الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

**الموضوع :**

# الإيهام والتخييل في الإبداع الشعري

## بحث في الجذور البيانية والتصورات الفلسفية

**مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في إطار مشروع**

**التقاطع المعرفي في الخطاب النقدي العربي القديم**

**إعداد الطالبة** **إشراف الدكتور:**

**العالية بلكحل** **عبد القادر زروقي**

**أعضاء لجنة المناقشة:**

| | | | |
|---|---|---|---|
| أ.د- قادة عقاق | أستاذ التعليم العالي | جامعة سيدي بلعباس | رئيسا |
| د- زروقي عبد القادر | أستاذ محاضر "أ" | جامعة تيارت | مشرفاً ومقرراً |
| د- بولخراص محمد | أستاذ محاضر "أ" | جامعة تيارت | عضواً مناقشاً |
| د- محمودي بشير | أستاذ محاضر "أ" | جامعة تيارت | عضواً مناقشاً |
| د- حنجار غانم | أستاذ محاضر "أ" | جامعة تيارت | عضواً ناقشاً |

**السنة الجامعية1434-1435هـ 2013-2014م**

بسم الله الرحمن الرحيم

# مقدمة

يحاول هذا البحث النظر في الأبعاد البيانية التي تنطوي عليها الطروحات الفلسفية لمفاهيم نقدية استقرت في الخطاب النقدي العربي القديم، نقصد بالبيان تلك الذائقة العربية الأصيلة التي لم تخالط العجمة ولم تنهل من تفكير الآخر آلياته لتقرأ بها نتاجها الأدبي والشعري؛ لأن هذه الثقافة تحيلنا إلى خصوصية التفكير العربي الخالص إلى حين ظهور تيارات فلسفية اقتحمت الساحة النقدية العربية، تمثلت في الفكر الأرسطي الذي يعتبر أبرز ما تغلغل في الفكر العربي من خلال كتبه في المنطق والطبيعيات.

لرصد مواطن التثاقف المعرفي نجد مفهوم التخييل كونه مصطلحا منتقى من طرح أرسطو عن ملكات النفس وقدراتها التخييلية، وما إن تناول الفلاسفة كتب أرسطو بالتحليل والشرح حتى قُرن التخييل بأثر الشعر.

وتولدت الرغبة في دراسة هذا الموضوع إثر نتيجة توصل إليها الباحث "يوسف الإدريسي" في كتابه "التخييل والشعر" مفادها أن الفلاسفة نظروا للشعر بوصفه عملية احتيالية ذات أساس سحري. لتنشأ فكرة البحث من علاقة الشعر بالفلسفة. ووسم هذا البحث بـ: "**الإيهام والتخييل في الإبداع الشعري، بحث في الجذور البيانية والتصورات الفلسفية**".

وقد قُدم مفهوم الإيهام على التخييل، تماشيا مع الفرضية القائمة في هذا البحث والتي تقول بأن مفهوم الشعر في الثقافة البيانية قائم على الإيهام، إلى حين إقحام الفلسفة التي ردت الشعر إلى مفهوم التخييل، لكن من أوجه التقاطع والتباين بين الفكرين البياني والفلسفي، وإن كان المفهوم الفلسفي للشعر يحتوي بكل أبعاده على المفهوم البياني القائم على السحر.

بناء على ماسبق نطرح الإشكال التالي: ماهي الجذور البيانية للتخييل في التصور الفلسفي؟

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

المدخل عنوانه : حدود مصطلحي الإيهام والتخييل البلاغية والفلسفية، تناول التحديدات اللغوية المعجمية للمصطلحين، لينتقل إلى الجانب الفلسفي ممثلا في استخدام أفلاطون وأرسطو للمصطلحين، ثم التعرف على مفاهيم الإيهام والتخييل في البلاغة العربية.

أما الفصل الأول فقد وُسم بـ: الإبداع الشعري بين الاعتقاد البياني والتصور الفلسفي، احتوى على ثلاثة مباحث، تناولت الإبداع الشعري ومناهله التي فسرها العربي بالإلهام الخاطف، مما دفع إلى الاعتقاد أن هناك روابط بين قوى خفية وبين الشاعر، وهي تمثل تفسيرا للإبداع عند الشاعر العربي. والتصور الفلسفي الذي حدد للنفس ملكات مسؤولة عن الإبداع، تتمثل في قوتي الوهم والخيال كقوى رئيسة وباعثة على الإبداع، ثم نتعرض لرأي القرطاجني الذي يعرف بجمعه بين الجانبين البياني والفلسفي في طرحه النقدي، حيث يحدد ملكات الإبداع استنادا إلى التقسيم الفلسفي والفكر العربي القديم.

بالنسبة للفصل الثاني الذي حمل عنوان "التخييل: المسار البلاغي والاكتمال الفلسفي"، فقد تم التفصيل فيه عن المناهل الأولى لمفهوم الشعر في الثقافة البيانية الذي تم ربطه بالسحر كخطوة أولى وساذجة لينتقل تحديد ماهية الشاعر بالتصوير الذي أشاد به الجرجاني، والاعتقاد بأن الشعر تصوير قائم على السحر، إلى حين ولوج الفلسفة التي ربطت الشعر بالتخييل القائم في أساسه على المفهوم البياني القائل بالتصوير، ثم نتعرض لمفهوم التخييل عند الفلاسفة المسلمين،حيث كان بحثهم موجها أساسا إلى شرح المحاكاة الأرسطية، لينبثق ربط التخييل بالانفعال إل عدّ الشعر من المنطق، إضافة إلى ربط مبحث الخيال بالصدق والكذب؛ لأن الكذب مصطلح شاع في الكتب لنقدية للتعبير عن الخرق اللغوي والانزياح بالمفاهيم المستقرة عما وضعت له، ليتبين أن ذلك الفعل من الخيال لا علاقة له بحدي ّ الصدق والكذب.

في حين استقل الفصل الثالث بالإيهام، باعتباره آلية نقدية يرتكز عيها الخطاب الشعري، والبحث عن استعمالاته التي تشمل مقومات النص في بنيتيه السطحية والعميقة، فلتحقيق التمويه على المتلقي يعتني الشاعر بنصه عناية فائقة بدءا بالألفاظ والتراكيب اللغوية لنصه إلى موسيقى البيت والوزن، ليغوص في المعنى مسلحا بأسلوب الإيهام، من الصور الشعرية والأساليب البلاغية.

ويختم البحث بخاتمة تحتوي أهم النتائج التي توصل إليها البحث والتي عادة ما تؤكد صحة الفرضية التي انطلق منها البحث من عدمها، ومن ذلك إثبات الروح البيانية في تفكير الفلاسفة المسلمين في تصنيفهم للتخييل الذي ثبت أنه قائم على الإيهام.

قصد إقامة دعائم هذه الخطة اعتمدنا المنهج الوصفي في تقصي أقوال الفلاسفة عن التخييل الشعري وتحليلها، مع رصد المفاهيم البيانية للمصطلح، كما استعانت الدراسة بالمنهج التاريخي في ذكر آراء الفلاسفة، بعدما فرض المنهج المقارن، الذي شمل التصور العام للبحث، وذلك بغية تجسيد ملامح التثاقف والتقاطع الفكري والمعرفي بين العرب واليونان في مفهوم الشعر.

واعتمدت الدراسة على مدونات من حقول معرفية متجاورة؛ من مصادر فلسفية ممثلة في كتاب أرسطو في النفس، وابن سينا في الطبيعيات، وفي النقد كتاب منهاج البلغاء للقرطاجني وأسرار البلاغة للجرجاني، والمراجع من المصادر والمراجع التي تمثلت في: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين للروبي والتخييل الشعري لعلي آيت أوشان وديناميةالخيال لعبد الباسط لكراري وكتب جابر عصفور مفهوم الشعر والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي.

وكأي باحث تواجهه صعوبات تتعلق بمشاق البحث من جمع وترتيب وتصنيف، وصعوباتتتعلق باصطدام الطموح الذي سُطر للبحث والإطار الذي نبحث فيه، فقد كانت الرغبة الأولى في دراسة الإيهام كأسلوب جمالي يرمي إلى الإيقاع باعتباره من أقوى الأساليب التي تعمل على الإقناع، لكن التقيد بالفترة الزمنية للمشروع حصر الموضوع مما اضطر لربط الإيهام بالتخييل باعتبار أن التخييل الفكرة التي كانت مطروحة في تلك الفترة، فلا يمكن دراسة أسلوب الإيهام مستقلا نظرا لقلة تناول المصادر الأسلوب بمعزل عن التخييل فقد كان الإيهام مفهوما للشعر بالنظر إلى أثره، كما أن المراجع والمصادر التي نتعامل معها يجب أن تحترم خصوصية التفكير الأدبي العربي القديم، ففي محاولة لتوسيع المفهوم ربط بالتخييل، وغاية البحث وهي رصد المفاهيم العربية السابقة للطرح الفلسفي في محاولة إثبات أصالة الفكر العربي في الطرح العربي القديم نفسه، لكن هاته الصعوبات فتحت آفاقا للبحث فيما يتقدم إن كان لنا نصيب في ذلك وبمشيئة الله.

ولا يكتمل لبحث النضوج إلا بالمناقشة الموضوعية له التي من خلالها يمكن أن نكتشف النقائص التي احتواها والفجوات التي تجاوزها البحث أو لم يتطرق إليها.

وفي ختام هذا التقديم أتقدم بالشكر إلى الأستاذ المشرف زروقي عبد القادر، والأستاذ قاسم قادة، وإلى والديّ اللذين كانا لي نعم السند والعون فترة إنجاز هذا البحث.

**الطالبة: بلكحل العالية.**

**تيارت يوم: 11مارس2014.**

# مدخل

يحدد مفهوم مصطلحي الإيهام و التخييل في الخطاب النقدي العربي القديم بالعودة إلى أصوله الأولى التي تحتوي المصطلح من حيث الدلالة و المفهوم؛ التي تتمثل في الشق اللغوي كأصل أول وضروري لرصد الجذور اللغوية للفظ المصطلح والمشتقات اللغوية التي تتفرع عنه، ثم ينتقل هذا اللفظ إلى الاستعمال الاصطلاحي الخاص.

وما يمنح اللفظ استعماله الاصطلاحي هو الجانب الفلسفي، إذ تتعامل الفلسفة مع المصطلحات بشكل دقيق ومحدد. بهذا تعتبر الفلسفة الشق الثاني الذي نرصد فيه التحديدات الدلالية والمفهومية لمصطلحي الإيهام والتخييل،كما تجدر الإشارة أن المجال الذي احتوى المصطلحين هو المجال الفلسفي،الذي يتمثل في مؤلفات أرسطو عامة و كتاب النفس بصورة أخص، إذ يتبنى هذا الكتاب الحديث عن الجانب الباطني للنفس الإنسانية والقدرات الذهنية للفرد التي تضم قدرتي الوهم و الخيال .

ثم ينتقل المصطلح إلى البلاغة التي تمثل الجانب التطبيقي للمصطلحات المتداولة في الحقول المعرفية التي تحيط بالناقد العربي قديما، الذي يعكس اتساع الذهن العربي على العديد من الحقول المعرفية التي نتجت عن التلاحق الثقافي. لذلك وجب تتبع هذين المصطلحين في هذه الأصول الثلاثة: لغة – فلسفة –بلاغة.

## 1. حدود مصطلحي الإيهام والتخييل لغويا:

### 1.1الإيهام:

جاء في **لسان العرب** من خَطرات القلبِ ، وتَوهّم الشّيء تخَيّله وتمثَّله، كان في الوجود أو لم يكن، يقال توهمّت الشّيء أو تفرّسته وتوسمّته وتبيّنته بمعنى واحد[1]... ، وممّا ورد في **أساس البلاغة**: قلبه، وفي الحديث لا تدركه الأوهام، ووهمتُ الشّيءَ أَهِمُه وهماً وتَوهّمتُه في شَيء مَوهومٌ ومُتَوّهمٌ ، وأَوهمَنِيه غَيري وَوهمَنِيه "[2] ينبثق التّوهم من القلب، لهذا ينصرف إلى معان غير ثابتة في الحكم، فهي معان دالة على الأشياء غير الموثوق في وجودها أو وقوعها فعلا، فيكون الشيء المتوهم كالشيء المتذكر أو المتوَّهم الذي يقع في خُلد الإنسان أو لحظات سهوه،

1- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت، مادة وهم. ص:359

2- الزمخشري، أساس البلاغة، المطبعة الوهيبية، الطبعة الأولى، سنة 1882، الجزء الثاني، مادة وهم.

فتكون الأمور المشاهدَة بين الحقيقة والخيال، في منطقة شفافة بين الوجود من عدمه، ولهذا يكون توهِم مؤمنا بما يراه بينما يراه الآخرون مجرد هذيان.

هذا ما ينصرف إليه المعنى اللغوي المعجمي، إذا تصفحنا مثلا معجم التعريفات نجد أن الوهم: "قوة جسمانية للإنسان محلها آخر التجويف الأوسط من الدماغ من شأنها إدراك المعاني الجزئية المتعلقة بالمحسوسات ...وهذه القوة حاكمة على القوى الجسمانية كلها مستخدمة إياها استخدام العقل للقوى العقلية بأسرها"[1]، يحدد الجرجاني مفهوم الوهم بتصنيفه ضمن القوى النفسية التي حدد لها دورا يتمثل في"إدراك المعنى الجزئي المتعلق بالمعنى المحسوس"[2]، بالإضافة إلى قدرتها على التحكم في القوى الأخرى شأن العقل إلا إن ما يميزها عن العقل كون الوهم من"قبيل التصور والتخيل، ويطلق على كل صورة ذهنية لا يقابلها في الوجود الخارجي شيء"[3].

غير أننا نجد ما سميناه بالتفريعات و الاشتقاقات المنبثقة منه تأخذ معان متجاورة فإذا أخذنا مصطلح الوهمي بياء النسبة، يطلق على "المعنى الجزئي المدرك بالوهم، وهو يطلق على ما اخترعته القوة المتخيلة اختراعا صرفا من عند نفسها على نحو المحسوس، وحاصلة أن اختراعها لا يكون من الأمور المحسوسة"[4]، لأنه "عملية وجود أو إيجاد صورة غير متحققة أبدا يقدرها الشاعر على غير مثال وتعمل تركيب ما أعطاه الحس على صورة ما أعطى الفكر تركيبا إبداعيا"[5]، لذلك يجمع الشاعر بين المتناقضات ضمن نسق جمالي بفضل قدرته الوهمية على إدراك المعاني الجزئية في الأشياء بتركيبها من جديد، لذلك تعد الوهميات من المقدمات اليقينية الضرورية، إن حكمت على الأمور غير المحسوسة بأحكام المحسوسات، كلك حكمها كاذبا كالحكم بأن كل موجود مشار إليه، مثل هذه الوهميات تُعد في المقدمات الظنية[6]. الوهم أو الوهمي قوة نفسية تقوم بإدراك الجزء من الكل، ثم تجمع تلك الأجزاء المتفرقة ضمن صورة جديدة مبتكرة لا يجمع بين عناصرها رابط طبيعي أو حقيقي. بالرغم من كونها

1- الحسن الجرجاني، التعريفات، تعليق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، سنة 2003، ص:250.

2- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، سنة 1982، الجزء الثاني، ص:582

3- محمد التونجي، المعجم المفصل، دار الكتب العلمية، بيروت،الطبعة الثانية، سنة 1999، ص:888.

4- التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، دار صادر، بيروت، د.ط، 1278هـ. ص:535

5- فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، معهد البحوث العلمية، جامعة أم القرى، السعودية، د.ط، سنة 2000، ص: 270

6- ينظر: التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، ص: 1810.

اعتبار خاطئ يقوم على الظن والشك، إلا أنها تسيطر على الإنسان وتعتري حسه وذهنه فيظن ما تهيأ له حقيقة، لذا يؤخذ حكمها كحكم العقل.

## 2.1 التخييل:

أما بالنسبة لمصطلح التخييل، فهو من جذر (خ.ي.ل) مما جاء في معناه في لسان العرب "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"[1]، يأخذ لغويا معنى الشبه، أي الحالة التي يقع فيها الإنسان من شك حول وجود ذلك الشيء فعلا أم شبهه أم وجوده واقعا أم حلما، أما بالنسبة إلى الخيال كقوة نفسية، فهي تعمل على "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"[2]، يدرك الخيال الصور المحسوسةويقوم بتأليف صور مشابهة لها لكنها تُباين أصلها المحسوس. ويسمى فعل الخيال "المخيل" أو "المخيلات" هيالقضايا التي يخُيل بها فتتأثر النفس قبضا أو بسطا فتنفر أو ترغب، سواء أكانت مُسلّمة أو غير مُسلمة، صادقة أو كاذبة[3].

من خلال التحديدات اللغوية لكل من مصطلحي الإيهام والتخييل، نجد أن كلمة التخيل ترادف لغويا التوهم، ما نستند إليه فيالآية الكريمة ﴿يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى﴾[4]، فقد حملت هذه الآية على التمثيل في تفسير الزمخشري، حيث فسر فعل يخيل بالتمثيل والتشبيه الذي بـ" يشبه" أي يحمل على التوهم"[5]، فنقول تخيل الشيء له تشبه وكذلك نقول توهم الشيء إذا تشبه له بشيء آخر، على ذلك تتحد دلالة المصطلحين اللغوية على الفعل ذاته الذي ينصرف إلى التشبه، كما يؤكد ذلك نص الآية الشريفة التي توحي بأن المتلقي تخيل العصا على أنها أفعى حقيقية، هذا الفعل يحمل أيضا على التوهم.

---

1- كشاف اصطلاحات الفنون، التهانوي. ص: 1810.

2- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، سنة 1982، الجزء الأول، ص262.

3- التهانوي، كشاف اصطاحات الفنون، ص: 1496.

4 - طه، الآية:66

5- مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب" الجاهلية والعصور الإسلامية"، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 1981، ص:115.

لكن المعاجم ذات الصبغة الفلسفية مثل التعريفات وكشاف اصطلاحات الفنون، تعاملا مع الوهم والخيال على أنهما قوتان نفسيتان من بواطن النفس، حيث تستقل كل قوة عن الأخرى وتنفصل عنها من ناحية تموقعها في ذهن الإنسان ومن ناحية الوظائف التي تقوم بها كل من قوتي الوهم والخيال، على هذا ننتقل بالبحث عن المصطلحين في الجانب الفلسفي.

## 2. حدود مصطلحي الإيهام والتخييل فلسفيا:

يستند التصور الفلسفي لمصطلحي الإيهام والتخييل إلى كتاب أرسطو في النفس* ، الذي ولج الساحة العربية شأن كتابيه في الشعر وفي الخطابة أواخر القرن الثالث للهجرة، حينما ترجمه إسحق بن حنين ** (ت298هـ) إلى العربية بعد أن ترجمه أبوه حنين من اليونانية إلى السريانية.

لكن لم يرد لفظا "الوهم" و"الخيال" صراحة إنما احتوى الكتاب على لفظ "الفنطاسيا" وهي كلمة دخيلة على المعجم العربي، 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"[1] تنصرف دلالة مصطلح الفنطاسيا إلى الضوء، واستعيرت للتعبير عن ملكات النفس؛ لأنه " لم يكن عند الإغريق المتقدمين كلمة يطلقونها على الخيال، وقد استعمل فيلوستراس كلمة فنطاسيا"[2] ، وذلك في حديث أفلاطون الذي قال "إن الحواس اشتراك النفس والبدن في إدراك الشيء الذي من خارج، وإن القوة

*كتاب النفس: هو ثلاث مقالات، نقله حنين إلى السرياني تاما ونقله إسحق إلا شيئا يسيرا ثم نقله إسحق نقلاثانيا تاما جود فيه. قال إسحق: نقلت هذا الكتاب إلى العربية من نسخة رديئة، فلما كان بعد ثلاثين سنة، وجدت نسخة في نهاية الجودة فقابلت بها النقل الأول، وهو شرح ثامسطيوس. 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، ص:42.

1- عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال "مفاهيم وآليات الاشتغال" منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2004، ص: 21.

2- عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي "عرض وتفسير ومقارنة" دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1992. ص: 13

للنفس والآلة للبدن، وكلاهما يدرك الشيء عن طريق الفنطاسيا أي الخيال"[1]، فإن الفنطاسيا قوة تدرك الأشياء وتتوسل بالعين والذهن في إدراكها للأشياء.

إلا أنها لا تعني عند أرسطو "سوى الإدراك الحسي الضعيف، وبمعنى التذكر شبه الباهت لشيء سبقت معرفته"[2]، تأخذ الفنطاسيا حسب الطرح الأرسطي مرحلة من مراحل التذكر، وهي التذكر الضعيف، أي استرجاع مدركات حسية سابقة لكن بصورة ضعيفة، فلا تنقل الفنطاسيا الصور المختزنة كما هي، بل تبعثها على لوح الذاكرة لكن بصورة رديئة ضبابية، لذلك ربطت الفنطاسيا بالخيال للدلالة على عملية استرجاع صور المحسوسات، فالفنطاسيا 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"[3]، وفي المدونة الأرسطية تحمل جملة من الخصائص، لخصها عبد الباسط لكراري في كتابه دينامية الخيال هي[4]:

- الفنطاسيا وحدة تؤطرها المنظومة الحسية.
- ارتباطها مفهوميا بصيرورة 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 والانزياح، على صعيد إنتاج المعنى وتشكيل الصورة الشعرية.

كما تجدر الإشارة أن الفنطاسيا أخذت معنى التوهم حين تم ربطها بعالم الرؤيا والضوء، حتى انصرف الذهن العربي إلى تفسيرها بالتوهم الذي يكون غالبا من البصر، فإسحق بن حنين اضطرب في ترجمة المصطلح الذي يدل على "التوهم" أو تعريبه ب"التخيل"، ذلك شأن الكندي الذي ظل " 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"[5]، حين وقع في حيرة بين نقل المصطلح بدلالته اللغوية التي تنصرف إلى التوهم أو الوظيفة

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

2- عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص: 13

3- عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال، ص: 24.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص: 37.

1- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر" حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية" منشورات مفاربات ط1، 2008، ص53.

التي حددها له النص اليوناني والتي تعني التخيل، أدى إلى اعتبار كل من التوهم والتخيل من نفس الحقل الدلالي، حيث "تزاوجتا 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"[1]فإن وضع مصطلحات تناسب وتدل على النشاط الذهني الذي عر ّ فه 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 ورد في كتاب النفس لأرسطو مقالا لفولطرخس صاحب كتاب "الآراء الطبيعية التي ترضي بها الفلاسفة"، يفرق في هذا المقال بين الاشتقاقات اللغوية لجذر (خيل)، يقول: "وسمي التخييلا في اللغة اليونانية من الضياء، فإنه مشتق فيها منه، وكما أن الضياء يُ ري كل ما فيه وكل ما يحتوي عليه، كذلك يرى التخيل ذاته والفاعل له. وأما المخي ّل فهو الفاعل للتخييل مثل الأبيض والبارد وكل مايقدر أن يحرك النفس. وأما المخيَّل فإنه تحدث إلى 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، وأما الخيال فهو الشيء الذي ينجلب إليه بالتخيل الباطل، وهذا يكون في الذين بهم الوسواس السوداوي، والجنون والذين بهم الجنون"[2].

يعبر كل مصطلح على لحظة معينة من التخييل، حيث 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"[3]، 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.

مما يستنبط من هذا القول، أن أرسطو استخدم " التخيل" دون أن يذكر "التوهم" أو مشتقاته، لذلك كان النص الأرسطي يفهم الفنطاسيا على أنها ملكة الخيال وعمليات التخيل.

2-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 1992، ص: 17.

3- فلوطرخس، الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، ترجمة قسطا بن لوقا، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ص: 164.

1- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، ص:59.

## 3. حدود مصطلحي الإيهام والتخييل بلاغيا:

نجد في البحث البلاغي قديما حضور مصطلح "الإيهام" في ثنايا الحديث عن الظواهر البلاغية التي تضفي على القول صبغة جمالية لذلك تدل في الغالب على "التورية" و"التوجيه" أو "حسن التخلص"، هي من الأساليب التي يتبعها الشاعر لتضليل المتلقي عن المعنى الحقيقي، حيث يدعوه لمشاركته في استكناه جوهر النص.

فالقزويني يُدرج الإيهام في التورية، إذ الإيهام " أن يطلق لفظ له معنيان قريب وبعيد، ويراد البعيد"[1]، فإذا عدنا إلى التحديدات البلاغية للتورية لوجدنا أنها تنبني على إيراد المعنيين من لدن المبدع مع إرادة المعنى البعيد الذي يحتاج إلى جهد من القارئ لإدراكه، التورية أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان، على سبيل الحقيقة، أو على سبيل الحقيقة والمجاز، "أحدهما ظاهر قريب يتبادر إلى الذهن وهو غير والآخر بعيد فيه نوع خفاء، وهو المعنى المراد، لكن يُورَى عنه بالمعنى القريب ى الذهن إليه ويَتوهمَه قبل التَأمل وبَعْد التَأمل يَتنبَهُ المتلقي فيُدرِك المعنى الآخر المراد"[2]. لكن يمكن رصد ثلاث فروق بين التورية والإيهام هي: "الأول أن التورية توهم وجهين صحيحين قريبا وبعيدا، والمراد البعيد منهما، والتوهيم يوهم صحيحا وفاسدا والمراد الصحيح منهما، الثاني: أن التورية لا تكون إلا باللفظة المشتركة، والتوهيم بها وبغيرها. الثالث: إن إيهام التورية مما يتعمده الناظم

والتوهيم مما يتوهمه القارئ أو السامع"[3]. قد يأخذ الإيهام معنى التوجيه وحسن التخلص؛ التوجيه: "هو إيراد الكلام محتملا لوجهين مختلفين"[4] أما حسن التخلص "الانتقال مما شُبب الكلام به من تشبيب أو غيره إلى المقصود مع رعاية الملاءمة بينهما، لأن السامع يكون مترقبا للانتقال من التشبيب إلى المقصود كيف يكون، فإذا كان حسنا متلائم الطرفين: حرك من نشاط السامع وأعان على

2- جلال الدين القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، سنة 1904، ص:360.

