظاهر منها، بل يطرق كافة جوانب الموضوع وفقا لرؤيته وحسه الفنيين، لذلك إذا شاء أن يبرز جوانب القبح في الموضوع الجميل فهو يقوم بفعل "التقبيح" وأما إذا أربز جوانب الحسن في القبيح فهو يقوم بعمل "التحسين".

هناك مواضع تماثل الموضوع الأصلي، كالمرادفات له أو الشبيهة به، فيجد الشاعر نفسه يبحث فيها عن الجانب الحسن الذي قد يماثل موضوعه الأصلي إستئناسا، لكي يتخذها ذريعة تقنع المتلقي وتموه عليه الموضوع الأصلي، هذا بالنسبة إلى وصف القبح. فيحتاج الشاعر إلى ما يعضد به نظرته إلى ذلك القبح الذي ينفر منه الطبع. فتتدخل القوة الوهمية في نقل الجزئيات من الموضوع الأصلي المتمثلة في جوانب القبح وتطبيقها على الموضوع الثاني المماثل وتركبها لتنقلها إلى المتلقي دون رفض منه أو اعتراض على هذه المحاكاة، فالذي يسوغ لوصف القبح حتى تلقى استلطافا عند المتلقي هو إيجاد المثيل الذي قد نجد فيه الجوانب الحسنة للموضوع القبيح.

قد يكون للمعنى في ذاته وجه يدعو نفس السامع إلى النفور عنه لكن بالتخييل قد يلتذ به القارئ، مثلا وصف الجيفة، الطبيعي "أن ليس في الدنيا مُثلة أخرى وأشنع ونكال أبلغ وأفظع، ومنظر أحق بأن يملأ النفوس إنكارا، ويُزعج القلوب استفظاعا له واستنكارا ويُغري الألسنة بالإستعاذة من سوء القضاء ودرك الشقاء من أن يُصلب المقتول ويشبَّح في الجذع، ثم قد ترى مَرثية أبي الحسن الأنباري لابن بقية حين صلب، وما صنع فيه من السحر، حتى قلب جملة ما يستنكر من أحوال المصلوب إلى خلافها، وتأول فيها تأويلات أراك فيها وبها ما تقضي منه العجب"[2]. الأبيات هي:

عُلوٌّ في الحَياةِ والمماتِ بحقٍّ أنْتَ إحْدى المعْجِزاتِ

[1] جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ص: 353.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص: 346.

كأنَّ النَّاس حَولكَ حينِ قامُوا وفُودٌ نِداكَ أيَّامَ الصِّلاَتِ.
كأنَّكَ قاَئمٌ فيهُم خَطيباً وكلُّهمُ قَيامٌ للصَّلاَتِ.

فقد نقل الشاعر صورة الواقع الأليم الذي قد يعرض الإنسان عنه حين يلمحه من مكان بعيد، لكن الشاعر صوره وكأنه ملك عظيم، نال الشرف والعلو في الحياة مما ناله كذلك بعد موته، وهي من مشاعر الشاعر الصادقة اتجاه المصلوب، حيث لم يتقبل أن يهان بعد مماته، فألبسه ثوبا من القدر والجلالة وهو مصلوب، ففعل التحسين يستلزم قدرة فائقة من الشاعر وبراعة في تركيب الجزئيات البسيطة التي في الواقع، وإعادة تشكيلها على أنها صورة حسنة المظهر، فيتوهم المتلقي ذلك، ويلتذ بالقول.

يصنف حازم الأقاويل الشعرية التي تعتمد على التحسين والتقبيح ضمن شعرية التمويه "محصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ماهي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة أو على غير ماهي عليه تمويها وإيهاما"[1].

الغرض من التحسين والتقبيح هو تحريك النفس نحو طلب الشيء أو الهرب منه، لأن النفس "تنبسط وتلتذ بالمحاكاة فيكون ذلك سببا لأن يقع عندها الأمر أفضل موقع، والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يُسرّون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة والمتقَذّر منها، ولو شاهدوها أنفسها لتنكبوا عنها، فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش، بل كونه محاكاة لغيرها إذا كانت أُتْقنت"[2]، يعود استحسان المتلقي لوصف القبح، إلى براعة التصوير وحذق الشاعر في ذلك، فالمتلقي يسر لحسن المحاكاة، حيث أنه لو شاهد تلك الصورة لأصابه الحزن، لكن الشاعر أوهم نقيض الواقع بتصويره، يقول القرطاجني "ومن التذاذ النفوس بالتخييل أن الصور القبيحة المستبشعة عندما قد تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له فيكون موقعها من النفوس مستلذا لا لأنها حسنة في نفسها بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به"[3].

فلا يشترط لنجاح محاكاة الشاعر أن تكون معانيه مما تواضع عليه المجتمع بحسنه، أو الأمور التي فطرت النفس على استلذاذها، فإذا أردنا تشبيه شخص عزيز علينا فإننا نقول له "كالقمر

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 120.

[2] ابن سينا، فن الشعر، ضمن كتاب الشفاء. ص: 171-172.

[33] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 116.

في ضياءه" وهي مما تناقلته الألسن دون اي اعتراض من ذلك التشبيه، لكن ابن المعتز قد قلب ذلك حين ذم القمر؟

يقول الجرجاني "ومن عجيب ما اتفق في هذا الباب قول ابن المعتز في ذم القمر، واجتراؤه بقدرة اليبان على تقبيحه، وهو الأصل والمثل، وعليه الإعتماد والمعوّل في تحسين كل حسن، وتزيين كل مُزيّن، وأول ما يقع في النفوس إذا أُريد المبالغة في الوصف بالجمال، والبلوغ فيه غاية الكمال، فيقال "وجه كأنه القمر" وكأنه "فلقة القمر" ذلك لثقته بأن القول إذا شاء سَحر، وقلب الصور وأنه لا يهاب أن يخرق الإجماع، ويسحر العقول ويَقْتسِر الطباع"[1].

ثقة الشاعر بأنه حين يصور ما اتفق الناس على حسنه بأنه غير ذلك، ويوهم نقيض ذلك كبيرة، حيث يعتمد على سحر البيان وقدرة التصوير على تجاوز الثوابت وكسر الحدود، يقول ابن المعتز:

يا سارق الأنوار من شمس الضحى ... يا مثكلي طيب الكرى ومُنغصي.
أما ضياء الشمس فيك فناقص ... وأرى حرارة نارها لم تنقص.
لم يظفر التشبيه منك بطائل ... مُتَسلّخ بهقا كلون الأبرص.

صور الشاعر صفات الحسن التي من أجلها حسن التشبيه وأنها لا تتعلق به، فضياء القمر الذي يسحر النفوس ليس سوى سرقته من الشمس، فأوهم الشاعر نقيض ما يعرف عن القمر من الصفات التي تستدعي التشبيه.

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص: 345-346.

المبحث الثالث:

السخرية وفعاليتها الحجاجية

1- أبعاد الحجاج في السخرية

2- البعد التخييلي والتداولي في رسالة التربيع والتدوير

1- أبعاد الحجاج في السخرية:

يعتبر الخطاب الساخر من أبرز الأساليب النفسية التي تتبنى نقدا لاذعا في رداء فكاهي تهكمي ممتع، حيث تسعى أساسا إلى إقناع المتلقي والجمهور بمشاركة الساخر في آرائه بناءا على حجج ببينة يقدمها في قالب ساخر، فتعتبر السخرية بهذا أسلوبا عدائيا لأنه ينبع من ذات حاقدة وناقمة إزاء موضوع أو فكرة أو شخص كما أنها تنم عن ذات مفكرة في إتباع الصحيح من الأقوال والأفعال، لأنها تهدف إلى التقويم والتغيير فتحاول استمالة المتلقي إليها. فهي وإن كانت مدعاة للضحك والاستهزاء إلا أن فاعليتها على الفرد والجمهور تكون نافذة لأن المتلقي يتمكن من مغزى المخاطب لذلك فهي تتطلب مخاطبا ذكيا حذقا.

