الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الموضوع :

التخييل بين التأسيس اليوناني و الإدراك العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في إطار مشروع

التقاطع المعرفي في الخطاب النقدي العربي القديم

إعداد الطالبة

حكيمة شداد

إشراف الدكتور:

أحمد بوزيان

أعضاء لجنة المناقشة:

د – عبد القادر زروقي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تيارت	رئيسا
د- أحمد بوزيان	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تيارت	مشرفا ومقررا
د- محمد تاج	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تيارت	عضوا مناقشا
د- عيسى لخضاري	أستاذ محاضر "أ"	جامعة الجلفة	عضوا مناقشا
د- رشيد بن يمينة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تيارت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

1435-1436هـ 2013-2014م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقـــدمـــة

مقـــدمـــــة

إنّ دراسة التخييل عند الفلاسفة العرب والأدباء والنقاد والبلاغيين لا تكتمل ولا تتوضح إلا بمعرفة، مرجعيتها عند اليونانيين، حيث أن الثقافة العربية تدين للثقافة اليونانية في بعض جوانب المعرفة من باب المثاقفة، والتأثير والتأثر هذه الثقافة التي تلقفها العرب، وأفاضوا في تفسيرها والإضافة إليها والاستدراك عليها، وقد تأثر كل من الفلاسفة والأدباء والنقاد والبلاغيين بمن سبقهم من فلاسفة اليونان، كأرسطو وأفلاطون، حيث يبدو هذا التأثر واضحا خاصة بكتاب "فن الشعر" لأرسطو على الفلاسفة المسلمين أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد.

كما ستحيلنا هذه الدراسة على إشكالات هامشية أخرى وعلى رأسها مدى ارتباط كل من الأدب، والنقد بالفلسفة التي كانت قرينة كل منهما إلى أن تم الفصل فيما بعد لتعود العلاقة بينهما، فالفلسفة بزعمهم، تنتج بمعونة العقل معرفة الحقائق المختلفة في الوجود، أما الأدب والشعر خاصة، فنتاجه تخييل ما لا وجود له ولفت نفوسنا إلى ما في اختلافاته تلك من جمال نلذّ له ونعجب، ومن تلك المفاهيم الخاطئة نشأت خصومة بين أنصار العقل من فلاسفة رموا الأدب والشعر بالدّونية، لما ينتجه من مخيلات وأباطيل، وأنصار الخيال الذين لا معرفة عندهم لمن لا معرفة له بالخيال، ولا خير في فن طغى عليه عقل جاف يروم التّمام والكمال.

ويتنافس الفلاسفة المسلمون في شرح أرسطو وتلخيصه، وتتسرب فلسفته الفنية عبر شروح وتلخيصاتهم تلك إلى النقاد.

ولعل وقوع فلاسفتنا الأرسطيين خاصة، في بعض الاضطراب والخلط، وهم يوفقون بين فلسفة أرسطو الفنية والأدب العربي، لا ينفي أبدا كون ما أقدموا عليه يعدّ خطوة منهجية في الصميم، على أن نحسب حساب البدايات التي لا تخلو غالبا من بعض العثار والمميزات الخاصة التي لا ينبغي تجاهلها في حق أي أدب من الآداب، غير أن التلاقح بين الآداب والثقافات، يبقى في جميع مستوياته أمرا موكولا إلى قانون التطوّر، ومتى دقت ساعته فسيحدث رغم أنف كل معارض.

فليس هدف هذه الدراسة أن تقتصر على مدار اشتغال البحث على البدايات والأصول، فلاشك أن بحثا من هذا القبيل يصير غير ذي قيمة ما لم ينطلق من الحفر في الأصول المعرفية التي شكلت ذلك الوعي، لرصد التحولات التي طرأت على البنية الدلالية والخصائص الوظيفية للاستعمالات اللاحقة للمصطلح، ثم بيان مدى التطور الذي لحقه في سيرورته التاريخية والتداولية،

كما أنّ هذا البحث لا يسعى إلى إلغاء كل المنجزات السالفة، كما ليس من غايته ادعاء القدرة على الإحاطة بالكينونة الاصطلاحية للتخييل.

فمن المؤكد أن جهود الدارسين السابقين ساهمت في بلورة الكشف عن ماهية التخييل وبيان خصائصه الوظيفية، مما يتطلب اعتماد تصور "ابستيمي" يقارب المصطلح في أبعاده التاريخية والوظيفية لينسجم مع طبيعته الاصطلاحية،و سيرورته المفهومية وذلك لمقاربة بعض الأسئلة التي ظلت معلقة ومازالت كذلك، لأنّ البحث العلمي تراكم معرفي يجيب على الإشكالات بقدر ما يثيرها ويستثيرها.

وبناءً على المفهوم السابق يمكن تصور الإشكالات التي تقارب المصطلح وما يثيره من التصورات متماهية أو متنافرة، وعليه يمكن أن نتساءل هل منبع التأصيل للتخييل كان يونانيا صرفا؟ وكيف هاجر المصطلح من البيئة اليونانية إلى البيئة العربية؟ وهل ظل المصطلح في دلالته يونانيا محضا، أم أنه تلوّن بالذوق واللون العربي، أم أنه صار في دلالته الوظيفية بين هذا وذاك؟ وكيف تمثل العرب التخييل، اصطلاحا ودلالة؟ وكيف تحول موروثنا النقدي والبلاغي من مرجعية فلسفية يونانية إلى صورة عربية تحمل خصوصية الثقافة العربية؟ وهل العقل اليوناني أنتج التخييل أم أن العقل العربي كان له حضور في إنتاج هذه المدونة المعرفية؟ وهل كان الفلاسفة المسلمون يستعلمون المحاكاة والتخييل بمعنى متمايز عن مفهوم اليونان أم مترادف له؟ أم أنهم كانوا يرادفون بين المصطلحين في بعض السياقات ويمايزون بينهما في سياقات أخرى؟

ومن ثمة فالمطلوب أولا من الناحية المنهجية دراسة ومعرفة التخييل مصطلحا وفكرة، ووظيفة في أصول المدونات اليونانية التي كان الأرض التي نشأ فيها، ثم مقاربة هذا المصطلح في الترجمات والتلاخيص المبكرة للتراث اليوناني التي تسبق افتراضا لحظة نضجها الاصطلاحي، والتي تمثلها الفارابي في نظر كثير من الدارسين، وذلك للكشف عن الطبقات الدلالية الأولى المترسبة في ذاكرة كلمة "التخييل" وإبراز مجمل الخصائص والمميزات المحايثة باستعمالاتها اللغوية والمعرفية، لأن من شأن ذلك أن يمكن من معرفة كيفية تشكل كيانها الاصطلاحي وأسسه في الخطاب الفلسفي، وأن يفيد في فهم طبيعتها وأصول توظيفها في مختلف المعارف العربية القديمة كما سيمكن ذلك من إبراز مدى إسهام الفلاسفة المسلمين في إغناء مضمونها الاصطلاحي وقيمتها الجمالية.

وقد يبدو ذلك أكثر وضوحا من خلال الخطة التي رسمناها لبحثنا، الذي انتهى به التعديل، إلى أن يضم بين دّفتيه مدخلا ومقدمة، وثلاثة فصول وخاتمة، فأما المدخل فوسمته بـ "**المصطلح وبدايات التشكل**" وكان عبارة عن توطئة لتحديد مصطلح التخييل من حيث سياقته التاريخية وملابسته المعرفية، وإدراك المضامين النظرية والجمالية التي ينطوي عليها في لحظات نضجه الإجرائي، وعبر أبرز مستويات اشتغاله في الخطاب الفلسفي العربي القديم الذي يتطلب أساسا البحث في المراحل الأولى لبداية تشكله ونشأته والوقوف عند السمات الدلالية التي وسمت استعمالاته اللغوية الأولى.

أما الفصل الأول الموسوم بـ"**الأصول اليونانية للتخييل** " وفيه تم تتبع مفهوم التخييل، باعتبار أنّ الاساس الذي انطلق منه كان فلسفيا "ابستيميا" فكان أولا مقاربة عالم المثل لأفلاطون وكيف ينعكس في عالم الشهود، ثم كيف تجرد المفهوم مصطلحا وإجراءً من دلالته المثالية إلى دلالته الواقعية عند أرسطو.

وفي الفصل الثاني الذي وسم بـ "**تلقي التخييل والمحاكاة عند الفلاسفة المسلمين**" فقد ارتأينا أن نبدأ هذا الفصل بدراسة قُوى الإدراك الإنساني عند الفلاسفة، والخيال أحد هذه القوى، لنحدد موقعه ضمن المنظومة الفلسفية، ثم ننتقل بعد هذا إلى تحديد مصطلحات متقاربة هي الخيال والتخييل والتخيّل.

فقراءة جهود الفلاسفة المسلمين في تناولهم للتخييل، يقدم إسهاما جديرا بالتقدير والاهتمام في إطار الدراسات التي تناولت مقولة التأثير الهيليني في البيان العربي عامة، والتي تناولت مفهوم التخييل بشكل خاص، لأنّ الدراسات التي تناولت مفهوم التخييل عند الفلاسفة المسلمين اعتبر أصحابها الفارابي أول من استعمل كلمة "تخييل" في شرحه لكتاب "الشعر" لأرسطو بل ومنهم من اعتبر ابن سينا أول من وظّف المفهوم، وترتب على هذا القول أن صار مفهوم التخييل مرادفا للمحاكاة.

فالفلاسفة المسلمون كانوا أكثر وعيا واستلهاما للمصطلح من النقاد، لذلك تمثلوا المصطلح وتوسعوا في دلالته المعرفية بحكم طبيعة تخصصهم الذي يستجيب لمفهوم التخييل والوهم والإدراك الحسي وهو ما ينم عن وعي لهذه الإشكالات التي كانت تؤرق الإنسان الباحث، فهم مهّدوا السبيل

—على صعيد التنظير النقدي– لأهم ناقد عربي هو حازم القرطاجني الذي تبلورت على يديه نظرية الشعر بأسسها الفكرية والجمالية.

وأما الفصل الثالث الموسوم بـ **"حضور التخييل بين الإبداع الشعري والتنظير النقدي"** فسيبحث عن حضور التخييل بين التنظير النقدي والإبداع الشعري، لأنّ التخييل الشعري هو عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي، إثارة مقصودة ولابد من وجود التخييل في الشعر، لأنه يعطي القدرة للشعر كي يبعث في النفس الراحة من عناء الحياة المادية وذلك ما أدركه الشعراء إدراكا مباشرا من خلال فطرتهم وسليقتهم، غير أنهم لم يجدوا المصطلح لمقاربة هذا الوعي فسموه كذبا تارة وشيطانا تارة أخرى، ثم أنّ الشاعر يستدرك على ما هو موجود بحكم جبلته فجوزوا له ما لم يَجُز لغيره، وكما يرى توفيق الزيدي بأن الشعراء أوعى من النقاد بتمثل هذه القضية، وقد استعمله النقاد كقدامة بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني، وغيرهم من النقاد بمعان تبتعد عن المعنى الأصلي كثيرا وجاء القرطاجني ليطبقه على الشعر بأوسع مما طبقه أرسطو.

إذ أن التخييل هو جوهر النظرية النقدية عند حازم، وهو مفهوم يتضمن وجود المتلقي في كل مسارات تحققه.

لقد أفاد حازم القرطاجني من التراث الفلسفي واستطاع أن يرقى به إلى هذا المزيج النقدي والفلسفي، الذي يظهر في كتابه وإن كان أكثر حرصا على الجانب النقدي، فهو يجمع في تعريفه للتخييل خلاصة ما توصل إليه شرّاح أرسطو.

أما الخاتمة فكانت تارة استنتاجات تمّ تمثلها، من الدراسات السابقة أو تأكيدها.

وتنوعت المصادر من قديم يوناني فلسفي وبين قديم عربي فلسفي وبين قديم نقدي وبين إبداع شعري ومن بين الدراسات التي أفدت منها وتناولت مصطلح التخييل عند الفلاسفة المسلمين كـ:"الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب" لجابر عصفور الذي أعطى الفلاسفة الأرسطيين خاصة ومن حذوهم من علماء الكلام ما لهم وما عليهم في باب النقد الأدبي وموقفهم من الإبداع والمبدع، وردّ طروحاتهم إلى المشكلات الأولى التي انطلقت منها ويأتي بعد ذلك كتاب أرسطو طاليس "في الشعر" لشكري محمد عياد، الذي وضع أيدينا على مجال تأثير شعر أرسطو في النقد والبلاغة العربيين ويأتي مصطفى الجوزو بكتابه "نظريات الشعر عند العرب (الجزء الأول)

الجاهلية والعصور الإسلامية" ليضع بين أيدينا مادة غزيرة عن أولئك الفلاسفة في صيغة تاريخية إحصائية فيها تكرار كثير وتبرّم بتفريعات حازم خاصة، و"نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين"، لـ ألفت كمال عبد العزيز، و"الخيال مفهوماته ووظائفه" لـ عاطف جودة نصر، وكتاب "التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي" لعبد الحميد جيدة و"حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر" لسعد مصلوح و"نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم" لعصام قصبجي، ولا ننسى ما أفادنا به الأخضر جمعي من خلال كتابه "نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين"، فكفى به معينا أنه دلنا على أولئك الذين اعتمد عليهم في بحثه، وإذ كان كتابه أول ما تصفحنا من مراجع البحث.