3- عبد الرحمان حسن حنبكة، البلاغة العربية "أسسها وعلومها وفنونها"، الدار الشامية، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 1996، الجزء الثاني، ص: 373.

1- إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة "البديع والبيان والمعاني"، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، سنة 1996، ص:457

2عبد المتعال الصعيدي، بُغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، سنة 1999، الجزء الرابع ، ص: 56

إصغائه إلى ما بعده وإن كان بخلاف ذلك كان الأمر بالعكس"[1]؛ عرفه ابن أبي الأصبع المصري في كتابه تحرير التحبير، بأن "يأتي المتكلم في كلامه بكلمة يوهم ما بعدها من الكلام أن المتكلم أراد تصحيفها ومراد على خلاف ما يتوهم السامع فيها"[2].

أما النقد القديم فقد حكم نظرته إلى الإيهام على أساس فلسفي نفسي، يقول السكاكي: "اعلم أن التوهم (يقصد الإيهام) ضربان: ضرب يستحكم حتى يصير اعتقادا. وضرب لا يبلغ ذلك المبلغ ولكنه شيء يجري في الخاطر وأنت تعرف حاله"[3]، فهذا التقديم للتوهم يوحي بأن الناقد مطلع على الجانب النفسي في الإنسان، وأن الوهم من خطرات القلب.

من خلال تفريق القرطاجني بين المستحيل والممكن نلمح تعريفا للوهم، يقول عن المستحيل "مالا يمكن وجوده ولا تصوره في الوهم (...) والممتنع ما يمكن تصوره في الوهم وإن لم يمكن وجوده"[4]. الوهم من ناحية الإدراك هو ما تصورنا فيه الممتنع مع العلم أنه غير موجود، ولا تصور المستحيل فيه ولا وجوده، كما يستخدم القرطاجني مصطلح "التمويه" كمرادف للإيهام، ذلك في مواضع متفرقة في منهاجه، وهي من الفعل موه الذي تنصرف دلالته إلى القول المزخرف والممزوج من الحق والباطل، وهذا فعل الشعر غالبا.

إن المتتبع للمنهاج يلاحظ استخدام مصطلح التمويه في الحديث عن المتلقي، يعد التمويه في المنهاج أسلوبا من الأساليب الهامة التي ينتهجها الشاعر كي يوقع المتلقي في شباك من المعاني التي نسجها في قصيده، لذلك يعتبره القرطاجني من الاستراتيجيات الهامة في الخطاب قصد إثارة المتلقي واستدراجه. حيث ينجر عنها مجموعة من الآليات والاعتبارات التي يأخذها الشاعر نصب عينيه، نفصل القول فيها في ما تقدم من البحث. فلا مندوحة والجذر اللغوي يدل على المعنى ذاته، من عد التمويه من جنس الإيهام في هذا البحث.

أما عن التخييل في البحث البلاغي، فقد عرفه الشيخ عبد الكريم صاحب التبيان في قوله "هو تصوير حقيقة الشيء حتى ّ يتوهم أنه ذو صورة تشاهد وأنه مما يظهر في العيان حتى ّ يتوهم أنه ذو

3- عبد الرحمان حسن حنبكة، البلاغة العربية، ص: 135.

4- 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، ص:349.

5-ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير. ص: 28.

6 -حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، د.ط، د.ت، ص: 145.

صورة تشاهد وأنه مما يظهر في العيان"[1]. كما أورد صاحب الطراز، تحديدا للتخييل تعقيبا على تعريف صاحب كتاب التبيان، فالتخييل "أن يقال هو اللفظ الدال بظاهره على معنى والمراد غيره على جهة التصوير، فقوله: هو اللفظ الدال على معنى بظاهره، يحترز به عن اللفظ المشترك، فإنه غير دال على معنى بظاهره فإنه لا ظاهر فيه وإنما دلالته على جهة البدلية، وقوله: والمراد غيره يحترز به عن البصر، فإنه دال على معنى بظاهره وهو المراد بنفسه ولا يراد غيره وقوله على جهة التصوير يحترز به عن سائر المجازات كلها"[2].

إن مصطلحي الإيهام والتخييل لم يعرفا عند النقاد العرب والبلاغيين كمدخل من المداخل النقدية أو البلاغية، لم يكن فنا مستقلا بذاته شأن باقي الفنون البلاغية، فكان مفهوم الإيهام والتخييل موازيا لمفاهيم سابقة احتوتها الذهنية العربية، لذلك فقد استقل الطرح الفلسفي بمفهوم للإيهام والتخييل باعتباره الأصل الأول للذي ظهر فيه المصطلحين.

تنصرف الدلالة اللغوية والمعجمية لكل من مصطلحي "الوهم والخيال" إلى معان مختلفة متفرعة تحوم حول الشك والظن، لكن هناك فرقا بيّنا بينهما. يفرق العلوي بين الوهم والخيال في قوله: " الخيال أكثر ما يكون في الأمور المحسوسة، فأما الأمور الوهمية فإنما تكون في المحسوس وغير المحسوس مما يكون حاصلا في التوهم وداخلا فيه"[3]، الخيال ملكة نفسية تعيد إنتاج المعطيات السابقة المدركة عن طريق الحس، أما الوهم فهو "مالا وجود له ولا لأجزائه كلها أو بعضها في الخارج، ولو وجد لكان مدركا بإحدى الحواس، والخيالي هو المعدوم الذي ركبته المخيلة من أمور موجودة كل منها يدرك بالحس"[4]، فإن كلا من الوهم والخيال يكونان صورا مفارقة لما هو معتاد ومباينة عما هو مألوف، لكن بنسب متفاوتة، فالصور التي ينتجها الخيال وإن كانت مبتدعة وجديدة إلا أنها لا تكاد تفارق بجزئياتها البسيطة الواقع الحسي، أما الوهم فإنه بأجزائه يفارق الحس والواقع، ويناقضه بصورته الكلية وأجزائه.

1- يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، مصر، د.ط، 1914، ج3، ص: 4.

2 – المصدر نفسه، ص:5.

3- يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة. ص: 273.

1- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص: 30

فالناتج من فعلي التوهم والتخيل موضوع غير مطابق للواقع في العموم، بغض النظر عن الجزئيات المركبة له، ويتفقان كونهما يصدران عن شعور دفين، مما يمنحها صفة المعقولية والحقيقة على موضوعات الوهم والخيال.

# الفصل الأول:

## الإبداع الشعري بين الاعتقاد البياني والتصور الفلسفي:

أولا: الشاعر العربي وحقيقة الإبداع

ثانيا: التصور الفلسفي للإبداع.

ثالثا: القرطاجني ومحددات الإبداع

## 1.مفهوم الإبداع عند العرب:

### 1.1. الإبداع والإلهام:

الإبداع الشعري ومصدره قضية من القضايا التي شغلت الفكر النقدي قديما وحديثا، لأن البحث عن مناهل الشاعر ومحاولة تحديدها وحصرها أمر في غاية التعقيد والغموض، فمحاولة الولوج إلى عالم الشاعر الخاص تعتبر محاولة غير دقيقة النتائج؛ لأن الإبداع بصفة عامة أمر نسبي يختلف من شخص لآخر يتفاوت الناس فيه، ولكل فرد مهيئات ودوافع معينة تحثه على قول الشعر.

من الآراء التي نعرضها حول الإلهام رأي أفلاطون الذي رأى أن الشاعر شخص "ملهم"؛ لأنه " 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 الآلهة"[1]، يكون 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]، الإلهام عبارة عن نضج فكري وتأمل واع من طرف الشاعر الذي يؤهله لأن يرقى إلى درجة عالية، ينال بها شرف نقل ما تمليه عليه الآلهة.

كما رُد الإبداع عند العرب قديما إلى قوى غيبية، حيث ربطوا عالم الشاعر بعالم الجن والشياطين، لأسباب كانت راسخة في الذهن العربي يترتب عنها إدراج الشاعر تحت مصاف المتعاملين مع الجن والشياطين؛ ومن التفسيرات الموضوعية لهذا الطرح مكانة الشعر والشاعر في نفس العربي؛ لأن الشعر هو فن الجاهلية الذي يعتد به "للعرب الشعر الذي أقامه الله تعالى مقام الكتاب لغيرها، وجعله لعلومها مستودعا، ولآدابها حافظا ولأنسابها مقيد ولأخبارها ديوانا لا يرث على الدهر، ولا يبيد على مر الزمان" [3]، 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

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، ص28.

3- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر: السيد أحمد صقر، مكتبة دار إحياء التراث، القاهرة، الطبعة الثانية، سنة 1973، ص:17.

عليهم مآثرهم ويفخم من شأنهم، ويهول على عدوهم ومن غزاهم، ويهيب من فرسانهم، ويخوف من كثرة عددهم، ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم"[1]،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 القبيلة الذي يدافع عنها، مما دفع إلى الاعتقاد أن هناك رابطا بين الشاعر والشياطين.

كما أن للشعر وقعا بليغا على النفس، لأنه 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 قال لكنه رفضها،وزنا مُقَيَّدا ولا مُطلقا يجوز أن يوسم بِزُفَرَ إلا وسمَتُه به، فما نجع ولا غيرَّ ، فقلت رحمك الله كنا في الدار الذاهبة نتقرب به إلى الرئيس والملك بالبيتين أو الثلاثة، فنجد نحن به مّا وقد نظمت فيك ما لو جمع لكان ديوانا، وكأنك ما سمعت لي زَجمْةً ، أي كلمة، فقال: لا عرأشُ بالذي حممت أي قصدتَ وأحسب أن هذا الذي تجيئني به قرآن إبليس المارد، ولاينفق على الملائكة إنمّا هو للجانّ وعلمّ وه ولد آدم"[2] من هذا القول نرى قيمة الشعر، حيث أنه كان وسيلة ناجحة عند العربي لبلوغ مرماه وتحقيق غايته، لا يشك في نيل غايته 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"[3]، هذا القول الذي يفارق بطبيعته كلام الناس العادي ليس من قول البشر كما يقرّ ر ابن شهيد، ما حوته رسالته حول توابع الشعراء وزيارته الخيالية لموطنها الأصلي.

ومن الأسباب التي دفعت إلى ربط الإبداع بالجن والشياطين خاصة دون القول بالوحي مثلا أو الإلهام؛ مجموع الظواهر التي يمر بها الشاعر حال قوله الشعر من طقوس غريبة وأفعال تشذ

1- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة السابعة، سنة 1998،الجزء الأول، ص: 241.

2 - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، دار بيروت للطباعة والنشر، د.ط، سنة 1980،ص:108.

3 - ابن شهيد الاندلسي، رسالة التوابع والزوابع، تحقيق: بطرس البستاني، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1996. ص:88.

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..."[1] ، مثل هذهالطقوس الغريبة التي تحيط بالشاعر كانت أمام مرأى المتلقي، وحال مشاهدته لتلك الحالة يتبادر إلى ذهنه أن الشاعر في اتصال مع الشياطين أو الشعر.

كما أن المهام التي أسندها العربي إلى الجن تشابه إلى حد بعيد مهام الشاعر، "للجن أعمال متعددةكما هو معروف: 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"[2]، فالمميزات التي تختص بها هاته المخلوقات الغريبة، والأعمال التي تنسب إليها دون غيرها، جعلت العرب تنسب قول الشعر المقدس لها، فليس غريبا عنها لما لها من القدرة الهائلة على التأثير القوي والسلطان الذي لا يرد. قال شاعر:

**إذا مارتَ عرْعَ فيَا الغُلامُ فليسْن يُقال له من هوَ ه**

**إذا لم يَسُ دقَبَ شَدِّالإزار فَلَكَ فِ نيَا الذيِّ لاَهُ وه**

**ولَي صاحِبٌ من بَني الشَّيْصُبا ن فَوْاً ا قُولُوَ وْاً هوَ ه**

يعلق الجاحظ قائلا: "هذا البيت يصلح أن يلحق في الدليل على أنهم يقولون: إن مع كل شاعر شيطانا"[3]، يفيد تعليق الجاحظ على هاته الأبيات في طرح قضية علاقة الشاعر بالشيطان، فالشاعر في هاته الأبيات يصرح بأنه يتخذ صاحبا من الشياطين يعينه على قول الشعر وحكايته.

كما يبدو أن هذا التفسير لم يقتصر على النقاد أو المتلقين، بل حتى على الشعراء أنفسهم، قد "انتبه الشعراء قبل غيرهم إلى طبيعة الشعر القائمة على المفارقة فهو من جهة جهد لغوي فردي ملموس، وهو من جهة أخرى عمل خارق في بنيته وأثره"[4]، في هذا المعنى يقول امرئ القيس:

---

1 - شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية والعشرون، سنة 1960. ص197.

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

3- الحيوان، أبي عثمان بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: محمد هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1967. الجزء السادس، ج6/ص231

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

أنَا النَّعَرُ المرَهْوب حوَ ْليِ تَابِعِ ي من الجِنِّ تَوْي مَا أقولُ تَعْرِفُ
إذاَ قُلْ ُبأَبْياتً جيِاَدً حفَظتُها ولذَكَ أَنِّ لِ ْلقَافي مُثَّقَفُ .

يدرك الشاعر هنا أنه يجمع بين جانبين في قوله الشعري؛ الجانب الأول تفاعله مع الجن التي تدري ما يقوله، والجانب الثاني الذي يعود إلى براعته وحذقه، المتمثل في الجانب الفني الخاص بذاته، أي جانب الصنعة البارز في القول، أو الأسلوب الذي يتميز به شاعر عن غيره؛ لأنه كان هناك في شعراء الجاهلية من يعتمد التنقيح والتهذيب لأشعارهم لإرضاء القارئ المترقب، في أبيات كذلك لامرئ القيس الذي يقول:[1]

أَذُودُ القَوَفَيْنِيَّ .ذ ِيادً ا ذ ِيلَامَ غُجَ َوِيَّ جوَ َادا.
فَأعزِل مَ َر ْجانَها جانبوًآخ ُذ م ِن دُ ُرِّها المُستَ َجادا.
فلمَّا كُوْنَ ِ ْنَيهُ تَخيَّنهُ .رًّا جِ يادَ ا

فالإبداع الشعري لم يقف عند ما تقذفه القوى الخفية له، إنما ما عمل هو كذلك على تهذيبه وتجويده، فيكون القول الشعري ممزوجا بما وصل إليه من تلك القوى، وما عاناه هو أثناء قرضه الشعر! هناك فعلان في فعلنة الشعر وهما الذَّود والتّخير

الذّود ـ ضد ـ اللا نص التخير ـ نص المكتوب ـ النص الظل"[2].

لكل مبدع نص في مخيلته ما عبر عنه امرؤ القيس بالذود وهو السوق والطرد والدفع تساوي اللانص أي الغير الموجود والذي يبحث عنه الشاعر دائما. هذا التدافع هو الذي يبث فيه الرغبة في قول الشعر، فتكون عملية الاختيار بين هاته الأفكار المتدافعة المتلاحقة في فضاء الشاعر التخيلي، يحاول الشاعر أن يضم ما تيسر له من الأفكار ليضمها في نسق فني متماسك متناسق.

مما يستلزم عن 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

---

2- ديوان امرئ القيس، شرح: حنا الفاخوري، دار الجيل، الطبعة الأولى، سنة 1993، ص: 393

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

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 فإنها ترد كل شيء هباء منثورا، ولذلك رأى الجاهلي أن فعل الشعر قريب من فعل السحر، فلم يكد يضع فروقا بينهما، حتى 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]. السحر عمل ضار ودنيئ، لكن الشعر ليس كذلك إن الشعر بني على المتعة والالتذاذ بالقول والاستمتاع به، فيه يبث الشاعر رسائله، فتكون قبولا ورضى لدى السامع فيأخذ بها، حتى إذا فطن من نشوة القول رأى نفسه منقادة للقول.

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

كما أن الذي دفع بالعرب إلى هذا التشبيه كونهما ينشطان من مصدرين غيبيين، الاعتقاد الجازم أن الشياطين هي التي توحي للشاعر كما للساحر يرجح إلى أنهما يلتقيان، فلا غرو أن يكونا ذوا صنعة واحدة تختلف طرقها، ويصرح الفرزدق ذلك حين يقول أن الشيطان ينفث في فيه، والنفث عملية سحرية:

**و َإنَّابن َ إ ِبليس وإبليس أَلْبنا لَهم بِ َلاَب ِ النَّاس ِ كُلَّ غُلاَ م.**
**همُ َا تَلَا في فيِّ م ِن فِ َيْهما ع َلى المَّحِ العَ َاوِي أشَ َدَّجِ َ ام[2].**

وينجر حتما عن هذا الوصف، أن يربطوه بالكاهن أيضا، لأن كل منهما ملهم يستمد قواه من قوى خارقة "ويعيش على شفا عالمين عالم الغيب وعالم الشهادة يشاركهمافي هذه المنزلة طرف ثالث هو الكاهن"[3]، فالشاعر يعيش حياة عادية مع الناس، لكن إذا ما طرأ عليه هاجس الشعر فإنه يسمو بروحه إلى عالم أرقى، يجود خلاله بأروع الأحكام والكلمات التي تشفي صدور قارئيها، هذا العالم يتطلب تركيزا حادا منه وتفرغا ذهنيا له، ومتابعة وتأمل كبيرين، فالذهن العربي حين عجز عن

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، د.ط، د.ت، ص 541.

1-مبروك المناعي، في صلة الشعر بالسحر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد العاشر، العدد الأول، يوليو، 1991. ص: 27.

تفسير تلك العاصفة التي تقذفه حال سماعه الشاعر، أخذ يربط ذلك الفعل بفعل الساحر والكاهن، لأنهم يلقون عند ثمرة أعمالهم ذات السلطان القوي والأثر البالغ على النفس.

لقد 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"[1]، إلىمجموعة من الاعتقادات عدت صنعة لازمة وضرورية لتحصيل فكرة كافية عن تلك الشخصية المتميزة التي يتحلى بها من يمتلك مواهب خاصة وحالات خاصة[2]، هذه التفسيرات كانت مطروحة وفقا لثقافة العصر الذي و جدت فيه، الذي كان يعتقد بمساهمة تلك القوى في شحذ الطاقة الإبداعية له لكن هذا التفسير والربط بين صفة الشاعر وصفات أخرى كانت تنشط في المجتمع، لم يمتد إلى عصور النقد الأدبي حال توجهه صوب التقنين والتنظير، لقد فهم النقاد أن للشعر أسرارا لا تخرج عن النفس، عالمها المتعتم الذي يحتاج إلى تبصر لكي يفهم مصدر الإبداع، منهم ابن قتيبة الذي رد الشاعر إلى عوامل نفسية.

## 1. 2 الإبداع والدوافع النفسية:

أرجع ابن قتيبة الإبداع إلى عوامل نفسية تثير النفس وتدفعها إلى قول الشعر "وللشعر دواع تحث البطيئ وتبعث المتكلف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب، وقيل للحطيئة: أي الناس أشعر؟ فأخرج لسانا دقيقا كأنه لسان حية فقال: هذا إذا طمع"[3]، يرجئ ابن قتيبة في نصه الواضح عوامل إبداع الشاعر إلى الانفعال الذي يطرأ على الإنسان، حيث يدفع بدوره إلى قول الشعر التي تمثل طوارئ على شعور الشاعر والإنسان بصفة عامة هذا فضلا عن الطمع الذي كان دافعا لقرض الشعر.

إن التمعن في هذه الدوافع قد يجرنا إلى اعتبار كل من الشوق والغضب انفعالين لاإراديين يأتيان الشاعر دون تمهيد حين يظهر شيء يحرك ذلك الشعور الدفين أما الشراب والطمع والطرب فهي

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

3 – ينظر: محمد ياسر شرف، إلهام الخلق الفني، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد العاشر، العدد الأول، يوليو، سنة 1991، ص:38

1- الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1958، ص: 78.

انفعالات يتوجه إليها الشاعر وتحدث لدى الإنسان لكن إذا حصل المثير من الخارج، أما إذا اختفى المثير اختفى معه الانفعال وبالتالي ينقص دافع مهم للإبداع.

ويؤكد ابن قتيبة أن الدافع للإبداع القوي هو الطمع، استنادا لشاعر الجاهلية الفحل الحطيئة "ولا أجد علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع وإيثار النفس لعاجل الدنيا على آجل الآخرة، وقيل لكثير يا أبا صخريفك تصنع إذا عسُر عليك قول الشعر؟ قال: أطوف في الرباع المخلية والرياض المعشبة، فيسهل علي أرصنه، ويسرع إلي أحسنه، ويقال أيضا: إنه لم يُستدع شارد الشعر بمثل الماء الجاري والشرف العالي، والمكان الخضر الخالي" [1].الدافع النفسي ضروري لإثارة الشاعر وهي تتجلى في مواقف يتعرض لها الشاعر كأي فرد آخر ، فالطمع في العطاء والمنصب والمال، والشوق إلى الأحبة والحياة الهنية والغضب والوفاء و الشراب والطرب تبعث في النفس حب قول الشعر، لكنها عوامل يتعرض لها الكثير من الناس ولا يقول الشعر، كما أن الشاعر قد يمر بهذه الفترات لكنه لا يقول شعرا "وللشعر لمات يبعد فيها قريبه ويستصعب فيها ريّضه وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات، فقد يتعذر على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب ولا يعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم"[2]، يضاف إلى تلك الانفعالات عامل آخر لقول الشعر، هو عامل الوقت، لأن قول الشعر يستفز شعور الشاعر وإدراكه، هذا لا يحصل دائما إنما له فترات معينة حسب كل فرد تعود إلى راحته النفسية واسترخائه ومدى تجاوبه وتفاعله مع العناصر المحيطة به، ومدى استعداده لقول الشعر.

إن عملية الإبداع الشعري ومعاناة الشاعر لم تخف على العربي الذي كان يتلقى الشعر بروح فرحة وصدر رحب؛ لأن لحظة ميلاد الشعر لحظة عصيبة لا يتحمل أوجاعها إلا قائلها، ولهول الأمر رد العربي الأول الإبداع إلى الجن والشيطان لاعتقادهم بقوة هذا المخلوق وتمتعه بطاقة تندر عند البشر، حتى أنهم شبهوا الشاعر بالساحر، ومنهم من كان يرى أن إبداع الشعر هو جهد ومجاهدة ومغالبة هوى النفس وإرغامها على قول الشعر وهذا بالطبع لا يقوم به إلا الواثق والقادر على مواجهة الصعب، ولما تفتحت الذهنية العربية رد الشعر إلى الدوافع النفسية الباطنة للإنسان والتي تكون عادة مصقولة ببعض ظواهر الطبيعة الملائمة لنفس الشاعر وهدوء باله وصفاء قريحته.

2 - المصدر نفسه. ص: 78.

- المصدر نفسه، ص: 80. 3

فإن البحث عن عوامل الإبداع الشعري تمثل رحلة نحو المجهول وكالذي يدق بابا لا ينفتح مهما وقف عنده، فهي من بواطن النفس وكوامنها الداخلية التي تتستر دائما وتلتف بالغموض.

غير أن التفسير العلمي يستبعد فكرة ربط الإبداع بعالم آخر ينبو عن الذات الإنسانية، حيث "تأرجحت فكرة شياطين الشعراء بين الرفض والقبول، والجد والهزل وتعددت حولها الافتراضات والتأويلات فأدخلها البعض في دائرة الحقيقة في حين أخرجها آخرون إلى عالم الخيال"[1]، وفي محاولة فهم عملية الإبداع، فإن التفسير الحديث ينظر إلى الإلهام على أنه من أسرار النفس العميقة "إن فكرة الاندفاع إلى العمل بحافز لاشعوري يجهله صاحبه معروفة قديم، فأغلب فطاحل الشعراء يعلمون أن أروع ما كتبوه لم يأت عن صنعة متعمدة، بل أتاهم على أجنحة ملاك أو روح تهفو عليهم من حيث لا يعلمون، أو يحسون أنه آت من أعماق مجهلة في نفوسهم"[2]، فالإبداع الفني في نظر علماء النفس شعور دفين في ذات الشاعر الذي يحس به، 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"[3]، فالاستعدادات من هذا المنطلق تمثل الجانب العقلي في لفرد وهي عامل مساعد على تفتح الذهن وسعة خياله، أما الدوافع فهي تمثل الجانب الغرائزي في الإنسان، وهي تشكل حافزا للإبدا ع بأي اتجاه سارنحوه المبدع . وبذلك يعتبر الإلهام من الاستعدادات النفسية والعقلية للفرد وليس وحيا.

أما بالنسبة إلى قضية اجتماع الشاعر بشيطانه، تعود هذه الظاهرة إلى الشاعر 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 اعتقا حقيقي، على ما يبدو

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

1 - عبد الرزاق حميدة، شياطين الشعراء، ص:12.

لأنها تدعم سلطانهم على الكلام والأنفس على حد سواء "[1]، فإن الوحدة التي يعيشها الشاعر حال تأمله الطويل الذي يعزله لفترات طويلة عن مجتمعه، يكون حينها 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.