ومن مزايا السّخرية أيضا أنّ لها أثرا وقبولا لدى الجمهور حيث يسهل تقبلها وتداولها وانتشارها بين الناس، فترتبط علاقة بين الساخر والجمهور حيث "يكون الجمهور بحكم التعاقد السابق على وفاق ضمني مع المتكلم وتهيؤ لاستقبال أطروحاته والتفاعل معها، بل إنه يحكم اقتسامه لنفس نمط القيم، يعتبر أنه كل مستهدف في اعتقاداته المشتركة، ومن ثمة ازدياد صلته بالمتكلم، وكلما زاد هذا الاعتقاد أسهم في إبعاد المسخور منه ومحاولة إقصائه باعتباره حارس نمط آخر من القيم، مختلف من لدن السّاخر وجمهوره"[1]، فيتجلى البعد التواصلي في السخرية من خلال علاقة الساخر بالجمهور، حيث وجب عليه استحضار جمهوره ومراعاة أحواله فيما يتقبل من خطابات ساخرة وفيما هو محضور أن يسخر منه كالدّين والقيم وبعض الشخصيات المقدسة عنده، حتى يلقى خطابه أو صورته السّاخرة قبولا واستحسانا وتفاعلا من الجمهور.

فترتهن فاعلية الإقناع بمدى احترام الساخر لثقافة ومبادئ جمهوره. فتتحقق لدينا عملية تواصلية إذ يحضر فيها المبدع والمتلقي والنص، وزيادة على هذا فإن السخرية تتعدى أطراف العملية التواصلية إلى خمس ؛"إن الإطار التخاطبي الساخر يتعدى التركيبة التواصلية الثلاثية الأطراف المعتادة ويتجاوزها إلى تشكيلة تضاعف وظائفها إلى خمسة: تتكون من الساخر والمسخور منه، والمتواطئ والساذج فحارس القيم، والملاحظ أن مواقعها تبادلية وغير قارة محتملة للغياب والحضور"[2]، فتتوسع بهذا أطراف العملية التواصلية من ناحية المتلقي، حيث

[1] أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب. ص: 33.

[2] أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب. ص: 31.

تصادف السخرية نوعين من المخاطبين وهما: المخاطب الساذج والمتواطئ، وحارس القيم الذي يعبر عنه العادات والثقافات للجمهور والتي تحكم الساخر من طرق خفية في سخريته.

وكما أن الساخر يتميز خطابه بالخطاب المضاد، أي يقول قولا وهو يقصد ضده أو عكسه، فمثلا يمدح صفة مذمومة مثل البخل، وهو يريد ذمه حقيقة، ولكن لتكون الصورة أبلغ فإنه يمدح البخيل ويستهزئ منه، وهنا يلجأ إلى حارس القيم الذي يذمّ هاته الصفة، إلى حين يتلقى الخطاب المتلقي الساذج والذي يأخذ القول على ظاهره، والمتلقي المتواطئ الذي يفهم المعنى ويتمكن من قصد الساخر.

وبذلك تحقق السخرية متعة القراءة والتلقي إذ أنها تهدف إلى إعمال العقل في استكناه المعنى المخبوء وبذلك تكون العلاقة بين الساخر والمسخور منه " كعلاقة التعارض بين المعنى الظاهر والضمني، فالأول يحتوية الغموض والثاني مبحر في عتمته، غائص في طلب جواهر المعاني، والرسالة الساخرة بذلك تترك خيار الإنتماء إلى أحد المعسكرين أو إحدى المجموعتين، مجموعة السذج الموقوفة على المعنى الظاهر والمقصاة من التواصل ومجموعة المتواطئين الذين يتهيأ لهم كشف إحكام صنعة الكلام الساخر"[1]، فالساخر حين يلقي خطابه فإنه لا بد أن يصادف متلقيا ساذجا يأخذها على سبيل المزاح والترويح عن النفس، وإما أن يكون متلقيا ذكيا فطنا لمغزى السخرية، والمخاطب المتواطئ هو الذي يساهم في إثراء الصورة الساخرة من خلال تبنيها والمساعدة في نشرها وتداولها على أوسع نطاق.

كما أن السخرية توحي للمخاطب بأن "يبحر بآرائه دون خوف من الاصطدام بالواقع لأنه بإمكانه الاحتماء بغير المقول وتجعل المتلقي يستمتع حينا ويحاول تفكيك الخطاب عقدة بعد عقدة حينا آخر متسائلا هل هذا هو المعنى المقصود؟ ومن خلال هذا التساؤل تتشكل نصوص أخرى ربما تتطابق مع المقاصد الحقيقية أو تقترب منها"[2]، فالبعد التداولي يتحقق في مشاركة المتلقي في الخطاب أو الصور الساخرة من خلال انفعالاته وآرائه نحو المسخور منه. حيث تتجلى قيمتها الحجاجية من خلال استغلالها من طرف الساخر كوسيلة للتأثير في المتلقي وإقناعه بفحوى خطابه واالعمل على تغيير بعض مواقفه؛ وذلك لأن السخرية "تختزل حمولة حجاجية، بما أنها تنبني على المناقضة لقيمة أو رأي، وتطرح بديلا عنهما من خلال صيغتها الاعتراضية، التي

[1] المرجع نفسه. ص: 32.

[2] حمو الحاج ذهبية، البعد التداولي للسخرية في الخطاب القصصي الجزائري، مجلة الأثر، العدد 17. جانفي 2013. ص: 18.

قد تتخلى أحيانا عن التعريض والتورية ما شاكلهما، لتصبح مواجهة تستند على حجة بقصد اِنتقاد شخص أو مجموعة على مستوى الإعتقادات والأفكار، بل قد يصبح مهاجمة كأقصى وأقسى ما يلجأ إليه الخطاب، فتعمل على سلب المسخور منه ما يمنحه مصداقيته القول والفعل بتجليه تناقضه واستدعاء سلبياته"[1]، فالسخرية تنطوي على وظيفة حجاجية من خلال الأسلوب والألفاظ والصور التي تستخدمها في إبلاغ الرسالة الساخرة التي يروم بها الساخر للإقناع والإستمالة.

ومن الأساليب التي تتوخاها السخرية أسلوب التخلص "يحتاج الخروج من المواقف المحرجة إلى سرعة البديهة والذكاء والقدرة على الرد بالمثل، حيث يجابه الشخص المتهكم بعكس ما كان يتوقعه، فيسقط في يده ويكون على غير ما أراد من إضحاك الآخرين بخصمه، بل يكون الجواب مسكتا وأكثر إضحاكا لأنه اعتمد على سرعة الخاطر والمقدرة البيانية على الرد المناسب"[2]، كما تتميز بالتلاعب بالألفاظ والمعاني من خلال عكس الدلالات والمعاني والصور البلغية مثل الكناية والتورية والتعريض.

فالسخرية في الأدب العربي تتجلى من خلال غرض الهجاء مثلا شعر النقائض :جرير والأخطل والفرزدق إذ أخذ شعرهم طابعا هجائيا ساخرا سياسيا. أما في النثر فنلمح الجاحظ قد أبدع في هذا المجال من خلال كتابه البخلاء ومن خلال كتاب التربيع والتدوير الذي نسلط الضوء على بعضه.

1- البعد التخييلي التداولي في كتاب التربيع والتدوير للجاحظ:

أفرد الجاحظ رسالة "التربيع والتدوير" في ذم وبيان نقائص "أحمد بن عبد الوهاب" بأسلوب ساخر تهكمي من صفات وخلال هاته الشخصية التي نالت في العصر العباسي منصبا مرموقا في الدولة، ولم ير الجاحظ فيه ما يستحقه من هذا المنصب، فأنشأ رسالته الشهيرة التي خلد فيها لهاته الشخصية لكن بأسلوب ساخر، إذ بيّن فيه نقائصه وعيوبه وفي مواضع كثيرة يسخر من شكله وما يدعيه من فهم وأدب. حيث نلمح قدرات الجاحظ في توظيف كافة معارفه وثقافته في الأدب والعلوم والسياسة والدين والفلك وجسم الإنسان وأصناف النبات والحيوان وتبحره في المصطلحات العربية، والفلسفة وهي تنم عن ثقافة الجاحظ الموسوعية كما يحاول

[1] أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب. ص: 23.