أما المنهج المتبع في هذه الدراسة فإني اعتمدت على المنهج التاريخي بحكم طبيعة الدراسة التي تحفر في التاريخ تارة، وتترصد تشكل المصطلح من اليونان إلى العرب، مما ساعد على رصد التشكل والتبلور ثم التمثل، كما اعتمدنا التصور الإبستيمي الذي أفادنا منه كثيرا من حيث تتبع تشكل المصطلح في دلالته اللغوية، والوظيفية والتداولية في أصوله المعرفية وسياقاته الفلسفية، كما تم الاعتماد على المقارنة بين الفكر اليوناني في طبيعته المغايرة والمفارقة وذهنيته المختلفة وبين التمثل العربي في طبيعته الحسية المرئية كما تمت الموازنة بين توظيف الشعراء وتمثل الفلاسفة والنقاد.

وبعد أن تحقق لخطة البحث شيء من الانسجام والتناسق، وجدنا أنفسنا بعد ذلك أمام صعوبات البحث العلمي الطبيعية التي لا يخلو منها أي بحث، وأولها تكرار المادة واجترارها، وكذلك الفوضى الاصطلاحية عند فلاسفة المدرسة الأرسطية خاصة، التي ترتد في بعضها إلى الترجمات، وفي بعضها الآخر إلى الاضطراب الناجم عن تطبيق النظرية الفنية اليونانية على النتاج الأدبي العربي الصرف، وقد أعلن الدارسون عن هذه الفوضى الاصطلاحية، والتناقض أحيانا، وغموض العبارة أحيانا أخرى.

ثم ثمة عائق آخر هو عائق اللغة الأجنبية التي أتعامل بها مما جعل البحث ناقصا على غير ما كنت أتمناه، لذلك اعتمدت على المترجم منها والترجمة كما يقول أهل الاختصاص خيانة.

وإذا كان إنجاز أي بحث علمي على امتداد مراحله يحتاج أول ما يحتاج بعد العقل السليم إلى الصحة الجيدة والجسم السليم، فتلك أم الصعوبات بالنسبة لي، فقد اعترضتني بعض المتاعب الصحية وصعوبة التفرّغ من أجل البحث ومشاكل أخرى بمكان العمل مع الإدارة (استحالة الحركة بسبب

تضخم الحجم الساعي الأسبوعي في التعليم الابتدائي)، فأقعدتني وعاقتني عن إنجاز البحث بالصورة المرضية التي يثلج لها الصدر وتطمئن لها النفس، إلا أن الله عز وجل أعانني بفضله وكرمه وأحاطني برعاية وتشجيع الأساتذة الذين لا يسعني إلا أن أتقدّم لهم بجزيل الشكر والتقدير.

وقبل كل شيء فإني أتوجه بأسمى عبارات الشكر والعرفان والتقدير إلى أستاذي الدكتور أحمد بوزيان، الذي أشرف على هذا البحث، ولم يبخل علينا بتصويباته وتوجيهاته، ولذلك أدعو الله أن يتولى جزاءه عنّا خير جزاء، وأن يطيل في عمره، ويرزقه الصحة والعافية، وأتقدم بفائق الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور عبد القادر زروقي الذي أفادني بما طالته يداه من مراجع ولم يدّخر جهدا، في إفادتي بتوجيهاته العلمية القيّمة وخبرته النقدية، وأدامك الله ذخرا لرسالة العلم والمعرفة، والشكر موجه من خلاله إلى جميع أساتذتنا الأفاضل في جامعة ابن خلدون، كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى أعضاء اللجنة الموقرة الذين قبلوا قراءة هذا البحث وتفضلوا بمناقشته وإبداء ملاحظاتهم القيّمة فيه.

وحسبنا في الختام أن ما قدّمناه يمثل مقاربة حاولنا من خلالها البحث في الهامش تارة والمتن تارة أخرى.

هذا وما كان من صواب فنحمد الله عليه، وما كان غير ذلك فالكمال لله وأننا نأمل أن يُوفّقنا الله فيما يسّره لنا وقدّرنا عليه، ونتمنى أن يكون نفعا لكل قارئ إن شاء الله.

الطالبة : حكيمة شداد

تيارت في: 2013/12/30

جامعة ابن خلدون- تيارت

مدخل

المصطلح وبدايات التشكّل

مصطلح التخييل:

يدل هذا المصطلح في أصله اللغوي على معنى الظن والتشبيه، وتعدد الاحتمالات والوهم والإشكال وعدم التأكد من صحة الشيء على وجه الدقة واليقين[1].

وهو مصطلح فلسفي أخذ عن أفلاطون وأرسطو، ويدل في حقل الأدب والشعر والنقد على الصور الحسية في الذهن[2]، ويعبر عن فاعلية الشعر وخصائصه النوعية ويصف طبيعة الإثارة التي يحدثها الشعر في المتلقي، وكصفة تميز بعض الاستعارات والتشبيهات من بعضها الآخر[3].

لقد عرف الفلاسفة المسلمون كتاب فن الشعر لأرسطو (330 ق.م) أول مرة في منتصف القرن الثالث الهجري، حيث كانت الحضارة العربية الإسلامية في أوج ازدهارها وقوتها وعطائها العلمي والحضاري. فقد حدث تمازج ثقافي بين العرب واليونان.

وقد بذل الفلاسفة المسلمون جهودا متميزة في شرح كتاب فن الشعر وترجمته لأرسطو طاليس، وذلك لما في هذا المصنف من قضايا ومصطلحات نقدية غير موجودة في التراث النقدي العربي، فضلا على أن كتاب فن الشعر يتحدث عن الشعر اليوناني الذي يتكون من شعر ملحمي وأسطوري ودرامي، بينما يتصف الشعر العربي بأنه شعر غنائي يتكون من العواطف والصور المجازية، وهذا الفارق الجوهري بين الشعر العربي والشعر اليوناني الذي لم يدركه الفلاسفة المسلمون، قد أوقعهم في دائرة سوء الفهم والاضطراب وعدم إدراك طبيعة النقد اليوناني الذي يقوم على شعر مختلف عن الشعر العربي. إذ كان أرسطو في عمله يضع قواعد وأسس فن المسرح والملحمة، ولذا فقد أوقع أرسطو الفلاسفة المسلمين في سوء الفهم والمعرفة، وبالتالي فقد أخذوا يقيسون المصطلحات النقدية

1- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة خيل أو خال، دار صادر، بيروت، د.ت، مج11، ص: 226، 232.
2- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت، ج01، ص: 546.
3- إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر، ليبيا، ط02، 1984م، ص: 167، 168.

اليونانية مما هو عند العرب وذلك دون إدراك للفرق الجوهري بين مصطلحات الشعر اليوناني ومصطلحات الشعر العربي[1].

وقد كانت أولى محاولات المواجهة الحقيقية بين الفلاسفة والنقد اليوناني والأرسطي بشكل خاص عند الكندي (ت252 هـ)، حيث قام هذا العالم المسلم باختصار كتاب فن الشعر بمصنف أسماه المختصر. بيد أن هذا العمل العلمي لم يصل إلينا حتى الآن، وفي حالة العثور عليه سوف يضيف معلومات وبيانات وحقائق قيمة عن أرسطو والتراث العربي الإسلامي، وعن صورة النقد اليوناني معالجة في كتابات الفلاسفة المسلمين وشروحهم، كما لا يعرف حتى الآن اللغة التي ترجم إليها اسحق بن حنين (ت298 هـ) كتاب فن الشعر، فهل ترجمه إلى العربية أم إلى السريانية؟ وترجم أبو بشرمتى بن يونس (ت328هـ) كتاب فن الشعر تحت عنوان كتاب أرسطو طاليس في الشعر.

بيد أن ترجمة كتاب فن الشعر وشرحه قد وصلت إلى مستوى أفضل عند أبي نصر الفارابي(ت339هـ) وابن سينا (ت468هـ). فقد ترجم الفارابي عمل أرسطو تحت عنوان "رسالة في قوانين صناعة الشعراء"، وهي ملخص لكتاب فن الشعر، تعرض فيه بشكل مباشر إلى توضيح المصطلحات النقدية، وبخاصة المحاكاة والتخييل ثم جاء ابن سينا فوجد الطريق إلى فن الشعر أكثر يسرا من سابقيه، حيث ترجم كتاب أرسطو تحت عنوان كتاب الشفاء، فبدأ ابن سينا أكثر فهما لعمل أرسطو كما بدت المصطلحات النقدية كالمحاكاة والتخييل عنده أكثر وضوحا مما هو عند الفلاسفة المسلمين السابقين[2].

لقد جاءت معظم الدراسات لموضوع المحاكاة والتخييل متمحورة حول مسألة مدى تأثر الفلاسفة المسلمين بالتراث اليوناني وبخاصة كتاب فن الشعر لأرسطو، وذلك في إطار التمازج الحضاري.

1- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2004م، ص: 164. وعصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي للطباعة والنشر ، حلب، 1980م، ص: 45.

2- أرسطو فن الشعر، ترجمة وتحقيق وشرح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 2001م، ص: 28.

فظاهرة التتبع التاريخي لمصطلحي المحاكاة والتخييل بين التراث اليوناني والتراث الفلسفي الإسلامي، هي التي جعلت ترجمة أبي نصر الفارابي وشرحه لكتاب فن الشعر الموسومة بـ"رسالة في قوانين صناعة الشعراء" باهتمام خاص، وذلك لما تمثله هذه الترجمة والشرح المختصر لكتاب فن الشعر من محاولة أولى وقدرة واضحة على مواجهة الفكر النقدي اليوناني بيد أن هذه المواجهة الصعبة قد جعلت الفارابي يقف مذهولا إزاء المصطلحات النقدية في كتاب فن الشعر، فضلا عن طبيعة الثقافة والأدب اليوناني الذي يختلف جوهريا عن الأدب العربي وبخاصة الشعر الذي يقوم عند اليونان على الملحمة والأسطورة، بينما يقوم الشعر عند العرب على الغنائية. ولهذا لجأ الفارابي إلى مقابلة المصطلح النقدي اليوناني بمصطلح آخر في الأدب العربي مثل الملهاة والمأساة بالمديح والهجاء أو المحاكاة بالتشبيه.

وفي ضوء ذلك، فإن محاولة الفارابي وغيره من الفلاسفة المسلمين قد ساعدت على الحفاظ على مصطلحي المحاكاة والتشبيه وعلى تطورهما من خلال دخولهما إلى الأدب والثقافة العربية فالمحاكاة والتخييل يعودان لأصول يونانية، بيد أن صعوبة دخولهما إلى الأدب إلا بعد تحوير في المعنى والمفهوم قد ساعد على تطورهما واستخدامهما كمصطلحي أدب ونقد من جديد[1]. وقد حظي مصطلح التخييل بمزيد من الاهتمام والتطور أكثر من المحاكاة في التراث النقدي العربي، وذلك لتعلق التخييل بموضوع الخيال وما يرتبط به من مسألة الصدق والكذب، إضافة إلى ذلك، فإن مصطلح التخييل قد جاء بعد نضج مصطلحي التخيُّل والمحاكاة[2]، وأما بالنسبة إلى المحاكاة التي تدل على الفعل فقد بقيت عند العرب تعني شيئا ذاتيا هو التشبيه أو بشكل أوسع الصورة الشعرية، ولهذا رأى الفارابي أن الأقاويل الشعرية تقوم أساسا على التخييل، ولذا وصف الأقاويل الشعرية بأنها كاذبة بالكل[3].

1- ينظر: نصر عاطف جودة، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص: 148.

2- علال الغازي، تطور مصطلح التخييل في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، 1988م، ص: 288-289.

3- الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعراء ضمن أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 2001م، ص: 151.