بما أن هذا البحث مرهون بفترة زمنية محددة، وهي النقد القديم فإننا لا نعتمد التفاسير العلمية الحديثة والمعاصرة إلا للتوضيح، إنما نبحث في فهم عملية الإبداع عند العربي الناقد والفيلسوف، والتحليلات التي كان يسوقها الناقد العربي في تفسيره للإبداع الشعري، فإننا نجد التفسير الفلسفي قدم محاولات جادة في فهم الظاهرة الإبداعية، فقد أشارإلى القدرات الإبتكارية لدى الشاعر من خلال القوى النفسية وما تتمتع به كل قوة، ومدى قدرتها على الإبداع والابتكار.

2- مبروك المناعي، في صلة الشعر بالسحر، ص: 28.

## 2- التصور الفلسفي للإبداع:

تحتكم نظرة الفلاسفة للإبداع، من خلال حديثهم عن الجوانب الإبتكارية لدى الإنسان، وتصنيفهم لقوى النفس وترتيبها ومدى مساهمة هذه القوى في شحذ الطاقة الإبداعية لدى الفرد.

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 الحافظة. 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]، إن 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]؛ يمتص العقل ما توافد عليه من القوى، ثم يعكف على تنظيمها والتوفيق بينها لتصل إلى مرتبة الإدراك الفعلي للأشياء وتكوين معرفة تجتمع فيها القوى النفسية جميعها.

لذلك تخدم هذه القوى جميعا العقل باعتباره أقدرها وأكملها من ناحية الإدراك، وكذلك القدرة على التجريد* ، فقد رصد الفلاسفة أربعة مراحل من الإدراك؛ تترتب حسب القوة المنبعثة

---

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 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.

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- الوهم- العقل 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، لهذا 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 "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، ليبث روح التفكير والمعرفة في النفس.

كما أنه " يعين على إدراك المعقولات غير المفارقة المسؤولة عن تنظيم حياة البشر والتي تختص بها القوة الناطقة العملية"[3]، 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[4].

## 1.2. الخيال والإبداع:

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

2- علي آيت أوشان، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية. ص: 74.

3- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين "من الكندي حتى ابن رشد" دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983. ص:56.

4- ينظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط1، 1991. ص243.

يرتبط الإبداع بصفة عامة بالقوة المتخيلة وهي المسؤولة عنه، في أي اتجاه اتجهت؛ لأنها تتعامل مع الصور الخيالية وهي "القوة النفسية الوحيدة التي لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة، التي يستمد منها الفنان موضوعاته، هذه القوة تحفظ رسوم الأشياء الموجودة في العالم الخارجي"[1] ؛ لأنها ترصد ما وصل 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"[2]، تركب المتخيلة أو المفكرة الصور وتفصلها، وتعيد البناء وفقا لطبائع كل فرد وميوله، لكن لا تخرج عن المعتاد، 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"[3]،عجز المتخيلة عن تحررها عن معطيات الحس الخارجي، وارتباطها بمرجع وثيق، جعلهم يربطونها بالعقل، فيظل إبداع المتخيلة مستندا لمكتسبات قبلية وإن اكتست برداء جديد.

لقد 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"[4]، 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"[5]، لذلك حدد للمتخيلة اتجاهين فإذا نحت نحو الملذات فهي تعمل تحت إمرة الوهم، وإذا كانت تنشد الفضائل فهي تحت سلطة العقل.

وعليه تم حصر 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، حيث تخضع "لنظام معين: التشابه والتضاد والمصاحبة، ويستمد أسسه من ثلاثة مصادر

1- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي. ص: 228.

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

3- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص:.53

4- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص: .67

1- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي. ص:244.

هي: الحس والعقل أو الوهم والمصدر الثالث سماوي العقل الفعال"[1]، لذا تشكل القوى الثلاث المصدر الأساس للتخيل، فلايخرج 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 يعرف بالمعجزة.

إذا تجاوزت المتخيلة مرحلة الاستعادة، فإنها تنتقل إلى الابتكار الذي يعد 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 فهي تزوده بالصور الذهنية لأشياء واقعية ولكنه يركب منها أشياء لا وجود لها في الواقع"[2]، سمة الابتكار 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.

إن عملية التخييل حينها تصبح 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"[3]، 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 يتفاعل معها بشدة، حتى يصدق بها ويجزم بصحة اعتقاده، باعتبار أن الموضوع يثير أولا المبدع إثارة كبيرة ثم يأتي دور المتلقي.

إن 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

2- المرجع نفسه. ص: 248.

3- علي آيت أوشان، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية. ص: 148-14

1- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص: 298

حالها من فراغ، ومنهم من تقوى فيه هذه الغريزة حتى تتمرد فتطغى على كل ماعداها من الغرائز البشرية المتطاحنة"[1]، إذ هذا الانفعال هو المحرك للإبداع والموجه له ويعود إلى خبايا النفس و يوجهها نحو سلوك معين أو يردعها عنه.

من المتعارف عليه أن المبدع عامة والشاعر بخاصة يعاني مالا يعانيه 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 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 والابتكار، ذلك أن الدافع هو القوة النزوعية، وهي مجموع نفعالات تحرك سلوك الإنسان.

### 1.1.2. القوة النزوعية:

تمثل القوة النزوعية انفعالا 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، 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

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

1- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص:104.

وتفريق إلى جانب استعادتها للمعاني المحفوظة في القوة الحافظة (أو الذاكرة) أما القوة النزوعية الشوقية فإنها تخدمها بالائتمار لها"[1]، 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"[2]، هذا الطلب من تركيب القوة المتخيلة "فالنفس في حالات الاشتياق والانفعال وعدم تحقيق الرغبات تتصل بالمخيلة وتستنجد بها"[3]،مما سبق يتضح لنا أن القوة المتخيلة 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؛ وقد يتبادر إلى ذهن القارئ سؤال مفاده أن الناس يتساوون في وجود هذه القوى، فلم تتفاوت أفعالهم وابتكاراتهم؟

إن الملاحظ أن هناك عنصر آخر أو طاقة من شأنها مساعدة النزوعية لتختلف 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"[4]، إن اختلاف 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"[5]، فقد أعاد الفلاسفة سبب تفاوت الناس في الإبداع إلى نشاط الحار الغريزي في النفس ومدى تفاعل النفس معه والائتمار به.

---

2- سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1980. ص:122.

3-جابر عصفور، مفهوم الشعر"دراسة في التراث النقدي" المركز العربي للثقافة والعلوم، د.ط، 1982.ص:248.

4- سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية. منشورات عويدات الدولية، بيروت، ط1، 1991 ص:.53

1- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر. ص: .91

2- المرجع نفسه. ص:92.

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

### 2.1.2. الخيال والأحلام:

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، التي "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 يكون 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]، تزداد نشاط الأحلام إذا تفاعلت مع الخيال لأن الخيال عنصر أساسي في أحلام اليقظة،

3- علي آيت أوشان، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية. ص: 51.

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

2- ويليام جيمس، تيار الوعي الدافق، ضمن أحاديث للمعلمين والمتعلمين. ص:59.

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

فهو يمزج ما بين أحلامه وبين خياله، فتجتمع هاتان القوتان للتعبير عن مشاعر الإنسان وخوالج نفسه.

يتيح حلم اليقظة للشاعر فضاءا حرا 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 الأدبي، كما أنها تستعين بالتداعي على إتمام الخيال وتوجيهه"[1]، تستمد هذه الأحلام طاقتها الإبداعية من اعتمادها على الشعور، 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 ويملؤها 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، و لا 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 مالا نهاية"[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 و يرسمها على لوح خياله وكأنه يعايشها مرة ثانية، بذلك تعتبر أحلام اليقظة "تعبير حي 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]، مما يمكن أن نفسر به حلم اليقظة هو بحث الشاعر عما افتقده في عالمه، فيكون

4- محمد علي الكردي، نظرية الخيال عند غاستون باشلار. ص:203.

5- المرجع نفسه، ص: 204.

1- يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل "في الفلسفة والنقد الحديثين" مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2005. ص:94.

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، الذي يستقي الشاعر منه موضوعه وصوره وكلماته.

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.

## 2.2. الوهم الإبداع:

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، يأخذ من الحس مواد جزئية ويستعين بالخيال ليبتكر صورا فنية ليس لها وجود في العالم المادي، رغم أنه 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]

مما بيناه 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 تميُّزه وتفرده؛ 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

1- فاطمة أحمد سعيد، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد والبلاغة. ص:.271

2- عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال. ص:.76

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 الانقياد بمقتضياتها، حتى لو خالفت الضوابط والأحكام العقلية"[1]، 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"[2]، أي أن أحكام الوهم 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"[3]، 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"[4]، 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"[5]، 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

3- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر. ص:94.

4 -جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . ص.30

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، الشفاء، الطبيعيات. ص:148.

3- أرسطو، في النفس، ترجمة: إسحق بن حنين، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، 1954. ص: 69.

يكون صدقا وقد يكون كذبا أو عسى يكون رأيا، لأن التيقن آية اللاحق بالرأي"[1]، 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. 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 و شهد 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 ويحر ك هو الوهم، فلهذه العلة لايمكن 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"[2]، 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 وموضو ع الإدراك، ويتضح هذا الأمر من هروب الشاة من الذئب حتى ولو لم يهم بإيذائها"[3]، المعاني التي تدركها القوة الوهمية تمنحها خاصية الحكم والاعتقاد الفصلي، حيث أنها المحرك الرئيسي لأفعال الحيوان، أما بالنسبة للإنسان فإنه يسلم بتلك الأحكام لكن العقل ينظر إليها على أنها على سبيل التخيل والانفلات فقط.

4- المصدر نفسه. ص:70.

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.

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[1]، يمثل قانون التداعي المحرك الرئيسي للوهم.

## 1.2 الوهم و تداعي الأفكار:

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؛ لذا 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]، فتنهال بذلك على الشاعر كلمات ومعان لا سبيل إلى حصرها أو إلى ترتيبها إلا العقل.

إن 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

3-ينظر: عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه. الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1987 ص: 65.

*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.

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"[1]، يشبه عمل القوة الوهمية التي تأخذ من الأمور المحسوسة الجزئيات لتعيد تنسيقها.

لقد حصرت العوامل التي تؤدي إلى تداعي المعاني في قوانين ثلاثة أساسية هي: التجاور التشابه، التضاد؛ أما التجاور فهو 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"[2]، وخير ما يمثل ذلك قول الشاعر:

**وإنّي لأَسْتَحْيِي ومَا بِي نَعْسَةٌ ... لَعَلَّ خَيَالاً مِنْكِ يَلْقَى خَيَالِيَا**

**وَأَخْرُجُ مِن بَيْنِ البُيوتِ لَعَلَّنِي ... أُحَدِّثُ عنكِ النَّفْسَ فِي السِّرِّ خَالِيا.**

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، سواء أكان الشبه في الزمان أم في المكان. 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[3].

مثال قول قيس المجنون:

**وَدَاعٍ دعا إذْ نحن بالخيفِ مِن مِيً ... فَهَيَّجَ حُزْنَ الفُؤَادِ وما يَدْرِي**

2- عبد الرزاق حميدة، شياطين الشعراء. ص: 23.

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، ضمن أرسطوطاليس فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 2001. ص: 225

**دعاَ باِسـْمِ ليلى غيَرها، فكَمـّا أطَار بليلَ طائرا كان في صـَدْري**

فالشاعر تولد في نفسه حنين إلى الماضي بمجرد سماع اسم محبوبته، وعاوده الشوق والألم والمعاناة، فنظم هاته الأبيات نتيجة ذلك المثير، ماعتبره القرطاجني من 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 فنه أو هيأته أو بأن يحاكى لها معنى بقول"[1]. ونلخص في الجدول التالي مصادر الإبداع عند الإنسان حسب رؤية الفلاسفة:

| القوة | المتخيلة | الوهمية |
|---|---|---|
| الدافع للإبداع | القوة النزوعية | تداعي الأفكار والمعاني |
| المثير | الحار الغريزي | التجاور، التشابه، التضاد |

يقوم الإيهام على طرفي العملية الإبداعية: المبدع والمتلقي، حيث نجد المبدع حال إبداعه تنهال عليه أفكار يترجمها إلى صور شعرية ذات إيحاءات وأبعاد دلالية مكسوة بهالة جمالية شعرية، تتوارد إليه عن طريق التداعي، وهي حالة يتعرض لها الفرد بصفة عامة والمبدع بصفة خاصة، حيث تمر بنفسه إضاءات تستثير قوته الوهمية عن طريق إيراد الشبيه أو الضد أو الاقتران، فبمجرد ورود فكرة واحدة، فإن القوة الوهمية تقذف له بأفكار لا سبيل إلى حصرها، وهي لحظات نادرة في حياة الشاعر وقليلة الحدوث وليس لها وقت معين، ولهذا تعتبر دافعا مهما للإبداع.

في هذه اللحظات كل ما يرد الشاعر يكون محل رضى وقبول بذلك يقتنع بالدعوى التي ترده من القوة الوهمية، في محاولة له يسعى إلى نقل هذه الصور إلى المتلقي عن طريق التصوير الذي يعكف من خلاله على توهيم المتلقي حتى ينفعل بها ويتأثر لمقتضاها.

هذا تفسير الفلاسفة للإبداع، وهي قائمة على فلسفة أرسطو ونظرياته في النفس وفي الشعر، فكان أن احتوت المدونة الفلسفية العربية القديمة التصور عن الابتكار والإبداع عند الفرد، إذا انتقلنا إلى النقد الأدبي فخير من يطرح قضية الإبداع حازم القرطاجني؛ باعتباره الناقد الذي استطاع أن يجمع في طرحه النقدي بين الفكر العربي والفلسفي، ليمثل بذلك نقطة التقاطع بين الثقافتين.

1- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 89.90.

## 3. القرطاجني ومحددات الإبداع:

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"[1]، تمثل ضرورات لا بد أن تتوافر في الشاعر، تتعلق بالجانب النفسي للشاعر والبيئة المحيطة به.

المهيئات هي العوامل المساعدة على الاستجابة؛ التي تمثل بيئة الشاعر من الطبيعة الصافية التي تشحذ الهمة بالإضافة إلى البيئة اللغوية التي ترعرع وسطها الشاعر التي أكسبته لسانا فصيحا، أما الأدوات فهي مجموع الخبرات التي اكتسبها الشاعر جراء تمرسه قول الشعر، ثم تأتي البواعث وهي من متعلقات النفس التي تحث الشاعر أو تدفعه نحو فعل معين لتبث فيه الرغبة لقول الشعر.

شملت هذه المحددات الثلاث مجمل الأقوال النقدية السابقة للقرطاجني حول دوافع الشعر وبواعثه، التي كانت غالبا تنظر إلى بيئة الشاعر ورغباته النفسية وخبرته التي تعينه على قول الشعر، بذلك"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"[2]، إن الغاية التي كان يرمي إليها القرطاجني هي وضع قوانين كلية للبلاغة تشمل كل ماحوته المدونة النقدية العربية، بما أنه يمثل صورة الناقد الذي استطاع أن يحتوي وجه 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"[3]، من ذلك قوله بالطبع.

بعد أن حدد العوامل الخارجية التي تمثل النموذج الأمثل للشاعر،انتقل إلى القول بالطبع كأساس أول للإبداع "النظم صناعة آلتها الطبع، والطبع استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام

---

1- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 41.

2- 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.

3-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ص:64.

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 "[1]، يربط القرطاجني صناعة النظم –الشعر- بالطبع؛ الذي يفارق بمفهومه الحازمي المفهوم المتداول عن الطبع بأنه ما فطرت عليه النفس ووجدت هواها متعلق به، إنما يتحقق الطبع عند القرطاجني إذا اجتمعت للشاعر مجموع المهيئات والأدوات والبواعث لقول الشعر.

يمثل الطبع المنطلق الأول الذي قد يتوفر عند عدد غير قليل من الناس لقول الشعر، لكن يعود سبب النبوغ وتميز الشعراء عن بعضهم إلى ملكة نفسية، هذا العنصر المميز يعتبره حازم ملكة "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"[2]، تعني أن يجول الشاعر بخاطره بين المعاني والألفاظ لمعرفة ما يتناسب، تنتج هذه الملكة من مزاوجة الشاعر بين طبعه الصافي ومرانه وتمرسه في الصنعة، بذلك يكون الطبع قوة نفسية هامة إذ "يتشكل من أنشطة أو قوى نفسية عشر"[3]، القوى هي:[4]

1-القوة على التشبيه

2- القوة على تصور لكليات الشعر.

3- القوة على تصور صورة للقصيدة.

4- القوة على تخيل المعاني.

---

1-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 199.

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

3- الإبلاغية في البلاغة العربية، ص: 52.

4- ينظر: المصدر نفسه. ص: 200-201.

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.

وهي قدرات نفسية يسميها حازم بالقوى الشاعرية "لا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة"[1]. 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"[2]، 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.

## 1.3.القوة الحافظة:

أول هذه القوى الثلاث هي القوة الحافظة، وهي "أن تكون خيالات الفكر منتظمة ممتازا بعضها عن بعض، محفوظا كلها في نصابه"[3]، 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"[4]، 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

1- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 42.

2- زروقي عبد القادر، قضايا الشعرية. ص: 310.

3 - حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 42.

4 - جابر عصفور، مفهوم الشعر. ص: 311.

أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلى حقائقها"[1]، تتمثل وظيفتها الأولى في الحفظ، ومنه اشتق اسمها وهي الأساس الأول لفاعلية التخيل كما تتجلى وظيفتها القوة في "خزن المعاني والأغراض والصور على نحو مرتب منظم وقابل للاستدعاء عند الضرورة، فهذه القوة مساعدة للقوة المتخيلة، تحفظ ما عندها لاستحضاره 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"[2]، 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"[3]، تتميز القوة الحافظة التي حددها القرطاجني عن التي حددها الفلاسفة قبله بمجموع من الوظائف لم يحددها الفلاسفة قبله والتي تتمثل في 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"[4]، 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"[5]، تساعد القوة الملاحظة في وضع إستراتيجية لبناء الخطاب قبل مرحلة الإنجاز الفعلي ومن

5 - المصدر السابق. ص: 42.

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- ينظر: عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال. ص: 393.

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 بالإنجاز[3]، فبعد هذه القوة الأولى التي تقوم بها القوة الحافظة في النشاط الإبداعي التخيلي يأتي دور القوة المائزة.

## 2.3.القوة المائزة:

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 يصح ّ مم ّا لايصح ّ "[1]، لانتقاء وتركيب الصور مع ما يلائم الموضوع من أسلوب وألفاظ، فمن الواضح "أن هذه القوة تقع على مستوى الوعي الخالص، ولا يستخدمها الشاعر إلا بعد أن تكتمل العملية الإبداعية اللاواعية من التخيل"[2].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"[3]، 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"[4]، 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

1 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 43.

2 -نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السادس، العدد الأول، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر، 1981. ص:.87

3- عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال. ص: 393.

4-جابر عصفور، مفهوم الشعر. ص: 310-311.

فهي تطرح للشاعر مجالا وسطا مفاده التناسب والتلاؤم بين الأشياء والتمييز بين الوقائع حتى لا يحيد عن المعقول. ثم يأتي حديث القرطاجني عن القوى الصانعة، في ترتيب القوى المحددة للإبداع.

## 3.3.القوى الصانعة :

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، إذ أنها تمثل 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 انحاز إلى جانب النظم والأسلوب، حيث تضمن أدوارا ثلاثة محددة لهاتين القوتين، 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[2].

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

2- ينظر: نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني. ص: 87.

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 احضار الخيالات والأساليب وانتقاء ما يصلح للموضوع هو من اختصاص القوى المتخيلة التي تمثل القوى المائزة عند القرطاجني[1]

اعتبر حازم أن ثمة عشر قوى نفسية تتوارى خلق 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"[2]، 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 .

استند حازم 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"[3]، رأى أن الشعراء صنفان: صنف متخيل أي شاعر بطبعه وصنف متحيّل أي يدّعي الصنعة ويلفق لنفسه ذلك.

1- ينظر: عبد الفتاح عثمان، إشكالية الإبداع الشعري. ص 88.
2- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ص:.60
3- عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال. ص: 390.

ومن بين هذه المهارات أو الأساليب أو كما سماها القرطاجني القوى، قوى تدل على الحيل الشعرية والقدرة على التمويه والإيهام والتخييل وهي القوة على التحيل والقوة على الالتفات من حيز إلى حيز وهي مراوغة الشاعر للقارئ ما يعرف بأسلوب الإيهام والقوى الأخرى ضمن أسلوب التخيل فيكون البحث في ما يتقدم في هذين الأسلوبين من الناحيتين البيانية والفلسفية. لننتقل إلى تقصي مفهوم التخييل في الثقافة البيانية من خلال مفهوم السحر ثم التصوير إلى تحديد مفهومه عند الفلاسفة المسلمين.

# الفصل الثاني:

## التخييل: المسار البلاغي والإكتمال الفلسفي.

أولا: البيان: الأصل الأول للتخييل

ثانيا:التخييل والتصوير عند عبد القاهر الجرجاني.

ثالثا: مفهوم التخييل عند الفلاسفة المسلمين:

رابعا:التخييل وتلازمية الصدق والكذب

## 1.البيان: الأصل الأول للتخييل:

تختص اللغة بأداء وظيفة تواصلية ضمن المجتمع، غير أن معياريتها وصرامة قواعدها لا تؤدي للشاعر ما يصبو إليه من تفجير طاقاته الإبداعية، حيث تضيق –اللغة- بإمكانات الشاعر مما يدفعه إلى خرق النسيج العادي للغة والانزياح بها عما وضعت له أصلا وتطويعها لخدمة مقاصده وطموحه الإبداعي، لذا تتميز اللغة الشعرية بالاستعمال الخاص لكل شاعر الذي يرقى بها من مستوى التواصل العادي إلى مستوى تتستر المعاني خلف نسيج من الرموز والشفرات التي تحيل إلى عوالم غير متناهية من الرؤى والخيالات التي يعيش فيها الشاعر مستقلا عن واقعه.

إذن اللغة الشعرية تعبر عن خصوصية مستعملها وتدفع بالقارئ إلى تواصل غير مباشر مع الشاعر، إلى حوار عميق معه إذ يتجاوز بذلك التعامل مع الواقع اللغوي الراهن إلى جدال حول معاني الشاعر التي تبناها في نصه والتي يستدعي القارئ لتقبلها. وما يميز الشعر عن الخطاب التواصلي العادي هو صبغته السحرية التي تكسوها اللغة الغير عادية.

يحمل مصطلح البيان هاته السمات التي تكسو الخطاب الشعري، لما يمنح مستعمله من حرية في التلاعب بالألفاظ وتركيبها على ما يشاء من المعاني، ليرصها في بنية لغوية ذات أبعاد فنية جمالية تحمل معان مبتكرة لا تحيل إلا لقائلها ومبتكرها.

يتقاطع مفهوم البيان في هذا مع مفهوم التخييل، فإذا عدنا إلى مفهوم التخييل بالنظر إلى خصائصه فإننا نجده يتقاطع كثيرا مع مفهوم البيان، ومعلوم أن البيان مصطلح يستعمل للتعبير عن الفكر العربي الأصيل.

لهذا الغرض سيكون البحث في هذا الفصل عن مفهوم التخييل، لكن انطلاقا من جذوره الأولى المتعلقة بالثقافة البيانية، التي عادة ما ربطت مفهوم التخييل بالسحر ثم التصوير لنصل إلى مفهومه الفلسفي وكيف أنه يحمل في طياته المفاهيم السابقة للبيان.

من مميزات القول الشعري أنه يسعى إلى "إيقاع الأثر النفسي في القارئ أو المتلقي فالتجربة الشعرية هي بهذا المعنى التجربة الشعورية "[1]،بذلك يتسع للشاعر المجال في العبث بمكونات الو جود و طرحها بصورة مغايرة لأن" الشاعر لا يمنح المتلقي صورة الواقع المشاهد كما يبدو للرائي العادي بل يحور هذه الصورة لما يضيفه على عناصرها من زيادة نابعة من ذاته باعتبارها المنفعل الأول مع

1 - عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال، ص389.

الموضوع النابع من الواقع "[1]. يعمل على إثرها لتحقيق إثارة لدى متلقيه، فيلجأ إلى أنجع الوسائل على التأثير و الإذعان و هو دقائق الكلام و لطائفه ليولد في النفس استغرابا و فجائية، يحدث ذلك لأن للشاعر"نوع من الرؤيا وندرك أيضا أن الشاعر الدي 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"[2].

يتحدد القول الشعري عن غيره بمجموع من الخصائص"بناء على اختيار بنياته الصوتية(اللفظ المسموع وبالنظر إلى طريقة تعليق كلماته وجمله بعضها ببعض ونظمها في بنية تركيبية متناسبة الأجزاء لأن التخييل هو نتيجة تفاعل كل مكونات النص الشعري وانسجامها. وما لم يكن حرص الشاعر على إيجاد البنية الشكلية الملائمة لقصيدته موازيا لحرصه على ابتكار المعاني الجديدة والصور الفنية الجميلة، فلن تكون لشعره أية قيمة أدبية أو تأثير نفسي"[3]، وهي أمور فنية تتعلق بالسبك والوجه الجمالي للقول الشعري من تناسق لمخارج الحروف وجودة السبك والتركيب إلى غيرها من الأمور والقضايا التي انتبه إليها النقد القديم في مراحله الأولى وهي خلاصة ما حوته الكتب النقدية مثل:الموشح،الأغاني،العمدة...

فإذا كان التخييل هو الصناعة الجمالية للقول التي تمنحه شعرية وسحرا، فهذا يعني أن هذا المفهوم كان معروفا لدى العربي حتى وإن لم تتخذ هذا المصطلح الذي انتقل من القول الفلسفي والشروح النفسية لكتاب أرسطو في النفس والذي عزم الفارابي على نقله وربطه بالشعر وأثره.