[2] نزار عبد الله خليل الضمور، السخرية والفكاهة في النثر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، 2005. ص: 45.

فيه الجاحظ أن يثبت ضعف المسخور منه وضآلته بالنسبة إليه. واختار الجاحظ الأسلوب الساخر ليقنع القارئ بقبح المسخور منه، حيث شارك مع القارئ في بعض القضايا من خلال الافتراضات المسبقة من مختلف القضايا والثقافات المشتركة والإيديولوجيات

فقد كان أسلوبه حجاجيا وأحيانا الحجاج المضاد وبعض البراهين والحجج المنطقية كما لم يغفل الجانب التخييلي من خلال أسلوب التصوير. وبذلك تحقق رسالة التربيع والتدوير البعد التخييلي والحجاجي.

فالجاحظ يرى نفسه أحق بالمنصب الذي تولاه أحمد بن عبد الوهاب وإن لم يصرح بذلك، بل نستشفه من طرحه الساخر ولأن "الساخر يشعر شعورا واضحا بالتفوق والانتصار والاستعلاء، وما يدور في فلك الشعور بالعزة إزاء الموقف الذي يوجه فيه سخريته"[1]، فيرى نفسه أحق بالمنصب الذي أو كل إلى غريمه فيحاول إقناع القارئ بصفات أحمد التي لا تليق بمن يحتل هذا المنصب وهذا نابع من ذات حاقدة عدائية اِتجاه المسخور منه "السخرية نابعة من انفعال عدواني بين خصمين، ولكن الخصم الأقوى والأقدر منهما هو الذي يستطيع أن يسخر من الآخر وهذا تأييد لأن الضحك -عنوان السخرية- مظهر من مظاهر الانتصار والتفوق"[2]، فالسخرية تدل بشكل آخر على شعور خفي وهو شعور الساخر من المسخور منه وغالبا ما يكون شعور الحقد والكراهية والاستعلاء. ولهذا يسخر منه انقاصا لشأنه ورفعا لقيمة الساخر بطرق خفية وغير مباشرة.

وفي مستهل رسالته حاول الجاحظ أن يقنع القارئ بقبح صفة الرياء وأورد الحجج المتمثلة في الأحاديث والحكم التي تمج هاته الصفة، وما لبث بعدها أن ألصقها بالمسخور منه وهي أول حجة لذم شخص أحمد بن عبد الوهاب.

ثم سخر الجاحظ من إدعاء غريمه بصفات يدعيها وغير موجودة فيه، لكن أوردها الجاحظ بصيغة عكسية إذ يقول "لم نر مقدودا واسع الجفرة غيرك، ولا رشيقا مستفيض الخاصرة سواك، فأنت المديد وأنت البسيط وأنت الطويل وأنت المتقارب، فيا شعرا جمع الأعاريض ويا شخصا جمع الاستدارة والطول"[3]، فالجاحظ للوهلة الأولى كأنه يمدح خصمه، لكن حين يورد مثالا على صفات خصمه يدرك القارئ أنه يقصد العكس والمثال هو: هل للقصيدة الواحدة أن

[1] عبد الحليم حفني، أسلوب السخرية في القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1978. ص: 24.

[2] عبد الحليم حفني، أسلوب السخرية في القرآن الكريم. ص: 15.

[3] الجاحظ، كتاب التربيع والتدوير. تحقيق: شارل بلات، المعهد الفرنسي بدمشق، د.ط، 1955. ص: 13.

تجمع بين بحور عديدة : البسيط والمديد والطويل... فيستنتج القارئ أن هذا الأمر مستحيل وينتبه إلى أن هاته المواصفات التي يدعيها أحمد بن عبد الوهاب غير صحيحة، لأنها متناقضة فيتسلل الإقناع لدى القارئ من خلال الحجج التي قدمها له الجاحظ من ادعاء المسخور منه صفات ليست فيه.

ثم ما فتئ الجاحظ أن أسرف في سرد تصوير شخصية غريمه بأسلوب ساخر محتجا بأبيات شعرية وأمثلة زهاء أربيعين صفحة من رسالته لأن "تأثير السخرية يكمن في التصوير، بأن ترسم السخرية صورة فكاهية أو طريفة أو تنطوي على مفارقة بحيث تشعر بأن هذه الصورة تكاد تكون مجسمة وتحس بأنها ماثلة أمام أعيننا فتتأمل مواضيع السخرية فيه، وهذه المقدرة على التصوير هي موطن الصعوبة التي لا يتخطاها إلا من أوتي موهبة خاصة"[1]، فكيف وأن الجاحظ قد أبدع في التصوير ولكن بوصفه لصورة عكسية تدعو القارئ لأن يرسم صورة أحد بن عبد الوهاب مع التناقضات الجلية في شكله فينفعل معه حيث يقول "وفيك أمران غريبان وشاهدان بديعان، جواز الكون والفساد عليك، وتعاور النقصان والزيادة إياك، فجوهرك فلكي وتركيبك أرضي، ففيك طول البقاء ومعك دليل الفناء، فأنت علة للمتضاد وسبب للمتنافي، وما ظنك بخلق لا تضره الإحالة ولا يفسده التناقض"[2]، كما يتحدى الجاحظ خصمه في مسائل متفرقة ليختبر ثقافته وليبين للقارئ أنه متمكن أكثر منه في مختلف القضايا والثقافات. مثل قضايا دينية وأدبية وفلسفية، واللغز والصناعات والحيوانان وأنواع السموم ودوائها ليثبت عجز خصمه عن الإجابة.

ثم أنشأ مادحا إياه بأسلوب ساخر يضمر هجاءا ونقدا مرا "هو أحسن من القمر أو أضوأ من الشمس وأبهى من الغيث ... كأن عنقه عنق إبريق فضة، وكأن قدمه لسان حية...وكأن لسانه ورقة...وكيف لا يكون كذلك وأنت الغاية في كل فضل والنهاية في كل شكل"[3]، فالعرب تبلغ من الممدوح منزلة عليا إذا شبهته بالقمر، لكن الجاحظ أورد هذا التشبيه للسخرية والاستهزاء بخصمه، فالقمر يمر بمراحل فلكين من الهلال إلى البدر والعرب تشبه الجمال بالبدر لكن الجاحظ اختار لخصمه صفة الإعوجاج "وقد علمنا أن القمر هو الذي يضرب به الأمثال ويشتبه به أهل الجمال، وهو مع ذلك يبدو ضئيلا نضوا ويظهر معوجا شخنا وأنت أبدا قمر بدر

[1] عبد الحليم حفني، أسلوب السخرية في القرآن الكريم. ص: 24.

[2] الجاحظ، كتاب التربيع والتدوير. ص: 33.

[3] المصدر نفسه. ص: 57.

وبحر غمر"[1]،فاختار لممدوحه أوجها للشبه بينه وبين القمر في الاعوجاج والاصفرار والأفول، سرعان ما ينتبه القارئ إلى أوجه الشبه فيدرك أنه ذم وسخرية من الشخص وليس مدحا.

فمن ميزات السخرية الحجاجية أنها تورد حججا مضادة في التصوير والبراهين التي يروم منها الساخر أن يفهم مغزاها الجمهور وينفعل معها. لأنه من خصائص السخرية أن تجمع بين المتناقضين بشكل مقبول لدى المتلقي "السخرية فعل ذاتي المرجع، بما أن الملفوظ الساخر يتشكل داخل مسافة الذات المنزاحة عن تلفظها، وعلى هذا فالأثر المفارق حجاجيا يحدث لدى المتكلم ازدواجية تتأرجح بين القول ومناقضته بشكل متزامن ويولد من نفس الكلام معنى مفارقا ناجما عن قيمتين حجاجيتين متعارضتين"[2]، فيلجأ الساخر إلى التناقض في خطاباته الساخرة ليثبت إدعاءه عند المتلقي، حيث يصور الصفة المسخور منها ويستنتج القارئ ما وجب أن تكون عليه حقا. والجاحظ يمتلك القدرة على الاحتجاج للشيء ونقيضه "إن التناقض سمة من سمات من سمات نثر الجاحظ، اقترن عنده بالمقدرة البيانية وقوة الإقناع بصرف النظر عن قيمة الموضوع وطبيعته أو موقف المتكلم"[3]، فالتناقض يمنح الصور أكثر اتساعا مما يتيح للقارئ المشاركة في بناء المعنى وإثراء الصورة. ومن الحجج المضادة التي أوردها الجاحظ للمسخور منه أحد بن عبد الوهاب[4]:

الحجة	ضدها	الحجة	ضدها
عفوك أرجح من جهدنا	عقابك حسب نواياك	تصفح عن المتهاون	شين غضبك كزين رضاك
تعفو عن المتعمد	تأنيبك أغلظ من العقوبة	الحسن الخالص والجمال الفائق	مفرط القصر جعد الأأطراف
رجل عرقه كريم ومنشؤه محود	رجل حسود ومرائي	خامره الأدب	لا يعرف من الأدب إلا اسمه
لا يعرف التكلف	يتكلف في العلم	لا يعرف الغي إلا سماعا	قليل السماع

[1] المصدر نفسه. ص: 63.