وإزاء هذا التفاوت في تطور التخييل دون المحاكاة عند الفارابي الذي تشكل ترجمته وشرحه لكتاب فن الشعر لأرسطو بداية التمازج الثقافي بين العرب واليونان، فقد اختلط الأمر على الفارابي في كثير من المواضع في أعماله في الفصل بين المحاكاة والتخييل، وهذا ما حدث عند غيره من الفلاسفة مثل ابن سينا حيث بدت المحاكاة عندهم متشابهة المعنى مع التخييل، فالمحاكاة والتخييل أصبحتا تؤديان معنى متشابها، ومفهوما واحدا[1]. يقول الفارابي في كتاب آخر له وهو كتاب الشعر "والمحاكاة هو أن يؤلف القول الذي يضعه، أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول وهو أن يجعل دالا على أمور تحاكي ذلك الشيء. ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء. إما تخييل ذلك الشيء، إما تخييله في نفسه، وإما تخييله في شيء آخر، فيكون القول المحاكي ضربين ضرب يخيل الشيء نفسه، وضرب يخيل وجود الشيء في وجود شيء آخر"[2].

وقد ارتبط عند النقاد والبلاغيين العرب بالغلو والمبالغة، والتمثيل والتصوير؛ والتشبيه والمجاز والاستعارة والكناية[3]، مع أنهم لم يذكروه صراحة إلى أن أتى الإمام عبد القاهر الجرجاني والزمخشري وحازم القرطاجني.

فقد قسم الجرجاني المعاني إلى قسمين: معان عقلية ومعان تخييلية وقصد بالقسم التخييلي «ما لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي»[4].

وربطه الزمخشري بالتصوير والتمثيل والتشبيه دون أن يذكر تعريفا له[1]، فقد فسّر الآيات القرآنية على أنها من التخييل وردفه بالتمثيل[2]، أو الممتنع المحال[3]، أو التشبيه[4]، أو التصوير[5].

1- ينظر: أرسطو طاليس، في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، تحقيق: الدكتور شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م، ص: 257.

2- الفارابي، كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، ضمن مجلة شعر، العدد الثاني عشر، بيروت، 1959م، ص: 93.

3- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص: 163، 172.

4- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد محمود شاكر، دار المدني، جدة، ط01، 1991م، ص: 267

أما حازم القرطاجني فقد عرّف التخييل، مع تعريف الشعر موضحا أثره في النفس مبعدا عنه الصدق والكذب،[6] ويقصد به أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض[7]. وأشار حازم أيضا إلى أنّ المراد من التخييل التعجيب مع مراعاة حال المتلقي والمقام[8].

هكذا انطلق مصطلح التخييل من بحوث الفلسفة، ودخل في الأبحاث البلاغية والنقدية العربية، وحمل معاني المخادعة والتأثير إثارة التعجيب... وجاء عند العرب تحت علم البيان الذي يشمل التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية والتمثيل[9].

فالتخييل فن بلاغي يصل به الشاعر إلى مرحلة الخلق والإبداع ويمكن اتخاذ تعريف له بأنه ملكة إبداع، واختراع وابتكار تعين الأديب والشاعر خاصة على تأليف الصور، وتشكيلها بعد مزجها بعواطفه ومشاعره وأحاسيسه[10].

1- الزمخشري محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، الحلبي، القاهرة، 1938م، ج03، ص: 03.
2- المصدر نفسه، ج02، ص: 137، 159، 519.
3- المصدر نفسه، ج04، ص: 296.
4- المصدر نفسه، ج01، ص: 455.
5- المصدر نفسه، ج01، ص: 229، 273.
6- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط02، 1981م، ص: 335، 336.
7- المصدر نفسه، ص: 89.
8- المصدر نفسه، ص: 90.
9- ثامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، د.ط، 1983م، ص: 170، 211، 212.
10- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط05، 1977م، ص: 167.

الفصل الأول

الأصول اليونانية للتخييل

أصل المحاكاة في الفكر اليوناني

نظرية المحاكاة عند أفلاطون

نظرية الإلــهــام

الشعر والمحاكاة عند أرسطو

علاقة الشعر بالوجود (الممكن والمستحيل)

مَهَمَّة الشعر بين الإمتاع والفائدة

موضوع المحاكاة

التراجيديا والكوميديا عند أرسطو

الخطابة عند أرسطو

مصطلح الريطوريقا *(Rhétorique)* **والترجمة العربية**

ا لأسلوب والعبارة عند أرسطو

موازنة بين محاكاة أفلاطون وأرسطو

أصل المحاكاة في الفكر اليوناني:

إن فكرة المحاكاة في الفنون كانت موجودة قبل أفلاطون، ولكنه هو الذي تصدى لدراستها ووضعها في مكان الصدارة عند دراسة حقيقة الفن، وتناول أفلاطون المحاكاة بشقين فلسفي وأدبي غير أ ين الشقين منجذبين إلى بعضهما البعض بشكل كبير، وبها فسّرت علاقة الإبداع بالواقع[1]، وقد تبدت لنا نظرية المحاكاة مع أفلاطون في حدود القرن الرابع قبل الميلاد في مناظراته في طبعتها الأولية خاصة في الكتاب العاشر من الجمهورية بين شخصين اثنين سقراط الذي يمثل الفيلسوف والذي ما هو في الحقيقة إلا أفلاطون بأفكاره، وبين "جلوكون" الذي يمثل الإنسان العادي المحدود الفكر، ثم جاء أرسطو الذي صاغ لها حدودها على الشكل الذي منحها الاكتمال.

نظرية المحاكاة عند أفلاطون:

يعتبر مصطلح المحاكاة قطب الرحى في الفلسفة الأفلاطونية ولذلك قد خصه أفلاطون بحيز هام من تفكيره، فأكد ضرورة بحث ماهيته وتحديد طبيعته في أكثر من سياق، والمقصود بذلك قوله: "(...) لابد أن نقف على رأي فن المحاكاة(...)"[2]، وتساؤله: "(...) ما المقصود بالمحاكاة؟".[3]

وتفيد مجالات توظيف "المحاكاة" أنها تعني تقليد لأناس يمارسون عملا اختياريا أو اضطراريا، ويحسبون أن عملهم هذا يتمخض عن نتائج خيرة أو شريرة، ووفقا لذلك يكون فرحهم وقرحهم[4]. وبذلك فهي نشاط تمثيلي بصور الأفعال الإنسانية والمعطيات الوجودية بطريقة متشابهة لحقيقتها المادية.

لقد ذهب أفلاطون إلى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة والكون في نظره ينقسم إلى ثلاث دوائر:

1- ينظر سهير القلماوي، فن الأدب، المحاكاة، مطبعة الحلبي، القاهرة، 1953م، ص: 84.

2- أفلاطون، الجمهورية، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985م، ص: 87.

3- المصدر نفسه، ص: 361.

4- مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب ، ج01،دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1981م ، ص: 89.

الدائرة الأولى: تمثل العالم المثالي الأول الذي خلقه الله، وهو عالم الصور الثابتة والخالدة والخالصة، حيث وجوده مستقل تماما عن المحسوسات، وهو الوجود الحقيقي العام الذي يتضمن الحقائق المطلقة والأفكار الخالصة، والمفاهيم الصافية.

الدائرة الثانية: تمثل العالم المحسوس، وهو العالم الذي يحاكي عالم المثل محاكاة ناقصة وبعيدة عن الحقيقة ببعدين اثنين.

الدائرة الثالثة: تمثل عالم الفنان الذي يحاكي عالم الموجودات، فهو بذلك يبتعد عن عالم المثل بثلاثة أبعاد[1].

والمحاكاة عند أفلاطون من أصعب المصطلحات التي يستخدمها في جماليته، وذلك لأن دلالتها تتسع وتتفاعل باستمرار مع تطور الديالكتيك، حيث يتحول إلى معان ومترادفات قريبة لمعناه مع مثل المشاركة *(participation) Methexis* والتشابه *(Likesness) homoisis* والشبه *(Likeness) paraplesia*.

أنها تنقسم إلى محاكاة حقيقية ومحاكاة مزيفة، فالمحاكاة المزيفة هي ما تحاكي الواقع سوس من حيث إنها شبه مضلل أو مخادع، وقد قدم أفلاطون نموذجين لهذا النوع من المحاكاة المزيفة والمبنية على الظن *doxa* وتتمثل في الخطابة السفسطائية والشعر التمثيلي أو الدرامي، من حيث إن في هذين الفنين خداعا وإيهاما بأن المظهر هو الحقيقة، أما المحاكاة الحقيقية فهي صنعة ذلك الفنان الذي يبحث عن المثل أو الصور التي سوف تظهر جميلة، وذلك مثل الفن الغنائي والملحمي في الشعر، وقدم شعر بنداروس نموذجا لهذا الشعر الذي تتوفر فيه المعرفة الحقيقية للجمال، أما بالنسبة لفن التصوير الجميل لديه، فهو الفن الذي يحافظ على النسب و القياس[2].

لقد انطلق أفلاطون في فهمه للمحاكاة من نظرته المثالية النابعة من نظريته في عالم المثل، ولذا فإن المحاكاة لا يمكنها أن تدرك جوهر الأشياء، ولا أن تعطينا الصور على حقيقتها. بل إنها تظل أبدا محاكاة ناقصة، لاعتمادها على صور حسية، هي أصلا غير كاملة، وإنما هي مجرد خيالات، وظلال

1- أفلاطون: الجمهورية، الكتاب العاشر، ص:98.

2- ينظر: وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة، دار غريب للطباعة، القاهرة، د، ط، د ت، ص: 23.

لجواهرها الموجودة في عالم المثل، الذي يمثل الحقيقة. ولذا فالشاعر أو الفنان، إنما يقوم بمحاكاة الظواهر المادية لحقائق الأشياء. إن الشاعر أو الفنان، بعامة «يعكس لنا في فنه خيالات الأشياء أو مظاهرها، لا جوهرها، وهو في ذلك في مرتبة دون الفيلسوف بل دون مرتبة الصانع، وذلك أن النجار مثلا يحاول أن يقترب في صنعته لسرير خاص أو منضدة خاصة من درجة الكمال، بتأمله في صور السرير المثالي... على حين يحاول الشاعر وصف المنضدة فهو يحاكي منضدة هي بدورها صورة ناقصة للمنضدة المثالية[1].

ولما كان الشعر لا يقدم لنا الحقيقة وإنما يوهمنا بذلك، فإن القيمة المعرفية بعيدة عنه "إن حملة أفلاطون على الشعر لا تنبع من انصراف الشعر إلى الحواس فحسب وإنما من انصرافه أيضا عن الأخلاق، فالشعر عنده عدو الحقيقة والأخلاق"[2].

هكذا هاجم أفلاطون الشعر واعتبره تافها حين عدّه محاكاة للطبيعة، وللمظاهر المادية التي هي بدورها تحاكي المثل أي الصور العقلية، فالمثل عنده هي الحقيقة.

إن إقصاء أفلاطون للشاعر من جمهوريته مرجعه إلى تشويه هذا الشاعر، للحقيقة بفعل المحاكاة التي تقلد الأشياء التي بدورها تقلّد وتشابه الأفكار التي تمثل الحقيقة ولا وجود للحقيقة إلا في عالم المثل، فالشاعر (الفنان) إنما يحاكي ما كان مظهرا للحقيقة، لا الحقيقة نفسها فهو المظهر وليس الحقيقة، لأن عالم الأشياء لا يمثل إلا ظلا وانعكاسا للعالم الأول وهو العالم الحقيقي المبعد عنا، وعندها تكون المحاكاة مبعدة للشيء عن حقيقته (مرتبتين)ليقع في المرتبة الثالثة[3]. هكذا حمل أفلاطون على الفن عامة والشعر خاصة لأنه قاصر على محاكاة ظاهر الشيء المحسوس دون جوهره، ولذا فهو يفرق بين الفنان الحقيقي والفنان المزيف:

1- الفنان المزيف هو الذي يقلد.

1- غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 34.

2- عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ص: 10.

3- أفلاطون، الجمهورية، ص: 512-513.

2- الفنان الحقيقي يهتم بالحقائق لا بالأشياء المقلدة ويجب أن يخلق أعمالا عديدة وجميلة كتذكار لنفسه، وبدلا من أن يكون مدبّجا لآيات المديح، فهو أن يؤثر أن تدبّج فيه آيات المديح[1].

والفن بالنسبة لأفلاطون هو طريقة في التعبير بواسطة أشياء حسية عن عالم المثل، فعالم الفن هو عالم أشباح وظلال كلها ترمز إلى عالم آخر.

لقد ربط أفلاطون الفن بنظريته الابستمولوجية، فالطبيعة نسخة محاكية لأصل، وإذا حاكى الفنان الطبيعة فهو يحاكي ما هو محاكاة أولى، وبذلك يبعد الفن بمقدار درجتين عن الأصل (عالم المثل) ولذا دعا الفنان إلى أن يتصل بالحقيقة أولا ثم يحاكيها محاكاة مباشرة، ولا يتسنى للفنان ذلك إلا بأن تسبق الفلسفة الفن في شخصه[2].