والذي يحضر في هذا المجال قول مصطفى الجوزو حيث رأى أن فكرة التخييل "هي في الحق بنت العقل العربي الإسلامي"[4]،وهي بذلك ترجع عنده إلى ما بعد نزول القرآن ودراسته بآليات الشعر، ويتوجه الفكر هنا إلى الجرجاني، 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

1-محمد بنلحسن، التلقي لدى حازم، ص205.

2- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1992. ص342.

3-يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، ص236.

4- مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج1، ص: 114.

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]، وهي القراءة التي أخذ بها الجرجاني كمفتاح لبيان أوجه إعجاز القرآن.

فتعامل مع الشّعر من ناحية تأثيره ومدى نجاحه في إقناع القارئ أو السّامع "ومدى تحققه لمتعلّق الإلذّة أو التأثير في المتلقّي، هنا بالضّبط يتنزّل التّخييل، بل إن هذا الشرط وقد تجلى ذلك أن غاية التخييل نفعية بالمعنى الإجتماعي والنّفعية هي الفضاء الذّي تتحرّك في رحابه الرّؤية البيانيّة الذّفعية تساوي التّخييل عرّفه الفلاسفة مقرونا بالسّلوك الذّي يتّخذه المتلقّي حال سماعه القول الشّعري فيطلب ذلك الشيء أو ينفر منه،لذلك كان يقال الشّعر ترغيبا وترهيبا.[2]

الناقد البياني كان يَعرِف ويُعرِّف الشّعر نتاجاً لتأثيره وأيكلما قبلاً أنّ السّبب الأوّل لنسب الإبداع الشّياطين والجنّ ، هو لشدّة وقعه على النفس، فنسب إلى مخلوقات كانوا يجزمون بقوّتها عليهم وقدرتها على التّأثير. لهذا قرن الشعر بالسحر كإرهاص أول لمفهوم التخييل.

## 1.1 السحر ومفهوم الشعر:

تحتوي المنظومة النّقدية العربية القديمة على التّصور العام الذي كان يحُكِّم نظرتهم إلى الشّعر، هذه النّظرة التيّ تمثّلت أساسا في تحديد وظيفة الشّعرمن خلالها تمّ تحديدهم لمفهوم الشّعر وفقا لوظيفته، فكان أن شبّهوا عمل الشّعرالنّفس مثل عمل السّحر الإعتقاد السّائد أنّ هناك أوجها مشتركةً بينهما المتمثّلة في حضور معينٍ موحَّدٍ ، المُتمثَل في الجنّ والشّياطين، وكذلك جوانب أخرى يتقاطع فيها الشّعر مع السّحر، منها:

من النّاحية اللّغوية، فالسّحر حسب ما جاء في لسان العرب أنّه "من السِّحر الأُخذة التيّ تأخذ العين حتى أنَّ المرء كما يُرى، وليس الأصل على ما يُرى، والسّحر البيان في فِطنة، قال ابن الأثير: قوله إنّ من البيان لَسِحْرا، أي منه مايصرِف قلوب السَّامعين وإن كان غير حقٍّ، وقيل: معناه أنّ من البيان ما يكسِب من 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

1- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص339.

2- المرجع نفسه، ص234.

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[1].

أما عن الشعر، فقد ورد أن الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجُاوزها والجمع أشعار، وقائله شاعر، لأنّه يشعر بما لايشعر وسُمّي شاعرا لفطنته[2].

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[3].

يلتقي الشعر بالسحر مفهوميا في التصور العربي القديم. في التمويه والتخييل والخدعة، فالشعر يري الباطل في صورة الحق ويخُيل الشيء على غير حقيقته، كذلك الأمر بالنسبة للسحر؛ لأن السّحر يعتمد الخديعة والاستمالة والتّمويه والأخذة لجذب السامع لأن من أنواع السّحر "سحر التخييل" الذي من أعراضه "يرى الإنسان الثابت متحركا والمتحرك ثابتا، يرى الصغير كبيرا والكبير صغيرا، يرى الأشياء على غير حقيقتها"[4]، كما يلتقي الشعر بالسحر ببعض الظواهر والأمور[5]:

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.

---

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة سحر. ص: 1952.

2- ينظر: المصدر نفسه، مادة شعر. ص: 2274.

3-ينظر: مبروك المناعي، في صلة الشعر بالسحر، ص: 25.

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

5- ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج2، ص: 161.

ومن ناحية استعمال 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 والاشياء"[1]. 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 قى والرشّد إطرابا من الغناء سلّ السّخائم وحلّل العقد وسخّن الشّحيح وشجّع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه"[2]. إن الشعر المصحوب غالبا بصفة اللطافة والرقة والحلاوة يقع في النفس موقعا بليغاكون أثر الشعر قويا حتى لا يكاد يُرد، وتلك حال الإنسان حين يكون تحت نشوة الخمر لأنها أتتهمن طرق لطيفة لكن قوية في بقائها وعمق أثرها لدى الإنسان، فيتبنى أفعالا لو كان تحترقابة 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 قد تبلغ حدّا من الشّفافية يصبح الإنسان بموجبه مُعرضا للانفعال والإثارة دون وعي واعتبار فيصبح خاضعا لإرادة غيره"[3].خاصة إذا توفر للقول الشعري مجموعة من الخصائص، تزيده جمالا ورونقا تتمثل في اللفظ الرشيق والوزنالمعتدل "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 حتىّ ألهى، وأحزن وأبكى وكثير من ذلك يحُكى، وهذه قوة سحرية ومعانٍ بالإضافة إلى السحر حرية"[4]، حين تواضع النقاد

1- مبروك المناعي، في صلة الشعر بالسحر، ص: 33.

2-ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق وشرح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982 ص: 22

3- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص: 118.

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

العرب على قرن فعل الشعر بالسحر "إنما كانوا يريدون أن يمُحضوه 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 الشفائي والاستيلاء، وبالتالي أرادوا أن يجعلوا فيه قدرة علىالإستيلاب الذي يخُضع المتلقي وينقله إلى حال جديدة غير حاله المعهودة لكنه استلاب نافع نفسيا، لأنه ممتع وشافٍ "[1]على هذا يقول ابن الخطيب "فمن الواجب أن يُسمّى الصنف من الشعر الذي يخلوالنفستفزها 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، وقد دعا ابن الخطيب إلى هذا الإعتقاد للتشابه الكبير بين أثر السحر وأثر الشعر، كما أن الشعر يقوم على خاصية جوهرية هي "التصوير" الذي يتكلف فيه المبدع لنقل صور إلى ذهن المتلقي وجعله يتأثر بها وينفعل بها كما لو كان يعايشها فعلا، يسعى من خلال التصوير إلى تعطيل إدراك المتلقي للنفاذ إلى روحه ووجدانه حتى يتمكن منه، مما يدفع إلى محاولة معرفة خصائص التصوير لتي تتخذ مفهوم التخييل.

## 2. التخييل بمعنى التصوير:

2-مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب،ج2 ص: 160-161.

3- ابن الخطيبالسّحر والشّعر، ص: 13.

رغم أن مصطلح "التخييل" تُعرف باستعماله طائفة النقاد المتفلسفين، لأن مادته نهلت من النقولالفلسفية، التي عرفت "التخييل" وعر ّ فته 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، بما يحتويه من خصائص أسلوبية ولغوية وشكلية منحته تلك قدرة 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، و 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 كانيصبو إليه، فلا مناص للمتلقي من الأخذ بدعوى الشاعر وقد ع ُرضت له في أبهى الصور وأقدرها على التأثير الجميل فيقتنع بتلك الدعوى، اقتناعا نابعا من رضى وقبول وليس عنوة كالأساليب المنطقية التي تحم ّل المتلقي مالا يحتمل، فيكون طريق الشعر في التأثير والاقتناع من أقوى 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 فا "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

1-عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال، ص386.

التخييل"[1]، يلجأ الشاعر إلى خاصية التصوير لأنها توفر له مساحة من الحرية في التعامل مع معطيات الطبيعة، ينطلق 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:

**لا يَبلغُ السّ ◌ َمَكُ المَحصورُ غايَتَها لِبُعدِ ما بين قَاصِيها ودانيهَا.**

**ما بِيَوْمُسطْنٍ مُفِيهَنَّحَةٍ كالطَّيرِ تَنْقَضُّ في جَرٍّ خَوافيها.**

**لهنَّ صَحْنٌ رَحِبٌ في أسافلهَا إذا انْحطَطْنَ ، وَبَهْوٌ في أعَالِيها.**

**صُورٌ إلى صُورةِ الدّلْفين يُؤْنِسُها منْهُ انزواءٌ بِعَيْنَيْهِ يُوازيها.**

نقل لنا الشاعر مشاهد مرئية عايشها كانت ملء ناظريه، فاستطاع بقوة التصوير أن يمنح للمتلقي فرصة للتمتع بذلك المنظر؛ لأنه منح الصورة حيوية وحركية يحس القارئ كأنه أمام تلك البركة يرى 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"[2]، لا شك أن الصورة الشعرية وطرائق تشكلها وقدرتها على التملص والتغير والتلون، هي التي منحت التصوير خاصية التأثير، فهي تختزل مجمل انفعالات الشاعر وتصوراته؛ لأنها تعملوفق ثلاث قوى نفسية باطنية، تساهم إلى حد بعيد في تشكيلها ومنحها الروح الشعرية، هذه القوى هي : التخيل أو التذكر أو التوهم، 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"[3] ،تستدعي الصورة الشعرية مادتها من الوهم أو الخيال أو الإدراك، ويرتكز نشاطها عليها.

لا 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

1- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط16، 2002. ص: 36.

2- محمود سليم هياجنة، الصورة النفسية في القرآن الكريم –دراسة أدبية- عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008. ص: 48.

3- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص: 68.

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"[1]، إن تشبيهه للمنية بالسبع تعد صورة وهمية؛ لأن الشاعر صوَّر المنية وكأنها وحش مفترس، واخترع لها لوازم مثل الأظفار، وقد رشح السكاكي أن تكون الإستعارة وهمية؛ لأن الشاعر قد ركب صفات الأسد على المنية التي هي من عمل الوهم، حيث أن الفرق بين الإستعارة التي يفرزها الوهم والتي يفرزها الخيال "فالأول يعتمد على توالد تام يستنبت في أثنائه شعور صادق نحو الاحساس بهذا 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"[2]، 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"[3]. تجمع الصورة بين الكيانين المستقلين، فهي تنتمي إلى الموضوع الذي يثيرها وتتكون من الشعور وتستمد منه رهافتها لمصبح الصورة "فعل إنتاج وليست إعادة إنتا ج وهذا الوجود نصي بطبيعته، شعري بوظيفته والصورة الشعرية لا تعكس الواقع الخارجي، ولكنها تعكس

1- أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000. ص: 485.

2- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف بالإسكندرية للنشر، ط2، د.ت، ص: 397.

1- عاطف جودة نصر،الخيال مفهوماته ووظائفه، ص: 68.

واقعها الخاص في اتساعها الدلالي وعمقه النفسي والخيالي، إنها تلتقط الدلالات المتعددة والمتعارضة والمتراكبة"[1].

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

**وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أرْخى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأنْواعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي.**
**فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ .**
**أَلا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلا انْجَلِ بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ .**
**فَيَا لَكَ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ بِأَمْرَاسٍ كَتَّانٍ إِلَى 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 ان 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

2-عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال، ص: 382.

3-عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال، ص: 122.

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"[1].

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"[2] فالصورة ليست لنقل خبر ما، أو لتقرير وتأكيد حقيقة معينة؛ لأنهاعبارة عن رغبات نفسية وتأملات الشاعر وأحلامه ترجمت في شكل صورة ذات أسلوب جمالي، لكن لا يفهم أن الصورة مجرد حالة شعورية مؤقتة "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"[3]، تكتسب الصورة رونقها وبعدها الجمالي المعرفي 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"[4].

يعتبر التصوير جسر الوصل بين المبدع والقارئ، فهو يمثل 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 لجُياً 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

1- يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل، ص: 182-183.

2- سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة اللعربية، ص: 136.

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

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

في المصالحة معه والعودة الحالمة إليه"[1]. 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 الاداة والموهبة على القول التي يفتقدها هو، وهنا يجد الشاعرفرصته 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 ، 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"[2].

ويبلغ مفهوم التصوير درجة من التفصيل عند الجرجاني، وهو ما يتجلى في حديثه عن المعاني التخييلية ومن خلال شرحه لبعض الأبيات، حيث انطلق من مفهوم الصورة إبنة الخيال، والصورة ما هي إلا تجل حقيقي لنشاط الخيال.

## 1.2.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، 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 و تؤنق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن من قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه"[3]. ما يتمتع به التصوير كونه ارقى في الصنعة التي لا

1- يوسف الإدرسي، الخيال والمتخيل، ص: 41.

2- المرجع نفسه. ص: 125.

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

يجيدها إلا الحذاق، فيكتسي فعل التصوير وما أنتجه رونقا وسحرا لدى المتلقي، سواء كان بالقول أو النحت، وهو يشبهها بالاصنام 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 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 ولقدرته يستغل ممن المواد الخسيسة في يتعامل الشاعر مع معطيات المادة بغض النظر عن رفعتها ودنوها وهو ما يعبر عنه بشعرية القبح.

يعتبر 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].

ينحو الجرجاني بمصطلح التخييل منحى نابعا من ثقافته البيانية البلاغية، ويعكس استخدامه لمصطلح التخييل اطلاعه على الجانب الفلسفي، فبالرغم من أنه يهمل مصطلح المحاكاة ويكتفي بالتخييل[3] إلا أنه يراوح بين ثلاث اتجاهات لمصطلح التخييل رصدها شكري عياد كمعان للتخييل في فكر الجرجاني، هي معنى منطقي كلامي، معنى فني (المحاكاة) 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]،

2- المصدر نفسه،ص: 343.

3- عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال، ص: 385-386.

4-محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي، دار الشرق العربي، لبنان، د.ط، د.ت، ص: 180.

1-ينظر: شكري عياد، في الشعر، كتاب أرسطوطاليس، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967. ص: 258.

2- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 275.

التخييل بهذا المعنى فني يسعى من خلاله الشاعر إلى نقل الصور والمعاني التي تنطوي عليها نفسه المعتقد بصحنها وصدقها إلى المتلقي، بغض النظر عن كونها تطابق الواقع أم لا، بذلك فالجرجاني "يصور 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 الكلامية الموسيقية"[1]،فهم الجرجاني للتخييل على أنه صنعة شعرية تسعى إلى التأثير في المتلقي بعد أن يكون الشاعر نفسه متأثرا بما صورته له قواه الذهنية الخيالية والوهمية.

عالج الجرجاني التخييل بشيء من المنطق وهو كا يتجلى في تقسيمه للمعاني إلى تخيلية وحقيقية فهو "أبعد ما يكون عن صفة البليغ إلى صفة المتكلم"[2]، في فصل يقسم 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"[3]، 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، وقياس تصنع فيه وتعمل"[4].

إن ربط الحكم التخييلي بالصدق لا يمكّن 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

3-مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج1. ص: 122-123.

4- شكري عياد، في الشعر، ص: 259.

5- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 264.

1-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 267.

فتفضله على التخييلي، من حيث المحتوى المعرفي والتأثير الأخلاقي، ومن هنا قرن العقلي من المعاني بكل ما يشهد له العقل بالاستقامة"[1]. رغم 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 الاشياء 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"[2].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، 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"[3]، 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[4]:

**الشَّيْبُ كُرهٌ وكُرهٌ أنْ يُفارقَني أعجب بشيء على البغضاء 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

2- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص: 250.

3- جابر عصفور، الصورة الفنيةفي التراث النقدي والبلاغي، ص: 356.

4- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص: 275.

1- ديوان ابن المعتز، شرح: يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995. ص: 260.

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"[1]، مما يوهم القارئ لهذا البيت أن القائل معجب بالمشيب باعتباره أمر مخالف لطبيعة الفرد الذي يتمنى دوام الشباب، وحين 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"[2].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.

إذا قسنا قول الجرجاني على الشاعر نبعد عنه صفة الكذب، فقد خدع هو أي "حب المشيب" وكره مفارقته لاعتقاده أنه مرتاح في تلك الحال، وانساق 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"[3]،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 مالاترى، فهو إذن يجرد كافة الصو ر 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"[4]، الشاعر بسيطرة قوته الوهمية يدخل في عالم شيده لنفسه، ويعيش تلك التوهمات على أنها واقع لأنه سبق وأن بين ابن ينا أن حكم الوهم هو مثل حكم العقل، لكنه إذا أراد نقلها إلى المتلقي فعليه أن يقدم تعليلا

2- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص: 268.

3- المصدر نفسه. ص: 271.

1- المصدر نفسه، ص: 275.

2- عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ص: 157.

كي يكون المتلقي مقتنعا ومطمئنا لدعوى الشاعر الذي قد يعلل تخييله، وما ادعاه، مثال قول الصولي:

**الريِّح تُحنيَسعلُيك ولم أخَلهَ ا في العِدا**
**لمَّهمَمْتُ بقبِرَدَّتْ عَلى الوَجْه 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 يرتفع كثيرا، لذلك هو "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 فاطمأن 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:

**طَلعت لهم وقْتَ الشُّوق فعايَوا سَنا الشَّمس مِن أفْوِو جَهلُك من أُفْقٍ .**
**وما عايوا شمسَيْن بقْهما ا لتقَى ضياؤهُما وفقًا من الغرْب والشَّ ق.**

"معلوم أن القصد أن يخُرج السامعين إلى التعجب لرؤية ما لم 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]، ولعل المتأمل في قول أبي تمام:

3- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 281-282.

4- المصدر نفسه، ص: 280.

1- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص: 304.

**يلْس الحجاب ُبمِ ُقصِ عكْ لي أم َلاً إنَّ السلَّ َ تُرجْى حِ ين تُحْتَجَ َب.**

يقف على أن استتار السماء بالغيم هو سبب رجاء الغيث الذي يعد من كرم السماء لكن المفارقة أنه جعل الغيث حين تخُب َ ◌ َ ؤ وراء الغيوم وكأنها مرغمة على ذلك، فتخيل شبيه بالحقيقة وهي تجعل من القول صادقا. العلة هنا على غير ماهو معهود لكن هذا النمط يسميه الجرجاني بالتخييل شبيه بالحقيقة لاعتدال أمره وأن ما تعلق به من العلة موجود على ظاهر ما ادعى[1].

## 3.مفهوم التخييل عند الفلاسفة المسلمين:

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"[2]، قد يعني التخييل عند الفلاسفة المعان الثلاث التي قد تدل على: المحاكاة[3]، أوالانفعال الذي يخلفه الشعر لدى متلقيه، أو قياس منطقي قائم على المخادعة والإيهام،شأن باقي القياسات الأخرى.

---

2-ينظر: المصدر نفسه، ص: 276-277.

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

*المحاكاة مفهوم يوناني الأصل، وهي في علم النفس تعني إعادة لحركات وأعمال تحت تأثير موقف معين، وهذه المحاكاة الغريزية، وتلحظ لدى الإنسان والحيوان، أو تقليد مقصود لحركات وأفعال جديدة ، وهذه هي المحاكاة الشعورية ويختص بها الإنسان، أما في علم الإجتماع فهي تقليد فرد أو جماعة لأخرى في تفكيرها وسلوكها، عن قصد أو غير قصد سواء نجح ذلك أم لا. إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1983، ص: 171

## 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؛ كون أن "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"[2] ، 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 ر ُدت إلى التشبيه، الذي بدوره يقوم على الخيال.

عرض الفلاسفة نظرية المحاكاة في شروحهم لكتاب أرسطو، وأبدوا 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:

يعتبر الفارابي أول من ربط بين المحاكاة وعمل المتخيلة أثناء تفسير للمحاكاة الأرسطية، فالخيال عنده "القدرة على استعادة الصور الغائبة والقدرة على تركيب صور جديدة من خلال المعطيات المألوفة"[2]، في رسالته في قوانين صناعة الشعراء تفسير للمحاكاة بالتشبيه، " فالحال التي تعرض للناظر في المرائي والأجسام الصقيلة، فهي الحال الموهمة شبيه الشيء"[3]، يقارب بالمحاكاة أو عمل الشاعر بالحال الموهمة التي تتجلى في المرآة.

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"[4].ينقسم التشبيه من حيث طبيعة الأمر المحاكى أو المشبه به وقربه من المشبه قربا طبيعيا ملائما ظاهرا للعيان، وإما تشبيها فنيا وهو ما يفترسه الشاعر من حنايا الطبيعة، فيجمع بين المتباعدات ويقرب المتناقضات، وهذا بإعمال الخيال والرؤيا.

---

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

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

2-الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن أرسطوطاليس فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 2001. ص: 151

3-المصدر نفسه. ص:157.

يعرض الفارابي أصناف أشعار اليونانيين، ويستعمل بعدها مصطلح المحاكاة بمعنى التشبيه في حديثه عن الطبع والروية وهو ما يتجلى في قوله " 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"[1]، 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.

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.

### 2.1.3- ابن سينا:

عر ّف ابن سينا الشعر بأنه كلام مخيل، وسبيله إلى التخييل هي المحاكاة التي تنصرف إلى معنى التمثيل والتشبيهومعنى التخييل "هو مخاطبة القوة المتخيلة في النفس، وهذه القوة تعمل في صو ر المدركات الحسية التي تصل إلى قوة الخيال"[3].

فالتخييل هو جوهر الشعر بيد أن قيمة هذا التخييل لاترجع إلى القائل وإنما إلى ما يخلفه في السامع من انفعال نفساني محض 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[4]، فابن سينا قد فهم ابن

4-المصدر نفسه. ص: 155-156.

1- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص:75

2- سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص:121.

عصام قصيبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، د.ط، 1996. ص: 75. 3-

سينا المحاكاة كمرادفة للتشبيه الذي غايته التخييل، حيث 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"[1]، 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[2].

مما جاء في تعقيب ألفت كمال الروبي على آراء ابن سينا، قولها 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"[3]، نجد أن المحاكاة عند ابن سينا لا يشمل عملية التأليف الشعري، فهي وسيلة من وسائل التخييل، ومن هذا المنظور يبقى مصطلح التخييل أعم من المحاكاة.

### 3.1.3. ابن رشد:

عرّف الأقاويل الشعرية بأنها الأقاويل المخيلة " وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما"[4] يومئ التعريف إلى أن ابن رشد فهم المحاكاة بالتشبيه، ويتجلى في قوله " أما

1- ابن سينا، فن الشعر، ضمن أرسطوطاليس فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 2001. ص: 168

2- مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج1، ص:96.

3- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص: 79

4-ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو، ضمن كتاب فن الشعر، ص: 202.

الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به ...مثل كأن وإخال وما أشبه ذلك في لسان العرب، وإما أخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه وهو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة"[1]، ابن رشد يرادف بين التشبيه والتخييل الذي يشمل الصور البيانية كما أن "للتخييل طرائقه المتعددة التي يتحقق بها، المهم فيما يراه أن التخييل بكل طرائقه ليس إلا إنتاجا لإدراك ذاتي عند المبدع، يتوجه به بداهة إلى ما يماثله عند المتلقي فيثير انفعاله"[2].

فقد اقتصر مفهوم المحاكاة على التشبيه لما بينهما من مناسبة "إن التشبيه والمحاكاة يهدفان إلى تصوير المواضيع المادية و الإيحاء بها بأسلوب عجيب وجميل يولد لدى المتلقي متعة نفسية عميقة نتيجة التماثل القائم بين الموضوع المادي وصورته الفنية التي تحاكيه وتشبهه"[3]، 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.

## 2.3. التخييل والإنفعال:

الشعر قول مخيل غايته هي التأثير في مخيلة المتلقي، والطريق الطبيعي لأدائه تلك الغاية هو اعتماد قائله على إبراز انفعالاته على سطح القول الشعري، حتى يتسنى للمتلقي معايشة التجربة الشعورية والإمتثال لها؛ لأن 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].

لذلك جُعل 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"[5]، يبنى التخييل على انفعال النفس الذي تنجذب إلى القول في غياب العقل وسلطته،لذلك

---

5- المصدر نفسه. ص: 203.

1- ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو، ضمن كتاب فن الشعر، ص:203.

2- يوسف الإدريسي، ا لتخييل والشعر، ص: 66.

3- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 246.

"تستعمل الأقاويل الشعرية في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء ما باستفزازه إليه واستدراج نحوه"[1]، الفعل الذي ينتج عنه التخييل يتم في غياب العقل، وعنها تصدر أفعال الإنسان التي تتسم بالفجاءة والبغتة، 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"[2]، يؤثر التخييل في الإنسان لأن الفكر ينساق وراء الموضوع الخيالي ويستجيب له سواء أكان المتلقي ممن يحكم عقله أم متلقيا عاديا يستمتع بالشعر لأنه يحقق له متعة فنية شأن الفنون الأخرى كالموسيقى والنحت.

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 تعبيره، وفي الوقت نفسه هناك غرض آخر مقابل لهذه الأمور الجادة التي يستخدم من أجلها الشعر وهو اللعب"[3].

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

---

4- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص:300.

5- الفارابي، إحصاء العلوم، شرح وتقديم: علي بوملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1996. ص: 43.

1- الفارابي. إحصاء العلوم. ص: 43.

2- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص: 126.

3- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص: 149.

## 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[1]، 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، لأن المخيلة عند أرسطو تواجه قوة الإحساس.

يعتمد التخيل 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"[2].

إن 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

1- عبد الله العروي، مفهوم العقل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2001 ص: 133.

2- شكري عياد، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص: 257.

3- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 122.