[2] أمينة الدهري، الحجاج وبناء الخطاب. ص: 29.

[3] محمد مشبال، التصوير والحجاج "نحو فهم تايخي لبلاغة نثر الجاحظ" مجلة عالم الفكر، العدد 2، المجلد 40، أكتوبر.ديسمبر، 2011. ص: 155.

[44] ينظر: الجاحظ، كتاب التربيع والتدوير، ص: 5،6،51،52،55،57.

فهاته الحجج أوردها في معرض المدح الساخر وما إن يتقدم القارئ في الرسالة حتى يجد عكسها تماما.

هذا فيض من رسالة التربيع والتدوير التي تحمل أبعادا حجاجية تخييلية تمثل بحق احتمالية الخطاب بين التخييل والتداول، مما يفتح آفاقا للبحث في موضوع الخطاب الساخر والسخرية ببعديها الحجاجي التخييلي وخاصة ما حوته مدونتنا النقدية.

خاتمة

تقدم البحث فيما سبق ببيان البينية التي بين التخييل والتداول في الخطاب الإحتمالي، وقد خلص البحث إلى نتائج أهمها:

أوّلًا:

تحمل المدونة الأرسطية المنابت الأولى لمصطلح "التخييل" من خلال مصطلح "الفنطاسيا" التي تعتبر أداة إبداع ومكون أساسي في الخطاب، حيث أن أدبية النص تتحقق بنشاط الفنطاسيا التي تتميز بتركيب وتشكيل الصور الشعرية.

يدل التفسير البياني لمصادر الإبداع بالقوى الخفية والإلهام النازل من الجن والشياطن على فهمٍ لقدرات النفس على التصور والإبداع والابتكار.

تكشف تصنيفات الفلاسفة لقوى النفس خاصة قوتي الوهم والخيال ومساهمتهما في الإبداع عن بعض التفسيرات المعاصرة للإبداع التي ربطت مصدر الإبداع بالأحلام وتداعي الأفكار.

يتطرق حازم لقضية الإبداع الشعري من خلال قوله بالطبع كأساس أول للإبداع وبتحليل القرطاجني لهاته القوة النفسية ندرك أنه لم يتخلص من فكرة القوى الخفية التي توحي بالشعر.

- أبرز ربط الشعر بالسحر في الثقافة البيانية عن تصور دفين لمهمة الشعر ووعي حاد بالآثار التي يخلفها القول الشعري على النفس، وقد انبثق عن هذه النظرة القول بالتصوير كتحديد خاصية القول الشعري عن غيره.

نظر عبد القاهر الجرجاني إلى هذا لمفهوم باعتباره جزءا لا يتجزأ من العمل الأدبي، بالإضافة إلى اعتباره مفهوما متكاملا بدءا من المبدع مرورا بالنص إلى المتلقي، على غرار الفلاسفة الذين نظروا للتخييل من زاوية تأثيره في المتلقي فقط، أي أنهم اهتموا بسيكولوجية المتلقي، إلا أن عبد القاهر بقوله بالتصوير تجاوز طرح الفلاسفة.

كما ينطوي مفهوم التخييل عند الفلاسفة المسلمين على تصورهم لمهمة الشاعر المتمثلة في قيامه بتوجيه سلوكات الناس وحثهم على الفضائل.مما أثر على اهتمامهم بالمتلقي والأثر الذي يوقعه الكلام المخيل على نفوس سامعيه.وفي هذا التصور نلمس الروح البيانية العربية الأصيلة التي تُعرف الشعر بوظيفته؛ لأنهم ظلوا مقيدين

بالأصل الأول الذي انطلقوا منه. لذلك نعتبر مفهوم التخييل مفهوما عربيا إسلاميا أصيلا يُحسب لأصالة الفكر العربي.

ثانيًا:

- يحيل تقسيم الفلاسفة للأقاويل المنطقية وترتيبها إلى عدّ كلا من الخطابة والشعر صناعتين منطقيتين نظيري البرهان والجدل والسفسطة إلا أنهما يختلفان عنهم في الأسلوب، والمقدمات والاستعانة بالصدق.

-تحمل الخطابة بحكم توسطها بين الأقاويل الأخرى سمات كل من: البرهان والجدل والسفسطة والشعر حيث تلون أسلوبها بهم.

-اكتست الخطابة طابعا تضليليا قائما على الخداع والتمويه عند السوفسطائيين، في حين كرس أفلاطون لهاته الفكرة باعتبار الخطابة مثل الزينة والطبخ أي صناعة تمويهية لا غير، إلى أن قدم أرسطو بحثه عن الخطابة من كونها انفعالية إلى كونها صناعة عقلانية تروم إقناع الجمهور بأسلوب منطقي محفوف ببراهين وحجج . وأعاد الاعتبار إلى اللوغوس والباتوس والايتوس.

-أما عند العرب فقد كان للخطابة شأو كبير في الجاهلية وازداد مع عصور الاسلام وترسيخ مكانتها المرموقة عند المجتمع نظرا للدور الذي تضطلع به وقد اهتم الجاحظ بشكل منفرد في كتابه البيان والتبيين بالخطابة والخطيب.

-تعد استراتيجية استدراج السامعين من أقوى الأساليب التي يروم بها المبدع شاعرا كان أو خطيبا الإيقاع بمتلقيه من خلال إخفاء الكذب والحيل...

-يربط الباحثون اليوم الدرس التداولي بالدرس الخطابي من خلال اهتمام الخطابة بالعناصر الثلالث للعملية الابداعية:

1-تداولية الخطاب من خلال احترام مبادئ التادب والتعاون والذي يحيلنا للدرس البلاغي القائم على مطابقة الكلام لمقتضى الحال

2تداولية المتكلم : تقسم الى كفاءة الانتاج وكفاءة الانجاز ما حواه الجاحظ في كتابه البيان والتبيين حول كفاءة الانتاج من استعداد الخطيب الفطري وسعة ثقافته وسرعة بديهته والانجاز ما يتعلق بالصوت والمظهر الخارجي والهدوء والسكينة ورباطة الجاش ما يعبر عنه في التداولية بالقصد والاستلزام الحواري والافتراض المسبق

3تداولية السامع والتي تجلت في البلاغة العربية من رصد الاساليب التي تستدعي مشاركة القارئ في تشكيل المعنى مثل الالتفات واسلوب الحكيم.

ثالثا:

تسمح البلاغة بتجاور التخييل والتداول من خلال: قضية الشعر والخطابة والصورة الشعرية والسخرية:

فالعلاقة بين الشعر والخطابة قضية نقدية ظهرت في التراث النقدي في محاولة تحديد خصائص كل فن، لكن الناقد العربي لم يحدد فصلهما أو وصلهما ونفس الامر للفلاسفة فقد رأوا أن الفارق يكمن في استعمال اللغة. وبهذا وقفوا وسطا بين ثقافتهم البيانية التي لم تفصل بين الفنين وبين مرجعيتهم الارسطية التي فصلت فصلا واضحا بينهما

وتعتبر محاولة القرطاجني محاولة صارمة في تبيان حدود كل من الخطابي والشعري. ذلك من خلال طرحه لمفهوم المراوحة والمراوغة والذي يجيز استعمال الخطيب لأدوات الشاعر والشاعر لأدوات الخطيب حتى يبقى لكل فن خصوصيته ولا يميع مع الآخر.