ومن هنا يمكن القول إن اعتراض أفلاطون على المحاكاة الشعرية، – وهو اعتراض ابستمولوجي– منحدر من نظريته في المعرفة، فإذا كانت (الحقيقة) تتكون حقا من (المُثُل). التي ليست الأشياء إلا انعكاسات أو محاكاة، فمعنى ذلك أن كل من يحاكي هذه الأشياء، إنما يحاكي ما هو محاكاة وهكذا يُنتج شيئا يكون شديد البعد عن الحقيقة المطلقة[3].

نظرية الإلهام:

يرتبط مفهوم المحاكاة عند أفلاطون بمفهوم الإلهام إذ أن الإلهام في رأيه عامل آخر من العوامل التي تقرر طبيعة الشعر[4].

قد ترجح نظرية الإلهام بالإبداع الفني إلى نوع من الإلهام الذي يأتي من قوة غيبية، ويعد أفلاطون المسؤول تاريخيا عن هذه النظرية وإليه تنسب، وهو أول من ذهب إلى القول بأن الإبداع

1- ينظر عبد الحميد جيده، التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، لبنان،ط01 ، 1984م، ص: 49-50.

2- وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، ص: 94.

3- ديفدديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967م، ص: 41.

4- عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة، سنة 1999م، ص: 110.

الفني لا يخرج من كونه ثمرة لضرب من الإلهام ، فقد ذهب أفلاطون أن مصدر الفن هو الإلهام أو وحي يأتي للفنان من عالم مثالي فائق للطبيعة والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربات الفنون[1].

إن نظرية الإلهام عند أفلاطون ليست هي عقلية دون إلهام وليست إلهام دون عقل وما ذلك إلا لكون "الإبداع الفني يتطلب قدرة على التحليل والتأليف والتركيب عند التنفيذ في معظم الأحيان كما يتطلب مقدرة وقدرة إبداعية على الدوام فلا يمكن أن يكون للعقل حضوره في مرحلة وغيابه في مرحلة أخرى، فإن كان هناك ما يوجب أهمية للعقل في منشأ العمل الفني، ومعنى ذلك أن منشأ العمل الفني يتطلب أيضا مقدرة عقلية وليس إلهاما صرفا"[2].

وكان اليونانيون يرون أن للفنون ربات، ذلك أن الأسطورة اليونانية تروي أنه كان لكبير (زيوس) القابع على جبل الأولمب تسع بنات هن ربات الفنون وتسميهن الأسطورة *The muses* وكل ربة من هذه الربات تختص برعاية فن من الفنون، فالشعر ربة وللخطابة ربة، والدراما ربة، والكوميديا ربة وهكذا، وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربات ويقوم تلاميذ المدرسة في الأكاديمية بطقوس شبه دينية موجهة إليها[3].

ويعد أفلاطون من أشهر مفكري اليونان، الذين نادوا بنظرية الإلهام ، وفي إحدى محاوراته الشهيرة مع "أيون" يخاطبه قائلا: "إن براعتك في الكلام عن هوميروس لا تغزى إلى فن كما قلت لك منذ لحظة، لكنها تأتيك من قوة ألهية تحركك، قوة، كالتي في الحجر الذي سماه (يوربيدس) مغناطيس... لأن الحجر لا يجذب إليه الحلقات الحديدية نفسها ليس غير، بل إنه يعطيها قوة تمكنها من أحداث هذا الذي يحدثه، أي جذب حلقات أخرى... وبنفس هذه الطريقة تلهم ربة الشعر

1- ينظر: مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط02، 1999م، ص: 29.
2- المرجع نفسه، ص: 29.
3- ينظر: محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 1993م، ص: 09.

نفسها بعض الناس الذين يلهمون بدورهم غيرهم. وبذا تتصل الحلقات لأن شعراء الملاحم الممتازين جميعا، لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن، ولكن عن الهام ووحي إلهي"[1].

فالشاعر عند قدماء اليونان ليس سوى وسيلة لنقل الشعر إلى المتلقي، وهو أداة الآلهة وربات الشعر لنقل ما تريد إلى البشر. وساد الاعتقاد بين الناس أن الفنان مخلوق غير عادي، وفسرت أعماله الفنية بأنها ثمرة ملكة سحرية لا نظير لها عند عامة الناس[2].

و يمثل أفلاطون الشاعر بالنحل، فيصفه بأنه شيء خفيف ومجنح ومقدس، وانه ليس أهلا لابتكار جميل، إلا في الطريق الذي دفعته فيه آلهة الفن، وأن الشعراء ليسوا هم الذين يقولون تلك الأشياء ذات القيمة الكبيرة... وإنما الإله نفسه هو الذي يسمعنا صوته بواسطتهم، ولا يتردد في الجزم بأنه ليس في الشعر الجميل شيء إنساني، بل هو إلهي، ومن إبداع الآلهة، وأن الشعراء ليسوا سوى وسطاء الآلهة[3].

ومهما يكن من شيء، فإن أفلاطون يعد أول فيلسوف أو مفكر تعرض للظاهرة الجمالية أو للفن، وخلاصة رأيه هو أن الفن مصدره إلهام صادر من ربات الفنون، ولكن ربات الفنون هذه ليست إلا إشارات رمزية أسطورية في محاورات أفلاطون، ويبقى مصدر هذا الإلهام من الناحية الفلسفية في "الجمال بالذات" فربات الفنون الأسطوريات هي رموز تعبر عن فكرة الجمال بالذات، فمصدر الفن في نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال، تلك الوحدة المتعالية عن الحس والتي تتربع في عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول، كأنما الأثر الفني يستمد جماله من مشاركته في مثال الجمال بالذات، وقيمته تتحدد بمقدار تحقق هذه المشاركة وشمولها وعمقها[4].

1- أفلاطون: ايون أو عن الإلياذة من محاورات أفلاطون، ترجمة: د محمد صقر خفاجة والدكتورة سهير القلماوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1956م، ص: 37.

2- ينظر: زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، ط01، القاهرة 1976م، ص: 145.

3- ينظر: عطية عامر، النقد المسرحي عند اليونان، المطبعة الكاثوليكية، د.ط، 1964م، ص: 80.

4- محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص: 11.

ومعنى ذلك أن الفنان إنما يصدر في فنه الجميل عن مصدر موضوعي معقول، لا عن ذاتيته وفرديته.

فالشاعر الحق عند أفلاطون هو الذي يستسلم لنشوة الوحي والإلهام، ويقول فايدروس: "غير أن هناك نوعا ثالثا من الجذب و الإلهام مصدره ربات الشعر إن صادف نفسا ظاهرة رقيقة أيقظها فاستسلمت لنوبات تلهمها بقصائد وشعر تحي به العديد من بطولات الأقدمين، وتقدمها ثقافة يهتدي بها أبناء المستقبل.

لكن من يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسه الإلهام الصادر عن ربات الشعر ظنا منه أن مهارته الإنسانية كافية لأن تجعل منه في آخر الأمر شاعرا، فلا شك أن مصيره الفشل لأن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين الذين مسّهم الإلهام"[1].

وهنا يظهر لنا أن أفلاطون فرق بين الشاعر المحاكي والشاعر الملهم، فجعل للملهم مقاما أسمى من المحاكي، وأغلب الظن أن أفلاطون كان يزدري شعر المحاكاة بالذات، من حيث كونه تصويرا سلبيا للظلال وليس للمثل، أي أن حملته على الشعراء اقترنت بنظريته في المثل التي ترى في ولع الشاعر بالمحاكاة ما يجعله أدنى مرتبة من الصانع[2].

ويقول محمد غنيمي هلال معقبا على نظرة أفلاطون: «الشاعر أو الفنان بعامة يعكس لنا في فنه خيالات الأشياء أو مظاهرها لا جوهرها وهو في ذلك في مرتبة دون الفيلسوف، بل دون مرتبة الصانع، وذلك أن النجار مثلا يحاول أن يقرب في صنعه لسرير خاص أو منضدة خاصة من درجة الكمال بتأمله في صورة السرير المثالي، أو المنضدة المثالية وهي الصورة العقلية الخالدة التي هي من خلق الله، على حين يحاول الشاعر وصف المنضدة فهو يحاكي منضدة هي بدورها صورة ناقصة

1- أميرة حلمي مطر، محاورة فايدروس لأفلاطون أو عن الجمال، ترجمة وتقديم: أميرة حلمي مطر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000م، ص: 60-61.

2- عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ص: 05.

للمنضدة المثالية، وكذلك شعراء المآسي يحاكون الأشياء والحوادث على الصورة البعيدة من جوهر الحقيقة ومن صورها الثابتة الخالدة المثالية ولا يغوصون إلى الحقيقة وجوهرها»[1].

ولعل هذا ما دفع أفلاطون إلى طرد الفنانين والشعراء من جمهوريته الفاضلة "فالشاعر يحاكي عالم المحسوسات وهي نفسها، إذن ليست سوى محاكيات للعالم العلوي (عالم الأيدوس)"[2].

وقد هاجم أفلاطون الشعراء لأنهم ينظمون شعرهم عن وحي وإلهام، ولأنهم لا يتكبرون ولا يصدرون عن عقل ووعي، وكذلك لأن الشعراء دائما يصورون الآلهة في نزاع وخصام لما يملأ قلوبهم من شهوات وعواطف، ولأن أفلاطون كان يحرص على إدخال من اتصف بالفضيلة إلى جمهوريته، لذلك أقام الحجة على الشعراء وأخرجهم من جمهوريته، هذا ما نراه في مثل قوله: "وليس يناسب النشء أن يسمعوا أن الآلهة حاربت الآلهة وأنها حاكت الدسائس بعضها لبعضها الآخر وأنزل بعضها ببعض ضرا، فهذا غير مطابق للحقيقة ولا يليق أن يسمع النشء هذا إذا أردنا لأولي الأمر في مدينتنا أن يؤمنوا بأن اندفاعهم إلى التشاجر فيما بينهم أمر مشين. كذلك علينا ألا نسمح برواية القصص عن حروب العمالقة وكافة ما ارتكبته الآلهة والأبطال من الأعمال الفظيعة على اختلاف أنواعها ضد أقربائهم وجيرانهم..."[3].

ونظرية أفلاطون طعنة قاتلة للفن وذلك لأنه يجعل الفنان في مرتبة العامل وإنما جعله في مرتبة متأخرة عنه، كما أنه لم يحاول أن يسلم إطلاقا بما يسمى الخلق الفني ولم يعترف للفنان بأي دور يمكن أن يلعبه في الحياة العامة[4].

الشعر والمحاكاة عند أرسطو:

إن أرسطو يأتي بنظرة جديدة، مغايرة تماما لنظرة أفلاطون للمحاكاة والشعر، ومرجع هذا عائد إلى أن أرسطو بعيد عن النزعة المثالية الصوفية التي عرف بها أفلاطون. إن المحاكاة عند أرسطو تحصر

1- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 32-33.
2- العربي الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع، ط 01، 2000م، ص: 85.
3- ينظر: لويس عوض، نصوص النقد الأدبي،ج01، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1959م، ج 01، ص: 33-46.
4- ينظر: عطية عامر، النقد المسرحي عند اليونان، ص: 86.

مفهوم الشعر وهي عنده ألصق ما تكون بالشعر الموضوعي كالملحمة، والملهاة، والمأساة. وهي أصناف يعبر الشاعر من خلالها عن ذاته وأفكاره، وعواطفه. ولهذا عرف أرسطو المحاكاة بأنها "تمثيل أفعال الناس مابين خيرة وشريره بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو الاحتمال في تولد بعضها من بعض"[1].

تعد المحاكاة عند أرسطو جوهر الشعر، بخلاف ما رأينا عند أفلاطون، وهي عماد لجميع الفنون الأخرى كالرسم والنحت والرقص، لذا يرى أرسطو بأن الشاعر يعتمد على المحاكاة. "شأنه شأن الرسام، وكل فنان يصنع الصور"[2]. ومن هنا فإن المحاكاة تختلف في أدواتها من فن إلى آخر، فالشاعر يحاكي بالأقوال، والرسام بالأصباغ، والراقص بالحركات...الخ.

ويحصر أرسطو طرق المحاكاة في ثلاث طرق هي:

1- أن يمثل الأشياء كما كانت.

2- أن يمثلها كما تبدو عليه في الواقع، أو كما تعارف عليها الناس، أي تخييلها كما هي عليه.

3- أن يمثلها كما يجب أن تكون، أي تخييل النموذج.