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، كل أسلوب "يعتمد على الأقاويل القياسية المبنية على مقدمات ونتيجة، وتكون غايته إقناع المخاطب بمضمونه وفكرته وما يطرح من آراء، فهو يستخدم كافة الأساليب و الظواهر البلاغية التي توصل إلى هذه الغاية المتمثلة بإقناع المخاطب"[2]، نظر الفلاسفة إلى التخييل الشعري على مستوى التشكيل والتأثير التي يتساوى فيها مع باقي القياسات الأخرى، فتتولد قرابة بين الشعر والقياس المنطقي، إذ يقصد بكليهما "اختلاب العقول ومخادعة النفوس"[3] ، ومن خلال هذا التداخل بين الشعر والمنطق أنهم قد نظروا إلى التشبيه والاستعارة باعتبارهما قياسا، الاستعارة من حيث التركيب "قياس مختصر حذفت مقدمتاه، اكتفى 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 مقداته، ومن ثم يلزم ترتيب مقدماته على النحو الذي يلزم عنه حدوث النتيجة، وهي نتيجة محددة وثابتة"[4].

القياس مكون من مقدمة صغرى وكبرى والنتيجة النهائية تكون منهما، فلا تخرج الاحتمالات عما ورد في المقدمتين، وقد ربطوا الاستعارة بالقياس فقد يكون إما المشبه أو المشبه به النتيجة المترقبة لدى المتلقي "كما يعد القياس والاستقراء وسيلتين أساسيتين للتوصل إلى المعرفة اليقينية والحقيقة العلمية في البرهان بالنسبة للخواص، تصبح الاستعارة والتشبيه وسيلتين أساسيتين في توصيل ذات المعرفة والحقيقة للعوام"[5]، فكأنهم يأخذون بمبحث التشبيه والاستعارة نحو المنطق وعالمه، "الاستعارة تقيم مع الحقيقة المنطقية علاقة توتر وتغاير"[6]، بذلك فهي تقوم على الحجة، ومن ذلك مفهوم "التغيير" الذي قد يدل على الاستعارة في ثوبها المنطقي الأرسطي هي-الاستعارة- أو التغيير تسعى

---

1-عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ص: 111

2-جابر عصفور، عن الخيال الشعري ، قراءة في أبي القاسم الشابي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، يوليو-سبتمبر، 1984. ص: 50.

3- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص216

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5- عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال، ص: 368

إلى "إقامة علاقات منطقية أو تماثلية بين عالمين أو موضوعين مختلفين تقوم على الاستبدال أو الانزياح وخرق السياق الاعتيادي"[1].

يتميز التخييل الشعري بضمه الأنواع البلاغية والصور التي أسندت إلى القياس والاستقراء، مثل التشبيه والاستعارة، "التغيير ليس نوعا بلاغيا محددا ولكنه خاصية أسلوبية تضفي على البنيات التركيبية والدلالية للنص الشعري مسحة جمالية بديعة وغايرة للمستويات الأخرى للخطاب"[2]، قد وضع الفلاسفة التغيير " شرطا للتخييل ، وعنوا بالتغيير كل العمليات التي تعدل بها عن نظام المواضعات لتخرج الكلام غير مخرج العادة"[3]، فهو انحراف عما هو معتاد ومألوف لكن ضمن حدود العقل الذي أقره الفلاسفة " التغيير أيضا لذيذ، وهذا يكون في الطبيعة، فإنه أبدا يزيد في الوهم المستولي ويقويه"[4]، لأنه "يشمل الخروج عن الاستعمال الحقيقي في اللغة، كما يشمل الصور البلاغية والمحسنات اللفظية"[5]، يمنح التغيير لذة في النفس لأنه يحق للنفس التي تتطلع للجديد وتتشوق له وللتغيير، كما أنها تنفر من المعاد المكرور. يورد أرسطو التغيير في قوله "كل اسم فهو إما حقيقي، وإما دخيل في اللسان، وإمت منقول نادر الاستعمال، وإما مزين وإما معمول وغما معقول وإما مفارق وإما مغير"[6]، المعاني التي يرد فيها التغيير هي: دخيل، منقول، مزين، معمول، معقول، مفارق، مغير.

ومادام الشعر قول مخيل ينتمي إلى القياسات المنطقية، لا بد أنه يتعامل مع القول بصرامة وموضوعية أدق، حي لا يسمح بإطلاق عنان الخيال حتى يفارق بكلامه الواقع، ولذلك تنتفي صفة

---

6-يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل، ص: 180.

1- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، ص: 75

2-حمادي صمود، الشعر وصفة الشعر في التراث. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السادس، العدد الأول، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر، 1981. ص: 80

3- الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1949. ص:55.

4-عباس آرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدودالقرن الثامن الهجري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1999. ص:682.

5- أرسطوطاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت2001 ص: 237.

الكذب عن القول، لكن الشعر عرف قديما بهذه الصفة، فكيف تعامل الطرح الفلسفي مع قضية صدق القول من كذبه؟

## 4. التخييل وتلازمية الصدق والكذب:

### 1.4. علاقة الخيال بالكذب الشعري:

إن افتقار الناقد البياني للمصطلح العلمي الذي يحدد له المعنى المباشر أدى كثيرا إلى خلط المفاهيم، حيث استعيرت مصطلحات من مختلف زوايا الحياة لتقييم الشعر، منها ملكة الخيال أو الباعث لقول الشعر وإبداعه، لم يسمها العرب باسمها الذي نعرفه –الخيال- كثيرا، الأمر الذي يؤدي إلى اعتبار الخيال " تجاوزا وانحرافا يحمد أو لا يحمد، وهذا الانحراف هو الذي يطلق عليه كثيرا لفظ"الكذب" ولم تسفر مسألة "صدق الشعر وكذبه" عن مناقشة حقيقة نشاط الخيال في الشعر، بل كان وضع الصدق في مقابل المبالغة والغلو كفيلا بأن يضيف معناه وإن لم يجعله شاحبا ينطوي على ما يشبه علو الواقع وسيطرته على الشاعر"[1]، و الغرابة التي تلف قول الشعر مردها إل قوة الخيال وبراعة الشاعر في تفننه بخياله في شتى صوره.

لكن البياني فسر هذا الخيال وفعله بالكذب، فلم يقل هذا خيال بديع، ومن تصرف من الشاعر، إنما واجه هذا التأثير بقوله"كذب" أي يفارق الواقع، وهذا طبيعة الشعر، لأنه 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 لغوي(الواقع)إلى واقع لغوي (النص) نوعا من التحول يجعله يقطع صلاته بمرجعه أو يتجاوزه،وبذلك يخلق الخطاب مرجعه الخاص، ويصبح محيلا على نفسه لأن مرجعه موجود في صلبه ومداره ذلك الواقع الجديد الذي خلقه"[2]، الشعر يخلق لنفسه عالما خاصا به لا يحيد بمرجعه على الواقع الراهن، وبذلك يفارقه ويدهش المتلقي، حتى يتهم بكذبه، وهي صفة يأباها الشعر ويتملص منها، لأنه عالم بني على خيال وجنوح أحلام شاعر، لا يمكن معيرتها بمقياس الحياة العادية و الأخلاق "إن أكذب الشعر أو أصدقه هما وجهان لحقيقة واحدة، فالشعر كاذب إذا ما قيس بمنطق الأشياء الذي يحكم العالم الخارجي، بينما هو

1-مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص: 11.

2- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص: 97.

صادق قياسا على المنطق العاطفي الذي تحكمه النظرة الذاتية للتجربة الباطنية للشاعر، وعلى ذلك فإن التناقض بين حدي الصدق والكذب الشعريين هو بمثابة تناقض زائد بإزاء ثنائية المنطق الذي نقيس الحقيقة عليه".[1]

فلا يقلل الحكم على الشعر بأنه صادق أو كاذب من قيمته الفنية، إذ هو يتمايل فإن وازنته بما يعادله في الواقع فهو كاذب، وإن نظرت إلى تجربة الشاعر فهو صادق؛ حيث إن التجربة التي يدعيها الشاعر غير واقعة فعلا، وهو صادق أنه يعيش تلك الأوهام بصدق ويتفاعل معها وكأنها حقيقية، وهذا هو الصدق الفني "إن الذي يعنيه الصدق الفني أن تكون الصورة الشعرية معبرة عن تجربة شعورية حقيقية، تعبيرا صادقا يحسه القارئ من خلالها فيتفاعل معها تفاعلا تاما ساعدها في إحداث التخيل المناسب ذي الإثارة الوجدانية، الذي يعبر بالصورة حدود عناصرها في الواقع العياني المرصود، ويمنحها قدرة على التوافق مع حركة النفس الشعورية"[2] .

لقد أخذ الخيال اسم الكذب وشاع هذا المصطلح للدلالة على كل مبتدع وغير مألوف، أي ما كسر أفق توقعهم، ولا يخفى أن لهذا المصطلح أبعادا أخلاقية واعتبارات إجتماعية. إذ ليس من السهل أن نتبع وننصت إلى شخص يتسم بهذه الصفة، فكيف نتعامل مع الشاعر الذي يمتع بقوله الغير وندرك أنه كاذب. فهو يحط من قيمة الشعر ومكانة الشاعر، فلم يجرأ النقاد على مثل هذه الصفة، حتى أنهم ضمنوا الكذب أجود العبارات مثل "أحسن الشعر أكذبه" حتى تلقى استحسانا.
مما انجر عن هذه العبارة التي تنصر الكذب في الشعر، أن وظفت مصطلحات لا تحمل دلالة أخلاقية مثل الكذب، وانحصرت هذه المصطلحات في الغلو والمبالغة والإغراق، فالناقد قدامة بن جعفر مثلا يرى أن الكذب من أحسن الشعر لكنه يعبر عنه بالغلو، وعده من "أجود المذهبين وهو ماذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم"[3]، فإن المفارقة التي يتبناها القول الشعري تنصرف إلى المبالغة أو الغلو، وهي في مفهومها "أن يدعى لوصف بلوغه في الشدة أوالضعف حدا مستحيلا

1- عبدالعزيز موافي، الرؤية والعبارة، مدخل إلى فهم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2010. ص: 233.
2- عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ص: 174.
3- المرجع نفسه، ص: 55-56.

أو مستبعدا، لئلا يظن أنه غير متناه فيه، وتنحصر في التبليغ والإغراق والغلو"[1]، فإن المبالغة في القول تقع من جهة المُدعى، كونه يتسم بتلك الصفة فعلا، فلا يقع التعجب إلا من حيث جمع المعاني، كقول امرئ القيس:

**فعادَى عِداءً بينَ ثورٍ ونَعجةً دراكا ولم ينضَح بماء فيغسَل.**

أما الإغراق فهو غير الممتنع عقلا، لكن لا يمكن حصوله عادة، مثل قول الشاعر:

**ونُكرِمُ جارَنا مادام فينا ونتبعه الكرامةَ حيثُمالا**

"فإنه ادعى أ جاره لا يميل عنه إلى جهة إلا وهو يتبعه الكرامة وهذا ممتنع عادة، وإن كان غير ممتنع عقلا، وهما مقبولان[2]، وأما الغلو فكقول أبي نواس[3]:

**وأخفتَ أهل الشرك حتى إنهَّ لتخافُك النُّطفُ التي لم تُخلَق.**

دفع النقاد عن القول الشعري صفة الصدق، وأصّروا على أن غاية الفنّ هي في طلب الغلوّ الذّي هو غاية صفة الشيء ومنتهاه. شرط ألا تخرج عن حدود العقل، ومن الأبيات التي كاد صاحبها أن يخرج إلى الاستحالة لكنه لم يفعل قول قيس بن الخطيم:

**طعتُ ابن عبد القيس طعنةَ ثائرٍ لها نَفَذٌ لولا الشُّعاع أضاءها**

**ملكتُ بها كفِّي فأنهرتَ فتقَها يرى قائما من دونها ما وراءها**

يعلق صاحب تحرير التحبير :"فإن ذلك من جيد المبالغة إذا لم يكن خارجا مخرج الاستحالة مع كونه قد بلغ النهاية في وصف الطعنة"[4]، يرجح " أحسن الشعر أكذبه" لقول الشعراء قديما ، كما أنه يطلب الصدق الفني "كأن يوهم الهجاء السامعين أنه صادق ليستطيع التهكم بمهجويه، ومثلما يطلب الغلو نراه يفضل التقيد بالموروث اللغوي التصوري في الشعر ولو على حساب الغلو، فقدامة يقول إذن بالصدق والكذب الفنيين، ويعيب الكذب المعنوي وإن كان لا يطالب الشاعر بالصدق ويحد الغلو بالمروث اللغوي التصوري"[5]، قدامة أتاح للشاعر قول ما أراد، لكن شرط أن تكون عن

1- القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ص: 370.

2-عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، الجزء الرابع، ص: 42

3- ديوان أبي نواس، دار بيروت للطباعة والنشر، د.ط، 1978، ص: 452.

4- ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، ص 154.

5- مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج1، ص: 184.

تجربة صادقة، فينفي بذلك الكذب المعنوي الذي يعد من سيئات القول وعيوب الشاعر، فكأن قدامة "قد أفضى بالشعر إلى أن يغدو معادلة صادقة بين الذات والعالم، أي بين ذات الشاعر من جهة والعالم المحيط به من جهة أخرى، ولكن إباحة حرية المعنى مع وضع مثل يطلب من الشاعر بلوغ الغاية في محاكاتها على سبيل الغلو الكاذب، لا بد أن يفضي إلى حيرة الشاعر بين ما شعر به وما عبر عنه"[1]، الغلو أو الكذب هو أن يأتي الشاعر بوصف مبالغ فيه حتى ينعدم ما يماثله في الواقع- معنى محال- فلم يحتفل النقاد بمطابقة الواقع وطلب الصدق؛ لأنهم " ظنوا أن مطابقة الواقع لا تقتضي إبداعا، ومن ثم فإن الإبداع يقتضي غلوا، وربما كان مرد ذلك أيضا أن مفهوم الشعر يتعلق بتصوير مثل مجردة، أكثر مما يتعلق بالتعبير عن مشاعر ذاتية"[2]. أجيز الغلو في الوصف والتصوير، لأنها يؤديان وظيفة الشعر وهي الإغراب والإدهاش، لأن "الشاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقا ولا أن يوقعه موقع الإنتفاع به"[3]، طريف ما التفت إليه النقاد وهو عدم النظر في نفعية القول الشعري، بقدر ما اهتموا بالصياغة الفنية، والغاية التي قيل من أجلها الشعر وهي الإمتاع، لذا كانت نظرة النقاد إلى اعتبار المبالغة والغلو من جودة الشعر، لكن "ليس فيما أولعوا به من الكذب أية قيمة خيالية نفسية لاقترانه غالبا بالتصوير، وكأن التصوير ينبغي أن ينصب على الشيء وحده دون الذوات أما علة ذلك، فلعلها رغبتهم في إخضاع الشعر لتقاليد معينة، فأما الشيء المحسوس فيمكن إخضاعه وأما الذات فلا سبيل إلى إخضاعها، إذن فلتهمل محاكاة الذات، وليقل الشاعر ما يشاء ولينقضه فيما بعد إذا شاء، ولكن شريطة أن يتقن تصويره دائما"[4].

تفضيل النقاد للكذب إنما مرده إلى اعتقادهم أن الواقع ومطابقته مجرد تكرار لا يغني القول الشعري ولا يمنحه السحر في التأثير، وليس لأنهم على دراية بالخيال وفنونه ودوره في تشكيل الصورة فقد آثروا الكذب لاعتقادهم أن العالم الواقع لا يحل المتعه لفنية إن حمّ له الشاعر قصائده.

1- عصام قصيبجي، نظرية النقد الأدبي، دار القلم العربي للنشر، ط1، 1980، ص: 141-142.

2- المرجع نفسه، ص: 135.

3- الآمدي، الإمام الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، د.ط، 1994، ص: 383.

4- عصام قصيبجي، نظرية النقد الأدبي، ص: 134.135.

## 2.4. النظرة الفلسفية للصدق والكذب في الشعر:

ربما كان البحث الفلسفي أكثر تسامحا في التعامل مع صدق القول أو كذبه، فالناقد المتفلسف يرى أنها من طبيعة عمل المتخيلة التي لا تستطيع التحكم فيها، تعمل المتخيلة في اتجاهين: اتجاه العقل واتجاه الحس، فتكون المعرفة الناتجة عنها على حسب الاتجاه الذي مالت نحوه أو الذي وجهها على العمل، "كل تخييل لا بد أن ينال نصيبه من هذه الثنائية، فيميل إلى الكذب في مرة وإلى الصدق في أخرى، بل يتحول التخييل إلى لون من المجاذبة أو المخاتلة، قد يقصد بها الحق فتنطوي على صدق، وقد يقصد بها الباطل فتنطوي على كذب، والمسافة بين التخييل الشعري في هذا المستوى وبين القياس المنطقي مسافة واهية جدا كالشعرة سرعان ما يعبرها الشعر، ليدخل دائرة المنطق فيصبح لونا من القياس الخادع، يقوم على إيهام بالمماثلة"[1]، يتنازع التخييل الناتج عن المخيلة طرفان بين الحق والباطل بين الصدق والكذب، يؤدي هذا إلى تشابهه مع القياس المنطقي ويصبح لونا من ألوان المنطق التي تقوم على الإيهام والمخادعة، لأن "مبدأ القياسات كلها هو إما أن كون 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 والمفيد للتصديق الجازم الحق هو البرهان، والتصديق الجازم الذي لا يعتبر فيه كونه حقا أو غير حق بل يعتبر فيه عموما الاعتراف به هو الجدل وللتصديق الغالب غبر الجازم هو الخطابة والتخييل دون التصديق هو الشعر"[2]، المعيار الذي تصنف وفقه القياسات هو مدى توجهها نحو الصدق أو الكذب، كما أقر الفارابي الذي صنف الأقاويل، فتكون " الصادقة بالكل لا محالة هي البرهانية والصادقة بالبعض على الأكثر فهي الجدلية، والصادقة بالمساواة فهي الخطبية، والصادقة في البعض على الأقل فهي السوفسطائية والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية"[3]، رغم وجود نسب متفاوتة للأقاويل الصادقة وغلبة الظن فيها وهي البرهانية، الجدلية، الخطابية، السوفسطائية، ولا يدخل فيها التخييل إلا القول الشعري، فهو قول يقوم على الكذب لأن مقدماته مخيلة بعيدة عن الواقع، وتهدف إلى التأثير للمتلقي حيث ينفعل بلا روية أو تفكر.

1- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص: 246.

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

3- الفارابي، رسالة في صناعة قوانين الشعراء، ص: 151.

يعالج ابن سينا قضية التخييل والتصديق بما يسميه القول الصادق مقابل القول المخيل، لا يميل كل الميل إلى القول بكذب القول الشعري الذي قد يؤدي إلى الابتعاد عن الغاية الأخلاقية التي تنبذ الكذب وأشكاله، يحاول ابن سينا تجاوز هذا الصراع بركونه إلى أثر الصدق والكذب على النفس، "ربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به، والتخيل إذعان بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول الشيء على ماقيل فيه، فالتخييل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه"[1]، كل من التخييل والتصديق يؤديان إلى إذعان المتلقي ووقوعه في شباكهما. لكن الفرق أن حال المتلقي حين يذعن للتخييل فهو إنما ينساق وراء لذة القول وحلاوته أما التصديق فهو يعجب بحسن الصياغة للواقع أو الشيءالمنقول له، 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[2].

إن فهم ابن سينا للصدق مبني على ردة فعل المتلقي إزاء الموضوع، أو الصياغة التي تبهره، فيبقى الواقع بمعطياته وخصوصيته لكن للشاعر الحق في التصرف في هذه المواد كما يشاء، تبهر السامع من حسن الصياغة، لكن إذا فتش عنها في محيطه لم يجد لها مثيلا، فتكون استمالته ردا لتلك اللفتات الطريفة فلا يلغي التخييل التصديق، ولا التصديق يحد من فاعلية القول الشعري "يصبح الكلام الشعري قائما في المابين، إنه يمثل لحظة انعتاق التخييل من التصديق، ذلك أنه لا يحقق ماهيته إلا حين ينعتق من التصديق، ولكنه يصبح حين يحقق انعتاقه مهددا بالتحول إلى لغو هنا يلعب التصديق دوره كاملا إذ يعلق بجسم التخييل في لحظة الانعتاق ذاتها، فيقيه من التحول إلى طلاسم مقفلة"[3].

تخلص البحث الفلسفي من النظرة إلى الشعر أو القول الشعري من حيث صدقه أو كذبه وذلك استنادا إلى مبحث الخيال وما ترتب عنه، حيث إن المعرفة الخيالية ذات درجات "إما أن يعرض فيها الصدق، وإما أن يعرض فيها الكذب، وإما أن يكون فيها الصدق أكثر من الكذب إلى طبيعة إدراك

1- ابن سينا، فن الشعر، ص: 162.

2- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 1993 ص: 413.

3-محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص: 247.

الحواس، فما أدركته الحواس على الحقيقة فإن الخيال يستحضره على الحقيقة، وما نخدعت الحواس فيه بين الصدق والكذب في ذاتهما ولذاتهما"[1].

اسندت قضية الصدق والكذب إلى الخيال أو الملكة المسؤولة عن نقل الصور إلى مخيلة الشاعر فيعبر عنها كما وردت من ملكته الخيالية وبهذا ينتفي عن الشاعر كونه صادقا أو كاذبا وتتعلق بالخيال الذي لا يمكن حصره بهذا المقياس.

وقد انتقلت معالجة الفلاسفة لقضية الصدق والكذب إلى فكر القرطاجني، الذي نجده في معالجته لهاته القضية يطبق آراء الفلاسفة خاصة ابن سينا ونظرته إلى الصدق والكذب. حيث أخذ عن الفلاسفة جدلهم حول الأقاويل الصادقة والكاذبة، كان أميل إلى ابن سينا الذي نصر الصدق في القول الشعري، إذ يرىابن سينا أنه إذا كانت محاكاة الشيء بغيره تحرك النفس وهو كاذب فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق بل ذلك أوجب، لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق وكثير منهم إذا سمع التصديقات استنكرها وهرب منها وللمحاكاة شيء من التعجب ليس للصدقن لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له والصدق المجهول غير ملتفت إليه،والقول الصادق إذا فرق عن العادة وألحق به شيء مستانس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معا"[2]، القول الصادق كذلك أقدر على تحريك النفس، ويرى أنه أوجب لكن اعتاد الناس على التخييل ولذيذ القول، ويميز بين صدقين صدق مشهور وصدق مجهول والصدق المجهول هو الذي قد يتبعه التخييل لخداع الناس وإيهامهم أنه تخيل خال من التصديق فقد يلجأ الشاعر إلى الصدق المجهول الذي لا يلتفت إليه أحد، ويصبغه الشاعر بصبغة تخييلية ويحتال على المتلقي حتى يظنه تخييللا، فينفعل به.

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

1- محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 2000، ص16.

2 - ابن سينا، فن الشعر، ص: 162.

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"[1] ، 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 للآخر 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 محشو بالفكر العربي فقد "ربط الخيال الشعري بمقولتي الصدق والكذب"[2]، فكما أن شعرية القول تتحد بمدى انحرافه عن الواقع أو تحقيقة لقاعدة "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 والكاذب "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"[3].

تولع النفس بالقول الشعري لأن الكذب فيها غير ظاهر، ولذلك تتأثر النفس لمقتضاه ورغبة في معرفة السر الذي يقوم عليه القول، أما الصدق فقد يكون أبلغ تأثير 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

1 - سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص: 163.

2- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص: 175.

3 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 82.

لصفة القول، فالشاعر "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"[1]، 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"[2].

يفضل 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 يأخذ حازم في حديثه عن الكذب وتلوناته في القول الشعري، 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.

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[3]، ولذلك يفرق بين درجات الكذب ويميزها بمصطلحات خاصة بها، وهي محشوة بأفكار الفلاسفة عن الممكن والمستحيل.

وقد استقى الفلاسفة فكرة الممكن من الطرح الأرسطي لهذه الفكرة، حيث يقرر أرسطو أن المحاكاة لا يشترط أن تكون مطابقة للواقع بقدر ما يشترط أن تحاكي موضوعا يتوقع حدوثه، وهو الممكن "إذا كانت المحاكاة تجاوز الحدود الظاهرة للواقع، فإنها تجاوز القوانين الكامنة التي تجعل هذا الواقع معقولا مقبولا، كما أنها تصل إلى هذه القوانين بتركيزها على الأشياء الممكنة بحسب الاحتمال

1 –حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 72.

2- مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج1، ص: 176.

3-ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 76.

أو الضرورة"[1]. فهي لا تصور الحياة بل تقدم الممكن الذي قد يتضمن الحقيقة حسب الاحتمال أو الضرورة "مهمة الشاعر الحقيقية ليست رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة"[2]. أفاض الفلاسفة في حديثهم عن الممكن والمحتمل والمستحيل لأن مهمة الشعر الأخلاقية تفرض أن يكون موضوعه محددا موجودا بسند من الواقع والحقيقة حتى يبلغ اثره 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"[3] .

إن ما أصر عليه الفلاسفة كون موضوع الشعر ما هو مجود أو يعتقد وجوده ويحتمل وجوده وليس مستحيل وقوعه "إن شرطا من شروط إفادة التخييل هو وقوع موضوع الشعر في دائرة الإمكان"[4].ذلك لأن الممكن والموجود " أشد إقناعا للنفس، فإن التجربة أيضا إذا أسندت إلى موجود أقنعت أكثر مما تقنع إذا أسندت إلى مخترع"[5].الإقناع في الموجود أنجع من الاختراع أو المخترع، فالشاعر قد يخطئ في محاكاته "تارة بالذات والحقيقة، إذا حاكى بما ليس له وجود ولا إمكانه، وتارة بالغرض إذا كان الذي يحاكي به موجودا لكنه قد حُرف عن هيئة وجوده"[6].