- يتحقق البعد الحجاجي في الاستعارة؛ لأنه يضمن ثلاثة أوصاف: خبر، إدعاء، إثبات.

- تجمع السخرية أو الخطاب الساخر بين التخييل والتداول حيث تتوازى فيها الخاصيتان من اِستحضار المتلقي ودعوته للمشاركة في بناء معناها.

-المخاطب الساخر لا يسعى للاثارة بل الى الاقناع عبر بث رسائل خفية يفهمها مخاطبه المتواطئ معه فقط.

هذا هو جهدي بذلته في سبيل تحقيق فكرة معينة لطالما راودتني ولا زالت تراودني، يقينا مني أن الدراسة جاءت أقل بكثير من الطموح الذي سطر لها، فجاء البحث قاصرا عن المراد معترفا بكل النقائص التي تشوبه، مع إصرار على التعمق فيه إن شاء الله.

والله تعالى نسأله العفو والعون والسداد.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادروالمراجع المعتمدة

أولا: المصادر

- **ابن الأثير** ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت.

-**ابن البناء** المراكشي العددي، الروض المريع في صناعة البديع، شرح: رضوان بنشقرون. 1985.

- **أرسطاليس**، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1949.

- **أرسطو طاليس**، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة، بيروت2001

- **أرسطو طاليس**، في النفس، ترجمة إسحق بن حنين، تحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، 1954.

- **أرسطو طاليس**، كتاب النفس، ترجمة: أحمد فؤاد الأهواني، راجعه: الأب جورج شحاتة قنواتي، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1949.

- **الأندلسي**، ابن شهيد، رسالة التوابع والزوابع، تحقيق: بطرس البستاني، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1996.

- **الجاحظ**، أبو عثمان عَمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.

- **الجاحظ**، أبو عثمان عَمرو بن بحر، الحيوان، أبي عثمان بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: محمد هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1967. الجزء السادس.

- **الجاحظ**، ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965.الجزء الثالث.

-**الجاحظ**، أبو عثمان عَمرو بن بحر كتاب التربيع والتدوير. تحقيق: شارل بلات، المعهد الفرنسي بدمشق، د.ط، 1955.

- **الجرجاني** عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991.

- **الجرجاني** عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: الشيخ محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1331هـ

- **الجرجاني عبد القاهر**، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة.

- **الجرجاني القاضي علي بن عبد العزيز** ، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت. ط1. 2006.

- **ابن الخطيب لسان الدين** ، السحر والشعر، تحقيق: كونتننته فيرير، مراجعة: محمد سعيد إسبر، دايات للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 2006.

- **ابن رشد أبو الوليد**، تلخيص كتاب الشعر، ضمن أرسطوطاليس فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 2001.

-**ابن رشد أبو الوليد**، تلخيص الخطابة، تحقيق: محمد سليم سالم، دار الكتب، القاهرة، 1967.

- **ابن رشد أبو الوليد** ، فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، تحقيق: محمد عمارة، دار المعارف، ط3، 1969.

- **ابن رشيق** أبو علي الحسن ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد عبد القادر، أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.

- **الرماني**، رسالة في إعجاز القرآن، شرح: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: زكريا سعيد علي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1997.

-**الرماني**، النكت في إعجاز القرآن "ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز" تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3

-**الزمخشري** جار الله أبو القاسم، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق: محمود بن عمر، دار الكتاب، بيروت، ط3، د.ت. الجزء الثاني.

- **السكاكي** أبي يعقوب يوسف (ت626هـ)، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.

. **سيبويه** أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق وشرح: محمد عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988. الجزء الثاني.

-**ابن سينا** أبو علي الحسن، الشفاء، الطبيعيات، النفس، تصدير ومراجعة: إبراهيم مدكور، تحقيق: الأب جورج قتواتي، سعيد زايد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1975.

- **ابن سينا** أبو علي الحسن، فن الشعر، ضمن أرسطوطاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 2001.

-**ابن سينا** عيون الحكمة، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط2، 1980..

- **العسكري** أبو هلال ، الصناعتين "الكتابة والشعر" تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1952.

-**العلوي** ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق وشرح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.

-**العلوي** يحي بن حمزة، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، مصر، د.ط، 1914.

- **الفارابي** أبو نصر، إحصاء العلوم، شرح وتقديم: علي بوملجم، دار وكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1996.

- **الفارابي** أبو نصر، مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن أرسطوطاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 2001.

-**الفارابي** ، كتاب الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، د.ط، د.ت.

-**الفارابي**، كتاب في المنطق "الخطابة" تح: محمد سليم سالم، مطبعة دار الكتب، د.ط، 1976.

- **أبو الفرج** قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.

-**أبو الفرج** قدامة بن جعفر، نقد النثر، المركز الثقافي العربي، بيروت، د.ط، 1980

- **فلوطرخس**، الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب أرسطوطاليس في النفس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، 1954.

-**ابن قتيبة** أبو محمد عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر: السيد أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط2، 1973.

- **ابن قتيبة** أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1958.

-**القرطاجني** أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1981.

-**القزويني** جلال الدين، التلخيص في علوم البلاغة. شرح: عبد الرحمن البرقوقي. دار الفكر العربي. ط1. 1904.:

-**المصري** ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، د.ط، سنة 1963،

-**المعتز** عبد الله، كتاب البديع، تعليق: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982.

- **المعري** أبو العلاء، رسالة الغفران، دار بيروت للطباعة والنشر، د.ط، 1980.

- **الهاشمي** أحمد،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تدقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، د.ت.

ثانيا: المراجع:

- **الإدريسي** يوسف، التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات مقاربات، ط1، 2008.

- **الإدريسي** يوسف، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2005.

- **أدونيس**، سياسة الشعر "دراسات في الشعرية العربية المعاصرة" دار الآداب، بيروت، ط1. 1985.

- **آرحيلة** عباس، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1999.

- **اسماعيل** عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1992.

- **اسماعيل** عز الدين، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4،د.ت.

- **أوشان** علي آيت، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية، الفارابي، ابن سينا، ابن رشد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2004.

-**آن روبول وجاك موشلير**، التداولية اليوم، تر: سيف الدين ذغنوس ومحمد الشيباني، دار الطليعة، بيروت. ط1، 2003.

-**بارث رولان**، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، دار رؤية للنشر، القاهرة.ط1، 2011.

-**برنارسوزان** ، قصيدة النثر "من بودلير حتى الوقت الراهن، العصور الجديدة" ترجمة: زهير مجيد مخامس، دار المعرفة، 1999.

-**بوجادي** خليفة، في اللسانيات التداولية "مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم" بيت الحكمة للنشر، الجزائر، ط1. 2009.

- **التجاني** محمد بنلحسن، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2011.

-**حباشة** صابر، التداولية والحجاج "مداخل ونصوص" صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط1. 2008.

- **الحسين** محمد الخضر، الخيال في الشعر العربي ودراسات أدبية، جمع وتحقيق علي رضا التونسي، المطبعة التعاونية، ط2، 1972.

-**حمادي** صمود، التفكير البلاغي عند العرب "أسسه وتطوره إلى القرن السادس" منشورات الجامعة التونسية، د.ط، د.ت

-**حمادي صمود**، مقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح، ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف: حمادي صمود، جامعة تونس، د.ط، د.ت.

- **جميل حمداوي**، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، إفريقيا الشرق، المغرب، 2014.

- **جميل حمداوي**، التداوليات وتحليل الخطاب، مكتبة المثقف، الجزائر، ط1، 2015.

- **جورج يول**، التداولية، ترجمة: قصي العتابي، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010.

- **حفني** عبد الحليم ، أسلوب السخرية في القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1978.

-**أبو حمدان** سمير، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، ط1، 1991.