وهو في كل ذلك أي الشاعر، إنما يصورها بالقول ويشمل الكلمة الغريبة والمجاز وكثيرا من التبديلات اللغوية التي أجزناها للشعراء"[3].

ونتيجة لأهمية المحاكاة في الشعر فقد جعلها أرسطو من جوهره، بخلاف الوزن الذي اعتبره ثانويا، أي أن الشاعر يكون شاعرا بمقدار ما يكون محاكيا، ولذا كانت الأولوية لقوة التخيل. ومن هنا يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع أشعار لأنه شاعر بفضل المحاكاة"[4].

---

1 - أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 76-77.

2 - المصدر نفسه، ص: 71.

3 - أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص:71.

4 - المصدر نفسه، ص: 28.

يقول أرسطو حديثنا الآن في الشعر "حقيقة وأنواعه والطابع الخاص بكل منها وطريقة تأليف الحكاية، حتى يكون الأثر الشعري جميلا في الأجزاء التي يتركب منها كل نوع: عددها وطبيعتها... وفي هذا نسلك الترتيب الطبيعي فنبدأ بالمبادئ الأولى: الملحمة والمأساة بل والملهاة والديثرمبوس، وجل صناعة العزف بالناي والقيثارة، هي كل أنواع من المحاكاة في مجموعها لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز. فكما أن بعضها يحاكي بالألوان والرسوم كثيرا من الأشياء التي تصورها، وبعضها الآخر يحاكي بالصوت، كذلك الحال في الفنون السالفة الذكر. كلها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة أو تفاريق. فالموسيقى تحاكي بالإيقاع والانسجام وحدهما، والرقص يحاكي بالإيقاع دون الانسجام بينما يستخدم الشعر تلك الوسائل كلها"[1].

وهكذا يحدد أرسطو وسائل المحاكاة: الإيقاع والانسجام واللفظ والنغم.

فإذا انفرد الإيقاع وحده كان الرقص، وإذا اجتمع الإيقاع والنغم كانت موسيقى الآلات، أما الرسم فيحاكي بالألوان والشعر باللغة والوزن والإيقاع واللحن[2].

ويقول أرسطو:" والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا: ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذ وقليس إلا في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعرا، والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا"[3].

نستنتج من هذا القول مفاهيم نقدية مهمة:

- **أولا:** إن المحاكاة عند أرسطو لم تكن للأشياء المحسة -كما هي عند أفلاطون- بل للانفعالات والأفعال "محاكاة لدنيا الحياة العقلية داخل الإنسان"[4].

1 - المصدر نفسه، ص: 05-06.

2 - عبد الحميد جيدة، التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، ص: 49-50.

3 - أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 06.

4 - ينظر: أرسطو طاليس، في الشعر، ترجمة: شكري عياد، ص: و.

– **ثانيا:** الشعر يكون شعرا بالمحاكاة الشاملة وما تحتويه من معان ومضامين وصور، ويترتب على هذا الكلام ما يلي:

أ– الشعر لا يحاكي بشكل الشعر بل بمحتواه أيضا فإذا انفرد الشكل (الوزن) لم يكن شعرا.

ب– ضرورة الوحدة في الشعر.

ج– التأثير لا ينجم عن الوزن وحده بل عن كامل التجربة الشعرية.

يولي أرسطو أهمية كبرى للمحاكاة ويجعلها قوام الشعر، وغريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، وهي التي تميزه عن سائر الحيوانات لكونه أكثر استعداد لها. وبالمحاكاة يكتسب الإنسان معارفه الأولية ويجد بها لذة والشاهد على هذا ما يجري في الواقع: فالكائنات التي تقتحمها العين حينما تراها في الطبيعة تلذ لها مشاهدتها إذا أحكم تصويرها، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف"[1].

فالمحاكاة عند أرسطو أعظم من الواقع والحقيقة. فالفنان إذا أراد محاكاة الطبيعة فإنه يساعد على فهمها، ويحل لغزها ويتمم ما تعجز الطبيعة عن إتمامه. لأنه بالمحاكاة يكشف عن ما ينقصها[2].

لقد ذهب أرسطو إلى أن الفن محاكاة، ولكنه لم يقرن نظرية المحاكاة بنظرية المثل الأفلاطونية، فيكبل الفن بقيود الفلسفة، حيث اعتبر الشعر محاكاة للطبيعة، ولكن الطبيعة ليست محاكاة لعالم عقلي، والشاعر إنما يحاكي ما يمكن أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال لما هو كائن.

وعليه فأرسطو يرجع الفنون كافة ومنها الشعر إلى أصل فلسفي واحد هو محاكاة الحياة الطبيعية.

فالفنان إذا ما أراد تصوير منظر طبيعي مثلا، فإنه لا يتقيد بما يتضمنه ذلك المنظر بل يصوره كأجمل ما يكون وليس تصويرا مرآويا، فالطبيعة ناقصة، والفن يكمل ما فيها من نقص ويسهم في كشف أسرارها، فعمل الشاعر إذن لا يقتصر على النقل الحرفي دون تدخل منه لأن الفن في نظر

1 – أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 12.

2 – عبد الحميد جيدة، التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، ص: 57.

أرسطو "ليس هو أن تحاكي الطبيعة محاكاة الصدى، وتمثلها تمثيل المرآة، وتنقلها نقل الآلة، تلك هي النتيجة التي تنفي الذكاء والعبودية التي تسلب القوة، إنما عظمة الفن أن يفوق الطبيعة"[1].

وليس الشاعر عنده ذلك الإنسان المسلوب الإرادة بل هو مخترع يتمتع بالقدرة على الاختيار، وهو في اختراعه يلجأ لقانون الرجحان والإمكان، فعمله ليس رواية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة.

لقد اتجه أرسطو بالمحاكاة اتجاها إيجابيا نازعا عنها تلك الصبغة السلبية التي ألصقها بها أفلاطون، فالمحاكاة عنده (عند أرسطو) لا تعني النقل الحرفي للطبيعة، فالفن ليس مجرد مرآة تعكس مظاهر الأشياء بصورة آلية خالية من الإبداع، وكل ما أكد عليه هو ضرورة وجود صلة وشبه بين الصورة التي ينتجها الفنان وبين الأصل الذي حاكاه.

إن الفن عند أرسطو وسيلة من وسائل توضيح ميتافيزيقاه وبث الحيوية فيها، فالفن يحاكي الطبيعة التي هي القوة الكامنة والمحركة للكائنات لكي تظهر صورتها الحقيقية، أما الفنان فمهمته أن يخرج من المادة ما هو بالقوة إلى ما هو بالفعل وبذلك يستطيع أن يتمم ما فشلت به الطبيعة في إتمامه أو تحقيقه، وعلى هذا الأساس يكون الفن والطبيعة القوتين الأساسيتين في العالم، والاختلاف بينهما يكمن في أن الطبيعة تحتوي على مبدأ الحركة في ذاتها، أما الفن فيكسب الأشياء صورها الجميلة بواسطة تلك الحركة التي تحدثها روح الفنان، وهكذا ينافس الفن الطبيعة من حيث كونه قوة مشكلة أيضا[2].

إن موضوع المحاكاة عند أرسطو هو عالم الإنسان بكل جوانبه، أفعاله، وتجاربه، وعواطفه، وهدف هذه المحاكاة ليس نقل ذلك العالم الإنساني، كما هو وإنما هو تصويره فنيا بصورة تبرز أحسن أو أسوأ مما هو عليه في الواقع، كما أن موضوعها ليس الأفعال الإنسانية كما كانت، أو كما هي كائنة وإنما هو هذه الأفعال كما يمكن أن تكون وكما ينبغي أن تكون. ويعني هذا كله أن المحاكاة

1 – كريب رمضان، بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2004م، ص: 27.

2 – ينظر: محمد وفاء إبراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة، ص: 28.

ليست وسيلة لنقل الطبيعة، وإنما هي وسيلة لدفع الطبيعة خطوة إلى الأمام في طريق البحث عن هدف، محاولة لتكملة ما تركته الطبيعة ناقصا أو أخفقت في إتمامه[1].

فالمحاكاة لا تعني التقليد الحرفي للطبيعة الإنسانية، بل تعني التغيير والتبديل، وأرسطو يعدها أعظم من الواقع والحقيقة، فالفنان إذا أراد محاكاة الطبيعة فإنه يساعد على فهمها، ويحل لغزها، ويتمم ما تعجز عنه الطبيعة عن إتمامه، لأنه بالمحاكاة يكشف عما ينقصها[2]، فإذا كانت أفعال الناس هي موضوع المحاكاة، وتلك الأفعال إما خيرة أو شريرة، فالشعراء إما أن يحاكون الأفعال الخيرة، فيكون الفن أسمى، من الطبيعة الإنسانية لأنه يصور أفعال الناس، بصورة أحسن، مما هي عليه في الواقع، كما هو في التراجيديا، وإما أن يحاكوا الأفعال الشريرة فيكون الفن دون الطبيعة الإنسانية، كما هو الحال في الكوميديا، والفن في الحالتين يسعى إلى التحسين والتنظيم[3].

وعند أرسطو تصبح المحاكاة وهي القانون الذي يحكم الفن، "بمعنى أن الفنون تختلف وفقا لخصائص المحاكاة، نفسها فتختلف بحسب وسائل المحاكاة: الإيقاع واللغة والانسجام. وتختلف حسب موضوع المحاكاة، وموضوع لمحاكاة هو: الخلق والانفعال، ثم الفعل...."[4].

وعلى أساس وسائل المحاكاة قسم أرسطو الفنون إلى قسمين قسم يتخذ من اللون والشكل وسيلة لمحاكاته، وهو التصوير، والنحت، وآخر يعتمد على الصوت وهو الشعر والرقص والموسيقا.

ولعل هنا تجدر الإشارة إلى اختلاف نظرة أرسطو إلى الإلهام عن نظرة أفلاطون فأرسطو يقدر الإلهام ويفسح له في محاكاته، وحديثه عن وسيلة المحاكاة يعكس كيفيتها التي لا يمكن أن تكون تقليدا محضا، فالراقص أو الموسيقار لا يستطيع أن يحاكي الطبيعة محاكاة تقليد، بل أنه يغادر الطبيعة

1 – محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، ص: 30.

2 – عبد الحميد جيدة، التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، ص: 57.

3 – أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 09.

4 – ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، "مقدمة المحقق"، ص: 49.

في محاكاته لأنه لا يستطيع نقلها، وكذلك الحال بالنسبة للشاعر الذي يبدل أفكاره وخيالاته في محاكاته[1].

أما تباين المحاكيات من حيث **موضوعها** فإنها بصورة عامة تحاكي أفعالا، ولما كانت الأفعال تنقسم إلى خيّرة وشريرة أو فاضلة ورذيلة، فإن الفنون تتباين من حيث موضوعات محاكياتها التي تقع في ثلاث مستويات وهي:

إما أن تحاكي «من هم أفضل منا أو أسوأ أو مساوون لنا»[2]، وهذا ما يفعله الشعراء والرسامون الذين يُصوّر بعضهم الناس أفضل مما هم عليه، وبعضهم يصوّرهم أسوأ مما هم عليه والبعض الآخر يصوّرهم كما هم في الواقع. وتتجلى تلك الفروق في الرقص والعزف بالناي والقيتارة. أما الشعر فقد كان هو ميروس يصوّر أشخاصه أفضل مما هم عليه في الواقع،وهناك من يصوّر أشخاصه كما هم، ومن يصوّرهم أدنى مما هم عليه في الواقع. وعلى هذا الأساس تفترق المأساة عن الملهاة أيضا، فالأولى تصور الناس بصورة أسمى مما هم عليه في الواقع، بينما تصور الثانية الناس الأدنياء[3]. أما من حيث الأسلوب فإنّ هناك من الفنون ما يحاكي عن طريق القصص إما بأن نقص على لسان شخص آخر كما يفعل هوميروس، أو يحكي المرء عن نفسه أو نحاكي الأشخاص وهم «يفعلون»[4]. ويعني أرسطو بذلك الشعر الملحمي والشعر الدرامي، ففي الملحمة يحاكي الشاعر عن طريق القصص أو الحكاية، فإما أن يحاكي بلسان شخص آخر ويعني به الرواية الذي يقصّ الأحداث، أو أن يحاكي الشاعر بصوته بمعنى أن يتولى هو نفسه سرد الأحداث، وهذا وإن كان مباحا نسبيا —حسب رأي أرسطو– لأنّ هوميروس كان يفعل ذلك في الوقت المناسب لكنه ليس مستحسنا بل على الشاعر اجتنابه قدر المستطاع، لأنه يتعارض مع المحاكاة، يقول أرسطو: «ومن بين المناقب التي تجعل هوميروس خليقا بالثناء، انه الوحيد —من بين الشعراء– الذي لا يجهل متى يتدخل

1 – ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط05، 1977م، ص: 18-19.