شأن ابن رشد " أكثر ما يجب أن يعتمد في صناعة المديح أن تكون الأشياء المحاكيات أمورا موجودة، لا أمورا لها أسماء مخترعة فإن المديح إنما يتوجه نحو التحريك إلى الأفعال الإرادية فإذا كانت الأفعال الممكنة، كان الإقناع فيها أكثر وقوعا، أعني التصديق الشعري الذي يحرك النفس إلى الطلب أو الهرب وأما الأشياء الغير موجودة فليس توضع وتخترع لها أسماء في صناعة المديح إلا أقل ذلك"[7].

وقد يخرج الشاعر من الإمكان إلى المستحيل، وهذا يقع في جهة القول الذي يعلم أنه كذب من خارج القول، يربط حازم في حديثه عن الإفراط بين الامتناع والاستحالة والإفراط يقع تحت ما يعلم

---

1 -نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم، ص: 90.

2- أرسطو، فن الشعر، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، ص: 26.

3- المرجع نفسه، ص: 313

4- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص: 90.

5- ابن سينا ، فن الشعر، ص: 184.

6- المصدر نفسه، ص: 196.

1- ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، ص: 90-91.

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"[1].

إن الإفراط هو قرين الغلو حيث كلاهما يخرج عن حد الإمكان إلو الاستحالة، فقد تجاوز الشاعر الممكن إلى المستحيل، والكذب 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"[2].

يضع تحت الافراط درجات،فمنه الافراط المبالغ فيه لكن لا يمتنع في الوجود وهو الافراط الممكن، و يقابله الافراط الممتنع الذي يتصوره العقل لكن يمتنع وجوده، والافراط المستحيل،"يرى أن الأساليب المستساغةاعة هي الأساليب الوسطى،أما الإفراط الممتنع فهو مستاغ ولكنه غير مستحسن، وأما أفضل الطرق في التعبير فهما طريق الاقتصاد وطريق الإفراط الممكن"[3]. وفي معرف دل فيه طرق المعرفة بالنظر في سلامة المعاني من الاستحالة والإفراط في المبالغة، ينص 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 معتادالوقوع،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"[4].المستساغ من المعاني هو الممتنع سواء كان حاصلا أو مختلفا، وغيرهما المقصر والمستحيل، فهناك إذن طرفات مرفوضات ووسط مقبول،مستحسن ومستساغ، فالشعر موجود إذن في منطقة وسط بين التقصير والاستحالة"[5].

2- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص: 76.

3- المصدر نفسه، ص: 139.

4- شكري عياد، في الشعر، ص: 269.

1 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 139.

2- محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص. 59.

في غلبة المد العقلاني على التراث النقدي والبلاغي عند العرب والإعتقاد الصلب بأن الشعر تخييل ذهني "جمدت فاعلية الخيال الشعري في نموذج ثابت ميزته الكبرى الوضوح والتمايز، التي تنتج عنصر التناسب العقلي بين علاقات العالم البعيدة، هذا التناسب الذي لا يطلب فيه أن يكون واقعيا، وإنما يكفي أن يؤلف في شكل يرتضيه العقل أي ينبغي البقاء في مدار الممكن دون المستحيل"[1]. وإن عالج القرطاجني بعد أنوا ع الكذب التي قد تحصل في الشعر، منها الإختلاق.

مصطلح الاختلاق جديد في المنظومة النقدية استعمله القرطاجني وشرحه يقول " أعني بالاختلاق أن يدعي الإنسان أنه محب ويذكر محبوبا تيمه ومنزلا شجاه من غير أن يكون كذلك، وعنيت بالإمكان أن يذكر ما يمكن أن يقع منه ومن غيره ومن أبناء جنسه وغير ذلك مما يصفه ويذكره"[2].فهو كذب لكنه ممكن الوقوع، فكثيرا ما تغنى الشعراء بالمنازل من غير أن تكون واقعة بالفعل،فالإختلاق الإمكاني يقع في الشعر موقع الصدق؛ لأن " صفة الإمكان قد سلبته صفة الإمتناع ومن هنا خرج من دائرة الكذب ودخل دائرة الصدق، وعندئذ إن لم نصفه بهذه الصفة، أي صفة الإمكان كان ممتنعا"[3]، فيحصل الإختلاق الإمتناعي الذي أما " ليس يقع للعرب في جهة من جهات الشعر أصلا"[4]، هذا خاص بأشعار اليونانين لأنهم "كانوا يختلقون أشياءيبنون عليها تخاييلهم الشعرية ويجعلونها جهات لأقاويلهم، ويجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع فيه ويبنون

على ذلك قصصا"[5].

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"[6]، وفي تفصيل أنواع الكذب التي يمكن أن نصنفها حسب القول الشعري، لايعدم التأثير الذي يحدثه لدى المتلقي، فالشاعر يسعى إلى إيقاع الإيهام لدى المتلقي والتأثير فيه، وهذا بدءا

3-إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزار ة الثقافة، الجزائر، 2007، ص: 304.

4 – المرجع نفسه. ص: 76

5- زروقي عبد القادر، المحاكاة والتخيل، الحدود والتماهي، دار اليازوري للنشر، الأردن، د.ط، 2013،ص: 97.

6 – المرجع نفسه، ص: 77.

1 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 77-78.

2- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 315.

بالإعتناء بقوله وتقديمه في صورة مقبولة لدى المتلقي إلى بثه لأساليب ضمنية في قوله، وهي مجموع آليات ترمي إلى توهيم القارئ وإيهامه، ما يحتويه الفصل الثالث من هذا البحث.

# الفصل الثالث:

## أساليب الإيهام الشعرية.

أولا: التمويه في القول الشعري.

ثانيا: الإيهام والبنية الصوتية للشعر.

ثالثا: الإيهام في الصورة الشعرية

إن براعة الشاعر لا تقتصر على إجادته في تصوير تجاربه وحكاية مشاعره بالتصوير وإعمال الخيال فيها، إنما تعود كذلك إلى كيفية إيصال هاته التجربة المتميزة إلى القارئ الكفء الذي يساهم في تنميتها وتطويرها من خلال قراءته الجمالية التي يسقطها على النص المتبوعة بمحاولات التفسير والتحليل والتعليل.

يعتبر أسلوب الإيهام من أقوى الأساليب التي توحي للقارئ بضرورة التفاعل مع النص لاستكناه أبعاده واكتشاف مخبوءاته، والإيهام في مجمله هو العمل على تعطيل إدراك عقل القارئ ليصل إلى قلبه ووجدانه كي يؤثر فيه، لأن سلطة العقل ربما تبعد القارئ عن النص، أو تفرض عليه قراءة سطحية يستسلم فيها القارئ للبناء الفني الجذاب لقصيدة، لكن إذا تراجعت هاته الرغبة في القراءة السطحية، يندفع القارئ إلى المعاني المخبوءة في النص، بمحاولته طرق أبعاد لا يتوقعها المبدع أصلا، هذا لا يحصل إلا إذا توافر في النص أساليب ومهيئات تكسو النص بهالة تحفز القارئ على الوقوف عنده.

إن تفاعل القارئ مع النص هو وحده من يحدد جودة النص من عدمها، لذلك يهتم الشاعر به من خلال عنايته بنصه وكذلك استعداده، يقول القرطاجني أن تأثير النفس يعود إلى أمرين أساسيين "فتحرك النفوس للأفعال المخيلة إنما يكون بحسب الإستعداد، وبحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها، وما تدعم به المحاكاة وتعضد مما يزيد المعنى تمويها والكلام حسن ديباجة من أمور ترجع إلى اللفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب"[1]، فتقبل النص من لدن القارئ يعود إلى استعداده، وإلى الآليات التي تنمق النص المخيل وتزيده غموضا وتمويها، تلك الآليات تعود إلى عناصر البناء النصي المتمثلة في اللفظ والمعنى والنظم والأسلوب.

يعتبر الإيهام ""صناعة اللذة الجمالية اعتمادا على المزايا التي يحملها النص، فالإيهام الذي هو محصلة ونتيجة لعاملي الشكل والمقاصد الأدبية سوف يشد المتلقي إلى دائرة النص حيث لا يخرج ولا يسهو"[2]، شد انتباه المتلقي واستدعاء خبراته يحتاج إلى لمسة جمالية يضفيها الشاعر على قصيدته، لأن الأثر الذي يحدثه النص على المتلقي يتطلب عناية فائقة بالنص الشعري.

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 121.

2-محمد رضا المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999. . ص: 90.

لذلك فالمطلوب من الشاعر أن يكون عمله ملفتا للمتلقي كي يتفاعل معه. فيشمل الحديث عن الإيهام كل مقومات النص الأدبي التي تجعل منه نصا راقيا يستظهر لقارئه بأسلوب وألفاظ براقة تجذب إليها القارئ، وتنطوي في نفس الوقت على دلالات عميقة تستدعي حضور القارئ بذهن قادر على التحليل والتعليل لمراوغة الشاعر عبر رسالته، سيكون البحث فيما يتقدم إن شاء الله عن الأساليب التمويهية للشاعر و كيف يتم إيقاع الإيهام عن طريقها، بدءا بالحديث عن التمويه كأسلوب فني ثم الانتقال إلى رصد الجوانب التوهيمية التمويهية في البناء الشعري من ألفاظ ومعان إلى الصور الشعرية.

## 1. الأسلوب: التمويه في القول الشعري:

في تعريف حازم للشعر نلمح أنه أضاف عناصر جديدة للقول الشعري على غرار الوزن والقافية والمعنى، حيث يرى أن "أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، وخفي كذبه وقامت غرابته، وإذا كان قد يعد حذفا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب و تمويهه على النفس وإعجالها إلى التأثر له قبل إعمالها الرؤية في ما هو عليه، فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تخيله في إيقا ع الدلسة للنفس في الكلام"[1]. يلم فيه بمقومات الخطاب التواصلي الذي ينبني على الأطراف الثلاثة للعملية التواصلية، ومعرفة مراتبهم ومراعاتها، فالشاعر الحذق الذي يجيد إخفاء مواطن الكذب في قوله والتمويه على المتلقي بإلهائه بمجموعة من الحيل، التي يلقيها في خطابه التي تنبثق من الغموض، كما أنه يسعى إلى استمالة المتلقي واستلطافه نحو قوله وغرضه، فهو يجنح أساسا إلى إيقاع الإيهام لدى المتلقي والتشويش عليه حتى يتمكن منه، إذ يدرك الشاعر أنه لا يخاطب متلقيا عاديا، فالذي تحشد له الأساليب التوهيمية لا شك أنه متلق ذكي وفطن.

وأول ما ركز عليه حازم، هو الاستغراب والغموض فالشعر "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"[2]، حين يجمع الشاعر في قوله بين المحاكاة الحسنة والصدق في ما يدعيه مع كسوة كلامه بالغرابة يكون بذلك أقدر على إيقاع الاستغراب والتعجب لدى المتلقي.

فعلى الغموض ينبني نشاط الشاعر التمويهي؛ لأن "التخييل يجعل الخطاب ينزع نحو الغرابة وما تنبني عليه من تعتيم قد يصل إلى حد الإغماض وهنا بالتدقيق يلعب الإقناع دوره كاملا، إذ يأتي ليحد من ذلك النزوع الخطير، ويتجلى في شكل وميض أو في قالب سلسلة من الومضات تشهد نوعا من التواتر الدوري المنتظم فتشيع في الخطاب نوعا من الوضوح بدونه يصبح لغزا محُ يرّ ا

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 71-72.

[2] المصدر نفسه، ص: 71.

وطلسما مقفلا"[1]، فالغرابة التي تصحب المتلقي ناتجة عن الغموض الذي يلف القول، والشاعر يتعمد ذلك ليتسنى له الدخول إلى وعي المتلقي لحظة دهشته، إذ يتدخل لإقناعه ويطرح عليه بدائل من شأنها إزالة ذلك الغموض والشحوب على صفحة القول، فيرضخ المتلقي لذلك؛ لأنه "إذا عطلت الغرابة صار القول إلى السذاجة وأصبح كالأقاويل المتداولة بين الناس أو تردّى في الإيهام، فيتولد عن تعطيل الغرابة تعطيل مماثل للحدث الشعري، ويصبح الكلام استعادة لا ابتداءا وابتذالا لا ابتداعا"[2].

فلا يستغني الشاعر عن إغماض معانيه والعمل على تستيرها وراء حجاب جذاب، ينساق القارئ وراءه ويدفعه محاولة رفعه ليتمتع بما وراءه، فكما قال ابن طباطبا "ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازا لمن يسمعها الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه وقبل العبارة عنه، والتعريض الخفي الذي يكون لخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي ستردونه"[3].

مما لا جدال عليه أن النفس تتوق لمعرفة الخفي وكشف المستور، وتنتبه إلى المعنى الغامض الذي يستدعي منها التطلع إليه ومشاركته؛ لأن "أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس وعما تعلم بالفكر إلى ما تعام بالاضطرار والطبع"[4]، إن الغرابة التي تتولد عن الغموض، تدخل المتلقي عالم الشاعر الخاص الذي تحيط به هالة من القدسية والمتعة الفائقة في محاولة المتلقي مجاراة الشاعر، وكل ذلك والمتلقي تحت وقع الشاعر الذي عمد إلى متلقيه حتى أوهمه، ولما أوهمه أقنعه بضرورة مجاراته، ولما جاراه يفر الشاعر بمعانيه إلى غاية لا يدركها إلا هو، فيصبح المعنى أمام المتلقي ولكنه لا يمسك به، هنا تبلغ الحلاوة والمتعة أقصى درجاتها.

يرتبط التمويه بالقول الذي يبثه الشاعر لمتلقيه، وهو يعد من مهارة الشاعر وقدرته على التلاعب بالمعاني والألفاظ، هذا لأن جذب انتباه المتلقي ليس بالأمر الهين، كما أن إقناعه يتطلب

---

[1] محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية. ص: 363.

[2] المرجع نفسه.ص: 361.

[3] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر. ص: 17.

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص: 108.

استراتيجية محكمة يتعمدها الشاعر ليطيح بمتلقيه "التمويه هو لب عملية التخييل، وهو مرتبط بالقول الشعري حال كون القول كاذبا، وهو من أحر ج مواقف الشعرية التي تحتاج إلى براعة وإبداع في القول والتمويه"[1].

يلجأ الشاعر للتمويه على المتلقي حين يكون قوله كاذبا، ويدرك أن هذا الأخير لن يتقبل غير الصادق من القول، يجد الشاعر نفسه مجبرا على الاحتيال كي يبدو كلامه صدقا، تكون بما سماه القرطاجني "التمويهات والإستدراجات"، "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]. لذلك يعلق حازم التمويهات بالاستدراجات "ويجعل التمويه مسألة متعلقة بالقول، أي بإبداع الشاعر له حتى يصير مموها، ويكون الاستدراج نتيجة، لكنها تختص بالسامع أو المخاطب، ويقع تأثيرها عليه، إذ القول الشعري له طرفان مُرسل ومُستقبل وبينهما القول يحمل الصنعة الشعرية المموهة. ولماذا التمويه؟ لأن القول الشعري من شأنه أن يضع شيئا غير التصديق والدلالات على ماهيات الأشياء ويخيل الأشياء على غير ما هي عليه أو على غير ما ترى"[3].

يتمتع المبدع بالقدرة على إيهام المتلقي واستدراجه بحنكته وتمرسه بالصناعة، فلا يخلو عمله من ذلك، حتى أنها تكون ملكة لديه، كما أن التمويه يتعلق بالقول والاستدراج يتعلق بهيئة المتلقي "التمويهات تكون 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 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"[4].مادة القول أي المعاني

---

[1] فاطمة الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني. ص: 227.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 63.

[3] فاطمة الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني. ص: 226-227.

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 64.

التي يوردها الشاعر، تتعلق بالتمويه من خلال طرق يسلكها الشاعر ليصفي كلامه من الكذب و الشوائب التي قد تعيبه، كما أن الترتيب في القول من تقديم وتأخير وإضمار يساعد على نجاح عملية التمويه في القول.

لقد بينا أن التمويه هو العمل على 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"[1]. الشاعر الذي يموه شاعر متمكن مجيد لقوله ومدرك لمكانة المتلقي وتعكس مهارة الشعراء، فالتمويه فن في استدراج المتلقي حتى يصبح واقعا موقع الإعجاب ويكون بعدا جماليا يكتسيه القول.

كما أنه على الشاعر أن ينوع في معانيه وأغراضه، مراعاة لحال المتلقي "إن الحذاق من الشعراء لما وجدوا النفوس تسأم التمادي على حال واحدة وتؤثر الانتقال من حال ووجودها تستريح إلى استئناف الأمر بعد الأمر واستجداد الشيء بعد الشيء"[2]. فالنفس تحب الانتقال من حال إلى حال وتأنس لتلك النقلة خاصة إذا أجاد الشاعر فعل ذلك، حيث يراوح بين معانيه دون أن يحس القارئ بفجوة بين المواضيع والأغراض التي يتطرق إليها الشاعر "فللشاعر قدرة تلقائية في السيطرة وهذه التلقائية يمتلكها الشعراء الذين ينتجون نصوصا فائقا، والمطلوب على وفق ما يقوله حازم دفع المتلقي إلى حب متزايد للنص، أي أن الشاعر حين يرى قدرته على إيقاع الوهم في ذهن المتلقي قد ضعفت فعليه أن يتوقف لأن المطلوب زيادة حب النفس لما يرد عليها"[3].

يلجأ الشاعر إلى المراوحة بين المعاني الخطابية بعد الشعرية، فما دام الشاعر يستعين بالإقناع حال استدراج المتلقي وإيهامه، فإنه يدخل بعض الأساليب الخطابية في شعره، وذلك شأن الخطيب إذ يستعين بالأساليب الشعرية أثناء خطبته، فكلا الجنسين يستعين بمقومات الآخر ولا ضير في ذلك مادامت غاية الأديب هي إحداث الإثارة لدى المتلقي "وقد أشار حازم وهو يتحدث عن التمويهات إلى ذلك بقول يفهم منه أن التمويهات لعبة للشاعر والخطيب معا، ولكن بنسب حيث

---

[1] محمد بنلحسن، التلقي لدى حازم القرطاجني. ص:319.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 296.

[3] محمد رضا المبارك، استقبال النص عند العرب. ص: 157.

ثمة تمويهات معروفة في الخطابة ألفها الناس، وثمة تمويهات شعرية تأتي من اشتغال النفوس بالتعجيبات والإبداعات البلاغية"[1]، الخطيب يعمد إلى إيهام المخاطب، حيث يسعى إلى إيقاع الظن عنده، حتى إذا تمكن من ذلك "يبقى عليه في هذه الحال الإيهام بأن ما يفوه به هَو عين الصدق وكبد الحقيقة، حين أن أقاويله بالحقيقة تحتمل الصدق وتحتمل الكذب، ولهذا السبب فإن مثل هذه الأقاويل يحُ وجها الكثير من الدراية والفطنة والتبحر في الأساليب البلاغية، كيما تأتي أكثر تأثيرا على النفس وأكثر إبلا غية"[2].

إن عمل الخطيب التمويهي قائم على تقديم كلامه وهو يتأرجح بين الصدق والكذب، مع التقديم سلفا لصدقه بالمقدمات التي ألقاها عليه، لكنه يوهم المخاطب وكأنه حر في اختياره، ويترك للمخاطب الاستنتاج والاقتناع بتلك الدعوى. وأساليب الاقتناع قائمة على التخييل لأن النفس كما قال ابن سينا أطوع منهم للتخييل على التصديق.

فالإقناع الذي يستند عليه الشاعر حال وقوع الغرابة موقعا حسنا عند المتلقي، إنما هي من المقومات الرئيسية في الخطابة؛ لأن "صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية كما أن الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية لتعتضد المحاكاة في هذا بالإقناع والإقناع في تلك بالمحاكاة (...) فأما إذا استعملت إحداهما الأقل من الأخرى فإن ذلك يحسن لاعتضاد إحداهما بالأخرى وإراحة النفس وجمومها لتحدد الأقاويل الشعرية بعد الخطابية والخطابية بعد الشعرية وإجمامها بالواحد لتلقى الآخر"[3]. كما أن الخطيب يستنجد بالأساليب الشعرية التي تقوم على مخاطبة العاطفة واستلطاف المتلقي، كذلك الشاعر يحتاج لإثبات دعواه القائمة على الإيهام ببعض الأساليب العقلية القائمة على البرهان والدليل، ما أطلق عليه القرطاجني بالمعاضدة، فالشاعر يثبت أو يؤكد أقواله المخيلة بأقوال عقلية "وقد كان أبو الطيب يعتمد هذا كثيرا، ويحسن وضع البيت ألإقناعي من الأبيات المخيلة ثم يختمها ببيت إقناعي يعضد به ما قدم من التخييل ويجمّ النفوس لاستقبال الأبيات المخيلة في الفصل التالي. فكان لكلامه أحسن موقع في النفوس بذلك"[4].

---

[1] فاطمة الوهيبي، نظرية المعنى عند القرطاجني. ص: 228.

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

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 293.

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 293.

فحين تمتزج الأساليب الخطابية مع الشعرية تكون أقوى دلالة وتأثيرا "قد تزدوج أساليب الإقناع بأساليب الإمتاع، فتكون إذ ذاك أقدر على التأثير في اعتقاد المخاطب، وتوجيه سلوكه، لما يَهبُها هذا الإمتاع من قوة في استحضار الأشياء، ونفوذ في إشهادها للمخاطب، كأنه يراها رأي العين"[1].

## 1.1.الحيل الشعرية:

تعتبر الحيل الشعرية من أساسيات التمويه على المتلقي في القول الشعري "لإنجاح الحيل في إنهاض النفوس لا بد أن تتآزر بالتمويهات والتوهيمات التي يجريها الشاعر على القول الشعري، وهذا ما يستحضره القائل/المبدع زمن الإبداع"[2] .

تقترن الحيل الشعرية بالتمويهات وتعضدها في الإيقاع بالمتلقي ومخادعته، "الأقاويل الشعرية أيضا تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد 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"[3].

يتكئ الشاعر على الحيل لتحقيق الاستمالة والتأثير في المتلقي حتى يتوجه بسلوكه منحى قصده الشاعر في قوله، بحيث تتوزع الحيل الشعرية على أطراف العملية التواصلية، فالشاعر يحتال والقول يحتوي على حيل كما أنه يحتال على المتلقي، فالقول الشعري "يصير مقبولا عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلا إليه أو نفورا 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 الانفعال لذلك الشيء المقصود بالكلام ومدحه إياه بأن تلك عادته وأنها من أفضل العادات"[4].

---

[1] طه عبد الرحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام. ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000 ص: 38.

[2] محمد بنلحسن، التلقي لدى حازم القرطاجني. ص: 222.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء.ص: 346.

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 347.

إن 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 الاعتذار والاسترضاء، مثلا النابغة الذبياني حين فقد مكانه في بلاط النعمان، ومدح بعده الغساسنة أراد أن يسترضي النعمان ويكسب وده ثانية، فخاطبه قائلا[1]:

**أتاني أبيت اللعن أنك لمتني وتلك الهتيم منها وأنْصَبُ .**

**لعمري وما عمري علي بهيّن لقد نطقت بطلا علي الأقارع.**

**فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع**

**أتوعد عبدا لم يخنك أمانة ويترك عبد ظالم وهو ظالع.**

**وأنت ربيع ينعش الناس سيبه وسيف أعيرته المنية قاطع.**

هذه الأبيات وغيرها من القصائد التي قدمها الشاعر استرضاء للمدوحه، ورفع العتب عنه، فطلب العفو منه وضمنها مدحا له ولخصاله، فاحتال بأسلوب الاعتذار 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[2]:

**شُمس العداوة حتى يُستقاد لهم وأعظم الناس أحلاما إذا قدروا.**

**قوم إذا أنعموا كانت فواضلهم سيبا من الله لا منّ ولا حسد.**

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 "الاعتياض والقران"، يقول عن الاعتياض "فأما طريق الحيل في إزالة الغموض الإشتكال الواقعين بهذه

---

[1] ديوان النابغة الذبياني، دار بيروت للطباعة والنشر، د.ط، 1980. ص: 17.

[2] ديوان الأخطل، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1994. ص: 106.

الأشياء فهي أن يعتاض من الشيء الذي وقع به الإغماض والإشكال أو أن يقرن به ما يزيل الغموض الإشتكال، 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 انبهم 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 الاستمرار 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 الانتقال من بعضها إلى بعض"[3].

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 الالتفات الذي يقارب حديث القرطاجني عن "حسن المأخذ"، الذي يتعلق بالأسلوب، حيث " يكون بلطف المذهب في

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 175-176.

[2] المصدر نفسه. ص: 176.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء.. ص: 348.

الاستمرار على الأساليب والاطراد 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 الالتفات، أما الأسلوب فإنه يتعلق بالمعنى من حيث يستميل به القارئ، فيكون مسلكه مما يطمئن به القارئ ويستأنس به، وهي ما اصطلح عليه القرطاجني بالإثلاج، 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 الشاعر، فيجد نفسه مجبرا على استكمال القول وتتبع المواطن التي طرقها الشاعر الذي أوهمه بذلك، فحين يعجب القارئ بالمنازع والأساليب، لا يكاد يدرك كنه القول إلا بغير ذلك المسلك الذي اقترحه الشاعر، وعليه يكون الشاعر قد موه على القارئ بتتبع قوله إلى آخره، حيث يستمتع به وستغرب لكنه لا يستطيع التعليل أو الرفض أو الهروب من وطأة القول وسحره.