-**حمدان** فاطمة أحمد سعيد، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، معهد البحوث العلمية، جامعةأم القرى، السعودية، د.ط، 2000.

- **حميدة** عبد الرزاق، شياطين الشعراء، دراسة تاريخية نقدية تستعين بعلم النفس، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، 1956.

- **الحوفي** أحمد محمد ، فن الخطابة، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، ط4. د.ت.

- **الخفاجي** محمد عبد المنعم، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، د.ط، 1987.

- **الخطيب** صفوت عبد الله، نظرية حازم النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة. د.ط، د.ت.

-**جميل** عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، 2002. ص: 108.

-**الجوزو** مصطفى، نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية والعصور الإسلامية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.

- **الجوزو** مصطفى، نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية والعصور الغسلامية، نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2002.

- **جيمس ويليام**، أحاديث للمعلمين والمتعلمين، ترجمة: محمد علي العريان، مطبعة عالم الكتب، مصر، د.ط، 1961.

- **الدريدي** سامية ، الحجاج في الشعر "بنيته وأساليبه" عالم الكتب الحديث، إربد، ط2، 2011.

-**الدهري** أمينة ، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، شركة النشر والتوزيع، الدار البضاء، ط1، 2011.

-**أبو ديب** كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984.

- **ديك فان** ، النص والسياق –استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي- تر: عبد القادر فنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط.2000.

- **عبد الرحمان طه**، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000.

عبد الرحمان طه، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998.

-**رزق** صلاح ، أدبية النص "محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي" دار غريب، القاهرة، ط2، 2001.

- **الروبي** ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.

- **الريفي** هشام ، الحجاج عند أرسطو، ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم.

- **رماني** إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

- **رينيه** ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981.

-**زروقي** عبد القادر، المحاكاة والتخييل، الحدود والتماهي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2013.

- **أبو زهرة** محمد ، الخطابة "أصولها، تاريخها في أزهر عصورها عند العرب" مطبعة العلوم، مصر، د.ط، 1934.

- **الشابي** أبو القاسم، الخيال الشعري عند العرب، تقديم محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر، تونس، د.ط، 1998.

-**الشهري** عبد الهادي بن ظافر ، استراتيجيات الخطاب "مقاربة لغوية" دار الكتاب الجديد، ليبيا، ط1، 2004.

- **صباغ** محمد علي زكي ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1998.

- **صحراوي** مسعود، التداولية عند العلماء العرب_دراسة تداولية لظاهرة الافعال الكلامية في التراث اللساني العربي_ دار الطليعة، بيروت.

- **الصعيدي** عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 1999.

- **الصعيدي** عبد المتعال ، البلاغة العالية "علم المعاني" مكتبة الآداب، مصر، ط2، 1991.

- **صفوت** أحمد زكي ، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، مطبعة مصطفى الثاني الحلبي، مصر، ط1، 1923. ج1.

- **صولة** عبد الله ، الحجاج "أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنف في الحجاج، الخطابة الجديدة لبيرلما وتيتيكاه، ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية.

- **ضيف** شوقي، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط22، 1960.

-**طبل** حسن، المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998.

- **عادل** عبد اللطيف ، بلاغة الإقناع في المناظرة، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2013.

- **العباس** محمد ، ضد الذاكرة"شعرية قصيدة النثر" المركز الثقافي العربي، بيروت.

-**عباس** إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب.دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن. ط2؛ 1993

- **عرقسوسي** حسن محمد،حسن ملا عثمان، ابن سينا والنفس الإنسانية، مؤسسة الرسالة للنشر،بيروت، ط1، 1982.

- **العروي** عبد الله ، مفهوم العقل، امركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2001.

- **عصفور** جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي،ط3، 1992.

- **عصفور** جابر، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والشعر،ط1، 1991.

- **عصفور** جابر، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط5، 1995.

-**العمري** محمد، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، دار النشر إفريقيا الشرق، بيروت،د.ط، 1999.

- **العمري** محمد ، في بلاغة الخطاب الإقناعي-مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية- إفرقيا الشرق، المغرب وبيروت، ط2002..

- **العمري** محمد ، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2012.

- **العنبكة** حسن عبد الرحمن، البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، الدار الشامية، بيروت، ط1، 1996.

- **عياد** شكري، في الشعر، كتاب أرسطوطاليس، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

- **عيد** رجاء، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف بالإسكندرية للنشر، ط2، د.ت.

-**عيد** رجاء ، التراث النقدي "نصوص ودراسة". 1990. منشأة المعارف. مصر.

- **الغذامي** محمد عبد الله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

- **الغذامي** عبد الله ، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006

- **غياتي** محمد، كيفية تسيير الدروس، من وحي التربية وعلم النفس، دار إحياء العلوم للنشر، الدار البيضاء، د.ط، 1957.

- **الفاخوري** محمود، موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، د.ط، 1996.

- **القاسمي** محمد ، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار يافا للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2010.

- **قصيبجي** عصام، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، د.ط، 1996.

- **قصيبجي** عصام، نظرية النقد الأدبي، دار القلم العربي للنشر، ط1، 1980.

- **قطب** سيد، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط16، 2002.

- **لكراري** عبد الباسط، دينامية الخيال، مفاهيم وآليات الاشتغال، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط،ط1، 2004.

- **مبارك** محمد رضا، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

- **مفتاح** محمد، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.

- **المسدي** عبد السلام ، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، 1982.

- **المسيلمي** عبد الله حسن ، أفلاطون محاورة مينكسينوس، أو عن الخطابة، منشورات الجامعة اللبنانية، ط1. 1972.

- **مصدق حسن** ، النظرية النقدية التواصلية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005.

- **مصلوح** سعد، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1980.

- **منقور** عبد الجليل، النص والتأويل "دراسة دلالية في الفكر المعرفي التراثي" ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010.

- **الموافي** عبد العزيز،الرؤية والعبارة، مدخل إلى فهم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2010.

-**المودن** حسن، بلاغة الخطاب الإقناعي "نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب" دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2014.

- **ناجي** مجيد عبد الحميد، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1984.

- **ناصف** مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس ، بيروت، ط3، 1983.

- **نحلة محمود أحمد**، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجديدة، مصر، 2002.

-**ناظم حسن** ، مفاهيم الشعرية "دراسة مقاربة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

- **نجاتي** محمد عثمان، الإدراك الحسي عند ابن سينا، بحث في علم النفس عند العرب، دار الشروق، بيروت، ط3، 1980.

- **نصر** عاطف جودة، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1987.

- **الوهيبي** فاطمة عبد الله، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط1، 2002.

- **وحيد** عبد السلام بالي، الصارم البتار في التصدي للسحرة الأشرار، مكتبة الصحابة، الإمارات، ط10، 2000.

- **هياجنة** محمود سليم، الصورة النفسية في القرآن الكريم دراسة أدبية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008.

- **يحياوي** رشيد ، الشعرية العربية "الأنواع والأغراض" إفرقيا الشرق، ط1، 1991.

- **اليوسفي** محمد لطفي، الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1992.

ثالثا: المعاجم:

- **التهانوي**، كشاف اصطلاحات الفنون، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 1998.

- **التونجي** محمد، المعجم المفصل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999.

- **الحسن الجرجاني**، التعريفات، تعليق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003.

- **صليبا جميل**، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، 1982. الجزء الثاني.

- **الزمخشري ابن عمر جارالله أبو القاسم محمود**، أساس البلاغة، المطبعة الوهيبية، ط1، 1882. الجزء الثاني.

- **عزام** محمد، المصطلح النقدي في التراث، دار الشرق العربي، لبنان، د.ط، د.ت.

- **عكاوي** إنعام فوال، المعجم المفصل في علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1996.

- **مدكور**إبراهيم، المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1983.

- **ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم**، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.

أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط.1989. الجزء الثاني

- **ابن النديم**، الفهرست، مطبعة الإستقامة، القاهرة، د.ط،د.ت.

رابعا: الدواوين:

-**الأخطل**، الديوان، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1994.

-**أبو تمام**، الديوان، شرح الخطيب التبريزي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2001، الجزء الأول.