2 – أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 08.

3 – المصدر نفسه، ص: 09.

4 – أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 09-10.

بنفسه في القصيدة، فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكيا»[1]، أما الشعر الدرامي فإنه يحاكي عن طريق أناس يفعلون، بمعنى أن تناط المحاكاة بأناس يؤدّون أفعالا تصور ما يُراد محاكاته من أفعال، ففي المأساة تتم محاكاة أفعال نبيلة لأناس فضلاء، أما في الملهاة فإنّ المحاكاة تنصب على أفعال رذيلة، وتتم بواسطة أشخاص يفعلون على خشبة المسرح، على خلاف الملحمة التي تكون بواسطة الحكاية أو القص كما سبق القول.

وعليه فإنّ المحاكاة الأرسطية مقيدة بواقع تنبغي محاكاته، سواء أكان ذلك الواقع اجتماعيا أو تاريخيا متخيلا مستمدا من الواقع، ذلك أن جوهر المحاكاة في التراجيديا يقوم على (الخرافة) أو الموروث الأسطوري، ويتجلى ذلك في النصوص الدرامية والملحمية الكبرى، التي اعتمدها أرسطو أساسا لتنظيره الشعري، وهو ما أدركه ابن سينا بقوله: «فإنّ المعمول قديما فيها خرافات واقعة، وكان سائر ما تقوم به الطراغوديا، موجودا فيه»[2]. ولما كان الأمر كذلك فكيف يمكن أن نفهم أنحاء المحاكاة الأرسطية، التي تتجه إلى محاكاة موضوعاتها كما هي في الواقع، أو أفضل مما عليه في الواقع، أو أدنى مما هي عليه؟

إنّ المتعمق في النص الأرسطي، يدرك أن المحاكاة على اختلاف موضوعاتها لا تتجاوز مرجعياتها الواقعية، وان ما متاح للشاعر من مساحة إبداعية للتعبير عن رؤيته الذاتية، لا تتعدى مستوى الوصف أو الناحية الكمية للصفة أو الفعل الذي تنصب عليه المحاكاة، كالتحكم في مستوى الخلق أو مستوى السعادة أو الشقاء التي تمثل مصائر الشخصيات، ولذلك فإنّ ما تقدّمه نصوص سوفوكليس وغيره من الشعراء، لا يعدو كونه إعادة إنتاج للموروث التاريخي والديني وإخراجه إخراجا فنيا، من شأنه أن يجعل (الفعل) تاما في إطار بنية متماسكة الأجزاء، ومترابطة ترابطا منطقيا على سبيل الضرورة والاحتمال.

وهذا يعني أن المحاكاة الأرسطية منصبة على وصف المجتمع بوصفه عالما خارجيا موضوعيا، لا علاقة له برؤية الشاعر وانفعالاته الذاتية بمعنى أن الشاعر المحاكي في مثل هذه الأنواع الشعرية اليونانية

1 - المصدر نفسه، ص: 68-69.

2 - ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفا، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 2001م، ص: 178.

يكون متجردا من شخصيته وذاته الفردية، لتصبح مهمته محاكاة ما هو واقعي وما هو أفضل من الواقع، وقد يحاكي موضوعاته على نحو أرذل مما هي عليه في الواقع كما في الكوميديا، وهذا ما يخصّ طبيعة الشعر اليوناني دون غيره أما الشعر العربي فإنّ الشاعر حين يحاكي أو يصف الأشياء، فإنه لا يصفها بأسلوب التصوير الفوتوغرافي الموضوعي المجرد، وإنما يعبّر عن أحاسيسه وانفعالاته ورؤيته للأشياء من خلالها، بمعنى أنه يصف عالمه الداخلي من حيث يصف العالم الخارجي. ولا يكاد يخرج غرض من أغراض الشعر العربي عن هذه الحقيقة، فحتى المديح والهجاء اللذان يقترنان بالمبالغة في وصف صفات الممدوح أو المهجو يعبران عن رؤية ذاتية، لأنّ المبالغة نفسها مهما كان الغرض الشعري الذي تتناوله، ليست إلا إسقاطا ذاتيا على الأشياء، على نحو يفخّمها ويعظمها أو يهبط بها إلى مستويات تثير الاستهجان والسخرية.

علاقة الشعر بالوجود (الممكن والمستحيل):

يثير أرسطو وبشكل لافت للنظر من خلال تصوره لموضوع المحاكاة تلك المسألة الأساس في عملية الحكم الجمالي على العمل الفني والشعري، من حيث قيمته الفنية والجمالية، مؤكدا على أن موضوع الشعر لا ينحصر أبدا فيما وقع أو حدث بالفعل، ذلك أن مهمة الشاعر على الحقيقة[1]. كما يقول أرسطو: "ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون احدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا... وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما يروي الآخر الأحداث التي يمكن أن تقع"[2].

وفي هذا السياق اعتبر أرسطو أن الشعر كان أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، "لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي"[3].

1 – محمد معطي القرقوري، مفهوم المحاكاة بين أرسطو وفلاسفة الإسلام، مجلة فكر ونقد، س01، ع03، نوفمبر1997م، ص:30.

2 – أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 26.

3 – المصدر نفسه، ص: 26-27.

الملاحظ على هذه المقارنة هو قيامها على جانبي الشكل المضمون، فالشاعر يروي الأحداث كما وقعت وكما يمكن أن تقع والشعر يروي الكلي، أما المؤرخ فيؤكد ما وقع ويورد كل التفاصيل والتدقيقات والتاريخ يروي الجزئي، يقول أرسطو :"ولهذا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ"[1]. "وصارت صناعة الشعر هي أكثر فلسفية وأكثر في باب ما هي حريصة من أنسطوريا الأمور من قبل أن صناعة الشعر هي كلية أكثر، وأما أنسطوريا فإنما تقول وتخبر بالجزئيات"[2]، "فكانت هذه العبارات التي قرن فيها أرسطو التاريخ بالشعر، مؤسسة على مفهومه للمحاكاة. فالتاريخ –في رأيه– يهتم بحقائق الواقع الخاصة، أي الفردية والجزئية المحدودة، أما الشعر فيهتم بالحقائق الكلية، أي العالمية"[3].

إن الشاعر عند أرسطو "يَفْضُلُ المؤرخ...، لأنه يسمو على الجزئيات الكائنة، ويقترب من الكليات الممكنة أي من الفلسفة، فهو أقرب إلى الفيلسوف منه إلى المؤرخ في نظرته إلى الطبيعة"[4].

من هنا كان الفرق بين المؤرخ والشاعر، فالأول: يمتاز برواية الأحداث كما وقعت فعلا وبتسلسل الأحداث تسلسلا زمنيا. أما الثاني: لا ينسج الواقع كما هو بل يُضفي على الواقع رؤى جديدة، فتغدو مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأخبار كما وقعت فعلا بل رواية (ما يمكن أن تقع) لذلك فهو يتميز بنبوءة وعرافة للمستقبل، قائم على التأثير والتفسير والتخييل والطموح، يحمل التغيير في ذاتيته[5].

وبناء على ذلك فإن مهمة الشاعر لا تنحصر في نقل الواقع العياني نقلا حرفيا، مثلما تعكس المرآة الصور، بل هي بناء واقع جديد ممكن التحقق، حتى هنا كان الشاعر أقرب إلى الروح الفلسفية من التاريخ.

---

1 – المصدر نفسه، ص: 26.

2 – أرسطو طاليس، في الشعر، ترجمة: شكري عياد، ص: 65.

3 – أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط01، 1999م، ص: 140.

4 – عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ص: 13.

5 – ينظر: عبد الحميد جيدة، التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، ص:64.

وواضح أن أرسطو يضع الفلسفة في المقام الأول ويقيس الفنون بحسب قربها من ذلك المقام وفي هذا السياق ورد قول ديدرو: "إن الفنان لا يحاكي الطبيعة ولكنه يجملها، فالفن يجمل الطبيعة، ويبدو كأنه يضرب المثل كي تحاكيه الطبيعة ولا يحاكيها، والفنان لا يقتصر على رسم الواقع المباشر لظواهر الأشياء ولكنه يعبر عما هو جوهري فيها"[1].

وللفن عند أرسطو وظيفة مزدوجة، فهو يقلد الطبيعة أولا ثم يتسامى عنها ثانيا وليست المحاكاة في نظره نقل للمظاهر الحسية للأشياء كما تبدو في واقعها، أي مجرد تصوير فتوغرافي للمرئيات، بل يجب أن تكون محاكاة الفنون للأشياء تصويرا لحقيقتها الداخلية ولواقعها الذي تنبض به داخليا، فالشعر الجيد مثلا يترفع عن المعاني المحسوسة الملموسة ويتسامى عنها لا بوصف الأمور كما تجري في واقعها السهل التناول، ولكنه يسمو بها إلى مستوى راق من الأداء العقلي والفني و يرى أرسطو أن الشعر بذلك يكون أكثر جدية وأكثر إيغالا في الفلسفة من التاريخ[2].

وتجدر الإشارة إلى أن أرسطو كان على رأس من نححوا في الربط بين الفن والحياة، وذلك لأن نظرية محاكاة الفنان للطبيعة تعني أنه يستمد وحيه من الواقع، ولكن البعض قد أساء فهم النظرية ففسرها على أن أرسطو يقصد تقليد الفنان للواقع، ولكن الحقيقة أنه يقصد المحاكاة المنقحة للواقع. أي تلك التي تقوم على مبدأ التخير وهذا دليل على وجود فرق بين الواقعية الساذجة التي تصور الواقع تصويرا مرآويا يشبه عمل آلة التصوير، والواقعية النقدية الرامية إلى تعديل الواقع، فتطوره وتحسنه[3].

وهذا هو موقف أرسطو، وعلى هذا الأساس يكون الفن قريبا من الواقع أي من الحياة.

فالشاعر لا يقلد الواقع بشكل حرفي، وإنما يقدم واقعا جديدا يكيّفه الخيال، يحوّر مادته الخام ويعيد تشكيله بالصورة التي طرأت في ذهن المبدع الذي يخلق صورة ممكنة طبقا لقانون الاحتمال

1 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 282.

2 – محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص: 15.

3 – محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص: 190.

والضرورة[1]. لكن مع ذلك ينبغي على الشاعر أن يسوّغ المستحيل اعتمادا على الصنعة الشعرية فينبغي أن يفضل المستحيل المقنع على الممكن غير المقنع[2]، فأرسطو يرى أن الشاعر يستطيع أن يقنعنا بالمستحيل الممكن عن طريق وسائله الفنية، أفضل من الشاعر الذي لا يستطيع إقناعنا بما هو ممكن دون استحالة.

وينبغي على الشاعر بأن يؤثر دائما المستحيل المحتمل على الممكن غير المحتمل ولا يحصر نفسه في نطاق الحقائق الواقعية، وإنما عليه أن يتعداها إلى منطقة الأكاذيب ولكن على شريطة أن يتناول علاجها في مهارة فنية[3].

فأرسطو يرى أن الشاعر حين يحاكي لا يكتفي بنقل الأصل كما هو بل يضيف من ذاته أي لا ينقل ما هو كائن بالفعل بل ينقل ما يجب أن يكون أو ينبغي أن يكون وبذلك يستدرك على الطبيعة أو يكمل نقصها إذ أن الطبيعة ناقصة والفن يكمل نقصها فالشعر إذا مثالي، وليس نسخة طبق الأصل كما ذهب أفلاطون.

ومع أن أرسطو لم يستخدم مصطلح الخيال إلا أنه لمح إليه من حيث أنه الفاعلية الكبرى في العملية الشعرية، وهو ما يجعلنا "نفضل المستحيل الممكن على الممكن الذي لا يقبل التصديق"[4].

وقد نجد أرسطو يعود مرة أخرى في كتابة الشعر لينبه على ضرورة ابتعاد الشاعر عن المستحيل، ويعتبر الأمور المستحيلة من خطأ الشاعر: "ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغنا الغاية الحقيقية من الفن (...)، وإذا كان هذا الجزء أو ذاك من القصيدة قد أصبح من هذا الطريق أبدع وأروع"[5].

1 – ينظر: عباس رحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط01، 1999م، ص: 201.

2 – أرسطو طاليس، في الشعر، ترجمة: شكري عياد، ص: 150.

3 – أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة هامش، ص: 252.

4 – المصدر نفسه، ص: 70.

5 – أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة هامش، ص: 72.