ويتفرع عن حسن المأخذ حتما قدرة الشاعر على التمويه على المتلقي باعتماده أولا على البنية السطحية للقول، ثم الإيحاء للقارئ بدخوله للبنية العميقة، عن طريق مراوغة الشاعر للمتلقي وبث الأريحية له عن طريق أسلوب الالتفات.

## 2.1.الإيهام والالتفات:

إن المبدع دائم الاهتمام بمتلقي نصه، لذلك يحشد ما استطاع من أساليب وآليات تموه على القارئ ومن ذلك أسلوب الالتفات الذي يعتبر من الأساليب التي تعكس رغبة الشاعر في امتلاك

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء.ص: 371.

[2] المصدر نفسه. ص: 371.

المعنى والاحتفاظ بقصدية النص كما أنها تكشف "عن رغبات حقيقية لدى المبدعين نحو احتكار لتفسير ومن ثم تسنم هرم السلطة وممارستها"[1]، نعم، إن الشاعر يمارس سلطة على المتلقي ويضلله، فحين يعمد إلى الالتفات، فإنه بذلك يموه على المتلقي ويضلله حتى إذا تمعن القارئ في النص، فإنه لا ينفذ بطائل منه، إذ أن المعنى في انفلات مستمر والمبدع وحده هو من يمتلك هذه السلطة.

تعتبر قضية الالتفات من الظواهر البلاغية الهامة التي نرصدها في الخطاب الشعري، حيث تمثل سمة أسلوبية بارزة تجذب السامع إلى القول وتروح عنه، كما أن الشاعر الذي يرتكز على هذا الأسلوب يستطيع إيهام المتلقي والإيقاع به في شباك المعنى الذي رسمه له، فالشاعر يسعى بأسلوب الالتفات 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"[2]، يدعو الشاعر المتلقي كي يحاوره ويكسر حاجز التلقي السلبي المتمثل في الاستماع فقط والاستمتاع، وهي غاية حجاجية تروم إفادة المتلقي من النص لإثرائه وفتق الدلالات واستخراج المعنى البكر من بطن النص، فالالتفات أسلوب شيق يزج بالقارئ في أعماق النص ويلقي بضلاله على وعي القارئ فيوهمه حتى يتبعه ويتحاور مع المبدع من خلال الالتفاتات 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 الإيهام ويستحيل على المبدع أن يكسب ود المتلقي وتفاعله مع النص.

أرجع فضل البلاغة وميزتها إلى الالتفات، 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

[1] الغذامي محمد عبد الله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999. ص: 111.

[2] محمد المبارك، استقبال النص عند العرب. ص: 275.

مستمر، ولكي يكون هذا الحوار بين المعنى والقارئ الذي يوجهه الشاعر قبلا لا بد من اللجوء إلى إيهام القارئ حتى لا يمل.

أول ما نستهل به في المدونة البلاغية هو تعريف لابن المعتز، إذ يقول عن الالتفات "انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"[1]، يميز بين نوعين من الالتفات، النوع الأول وهو الانصراف من المخاطبة إلى الإخبار، والنوع الثاني الانصراف عن المعنى، أي يكون الالتفات مشروعا في مبنى القول ومعناه، المبنى وهي صيغ الأفعال والضمائر الظاهرة في القول، والثاني الانتقال من معنى إلى معنى آخر، كما يبينه علماء البلاغة.

وقد أخذ الالتفات مسميات كثيرة في المدونة النقدية والبلاغية، حيث يقول ابن رشيق "وهو الاعتراض وسماه آخرون الاستدراك حكاه قدامه، 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"[2]، 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:

**لو أنّ الجلين وأنت منهم رأوك تعلّموا منك المطالا.**

فقد اعترض كلامه بقوله-وأنت منهم- ثم عاد فأتم قوله، وهو إن أورده ابن رشيق في باب الالتفات إلا أنه يصر على أنه من الاعتراض وإن أقحم في باب الالتفات ،يقول ابن البناء عن الالتفات أنه "خطاب تلون" وهو "أن يخرج من حضور إلى غيبة وعكسه"[3].

مثال ذلك قول امرئ القيس[4]:

**طاوَل ليلك بالأثمد ونام الخليّ ولم ترقدِ .**

---

1- عبد الله ابن المعتز. كتاب البديع. تحقيق: إغناطيوس كراتشقوفسكي. دار المسيرة، بيروت. ط3؛ 1982. ص: 58.

2-ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001،. ص: 45.

3- ابن البناء المراكشي العددي. الروض المريع في صناعة البديع. تحقيق: رضوان بنشقرون. 1985. ص: 98.

4- ديوان امرئ القيس، شرح مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص: 53.

**وبات وباتت له ليلة كليلة ذي العاثر الأرمدِ .**

**وذلك من نبإٍ جاءني وذُبِّئته عن أبي الأسودِ .**

وقد سماه بعض العلماء بالاستطراد، والاستطراد "هو أن يخرج المتكلم من الغرض الذي هو فيه إلى آخر لمناسبة بينهما ثم يرجع إلى إتمام الأول"[1]، 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:

**وإنّا لنُاسٍ لا نَرى القتل سُبّة إذا ما رأته عامرٌ وسَلول.**

**يُقرِّب حبّ الموت آمالنا لنا وتكرهه آجالهم فتطول.**

**وما مات منّا سيِّد حتف أنفه ولا طُلَّ منّا حيث كان قتيل.**

فالشاعر لم يلتفت، بل أثناء تعداد مفاخر قومه رأى على سبيل زيادة الهجاء والاستهزاء 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 الاستطراد"، حيث يكون المعنى الثاني هو المقصود "فيُذكّر الأول قبله ليُتوصّل إليه"[2]، مثال ذلك قول أبي إسحاق الصابي:

**إنْ كنتُ خُنتُكَ في الموَدّة ساعة فذممتُ سيفَ الدولة المحمُودا.**

**وزعمت أن له شريكا في العُلى وجحدته في فضله التوحيدا.**

**قسمًا لو أني حالفٌ بِيَمينها لِغريم دَينٍ ما أرادَ مَزيدا.**

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.

2-الهاشمي أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تدقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، د.ت. ص: 302.

- الصعيدي عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة. ج4. ص: 21. [2]

يرصد ابن رشيق الفروقات التي بين الالتفات والاستطراد في قوله "منزلة الالتفات في وسط البيت كمنزلة الاستطراد في آخر البيت، وإن كان ضده في التحصيل، لأن الالتفات تأتي به عنوة وانتهازا، ولم يكن في خ َلَدٍ ، 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"[1]،

والتخلص نوع بلاغي من حسن مأخذ الشاعر كذلك، اتخذ مفهوم الالتفات "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، 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"[2].

ويسمى حسن التخلص: "نعني به الانتقال مما شبب الكلام به من تشبيب أو غيره إلى المقصود مع رعاية الملاءمة بينهما، لأن السمع يكون مترقبا للانتقال من التشبيب إلى المقصود كيف يكون فإذا كان حسنا متلائم الطرفين، حر ّك من نشاط السامع وأعان على إصغائه إلى ما بعده وإن كان بخلاف ذلك"[3].

ومن التخلصات المختارة قول أبي تمام[4]:

**يقول فيوقُس ِصِ َحْ بي وقدغَ َنَتْ ما النَّسُّرىَ وخُ طا المَ َهْرِيَّةِ القُود .**

**أمطلع الشمس تنويأنْ تَؤَ ُمَّنِاَ فَقُلْتُ ُكَلاَّلكن ْمَ َطْلِعَ الجُودِ .**

ومما ورد في التخلص، قول المتنبي:

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة. ج2. ص: 46.

[2] يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. ج2. ص: 330-331.

[3] الصعيدي عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة. ج4. ص: 135.

[4] ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2001، ج1، ص: 327.

**خليلي ّ إني لا أرى غير شاعر فلم منهم الدعوى ومني القصائد.**

**فلا تعجبا إن السيوف كثيرة ولكن سيف الدولة اليوم واحد.**

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 الالتفات "عطف أعنة الكلام" وفيها يذكر الشاعر قصد تمهيده لغرض آخر حيث يكون الغرض الأول ملائما للغرض الثاني ووجوده وهذا ما يعرف بالصورة الالتفاتية 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"[1].

وكأن الصورة الالتفاتية 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 موضوعات عدة، أو جمع بين قضايا وأغراض يستحيل تقبلها لدى القارئ، والالتفات 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[2].

فإذا تتبع الشاعر هاته الطرق فإنه يحتال على المتلقي كي يخفي أمورا قد تعيب قوله إذا لم يلفها برداء جمالي يوقع الاستغراب لدى القارئ دون أن ينفره من القول أو الأخذ بدعوى الشاعر "قد تبين أن ما قصد به الاستدراج أولا أو سنح فيه الالتفات آخرا، كلاهما منه ما يترامى فيه من الغرض الأول

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء. ص: 315.

[2] - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 315-316.

إلى الثاني من بعد على سبيل التدرج"[1]، لذلك يعد القرطاجني الالتفات من أساسيات التمويه على المتلقي قصد استدراجه وتهيئته لمساءلة النص وتقمص روح الشاعر.

## 2.الإيهام والبنية الصوتية للشعر:

تساهم البنية الإيقاعية بشقيها الداخلي والخارجي في التأثير في نفس القارئ، لأن للموسيقى دورا هاما في استدعاء المتلقي نحو النص لمحاورته؛ لأننا حين نسمع الشعر "لا نسمع الحروف وحدها،

2- المصدر نفسه. ص: 316.

إنما نسمع كذلك الكيان الذي ينطق بها"[1]، فإن حضور القارئ يتوقف على ميله نحو النص الشعري من مواجهته الأولى للشعر وهي الشكل الخار جي، إن المتلقي يتفاعل مع النص الشعري ويدخل دوامة الشاعر إذا انتبه إلى موسيقاه وأعجب بالتناغم والتناسب بين أجزاء القصيدة.

لذلك تعتبر الموسيقى من الآليات النقدية التي تساعد على استدعاء المتلقي وإيقاع الإيهام عنده، تتمثل استعانة الشاعر بالموسيقى حين يعمد إلى إنشاد قصائده، يدرك حينها أنه يستعين بأقوى الطرق الإيحائية لنقل تجربة الشاعر إلى متلقيه.

وتعود تلك الخاصية النوعية للموسيقى كونها مدركة من الوهم، لأن الإيقاعات والأنغام ذات طبيعة تجريدية ولايوجد بين مختلف قوى الإدراك مايقبل المعطيات التجريدية إلا الوهم، فبما أن الوهم يسيطر على القوى الذهنية وهو الذي يوجه سلوك الفرد ويحدد انفعاله، فلهذا تكون للموسيقى التأثير القوي في النفس[2].

يستثمر الشاعر الموسيقى بطاقتها الإيحائية ليحتوي القارئ ويؤثر في سلوكه "ويتحقق ذلك بالنقرات التي تحدثها الأنغام والألحان على المستوى العاطفي للمتلقي، ولكنه يمس سلوكاته وأفعاله أيضا، لأن الموسيقى تستطيع أن تغير انفعالاته، فتحولها إلى نقيضها كما تستطيع أن تتملك نفسه فتدفعه إلى الإذعان لأنغامها والقيام بالفعل الذي تستهدفه"[3]، بما أن للموسيقى الفعل القوي على انفعال الإنسان حتى تؤثر في سلوكه، على الشاعر مراعاة ذلك بالتأليف الحسن بين عناصر نصه.

المقصود بموسيقى الشعر كل عناصر البناء الشعري من الحروف إلى الكلمات إلى التركيب إلى الوزن العام الذي تحتكم إليه القصيدة، وقد حدد الجاحظ للشعر أركانا هي "إقامة الوزن وتخير اللفظ و سهولة المخرج فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[4]، زيادة على مراعاة الشاعر للمحاكاة والتصوير في شعره، لا يفوته تخير الوزن المناسب لغرضه واختيار الألفاظ ذات الجرس الرنان المعتمد على المخارج المتناسبة للحروف المجاورة للفظ.

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص: 6.

[2] ينظر: التخييل والشعر. ص: 145.

[3] المرجع نفسه. ص: 144.

1-أبي عثمان الجاحظ، الحيوان، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965. الجزء الثالث. ص:131-132.

لا شك أن البنية الصوتية للشعر تحمل بعدا تأثيريا على المتلقي؛ لأن الصوت يحتوي على شحنات تعبيرية تتجلى في توظيف الشاعر في قوله بعد الدلالات التي تحملها الأصوات "إن استخدام طاقة التعبير الصوتي في مستوياتها المطلوبة أغلق الدلالة المعجمية وفتح الأفق باتجاه دلالات جديدة ومبتكرة هي الأساس أو المرتكز للشعرية"[1]. تتميز بتحمل الدلالات والشحنات التعبيرية، لتتجاوز مجرد كونها أداة الشاعر التي تجعل للشعر وقعا رنانا على أذن المتلقي كي يلتفت إلى ذلك القول، إلى تضمين لشاعر تلك الموسيقى إيحاءات من شأنها إيقاع الإيهام في ذهن القارئ.

فإن خاصية التركيب الصوتي تشمل: اللفظ والقافية والوزن، ولكل منها مجموع مزايا جمالية نغمية وفي نفس الوقت تموه على القارئ وتستدرجه لقصدية الشاعر.

## 1.2. اللفظ:

اللفظ عبارة عن بنية صوتية تتألف من مجموع حروف تحتكم إلى التلاؤم والإنسجام "إن العلاقة الجدلية بين النطق والسمع هي ما يعطي الإستخدام الأمثل للحروف التي تشكل الكلمات قيمة وأهمية وفاعلية"[2].

لهذا يعتني الشاعر بالموسيقى الذاتية التي تتعلق بكل لفظ، فلا يخفى أن لكل صوت مخرجا معينا وجرسا موسيقيا يستتبعه، ينبغي على الشاعر أن يعمل على تأليف الحروف وفقا للمخارج، يقول ابن جني "ومن طريف ما مر بي في هذه اللغة التي لا يكاد يعلم بعدها، ولا يحاط بقاصيها ازدحام الدال والتاء والطاء والراء واللام والنون، إذ مازجتهن الفاء على التقديم والتأخير، فأكثر أحوالها ومجموع معانيها أنها للوهن والضعف ونحوهما، من ذلك (الدالت) للشيخ الضعيف والشيء التافه والطيف، و(الظليف) الجحان وليست له عصمة الثمين"[3]

كما أنه ينبغي على الشاعر أن يؤلف بين حروفه، فبعض الحروف كما مر في قول ابن جني تدل على صفات معينة تتعلق بصفات الحروف ذاتها، وذلك بحسن التلاؤم، لان "تلاؤم الحروف من شرط البلاغة، لأن الكلام لا يكون بليغا وإن ثقفت ألفاظه لمعانيه التثقيف كله، وإذا تنافرت حروفه، وتنافر الحروف أن يكون مخارجها متلاصقة كالجيم والشين أو كالصاد والسين

---

[1] محمد رضا البارك، استقبال النص عند العرب. ص: 98.

[2] محمد المبارك، استقبال النص عند العرب. ص: 100.

[3] ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، د.ط، د.ت، ج2/ص:166.

والزاي، ألا ترى أنك لو بنيت اسما ثلاثيا من الجيم والشين والضاد على أي ترتيب أحببت أن تصنعه عليه من الترتيبات لم تقدر على استعماله إلا بعسر شديد"[1]. التلاؤم هو نقيض التنافر، وهو تعديل الحروف في التأليف والإبتعاد عن ضم الحروف التي تتقارب في المخرج حتى لا ينفر المتلقي من ازدحام الحروف، مثال ذلك بيت البلاغة الشهير:

**وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر.**

فقد جمع الشاعر بين حروف تتقارب في مخارجها، حتى لا يكاد المتلقي يستحضر ذهنه للتأويل، إلا أنه يقلق من هذه الحروف وهذا البيت، فبالتالي تبطل عملية الإيهام.كما أن استخدام الشاعر لبعض الحروف لأنها تلائم حركته النفسية وإيحاءاته، مثال ذلك قول المعري في مطلع قصيدة يخاطب فيها صاحبيه:

**عَلّلاني فَإن بِيض الأماني فَنيت، والظلام ليس بفاني.**

" فالمد في الكلمة الأولى من الشطر الأول-عللاني- يناسب شكواه إلى صاحبيه من نضوب آماله، على حين خلت الكلمة الاولى من الشطر الثاني من المد –فنيت- لتحاكي معنى انقضاء الآمال، فإنها تقع سريعة في النطق لتدل على الفناء السريع – لبيض الأماني- والكلمتان الأخيرتان يمتد فيهما الصوت ليحدث تضادا في النطق بينها وبين فنيت، ففي الشطر الثاني يدل على انقطاع الصوت السريع في الكلمة الأولى على الدلالة السابقة، ليعقبها المد في كلمتي الظلام وبفاني، ليوحي بالصوت إيحاءا قويا بأن هذا الظلام ممتد لا نهاية له"[2].

فالتنويع الموسيقي لا يقتصر على الحرف، وإنما يتعدى إلى الكلمات والجمل والتراكيب، فالشاعر بطبعه يختار ما يوافق مزاجه الشعر بتمديده لبعض الحروف وقصر الأخرى على ما يعرف اليوم بالدفقة الشعورية، التي توهم القارئ وتأخذه إلى حيث يريد الشاعر.

بما أن البنية السطحية للقول الشعري تكون أكثر جذبا للقارئ، فلا بد أن تكون في المستوى الذي يسمح لها بشد انتباه القارئ وإثارة فضوله، وما يزين القول الشعري هو صفته النغمية التي تتراءى للسامع من خلال البحر الذي يركبه الشاعر والقافية التي تترك وقعا على الأذن.

---

1 الرماني، رسالة في إعجاز القرآن، شرح: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: زكريا سعيد علي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1997. ص: 59.

2-محمود الفاخوري، موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، د.ط، 1996. ص: 169.

"فأما العرب فإنما بلغ شعرهم غاية الحسن لما اعتبر فيه من الأعاريض والقوافي، وقد صارت العجم اليوم يحتذون مثالهم في ذلك، فليس لترك القوافي وجه لمن يريد سلوك مسلك الشعر، كما أنه ليس لترك عروض إلى عروض أخرى في قصيدة واحدة وجه"[1].

تعطي القافية للبيت جرسا موسيقيا، يكون ذا أثر بالغ في نفس المتلقي حسب قوة الحرف وشدة وقعه، ويزيد البيت رونقا وبهاءا، والقوافي "إن المحدود منها منساب سهل والساكن غير رنان، وعند إرادة الإنسياب والإسهاب في المعاني الحماسية والوطنية والحروب وغيرها من الأغراض القوية كالرثاء والفخر تحتاج إلى القوافي التي تساعد على الإسهاب بينما تكون المقطوعات للخواطر السريعة بالقوافي الساكنة غالبا والمشيعة بين بين"[2].

كما لا يفوت الشاعر بعد عنايته بألفاظ قصيدته ومعانيها فإنه لا ستكمال غايته فإنه يتخير الوزن المناسب لقصيدته، فالوزن مما لا شك موسيقى البيت التي تساعد الشاعر في نقل مكنوناته، كي يتحقق الإثارة لدى المتلقي فكما قال ابن رشيق أن "الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية"[3]، فلكل وزن صفة خاصة به تلائم كل غرض من أغراض الشعر لأن "كل مجموعة ترتبط بحالة عامة من أحوال النفس، وفي إطار هذه الحالة يختار الشاعر وزنا من إحدى هذه المجموعات اختيارا تلقائيا هو الوزن الذي يوائم حركته النفسية"[4] فالوزن رغم صورته المجردة إلا أنه يحمل دلالة شعورية عامة مبهمة، ويترك للكلمات تحديد الدلالة إن الموسيقى ليست إلا تابعة للمعنى، والمعنى يتغير من بيت إلى بيت حسب الفكرة والشعور والصورة المدلول عليها، وكما قال ابن سينا أن "اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أولينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك"[5]. لذلك حددت لبعض الأغراض أوزانا مناسبة لها "لما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد الصغار والتحقير وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان

---

[1]-شرح رسالة الرماني. ص: 107.

[2]-محمد عبد المنعم الخفاجي، عبد العزيز شرف، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، د.ط، 1987. ص: 17.

[3] -ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، الجزء1و2. ص: 141.

[4]- عز الدين اسماعيل،التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، د.ت. ص: 51.

[5]أرسطو، فن الشعر. ص: 163.

ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء"[1]؛ فقد يوفق الشاعر بين الوزن والغرض الذي يكتب فيه، حتى تعلق كل وزن أو بحر من بحور الشعر بغرض معين، فقد الشاعر في معانيه وعاطفته، وبين الإيقاع والوزن اللذين اختارهما للتعبير عن موقفه، الأمر يعود للشاعر فقد يقع على البحر ذي التفعيلات الكثيرة في حالات الحزن لاتساع مقاطعه وكلماته لأناته وشكواه، محبا كان أم راثيا، أو لملائمة موسيقاه لأغراضه الجدية من فخر و حماسة ودعوة إلى قتال... لهذا كانت البحور الغالبة في الأغراض القديمة هي الطويل والكامل والبسيط والوافر، مثال رثاء ابن الرومي لولده[2]:

**بكاؤكما يشفي وإن كان لا يجدي فجودا فقد أودى نظيركما عندي**

**ألا قاتل الله المنايا ورميها من القوم حبات القلوب على عمد**

**على حين شمت الخير من لمحاته وآنست من أفعاله آية الرشد**

**طواه الردى عني فأضحى مزاره بعيدا على قرب قريبا على بعد.**

حالة الشاعر في مواجهته لأصعب المواقف وهو الموت لأقرب الناس إليه، عبر عن تلك اللوعة بنفس طويل يحمل معه همومه وأشجانه، فإذا كان الوزن موافقا لغرض الشعر كان تحقيق الإيهام أقرب من كون الوزن غير ملائم للغرض الشعري، لأن الأذن تتفاعل مع الموسيقى الحزينة التي بدورها تكون معبرة عن حزن، حتى لا يؤدي إلى استغراب المتلقي وقطع اللحظة الجمالية حين يكون تحت تأثير الشعر.

ولهذا فقد تتنوع الأساليب التمويهية الإيهامية لتشمل كافة مقومات النص الأدبي، فلا يفوت الشاعر الإعتناء بألفاظه ومعانيه وصوره لغرلض واحد وهو التأثير في المتلقي وجره إلى غاية ينويها الشاعر. فموسيقى القصيدة التقليدية ذات رتابة واحدة ولذا حاول الشاعر كسرها، حتى لاينقل مله لقارئه فيترك هو الآخر الأخذ بشعره، بما يتيح له أن ينقل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضي المفروض وقد ظهر هذا مبكرا في ما سماه العروضيون الزحافات والعلل وهي حذف ساكن أو زيادته أو تحريكه، لم يكن لها من مبرر إلا أن يوفق الشاعر بين حركة

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 266.

[2] ديوان ابن الرومي، تحقيق: أحمد حسن سج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1994. ص: 400.

نفسه والإطار الخارجي، حتى يوهم المتلقي بأنه يعرض له حالاته النفسية، من خلال التفعيلات التي يتكون منها البحر الواحد، لا تستعمل دائما كما وردت، فللشاعر حرية في التصرف فيها بتسكين متحركها، على نحو ما يعرف بالزحافات والعلل.

## 3. الإيهام في الصورة الشعرية:

### 1.3 إيهام الشبيه:

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"[1].

الحضور 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.

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"[2]. 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.

[1] فاطمة الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني. ص: 238.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص: 305.

حيث أن الشاعر يوهم المتلقي أنه بين المتناقضات يوجد رابط يستدعي التشبيه وإقتران الصفتين، مثال ذلك قول البحتري:

**لا تعجبوا من بلِى غلالته قد زرّ أزراره على القمر.**

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"[1].

التشبيه 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.

ويلحق الفارابي المحاكاة بإيهام الشبيه " فالحال التي تعرض للناظر في المرائي والأجسام الصقيلة، فهي الحال الموهمة شبيه الشيء"[2]. غاية 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[3].

في حين تعنى المغالطة السوفسطائية بأن تثبت شيئا ما على أنه الحقيقة ولو كان مناقضا لها "الأقاويل السوفسطائية هي التي شأنها أن تغلط وتضلل وتلبّس وتوهم فيما ليس بحق أنه حق، وفيما هو حق أنه ليس بحق، وتوهم في من ليس بعالم أنه عالم ناقد، وتوهم في من هو حكيم عالم أنه ليس كذلك، وهذا الإسم أعني السوفسطائية، اسم المهنة التي يقدر الإنسان المغالطة والتمويه

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص: 305-306.

[2] الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء. ص: 151

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

والتلبيس بالقول والإيهام، إما في نفسه أنه ذو حكم وعلم وفضل، أو في غيره أنه نقص من غير أن يكون كذلك في الحقيقة، وإما في رأي حق أنه ليس بحق، وفيما ليس بحق أنه حق، وهو مركب في اليونانية من "سوفيا"، وهي الحكمة، ومن "اسط" وهي المموهة، فمعناه حكمة مموهة"[1].

تعتمد السفسطة على التضليل بالقول من المغالطة والتمويه والخداع ولكن الإيهام الذي تقوم عليه لا يعد من قبيل الفن الذي يسلكه المبدع لإيقاع الإيهام الذي هو غاية فنية، في حين أن الإيهام الذي تقوم عليه المغالطة السوفسطائية يقوم على الخداع.

## 2.3.إيهام النقيض: شعرية القبح:

تصوير القبيح في صورة الحسن، وهي من مزايا التصوير وقدرته على الإيهام، 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 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"[2].

ولهذه الفاعلية أبعاد مميزة في الشعر، فلا تكاد الصورةوهي تستوعب كافة جوانب الطبيعة وحوادثها أن تنقل لنا ما قد تحتويه الصور الشنيعة من مظاهر الحسن الخفي الذي لا يكتشفه إلا من نظر إليها نظرة فاحصة.