- **الذبياني النابغة** ، دار بيروت للطباعة والنشر، د.ط، 1980.

- **ابن الرومي**، تحقيق: أحمد حسن سج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1994.

-**الفرزدق**، الديوان، شرح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.

- **زهير** بن أبي سلمى، الديوان شرح: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988.

- **القيس امرؤ**، شرح حنا الفاخوري، دار الجيل، ط1، 1989.

-**ابن المعتز**، الديوان، شرح: يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995.

- **أبو نواس**، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، د.ط، 1987.

خامسا: المجلات والدوريات:

- **الإبراهيم** نوال، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، مجلة فصول، العدد الأول، المجلد السادس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1981.

- **بدران** محمد أبو الفضل، موت النص، جدلية التحقيق والتخييل في النص الشعري في ضوء النقد الأدبي القديم والشعراء والنقدة، حوليات الآداب والعلوم، الحولية24، الرسالة 216، جامعة الكويت، 2004.

-**برهان** بن يوسف مهلوبي ، مكانة الخيال في نظرية المعرفة عند ابن سينا، حوليات كلية الآداب والعلوم الإجتماعية، الحولية 20، الرسالة145، جامعة الكويت، 2000.

-**الرقيبي** رضوان ، الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله، مجلة عالم الفكر، العدد 2، المجلد 40، أكتوبر، ديسمبر، 2011.

- **عثمان** عبد الفتاح، إشكالية الإبداع الشعري بين التنظير اليوناني والتأصيل العربي والتفسير المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد العاشر، العدد الأول يوليو، 1997.

- **العربي ربيعة** ، الحد بين النص والخطاب، مجلة علامات، العدد 33.

- **ذهبية** حمو الحاج ، البعد التداولي للسخرية في الخطاب القصصي الجزائري، مجلة الأثر، العدد 17. جانفي 2013.

- **ريكور** بول، البلاغة، الشعرية، الهرمينوطيقا، ترجمة: مصطفى النحال، مجلة أوان العدد التاسع، 2005، البحرين.

-**عصفور**جابر، عن الخيال الشعري، قراءة في أبي القاسم الشابي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، يوليو-سبتمبر، 1984.

- **غيطاس** مي فهمي محمد ، الخطابة والتداولية "نحو أداة إجرائية لتلقي النص الخطابي" مجلة الدراية، العدد 15، 2015، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، القاهرة.

- **شرف** محمد ياسر، إلهام الخلق الفني، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد العاشر، العدد الأول، يوليو، 1991.

-**صمود** حمادي، الشعر وصفة الشعر في التراث، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السادس، العدد الأول، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر، 1981.

- **طه** عبد الرحمان، الاستعارة بين حساب المنطق ونظرية الحجاج، مجلة المناظرة، العدد الرابع السنة الثانية، الرباط، 1991.

- **الكردي** محمد علي، نظرية لخيال عند غاستون باشلار، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، يوليو- سبتمبر، 1980.

- **المعطاني** عبد الله سالم، قضية شياطين الشعراء وأثرها في النقد العربي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد العاشر، العدد الأول، يوليو، 1991.

- **مقبول** إدريس ، في تداوليات القصد، مجلة جامعة النجاح للأبحاث. ص: 1214. المجلد. 28. 2014.

- **محمد مشبال**، التصوير والحجاج "نحو فهم تايخي لبلاغة نثر الجاحظ" مجلة عالم الفكر، العدد 2، المجلد 40، أكتوبر.ديسمبر، 2011.

- **المناعي** مبروك، في صلة الشعر بالسحر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد العاشر، العدد الأول، يوليو، 1991.

سادسا: المخطوطات:

- زروقي عبد القادر، قضـــايا الشـــعرية وعلاقتها بالنص الأدبي بين حازم القرطاجني والسجلماسي في ظل التأثيرات اليونانية، رسالة دكتوراه، جامعة السانيا، وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2007-2008، مخطوط.
- نزار عبد الله خليل الضـــمور، الســـخرية والفكاهة في النثر العباســـي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، 2005. مخطوط.

الإبداع	Creativity	السفسطة	SOPHISME
الإبلاغ	Communication		
الاستمالة	Adherence	المحتمل	PROBABLY
الأداء	Performance	المخاطب	Interlocutor
الاقناع	Persuasion		
الاغراق	DUMPING	مقتضى الحال	CONTEXTE SITUATIONNEL
الإلهام	Inspiration	المستحيل	IMPOSSIBLE
الامتاع	Pleasure	لممكن	POSSIBBLE
البلاغة	RHETORIQUE	المرسل إليه	Recipient
التأثير	PERSUASION	مطابقة الكلام لمقتضى الحال	style property
التغيير	CHANGE	المعنى	Meaning
تداوليّة	Pragmatic	مقام	Situation
الحجاج	Argumentation	المبالغة	EXAGGERATION
الخيال، التخييل	IMAGINATION	الغلو	HYPORBOLE
الجدل	DIALECTIQUE	الكذب	LYING
الساحر	THE MAGICIAN	الكفاءة	Competence
السّياق	Context	نظريّة أفعال الكلام	Act theory of language
الشاعر	POET	الصدق	HONESTY
شياطين الشعر	Muses	الوحي	Revelation

ابن الأثير عز الدين بن أبي الحسين الجزري الموصلي. (ت 637هـ)	ابن شهيد الأندلسي أبو عامر أحمد بن عبد المالك (ت 426هـ)	امرؤ القيس جندح بن حجر بن الحارث (ت540م)
أرسطو طاليس (348. 322 ق.م)	الصولي أبو بكر محمد بن يحي بن عبد الله الصولي (ت 335هـ)	المتنبي أبو الطيب أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبدالصمد (ت354هـ)
أفلاطون ولد (ولد 429 ق.م)	ابن رشد أبو الوليد محمد بن أحمد (ت1198م)	أبو نواس أبو الحسن بن هانئ الحكمي (ت 814هـ)
الأصمعي عبد الملك قريب بن عبد الملك(ت217هـ)	ابن رشيق القيرواني أبو علي الحسين (ت456هـ)	المعري أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان القضاعي (ت449هـ)
بشر بن المعتمر (ت210هـ)	الرماني أبو الحسن علي بن عيسى بن عبد الله(ت 384هـ)	سيبويه عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي (ت796هـ)
البحتري أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحي التنوخي الطائي (ت284هـ)	الفارابي أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان (950م)	السكاكي يوسف بن أبي بكر(ت 626هـ)
أبو تمام حبيب بن أوس بن الحارث (ت231هـ)	القاضي عبد الجبار (ت 415هـ)	ابن سنان الخفاجي عبد الله بن محمد بن سعيد(ت466هـ)
الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب (ت256هـ)	قدامة بن جعفر (ت237هـ)	ابن سينا أبو علي الحسين بن عبد الله بن علي(ت 428هـ)
ابن جني أبو الفتح عثمان (ت392هـ)	القرطاجني أبو الحسن حازم بن محمد (ت684هـ)	العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت 395هـ)
الجرجاني عبد القاهر أبو بكر بن عبد الله بن محمد (ت 471هـ)	قس بن ساعدة الإيادي (ت600م)	الكندي أبو يوسف يعقوب بن إسحاق (ت 256هـ)

سقراط (469 ق.م. 399 ق.م)	شيشرون ماركوس (ولد 106 ق.م)	رولان بارث (1915. 1985)
جون أوستين (1911.1960)	سيرل فيلسوف أمريكي ولد 1832م	مينيكسينوس ابن سقراط
بول غرايس (1913. 1988)		