أرسطو يحظر على الشعراء تصوير المستحيل، ولا يأذن بذلك إلا في حالة واحدة وهي استثناء أملاه مراعاة أحوال التلقي أي تحقيق الروعة الزائدة.

انطلاقا من كل هذه الاعتبارات يمكن أن نستنتج بأن المحاكاة في نظر أرسطو ليست مجرد نسخ آلي أو تقليد حرفي، وإنما هي رؤية إبداعية يستطيع الشاعر من خلالها أن يخلق عملا جديدا من مادة الحياة والواقع، طبقا لما كان كذلك أو لما هو كائن أو لما يمكن أن يكون أو كما كان يعتقد أنه كان كذلك، وبهذا تكون دلالة المحاكاة ليست إلا إعادة خلق. ويكون الفن الحقيقي، حسب أرسطو تعبيرا خلاقا ومبدعا عن الحقيقة التي لا تتعدى نطاق الممكن، بخلاف الفن المزيف الذي يقدم حقائق مغلوطة تبعده عن مجال الممكن عقليا أي عن الحقيقة.

من هنا فقد جعل أرسطو الفن في خدمة الحقيقة، فالفنان الجدير بهذا الاسم في نظره يجب عليه أن يستخدم كل طاقته الخلاقة وخيالة المبدع من أجل التعبير عن حقائق الأشياء. فالفن شأنه شأن الفلسفة يمكنه أيضا الوصول إلى الحقيقة اعتمادا على التخيل والتمثيل، مثلما تصل إ ليها الفلسفة عن طريق التجريد والتعميم المرتبطين بالعقل.

مَهَمَّة الشعر بين الإمتاع والفائدة:

إن العملية الإبداعية عند أرسطو عملية إنسانية مرنة يقودها الفنان ذاته، ليكشف عن مكامن الجمال في عامل الحس والواقع، فقد كان أكثر المهتمين بمشكلة الجمال سواء فيما قدمه أو فيما راجعه من نظريات وأقوال من سبقوه في هذا الجمال وبخاصة هذه العلاقة بين الخير الأخلاقي والجمال، فالخير هو صورة من صور الجمال، كما أن الفعل الأخلاقي النبيل بأنه فعل جميل، وهو ما يؤكد وجود علاقة وثيقة بين الخير والجمال.

فالحد الفاصل بين مفهومي الخير والجمال لم يكن واضحا عند اليونانيين في عمومهم ومن هنا كان خلطهم بين الوظيفة الجمالية والوظيفة الأخلاقية للعمل الفني، فليس المطلوب من العمل الفني في نظر اليونان، أن يجلب لذة للحواس، وإنما ينبغي أن يبعث في الروح مشاعر تساعد على تهذيبها من الوجهة الأخلاقية. "فالمزج بين فكرتي الجميل والخير هو محور النظرية اليونانية في الفن، ذلك لأن

غاية الفن عندهم لم تكن هي اللذة وحدها، وإن تكن اللذة أساسية فيه، وإنما هي التهذيب والتقويم[1].

قد عاب أفلاطون الشعر باسم الحقيقة، لأنه يحاكي مظهر العالم الخارجي، والعالم نفسه ليس سوى محاكاة لعالم المثل وباسم الخلق، لأنه الشعر يصور الآلهة، فريسة للأهواء الإنسانية، وهكذا فمن المسلم به أن النظرة الخلقية كانت سببا رئيسا في إعراض "أفلاطون" عن الشعر والفضيلة أهم من الشعر[2].

أما أرسطو فظاهر أن غاية المحاكاة عنده "هي تهذيب الطبيعة لا تصويرها، وما التطهير إلا ضرب من الغاية الخلقية، سواء أكان تطهيرا مباشرا أم غير مباشر بما يفضي إليه من اعتدال الانفعالات"[3].

وقد يلاحظ أيضا أن اليونان – كما هو واضح في محاكاة أفلاطون وأرسطو – لا يقدمون الجمال على الخير، أو يجعلون الخير ضربا من الجمال أي أنهم يحبون الجمال إذا أفضى إلى الخير مع أن الجمال هو العنصر الرئيس الثالث في قيم الفكر اليوناني المتجلية في الحق والخير والجمال[4].

فالجمال عند أرسطو مرتبط بالفضيلة وذلك من خلال التأثير النبيل الذي يحدثه الفن في النفس الإنسانية[5].

الأثر النبيل الذي يتوخاه الجمال في الفن شكلا ومضمونا إنما يبدو في غاية الوضوح حين يقول أرسطو: "أما البحث في جمال العبارة (الشكل) أو العمل (المضمون) فينبغي ألا يقصر على النظر فيما عمل أو قيل أشريف هو أم خسيس بل يجب أن ينظر أيضا في القائل أو الفاعل ومن قيل أو

1- أفلاطون، الجمهورية، ص: 164.
2- عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ص: 10.
3- المرجع نفسه، ص: 279.
4- المرجع نفسه، ص: 279.
5- صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم النقدية والجمالية،في ضوء التأثيرات اليونانية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، د.ط، 1986م، ص: 35.

فعل له ومتى، ولم، كأن يبحث مثلا: أكان هذا القول أو الفعل لكسب منفعة أكبر أو لدفع مضرة أكبر؟"[1].

إن أسس الجمال الفني عند أرسطو ترتكز بصفة رئيسية، على مفهومه للفن باعتباره نشاطا ذا تأثير نبيل على النفس الإنسانية من خلال ما يحدثه من تطهير[2].

فيلزم إذا لتكون القصة جميلة أن تكون مفردة الغرض لا مزدوجته كما يزعم قوم، وأن تتغير لا من شقاء إلى سعادة بل –على العكس– من سعادة إلى شقاء لا بسبب الخبث أو الشر بل بسبب زلة عظيمة، لمثل من ذكرناهم من الأشخاص أو لأفضل منهم، لا لشر منهم[3].

وذلك لأن غاية الفن عندهم لم تكن هي اللذة وحدها، وإن تكن اللذة أساسية فيه، وإنما هي التهذيب والتقويم أيضا، بل إن أفلاطون يضع التهذيب فوق اللذة[4].

وإذا كان هدف فنون المحاكاة هو تحقيق اللذة للإنسان فماذا يقصد أرسطو باللذة؟ واضح إن أرسطو يستخدم مفهوم اللذة بالمعنى الروحي وليس بالمعنى الحسي. فهو يقصد تلك اللذة السامية التي تترتب عنها متعة جمالية مصدرها الوجدان والشعور وليس الجسد.

وفضلا عن تحقيق فنون المحاكاة للمتعة واللذة، فإن المأساة كأحد فنون المحاكاة والتي أولاها أرسطو عناية خاصة تهدف إلى تحقيق ما أسماه أرسطو "بالتطهير" من انفعالي الخوف والرحمة أو الشفقة.

يقول معرفا التراجيديا: "فالتراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل، له عظم ما، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهير لمثل هذه الانفعالات"[5].

1- أرسطو طاليس، في الشعر، ترجمة: شكري عياد، ص: 144.

2- صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم النقدية والجمالية،في ضوء التأثيرات اليونانية، ص: 35.

3- أرسطو طاليس في الشعر،ترجمة: شكري عياد، ص: 78.

4- أفلاطون، الجمهورية، ص: 165.

5- أرسطو طاليس، في الشعر، ترجمة: شكري عياد، ص: 199.

قد يلاحظ تركيز أرسطو على المحاكاة، واشتراطه وجوب تضمنها الرحمة والخوف، لماذا؟ من أجل إحداث التطهير؟.

فماذا يقصد أرسطو بالتطهير؟.

إن الناظر في كتاب الشعر يكتشف أن أرسطو لم يحدد هذا المصطلح ولم يفسره، ولم تكن الكلمة في ذاتها واضحة المعنى، فاختلف الباحثون حول مدلولها[1].

إن تعريف التطهير داخل كتاب الشعر، يجعلنا نلتمسه من خلال سياقات النقد الأرسطي، فهو قد جعل للتراجيديا بعد تعريفها وظيفة مهمة ألا وهي التطهير، وذلك لا يتم إلا عن طريق المحاكاة "و الأفعال التي تحدث الشفقة أو الخوف هي ما تعتمد التراجيديا محاكاته"[2].

ويعد التطهير خاصية فنية تسم جمالية التراجيديا و تحكم طرق انتظام أجزائها وأحداثها وتتحدد غايته الجوهرية في إثارة انفعالات الرحمة والخوف في نفس المشاهد لتخليصه من آثارها السلبية[3]، لأن "المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت، بل اللذة الخاصة بها (...) التي تهيؤها الرحمة والخوف بفضل المحاكاة"[4].

قد ركز أرسطو على بعد التلقي داخل دائرة الفن حيث ربط بين الإبداع والوظيفة، ربطا يخدم مشاعر المتلقي وانفعالاته عبر الإلحاح على عاطفتي الرحمة والخوف لأن "كل التفسيرات التي فسر بها مصطلح التطهير تلتفت إلى جانب المتلقي (المخاطب، المشاهد)، وما تمارسه التراجيديا عليه من تأثير. من هنا ارتبط هذا المصطلح بالانفعالات والتأثيرات النفسية والروحية"[5].

1- عباس آرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص: 209.
2- أرسطو طاليس، في الشعر، ترجمة: شكري عياد، ص: 72.
3- ينظر: يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، أسفي، المملكة العربية، ط01، 2008م، ص: 45.
4- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 18.
5- عباس آرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص: 209.

وما يكشف لنا هذه الحقيقة هو إلحاح أرسطو في أثناء كلامه عن موضوع المحاكاة وعناصرها على البعد النفسي، المتمثل في عنصر الإثارة والمفاجأة، لأن التراجيديا ليست محاكاة لفعل تام فحسب، وإنما هي أيضا محاكاة لأحداث تثير الخوف والشفقة، ويتحقق لمثل تلك الأحداث تأثيرا أقوى، من حيث إثارة الخوف والشفقة عندما تقع فجأة وبلا توقع[1].

و يقول أيضا: "لما كانت المحاكاة ليست لعمل كامل فحسب بل لأمور تحدث الخوف والشفقة وأحسن ما يكون ذلك حين تأتي هذه الأمور على غير توقع، وتكون مع ذلك مسببة بعضها عن بعض، فإنها تحدث –على هذا الوجه– روعة أعظم مما تحدثه لو وقعت من تلقاء نفسها أو بمحض الاتفاق"[2].

وقد نلمس من ألفاظ هذا النص إصرار أرسطو على المتلقي، فالمحاكاة لديه لا ينبغي أن تنطلق من أمور في الواقع الملموس، بل عليها إن تركز على ما يحدث الخوف والشفقة لدى المتلقي ولا يقف أرسطو عند هذا المستوى من التأثير، بل نجده ينشد مستويات أسمى، حين وظف أسلوب التفضيل، بقوله وأحسن ما يكون، ذلك ليشير إلى مجال المحاكاة المفضلة لديه ألا وهو الأمور غير المتوقعة.

وهكذا فإن محاكاة الواقع، من شأنها تحريك عواطف المتلقي، فتقديم العمل الإبداعي للمتلقي ما لا يتوقعه، فيه إثارة أكبر وهذا ما عبّر عنه أرسطو بقوله: "فإنها تحدث روعة أعظم مما تحدثه لو وقعت من تلقاء نفسها"[3].

ومهما يكن من شيء فإن التطهير الذي تولده التراجيديا في النفس لا يتعلق إلا بعاطفتي الخوف والشفقة، وذلك ما نجده في تعريف أرسطو لها (التراجيديا)، وفي حديثه عن الغاية التي تهدف إليها، فهو يرى أن التراجيديا تخلص النفس الإنسانية من بعض الاضطرابات النفسية التي تفرض سيطرتها على الأفراد، وتجعلهم في حالة غير طبيعية، وللتخلص من هذه الحالة لابد من معالجة هذه الاضطرابات النفسية، ويرى أرسطو أن العلاج يكمن في تطهير العواطف المضطربة بنفس العواطف

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص: 112.
2- أرسطو طاليس، في الشعر، ترجمة: شكري عياد، ص: 68.
3- المصدر نفسه، ص: 68.

التي تتولد في النفس عن طريق عامل خارجي يولدها في النفس المضطربة، وهكذا تتفاعل مع بعضها فيطرد الزائد منها وتعود النفس إلى حالة التوازن الطبيعي.