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، يشير وصف القبح والعمل على تحسينه إلى قدرة الشعر والشاعر على تغيير الثوابت لدى

[1] الفارابي، إحصاء العلوم. ص: 39-40.

[2] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي. ص: 49.

المتلقي، يضرب مثلا على تحسين القبيح وتصويره في صورة المستحسن حتى يتوهم المتلقي ذلك، قول الحارث بن هشام يعتذر من فراره يوم بدر:

**الله أُعلم ُ ما تركت ُقِتالهم حتى رموا مهري يا شقر م ُزيد.**

**وعلمت أني إن أقاتل واحدا أقتل ولا يضرر عدوي مشهدي.**

**فصددت عنهم، والأحبة فيهم طمعا لهم بعقاب يوم مفيد.**

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 الفعل وهو الفرار. "الغاية عندما يربط البليغ المعاني الأصيلة التي يعالجها بمعان أخرى مماثلة لها، لكنها أشد قبحا أو حسنا، فتسري صفات الحسن 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.

[1] جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ص: 353.

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"[1].الأبيات هي:

**عُلوقّي الحياةِ والممات بحق أنتَ إحدْى المعجِزات.**

**كأن الناس حولك حين قاموا وُفود نداك أيّام الصلات.**

**كأنك قائم فيهم خطيا وكلُّهمِ قِيام للصلات.**

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 احياة 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 القرطاجني 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"[2].

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

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص: 346.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: 120.

أُتْقنت"[1]، 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 أنفسها بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به"[2].

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 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 البيان 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"[3].

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[4]:

**يا سارق الأنوار من شمس الضحى يا مشكلي طيب الكرى ومُنغصي.**

**أما ضياء الشمس فيك فناقص وأرى حرارة نارها لم تنقص.**

**لم يفَرظالتشبيه منك بطائل مُتَسلِّخ بهَقا كلون الأبرصِ .**

[1] ابن سينا، فن الشعر، ضمن كتاب الشفاء. ص: 171-172.

[2] المصدر السابق. ص: 116.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. ص: 345-346.

[4] ديوان ابن المعتز، شرح يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995. ص: 432.

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 به والإحتفاء به.

### 3.3.الإستعارة والإيهام:

الترشيح والتجريد صفتان للإستعارة 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 مر شحة، 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، سمُ يت مجردة ومتى عقبت بصفات أو تفريع كلام ملائم للمستعار منه سميت مرشحة"[1].

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"[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

[1] السكاكي أبو يعقوب، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000. ص: 494.

[2] محمد رضا المارك، استقبال النص عند العرب. ص: 272.

الجديدة اكتشف قدرة الشاعر تمكنه في إيصال المعنى الشعريعبر محاولات من الأبعاد والتوهم، وهذا ما يطلق عليه الإستعارة المرشحة"[1].

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"[2]، فعلاقة المشابهة التي تقوم عليها 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"[3]،

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.

إن الغرض الرئيسي الذي من أجله شرعت الإستعارة، هو توكيد المعنى المراد نقله إلى المتلقي، حيث ترتكز على المبالغة في الصفة كي تحدث وقعا وهزة، التي من شأنها أسر المتلقي والإيقاع به.

---

[1] المرجع نفسه. ص: 271.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم. ص: 494.

[3] التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون. ص: 164.

والأصل أن يستعير المبدع لفظة ذات دلالات إيحائية قوية للتعبير عن معنى في نفسه، وتلك اللفظة عادة ماتكون مفارقة للمعنى الأصلي، لذلك قال بعض النقاد القدامى أن الإستعارة هي "نقل"،

يقول الجرجاني "اعلم أنك ترى الناس وكأنهم يرون أنك إذا قلت: رأيت أسدا: وأنت تريد التشبيه كنت نقلت لفظ أسد عما وضع له في اللغة واستعملته في معنى غير معناه، حتى كأن ليس الإستعارة إلا أن تعمد اسم الشيء فتجعله اسما لشبيهه"[1].

يعرض الناقد لآراء سابقيه التي تقول أن الإستعارة هي نقل الإسم إلى غير موضعه، فقد حددت فاعليتها في هذه النقطة، فلا تكاد تتجاوز الإستبدال والتغيير في الألفاظ وفقا للمعاني، لكن الجرجاني يدرك خطأ القول بالنقل، ليقول بالإدعاء القائم على الإثبات "إن موضوعها على أنك تثبت بها معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ ولكنه يعرفه من معنى اللفظ"[2]، المستعير لا يقصد إثبات اللفظة بل يثبت الشبه الذي دفعه إلى الإتيان باللفظة، فلا يخفى على المتلقي أن الشاعر يقصد معنى اللفظة لا ذاتها.

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 ويساويهما، وبهذا تكون أبلغ، حتى يتوهم المتلقي ذلك، ويصعب عليه التفرقة بينهما، فيخل جنس المستعار له في المستعار منه.

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق الشيخ محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1331هـ، ص: 331.
[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 331.
[3] المصدر نفسه. ص: 333.

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.

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 الاسد تبادر إلى الذهن اسم المستعار له.

مثال ذلك قول الهذلي في وصف المنية، فلا نأخذها صفة لازمة وحقيقية للمنية على أنها تشبه الغول.

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 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

1طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998. ص: 311.

ادعاء،..إذ لا يُدّعى إلا ما يجوز أن يقبل الاعتراض، هذا مع العلم بأن القائل لا يرقى إلى رتبة المدعي حتى يقتدر على أن يجرد من نفسه ذاتا ثانية يوكل إليها الاعتراض على ما تنهض ذاته الأولى بإدعائه"[1].

فيكون الإيهام من أصعب الطرق و الوسائل التي ترنو التأثير في المتلقي. الاعتراض 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.

[1] طه عبد الرحمان، اللسان والميزان. ص: 293.

# الخاتمة

كان الحديث في صفحات هذا البحث عن ظاهرتي الإيهام والتخييل في النص الشعري، فقد بدأنا بتقصي هذه الظاهرة من جوانب العملية الإبداعية الثلاث، المتمثلة في المبدع وذلك بمحاولة طرق عالمه الخاص في معرفة مصدر الإبداع وكيف تتشكل العوامل التي تؤدي إلى القول الشعري، ثم النص الشعريوذلك ببحث مكوناته التخييلية باعتبارها ثمرة النص الأدبي وغايته، ليبرز لنا الإيهام كأسلوب جمالي يسعى إلى بناء علاقة حميمة بين المبدع ومتلقيه.وتراءت لنا بعض النتائج والملاحظات نجملها في النقاط التالية:

**أولا:**

أدّى التقصي عن مفهومي الإيهام والتخييل في البلاغة والنقد العربيين إلى ملاحظات أهمها:

تحمل المدونة الأرسطية المنابت الأولى للمصطلحين 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.

ردّ البحث البلاغي الإيهام إلى ظن القارئ، في حين اعتبره النقد من خواطر النفس التي تستقر حتى تصير اعتقادا ويقينا، أما عن التخييل فإنه يدل على التصوير الخادع للنفس.

**ثانيا:**

يدل التفسير البياني لمصادر الإبداع بالقوى الخفية والإلهام النازل من الجن والشياطنعلى فهمٍ لقدرات النفس على التصور والإبداع والابتكار.

رغم أن الفلسفة غاصت في تحليلها لأحوال النفس وكانت نتائجها دقيقة لأنها اعتمدت على تحليل منطقي، إلا أن تحليلها لموضوع الإبداع لم يزل الإبهام والغموض الذي كان يلف الموضوع في ذهن العربي، رغم أنها استعانت بتحاليل منطقية وتفسيرات موضوعية لأحوال النفس .

تكشف تصنيفات الفلاسفة لقوى النفس خاصة قوتي الوهم والخيال ومساهمتهما في الإبداع عن بعض التفسيرات المعاصرة للإبداع التي ربطت مصدر الإبداع بالأحلام وتداعي الأفكار.

نلمح في طرح حازم لقضية الإبداع الشعري على مجمل التفسيرات البيانية الساذجة للإبداع والتصورات الفلسفية، من خلال قوله بالطبع كأساس أول للإبداع ومن خلال

حصر العملية الإبداعية في قوة واحدة سماها القوة الشاعرة، فبعد تقسيمات وتفريعات لقوى النفس المسئولة عن الإبداع، عاد إلى قوة واحدة تتحدد قدرتها من خلال حمل الشاعر على إدراك التناسب بين الأشياء والمواد القائمة في الطبيعة وتركيبها على المعاني القائمة في النفس ليتصور لدينا قول شعري منمق متناسب الأجزاء، وإذا رأينا هاته القوة ندرك أن القرطاجني لم يتخلص من فكرة القوى الخفية التي توحي بالشعر.

**ثالثا:**

- 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.

- إن أصل التخييل في الثقافة البيانية هو التصوير القائم على السحر القائم بذاته على الإيهام.

نجد عبد القاهر الجرجاني مهتما بمبحث الخيال والتخييل في القول الشعري، حيث أنه نظر 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 للتي تُعرف الشعر بوظيفته؛ لأنهم ظلوا مقيدين بالأصل الأول الذي انطلقوا منه والذي يرى أن الشعر قائم على الإيهام.لذلك نعتبر مفهوم التخييل مفهوما عربيا إسلاميا أصيلا يحُسب لأصالة الفكر العربي.

أسس القرطاجني لمفهوم التخييل وبحث في التخييل على أساس أنه نظرية تدخل في كل أجزاء العمل الأدبي حتى العناصر البسيطة للبناء الفني مثل الصوت والحرف والمعاني القائمة في الذهن إلى المعاني المترجمة في صور شعرية على غرار المادة التي أنشئت منها، ثم

النظـر إلى لـب العمـل الأدبي القـائم علـى التخييـل إلى انعكـاس الأثـر علـى المتلقـي، في كـل ذلـك كانـت ذائقتـه النقديـة العربيـة الأصـيلة واضـحة كمـا كانـت التقسـيمات الفلسـفية باديـة في تقسيماته وشروحاته.

كمـا تجـاوز الناقـدان الجرجـاني والقرطـاجني قضـية الصـدق والكـذب في القـول الشـعري بقولهمـا بالتصـوير القـائم في ذاتـه علـى الخيـال، فقـد شـبه الشـاعر بالمصـور والرسـام؛ لأن كليهمـا يتوسـلان المحاكـاة للتعبـير عـن المشـاعر القائمـة في الـنفس الشـاعر عـن طريـق التشـكيل الجمـالي للغة والرسام والمصور عن طريق الرسم والنحت.

ينصـر القرطـاجني الصـدق في القـول الشـعري اعتمـادا علـى تحليـل ابـن سـينا الفلسـفي، الـذي رأى أن التخييـل أمـر خـارج عـن التصـديق، فالتصـديق راجـع إلى مطابقـة الكـلام للواقـع، أمـا التخييـل فراجـع إلى مـا للكـلام نفسـه مـن هيئـة تحـدث الانفعـال ومـن هنـا جـاز أن تكون مواد التخيلات صادقة أو كاذبة إذا أحدثت في النفس الانفعال المقصود.

**رابعا:**

الإيهـام أسـلوب جمـالي يلتجـئ إليـه الشـاعر في قولـه لغايـة واحـدة هـي ضـمان تواصـل المتلقـي مـع الـنص وتفاعلـه، لـذلك تتسـع عنايـة الشـاعر بقولـه لتشـمل شمـل مقومـات الـنص الأدبي بـدءا بالبنيـة الشـكلية مـرورا بـالمعنى وصـولا إلى الأسـاليب التمويهيـة الإيهاميـة. الجانـب الأكثـر تـأثير ا في العمليـة الشـعرية هـو بنيتهـا الشـكلية، حيـث تضـيف الموسـيقي للتعبـير إيحـاء ً يقـوي مـن شـأن التصـوير والتعبـير عمـا يعجـز التعبـير عنـه لأن الشـعر سلسـلة مـن الأصـوات الـتي تـتلائم بقصـد التـأثير لـذلك فهـي تـوحي بـالقيم أكثـر ممـا تـدل علـى معـان محـددة، كمـا أن الأصـوات تجعـل المتلقـي يعـيش أبعـاد الحالـة الـتي عايشـها الشـاعر إبـان عمليـة الإبداع.

إن العلاقـة الـتي تـربط بـين الإيهـام والتخييـل، شـأن الـرابط بـين السـبب ومسـببه، حيـث أن التخييـل يسـتمد طاقتـه مـن الإيهـام ويرتكـز عليـه لبلـوغ غايتـه لـدى المتلقـي؛ وهـي التـأثير علـى وجدانـه وعقلـه حـتى يسـتجيبلمضـمون القـول، لكـن مصـطلح التخييـل تَبـنىَّ هاتـه العمليـة الفنيـة، في حـين عـد الإيهـام نتيجـة ضـرورية وحتميـة تنجـر عـن القـول المخيـل، شـأن الجـذور البيانيـة الـتي تحملهـا التصـورات الفلسـفية، رغـم أنهـا اسـتمدت مادتهـا الأولى مـن تفكـير العـربي

وتمرسه في الصناعة الشعرية قولا وقراءة، إلا أن الفلسفة بأدواتها التحليلية التعليلية المنطقية لفت تلك الاعتقادات بمصطلحاتها وتعليلاتها لتنظم تحت لوائها بعيدا عن الهوية الحقيقية لها.

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.

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

**المصادر:**

1- **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.

2-**الآمدي**، الإمام الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، د.ط، 1994.

3- **ابن البناء** المراكشي العددي، الروض المريع في صناعة البديع، شرح: رضوان بنشقرون. 1985.

4- **أرسطاليس**، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1949.

5- **أرسطو طاليس**، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة، بيروت2001

6- **أرسطو طاليس**، في النفس، ترجمة إسحق بن حنين، تحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، .1954

7- **أرسطو طاليس**، كتاب النفس، ترجمة: أحمد فؤاد الأهواني، راجعه: الأب جورج شحاتة قنواتي، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1949.

8- **الأندلسي**، ابن شهيد، رسالة التوابع والزوابع، تحقيق: بطرس البستاني، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1996.

9- **الجاحظ**،أبو عثمان عَمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.

10- **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،

11- **الجاحظ**أبو عثمان عَمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965.الجزء الثالث.

12- **الجرجاني** عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991.

13- **الجرجاني** عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: الشيخ محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1331هـ

14- ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، د.ط، د.ت، الجزء الثاني.

15- **ابن الخطيب** لسان الدين ، السحر والشعر، تحقيق: كونتننته فيرير، مراجعة: محمد سعيد إسبر، دايات للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 2006.

16- **ابن رشد** أبو الوليد، تلخيص كتاب الشعر، ضمن أرسطوطاليس فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 2001.

17- **ابن رشيق** أبو علي الحسن ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد عبد القادر، أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.

18- **الرماني**، رسالة في إعجاز القرآن، شرح: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: زكريا سعيد علي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1997.

19- **السكاكي** أبي يعقوب يوسف (ت626هـ)، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.

20-**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.

21- **ابن سينا** أبو علي الحسن، فن الشعر، ضمن أرسطوطاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 2001.

22- **العلوي** ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق وشرح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.

23- **العلوي** يحي بن حمزة، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، مصر، د.ط، 1914.

24- **الفارابي** أبو نصر، إحصاء العلوم، شرح وتقديم: علي بوملجم، دار وكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1996.

25- **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

26- **أبو الفرج** قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.

27- **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.

28-**ابن قتيبة** أبو محمد عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر: السيد أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط2، 1973.

29- **ابن قتيبة** أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1958.

30-**القرطاجني** أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1981.

31-**القزويني** جلال الدين، التلخيص في علوم البلاغة. شرح: عبد الرحمن البرقوقي. دار الفكر العربي. ط1. 1904.:

32-**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،

33-**المعتز** عبد الله، كتاب البديع، تعليق: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982.

34- **المعري** أبو العلاء، رسالة الغفران، دار بيروت للطباعة والنشر، د.ط، .1980

35- **الهاشمي** أحمد،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تدقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، د.ت.

**ثانيا: المراجع:**

1- **الإدريسي** يوسف، التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات مقاربات، ط1، 2008.

2- **الإدريسي** يوسف، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2005.

3- **أدونيس**، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت. ط2. 1989.

4- **آرحيلة** عباس، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1999.

5- **اسماعيل** عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1992.

6- **اسماعيل** عز الدين، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4،د.ت.

7- **أوشان** علي آيت، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية، الفارابي، ابن سينا، ابن رشد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2004.

8- **التجاني** محمد بنلحسن، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2011.

9- **الحسين** محمد الخضر، الخيال في الشعر العربي ودراسات أدبية، جمع وتحقيق علي رضا التونسي، المطبعة التعاونية، ط2، 1972.

10-**حمادي** صمود، التفكير البلاغي عند العرب "أسسه وتطوره إلى القرن السادس" منشورات الجامعة التونسية، د.ط، د.ت

11-**أبو حمدان** سمير، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، ط1، 1991.

12-**حمدان** فاطمة أحمد سعيد، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، معهد البحوث العلمية، جامعةأم القرى، السعودية، د.ط، 2000.

13- **حميدة** عبد الرزاق،شياطين الشعراء، دراسة تاريخية نقدية تستعين بعلم النفس، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، 1956.

14- **الخفاجي** محمد عبد المنعم، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، د.ط، 1987.

15-**الخطيب** صفوت عبد الله، نظرية حازم النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة. د.ط، د.ت.

16-**الجوزو** مصطفى، نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية والعصور الإسلامية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.

17- **الجوزو** مصطفى،نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية والعصور الغسلامية، نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2002.

18- **جيمس** ويليام، أحاديث للمعلمين والمتعلمين، ترجمة: محمد علي العريان، مطبعة عالم الكتب، مصر، د.ط، 1961.

19-**أبو ديب** كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984.

20- **عبد الرحمان** طه، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000.

21- **عبد الرحمان** طه، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998.

22- **الروبي** ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.

23- **رماني** إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

24- **رينيه** ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981.

25-**زروقي** عبد القادر، المحاكاة والتخييل، الحدود والتماهي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2013.

26- **الشابي** أبو القاسم، الخيال الشعري عند العرب، تقديم محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر، تونس، د.ط، 1998.

27- **الصعيدي** عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 1999.

28- **ضيف** شوقي، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط22، 1960.

29-**طبل** حسن، المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998.

30- **عباس** إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب.دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن. ط2؛ 1993

31- **عرقسوسي** حسن محمد،حسن ملا عثمان، ابن سينا والنفس الإنسانية، مؤسسة الرسالة للنشر،بيروت، ط1، 1982.

32- **العروي** عبد الله ، مفهوم العقل، امركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2001.

33- **عصفور** جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي،ط3، 1992.

34- **عصفور** جابر، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والشعر،ط1، 1991.

35- **عصفور** جابر، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط5، 1995.

36-**العمري** محمد، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، دار النشر إفريقيا الشرق، بيروت،د.ط، 1999.

37- **العنبكة** حسن عبد الرحمن، البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، الدار الشامية، بيروت، ط1، 1996.

38- **عياد** شكري، في الشعر، كتاب أرسطوطاليس، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

39- **عيد** رجاء، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف بالإسكندرية للنشر، ط2، د.ت.

40- **الغذامي** محمد عبد الله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

41- **غياتي** محمد، كيفية تسيير الدروس، من وحي التربية وعلم النفس، دار إحياء العلوم للنشر، الدار البيضاء، د.ط، 1957.

42- **الفاخوري** محمود، موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، د.ط، 1996.

43- **قصيبجي** عصام، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، د.ط، 1996.

44- **قصيبجي** عصام، نظرية النقد الأدبي، دار القلم العربي للنشر، ط1، 1980.

45- **قطب** سيد، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط16، 2002.

46- **لكراري** عبد الباسط، دينامية الخيال، مفاهيم وآليات الاشتغال، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط،ط1، 2004.

47- **مبارك** محمد رضا، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

48- **مفتاح** محمد، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.

49- **مصلوح** سعد، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1980.

50- **الموافي** عبد العزيز،الرؤية والعبارة، مدخل إلى فهم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2010.

51- **ناجي** مجيد عبد الحميد، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1984.

52- **ناصف** مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس ، بيروت، ط3، 1983.

53- **نجاتي** محمد عثمان، الإدراك الحسي عند ابن سينا، بحث في علم النفس عند العرب، دار الشروق، بيروت، ط3، 1980.

54- **نصر** عاطف جودة، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1987.

55- **الوهيبي** فاطمة عبد الله، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط1، 2002.

56- **وحيد** عبد السلام بالي، الصارم البتار في التصدي للسحرة الأشرار، مكتبة الصحابة، الإمارات، ط10، 2000.

57- **هياجنة** محمود سليم، الصورة النفسية في القرآن الكريم دراسة أدبية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008.

58- **اليوسفي** محمد لطفي، الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1992.

**ثالثا: المعاجم:**

1- **التهانوي**، كشاف اصطلاحات الفنون، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 1998.

2- **التونجي** محمد، المعجم المفصل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999.

3- **الحسن الجرجاني**، التعريفات، تعليق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003.

4- **صليبا جميل**، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، 1982. الجزء الثاني.

5- **الزمخشري ابن عمر جار الله أبو القاسم محمود**، أساس البلاغة، المطبعة الوهيبية، ط1، 1882. الجزء الثاني.

6- **عزام** محمد، المصطلح النقدي في التراث، دار الشرق العربي، لبنان، د.ط، د.ت.

7- **عكاوي** إنعام فوال، المعجم المفصل في علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1996.

8- **مدكور** إبراهيم، المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1983.

9- **ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم**، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.

10- **ابن النديم**، الفهرست، مطبعة الإستقامة، القاهرة، د.ط،د.ت.

**رابعا: الدواوين:**

1-**الأخطل**، الديوان، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1994.

2-**أبو تمام**، الديوان، شرح الخطيب التبريزي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2001، الجزء الأول.

3- **الذبياني النابغة** ، دار بيروت للطباعة والنشر، د.ط، 1980.

4- **ابن الرومي**، تحقيق: أحمد حسن سج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1994.

5-**الفرزدق**، الديوان، شرح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.

6- **القيس امرؤ**، شرح حنا الفاخوري، دار الجيل، ط1، 1989.

7-**ابن المعتز**، الديوان، شرح: يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995.

8- **أبو نواس**، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، د.ط، 1987.

## خامسا: المجلات والدوريات:

1- **الإبراهيم** نوال، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، مجلة فصول، العدد الأول، المجلد السادس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1981.

2- **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.

**3-برهان** بن يوسف مهلوبي ، مكانة الخيال في نظرية المعرفة عند ابن سينا، حوليات كلية الآداب والعلوم الإجتماعية، الحولية 20، الرسالة145، جامعة الكويت، 2000.

**4- 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.

**5- عصفور** جابر، عن الخيال الشعري، قراءة في أبي القاسم الشابي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، يوليو-سبتمبر، 1984.

6- **شرف** محمد ياسر، إلهام الخلق الفني، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد العاشر، العدد الأول، يوليو، 1991.

7- **صمود** حمادي، الشعر وصفة الشعر في التراث، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السادس، العدد الأول، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر، 1981.

8- **الكردي** محمد علي، نظرية لخيال عند غاستون باشلار، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، يوليو- سبتمبر، 1980.

9- **المعطاني** عبد الله سالم، قضية شياطين الشعراء وأثرها في النقد العربي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد العاشر، العدد الأول، يوليو، 1991.

10- **المناعي** مبروك، في صلة الشعر بالسحر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد العاشر، العدد الأول، يوليو، 1991.

**سادسا: المخطوطات**:

1- زروقي عبد القادر، قضايا الشعرية 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.

# فهرس الموضوعات

# فهرس الموضوعات:


شكر

إهداء

مقدمة.

مدخل.....3-10

**الفصل الأول: الإبداع الشعري بين الاعتقاد البياني والتصور الفلسفي**

**1 مفهوم الإبداع عند العرب.....15**

الإبداع والإلهام.....15

الإبداع والدوافع النفسية.....20

**2 االتصور الفلسفي للإبداع.....25**

الخيال والإبداع.....27

القوة النزوعية..... 30

الخيال والأحلام.....31

الوهم والإبداع.....34

الوهم وتداعي الأفكار.....37

**3القرطاجني ومحددات الإبداع.....41**

القوة الحافظة.....43

القوة المائزة.....45

القوى

الصانعة.....46

**الفصل الثاني: التخييل المسار البلاغي والاكتمال الفلسفي**

1البيان الأصل الأول للتخييل.....51

السحر ومفهوم الشعر.....53

2التخييل بمعنى التصوير.....58

مفهوم التخييل عند عبد القاهر الجرجاني.....63
**3 مفهوم التخييل عند الفلاسفة المسلمين**.....71
التخييل بمعنى المحاكاة.....71
الفارابي.....72
ابن سينا.....73
ابن رشد.....74
التخييل والانفعال،.....75
التخييل باعتباره قياسا منطقيا.....77
**4 التخييل وتلازمية الصدق والكذب**.....81
علاقة الخيال بالكذب الشعري.....81
النظرة الفلسفية للصدق والكذب في الشعر..... 85

**الفصل الثالث: أساليب الإيهام النقدية.**

**1.التمويه في القول الشعري**.....98
الحيل الشعرية.....103
الإلتفات.....107
**2الإيهام والبنية الصوتية للشعر**.....114
**3الإيهام في الصورة الشعرية**.....121
إيهام الشبيه.....121
إيهام النقيض.....123
الإستعارة والإيهام.....127
خاتمة.....133
قائمة المصادر والمراجع.....138
فهرس الموضوعات.....149