ومَهْما تكُنْ عِنْدَ اِمْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ	ديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ص: 111.
لَوْكَان ذو القَرْنيْنِ أَعْملَ رأيَهُ	المتنبّي: ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1983. ص: 59.
لَوكاَن يقعد فوْق الشَّمْسِ مِن كَرَمٍ	ديوان زهير بن أبي سلمى، ص: 44.
أَذُود القوافي عَنيّ ذِيادا	ديوان امرئ القيس، شرح: حنا الفاخوري، دار الجيل، ط1، 1993، ص: 393.
إِذا مَا تَرعْرَع فِينَا الغُلاَم	أبو عثمان بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: محمد هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1967، ج6/ص231
وإنَّ ابْن ابْليسَ و إبْليسَ أَلْبَنَا	ديوان الفرزدق، شرح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1994. ج2/ ص: 512.
ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أرْخى سُدُولَهُ	ديوان امرؤ القيس، تحقيق: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط5، 2004. ص: 117.
الشَّيْبُ كُرهٌ وكُرهٌ أنْ يُفارقَني	ديوان ابن المعتز، شرح: يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995. ص: 260
أَيَقْتُلُنِي والمَشْرِقِيُّ مَضَاجِعِي	ديوان امرؤ القيس، تحقيق: مصطفى عبد الشافي، ص: 125.
تَطاَولَ لَيلُكَ بِالإِثْمِدِ	ديوان امرؤ القيس، تحقيق: مصطفى عبد الشافي. ص: 53.
و إنَّا أُناَسٌ لا نَرى القَتْلَ سُبَّةً	أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة. ص: 302 السنوأل
خَلِيليَّ إِنِّي لَا أَرَى غَيْرَشَاعِرٍ	ديوان المتنبي، ص: 319
أغالب فيك الشوق.	**ديوان المتنبي، ص: 466.**

إهداء

شكر

مقدمة.....أ

مدخل: إشكالية الممكن والمحتمل والمستحيل في الخطاب النقدي العربي القديم

1- إشكالية الصدق والكذب.....2

2-إشكالية الغلو والمبالغة.....8

3-إشكالية الممكن والمحتمل والمستحيل في البحث الفلسفي.....14

الفصل الأول: التخييل الشعري بين الإعتقاد البياني والتصور الفلسفي

المبحث الأول: الأصول البيانية لمفهوم التخييل

1-الشاعر العربي وحقيقة الإبداع.....28

2-السحر

والتخييل.....37

3-التصوير والتخييل.....40

3-1 مفهوم التصوير عند عبد القاهر الجرجاني.....47

المبحث الثاني: التصور الفلسفي للإبداع.

1- القوى التخيلية ودورها في الإبداع.....56

1-1 القوة النزوعية: الباعث الأول للإبداع.....62

1-2-1 الخيال والأحلام.....63

1-2-2 الإبداع وتداعي الأفكار.....66.

2- القوى التخيلية ومحددات الإبداع عند القرطاجني.....72

2-1القوة الحافظة وحركية التخيل الأولى.....74

2-2 القوة المائزة: الروية والتفكر.....76

2-3 القوى الصانعة 77

المبحث الثالث: مفهوم التخييل عند الفلاسفة المسلمين.

1- الأصول الفلسفية لمصطلح التخييل.....81

2-التخييل والمحاكاة.....84

2-1المحاكاة والشعر عند أرسطو..... 84

2-2المحاكاة ونشأة الشعر.....86

2-3الشاعر والمؤرخ..... 88

2-4موضوع المحاكاة.....89

3-اكتمال المفهوم الفلسفي.....95

3-1التخييل بمعنى المحاكاة-.....95

3-1-1الفارابي.....95.

3-1-2ابن سينا.....98

3-1-3ابن رشد.....100

2-3 التخييل والانفعال.....101

3-3 التخييل باعتباره قياسا منطقيا.....104

الفصل الثاني: الخطاب والتداولية.

1-المنطق وتقسيم الأقاويل.....107

1-1 الأقاويل الشعرية.....113

2-1 الأقاويل الخطابية.....115

1-2-1 الخطابة والسفسطة.....115

2-2-1 الخطابة عند أفلاطون.....118

3-2-1 الخطابة والجدل.....119

4-2-1 مفهوم الخطابة عند أرسطو.....121

المبحث الثاني: الإقناع الخطابي

1- الإقناع الخطابي.....130

1- 2 الخطاب والبيان.....132

2- الحجاج والإقناع.....138

1-2 الروابط الحجاجية.....140

2-2 الحجج اللغوية.....141

3-استراتيجية الإقناع في الشعر والخطابة.....147

1-3 إخفاء الكذب.....148

2-3 الحيل.....149

المبحث الثالث: الأبعاد التداولية للخطاب

1- تداولية الخطاب.....154

1-أ مبدأ التأدب.....157

1-ب مبدأ التعاون.....158

2-تداولية المخاطِب.....166

1-2 كفاءة الإنتاج.....167

2-2 كفاءة الإنجاز.....168

2-2 القصد.....170

3-2 الاستلزام الحواري.....172

3-تداولية المخاطَب.....173

1-3 متضمنات القول.....173

1-1-3 الإفتراض المسبق.....174

2-1-3 القول المضمر.....175

2-3 أسلوب الإلتفات.....175

2-3أسلوب جواب الحكيم.....181

الفصل الثالث: تقاطع التخييل والتداول

1-عند النقاد القدامى.....184

2- عند الفلاسفة المسلمين.....192

2-1 الفارابي.....193

2-2 اللغة والفرق بين الشعر والخطابة.....196

3- عند حازم القرطاجني.....199

3-1 الاعتضاد.....200

3-1-1 التسويم.....202

3-1-2 التحجيل.....203

المبحث الثاني: الصورة الشعرية بين التركيب الجمالي والبعد الحجاجي.

1- الأبعاد الحجاجية في الإستعارة.....206

1-1 الترشيح والتجريد.....207

1-2 الاستعارة والخبر.....210

1-3 الاستعارة والإثبات.....210

1-4 الاستعارة والإدعاء.....211

2- حجاجية الصورة الشعرية في تصوير الشبيه.....213

3- حجاجية الصورة الشعرية في تصوير القبيح.....214

المبحث الثالث: السخرية وفعاليتها الحجاجية .

1- أبعاد الحجاج في السخرية.....221

2- البعد التخييلي والتداولي في رسالة التربيع والتدوير.....224

خاتمة.....230

قائمة المصادر والمراجع 235

ثبت للمصطلحات.....256

فهرس الأعلام.....257

فهرس الأبيات الشعرية.....259

فهرس الموضوعات.....261

التلخيص:

يحتوي الخطاب الأدبي الإبداعي على فاعلية دمج وتوازي عناصر متباينة من أجل توصيل المبدع لرسالته، حيث يلون خطابه بأساليب من شأنها إيقاع التصديق لدى المتلقي والتأثير عليه واستمالته. قد يكون المبدع خطيبا يبني خطابه على الحجج العقلية والبراهين المنطقية، وقد يكون شاعرا يجول بخياله في الموجودات ليواجه المتلقي بحصيلة من التخييلات و الصور الوجدانية.

فيمثل اتجاهي الشعر والخطابة التخييل و التداول، حيث أنهما اتجاهان مختلفان في البناء و الأسلوب لكن يلتقيان عند نقطة "الاحتمال" فنجد خصائص تخييلية في الخطابة كما نجد خصائص تداولية في الشعر "منطقة الاحتمال هي المنطقة التي يتقاطع فيها التخييل و التداول انطلاقا من أن البلاغة هي علم الخطاب الاحتمالي الهادف إلى التأثير أو الإقناع، أو هما معا إيهاما وتصديقا"، فرغم أنهما مفترقان إلا أن إمكانية دمجهما في خطاب واحد قائمة، لأن للمبدع الحرية في استعمال كلا الأسلوبين أو الاعتماد على أحدهما ليعضد به الآخر.

الكلمات المفتاحية: التخييل، التداول، الاحتمال، الممكن، الاقناع، الامتاع...

Summary

The creative literary discourse contains the effectiveness of merging and paralleling different elements in order to communicate the creator of his message, where he colored his speech in ways that rhythm the ratification of the recipient and influence and grooming. The creator may be a preacher who builds his speech on mental arguments and logical evidence, and may be a poet touring his imagination in the assets to face the recipient of the proceeds of imaginations and emotional images.

The direction of poetry and rhetoric represent imagination and circulation, as they are different directions in construction and style, but they meet at the point of "probability". The science of probabilistic discourse aimed at influencing or .persuading, or both are illusions and believers

Keywords: imagination, trading, probability, possible, persuasion, pleasure