والظاهر أن أرسطو يعطي مكانا خالصا لعاطفتي الخوف والشفقة بين تلك العواطف التي تولد الاضطرابات النفسية عند كثير من الأفراد، كما أنه يرى أن التراجيديا هي أقدر الأنواع الشعرية على تخليص الإنسان من هاتين العاطفتين، وذلك لأنها تولد في النفوس الخوف والشفقة اللذين يقومان بدورهما بتطهير نفس العاطفتين في نفس الإنسان، والعودة به إلى حالة التوازن الطبيعي، وفي هذه الحالة يشعر الإنسان باللذة والارتياح، ويتولد الخوف من المشاهد الرهيبة التي تعرضها التراجيديا، كما أن الشفقة تنتج من الشقاء الذي تقع فيه الشخصيات التراجيدية[1].

يرتبط التطهير الأرسطي الذي يؤدي إلى إثارة شعوري الخوف والرحمة في المشاهدين والمتلقين عموما بالحدث في التراجيديا، وذلك من خلال بنائه الكلي وبالأخص ما تعلق بعنصري الخرافة اللذين هما: التحول والتعرف؛ فالتحول في مصائر الشخصيات من السعادة إلى الشّقاء يكون عقب التعرف الذي يتم بين هذه الشخصيات التراجيدية، وقد صنف أرسطو أنواع التعرف وأجملهما في أربعة[2].

تحول واقع الشخصيات من النّعيم إلى الشقاء. وما سيعقبها من فواجع بينها هي التي تؤدي إلى إثارة مشاعر الخوف الرحمة، فطبيعة الإثارة الشعورية تنجرّ عن بناء الحدث التراجيدي وما يتضمنه من مفاصل تتولد منها مصائب تلحق الشخصيات، هذه الشخصيات الشبيهة بنا التي لا يضعها نبلها في مستوى أعلى من الإنساني، بل هي نبيلة ولكنها ليست غريبة عنا، وهي تفجع في مصائرها لا لنقص أو لؤم فيها بل لخطئ ترتكبه[3].

يعد أرسطو أول من طرح مصطلح "التطهير" كغاية للتراجيديا من حيث تأثيرها النفسي والتربوي على الفرد، فقد ربط أرسطو بين التطهير والانفعال الناتج عن متابعة المصير المأساوي للبطل

1- ينظر: عطية عامر، النقد المسرحي عن اليونان، ص: 146.
2- ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 39.
3- ينظر: المصدر نفسه، ص: 34.

"و هدف التراجيديا هو أن تثير الإشفاق والخوف: الإشفاق على البطل مما قد عاناه وما يعانيه، والخوف عليه مما ينتظر له أن يعانيه، فإن الإشفاق إنما يكون إشفاقا من المتفرج على البطل، وأما الخوف فيكون خوفا من المتفرج على نفسه خشية أن يصيبه مثل ما أصاب البطل، أو قل أن الخوف الذي يحسه الرائي هو خوف من المجهول بصفة عامة"[1].

أما عن الحوادث التي تثير شعوري الخوف والرحمة، فإن أرسطو يرى أنها: "تقع بالضرورة بين أشخاص أصدقاء أو أعداء، أو لا هؤلاء ولا هؤلاء. فإن كان الأمر بين عدو وعدو سواء التحما في النزاع فعلا أو وقفا عند النوايا، فإنه لا يثير الرحمة، اللهم إلا فيما يتصل بوقوع المصيبة فحسب، والأمر كذلك إذا تعلق بأشخاص ليسوا أصدقاء ولا أعداء.

أما في جميع الأحوال التي تنشأ فيها الأحداث الدامية بين أصدقاء، كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله، أو يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع، وكمثل ولد يرتكب الإثم في حق أبيه أو الأم في حق ابنها، أو الابن في حق أمه نقول: إن هذه هي الأحوال التي يجب البحث عنها"[2]، هذه الفواجع التي تقع بين الأصدقاء أو الأقارب هي التي تثير الفزع والرحمة في نفوس المشاهدين، والمتلقين عموما كما يحس المشاهد بالشفقة على البطل، لأن الكوارث التي حلت به لا يستحقها فبرغم الذنب الذي اقترفه لم يكن يستحق كل ما نزل به من عقاب وذلك لجهله بما حدث، ثم يحس ثانيا بالخوف لأن ما حدث للبطل قد يحدث له[3].

ومع وضوح حديث أرسطو في إسناد التطهير إلى الوقائع التراجيدية والتقليل من دور المنظر المسرحي في ذلك، لأنه يمكن أن يكتفي بقراءة نص التراجيديا وتبقى مع ذلك قادرة على إثارة المشاعر نفسها، فإن حقيقة هذه الإثارة والتصور الأرسطي للتطهير أثارا كثيرا من التساؤل، ومن ثمة تسببا في اختلاف التفاسير التي أعطيت لمفهوم التطهير؛ هذا المفهوم الذي توزّعته دلالات طبية،

1- أرسطو طاليس، في الشعر،ترجمة :شكري عياد، ص: ط.

2- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 39.

3- ينظر: عباس آرحيله، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص: 209.

ومعاني دينية مرتبطة بالحياة الروحية اليونانية وممتدة إلى ملابسات النشأة التاريخية للمسرح اليوناني وما تعلق به من أساطير وأعياد دينية، ثم استقرت اللفظة مصطلحا فنيا وجماليا[1].

ومع تنوع هذه التفاسير فإنه يجمعها أساس مشترك. يتمثل في الطابع النفساني للانفعالات المثارة والمهداة سواء تم ذلك عن طريق طبي أو مسلك روحي، أو من جراء الاتزان النفسي الحاصل من تأمل جمال العمل الفني، وكلها تتفق على التوازن والاعتدال والتهذيب الحاصلة للنفس إثر الاستجابة لأثر الفن.

فالتراجيديا تثير في نفس المشاهد الشفقة والخوف فيتطهر ويشفى من هذين الانفعالين، ومن بقية الانفعالات الأخرى. فالتراجيديا تطلق الشفقة والخوف اللذين يكمنان في قلب المشاهد. وعند زوال الانفعال يتم التطهير، فالتراجيديا علاج في جنس الداء[2].

يرى أرسطو أن التطهير الذي ينجم عن مشاهد العنف يشكل عملية تنقية وتفريغ لشحنة الانفعال الموجودة عند المتفرج، فالتطهير بالنسبة لأرسطو ليس مجرد علاج فقط، إنما هو وسيلة لتحقيق المتعة الجمالية التي ترتبط بالبناء الخيالي الذي تسمح به التراجيديا من خلال تحقيق المحاكاة والإيهام المسرحي، هناك المتعة التي تتولد عن عملية التطهير، حيث يرى أن التطهير يحدث بالمحاكاة.

يقول أرسطو أنه يتم بالمحاكاة نفسها فهي في نظره، تثير الرحمة والخوف وتؤدي إلى التطهير منهما ذلك أنها تبدل العناء *(Lupé)* باللذة *(Hédoné)* يعنى هذا ضمنيا أن الحكاية قد الفت على نحو محدد فامتزجت فيها الرحمة بالخوف من جهة وهي من جهة أخرى، تطهر من هذين الانفعالين لأنها تطرح أمام المتفرج مواضيع مطهرة[3].

حيث يرى أرسطو أن المحاكاة غريزة فطرية في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية، كما أن

1- ينظر أميرة مطر، في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة، القاهرة، د.ط، 1974م، ص: 92.

2- ابن رشد أبو الوليد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس، في الشعر ضمن كتاب فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي دار الثقافة، بيروت، لبنان، 2001م، ص: 19.

3- اليوسفي محمد لطفي، الشعر والشعرية،الدار العربية للكتاب، تونس، ص: 165.

الإنسان يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة. والشاهد على ذلك هو التجربة. فمع أننا يمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء، إلا أننا نستمتع برؤيتها هي نفسها، وهي محكية في عمل فني محاكاة دقيقة التشابه[1].

ويضرب أرسطو مثلا يوضح هذا الأمر فيقول: "فالكائنات التي تقتحمها العين حينما تراها في الطبيعة تلذّ لها مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها مثل الحيوانات الخسيسة والجيف"[2]، إن صورة الجيفة، وجثث الموتى تشمئز لها النفس لكن حينما يراها الإنسان في شكل محاكي فإنه يتمتع برؤيتها.

كذلك يرى أرسطو المحاكاة وسيلة مفيدة في التعليم لأن الناس بطبعهم يجدون لذة في المحاكاة ويقول: "وسبب آخر هو أن التعلم لذيذ: لا للفلاسفة وحدهم بل وأيضا لسائر الناس، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير، فنحن نسرّ برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول أن هذه الصورة صورة فلان فإن لم تكن رأينا موضوعها من قبل، فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل ذلك"[3]. فيكون سبب استمتاع الإنسان برؤية صورة هو أنه يتعلم منها، وحين "يتأملها يكتسب معلومة أو يستنبط ما تدل عليه"[4].

فالمحاكاة فعل فني لأنها تؤدي متعة، ولكن هذه المتعة تنطوي على الفائدة فهي متعة مفيدة، وذلك لأن المحاكاة تؤدي إلى التعلم واكتساب المعارف، فيما هي سبيل للالتذاذ وقد ينتج عن ذلك وظيفة أخلاقية نفسية وهي ما أسماه بالتطهير، "فكل ما في الكون سواء أكان طبيعيا أم إنسانيا أم اصطناعيا له غاية أو هدف يسعى إليه، والصناعة الشعرية، بالضرورة، لها غاية أو غايات، إنها التطهير، وإنها الالتذاذ، ويحصل التطهير والالتذاذ بالمحاكاة"[5].

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص: 79.

2- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 12.

3- المصدر نفسه، ص: 12.

4- أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص: 79.

5- محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2000م، ص: 63.

موضوع المحاكاة:

التراجيديا والكوميديا عند أرسطو:

تحدث أرسطو عن نشأة الشعر وأقسامه ليجعل من هذا الحديث مدخلا لتناول الشعر التمثيلي بقسميه: المأساة "التراجيديا"، والملهاة "الكوميديا".

وقد أرجع أرسطو نشأة الشعر إلى نزعتين راسختين في الطبيعة الإنسانية: النزعة إلى المحاكاة، والنزعة إلى الانسجام والإيقاع[1]، ثم أرخ لألوان الشعر وحصر نشأتها في غرضي المديح والهجاء، فقال: "ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء: وذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا الفعال الأدنياء فأنشأوا الأهاجي، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح"[2]، ثم يشير أن أصل الشعر المديح والهجاء، ثم تطور هذان إلى شعر الملاحم وشعر المساخر حتى أفضيا في نهاية التطور إلى المأساة والملهاة[3].

وقد عرف أرسطو المأساة فقال: "هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[4].

اشتمل تعريف أرسطو للمأساة على:

1- **محاكاة فعل نبيل:** وهو موضوع المحاكاة ويتشكل من أفعال نبيلة يؤديها أناس.

2- **تمام الفعل النبيل:** يشترط في المأساة أن تشتمل على فعل تام، له بداية ونهاية، تتناسق بحيث كل جزء يؤدي طبيعة إلى ما يليه، وتتكون بذلك الوحدة العضوية في المأساة، فإذا بتر أو قطع أي جزء انفرط عقد الكل، ويخرج من ذلك الأحداث العارضة التي لا تقوم على قاعدة الاحتمال

1 - أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 11.
2 - المصدر نفسه، ص: 13.
3 - ينظر: المصدر نفسه، ص: 11.
4 - المصدر نفسه، ص: 18.

والضرورة والتي تنبئ عن ضعف المؤلف وتسبب سقوط المأساة، ويشترط أرسطو – أيضا – لتحقيق الوحدة أن تكون المأساة بسيطة، أي أن تكون النهاية واحدة، لأن تعدد الحلول يضعفها ويجعلها قريبة من الملهاة، فتتنوع بذلك مشاعر الجمهور، ويلجأ لذلك بعض مؤلفي المأساة إرضاءً للجمهور ذي الذوق الضعيف[1].

والأحداث الجزئية التي تكوّن الفعل التام هي عبارة عن أفعال تغير مصير البطل من حال إلى حال، والفعل على قسمين: بسيط ومركب، فالبسيط ما يحدث فيه هذا التغيير بدون تحول ولا تعرف والمركب ما يحدث فيه هذا التغيير بفضل التعرف، أو التحول أو كليهما، وهذا الأخير هو أفضل الأنواع كما في مسرحية "أوديب ملكا"[2].

وسيلة المحاكاة: وهي اللغة الموقعة الموزونة التي تتوافق مع نزعة الإنسان إلى الانسجام والإيقاع، وبذلك تتحقق المتعة، "وإن كانت المتعة عند أرسطو مقيدة بفكرة التطهير"[3]، وقد شرح أرسطو كيفية تحقيق الانسجام والإيقاع في قوله: "وأقصد باللغة المزودة بألوان التزيين، تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد، وأقصد بقولي تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، إن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن، وبعضها الآخر باستخدام النشيد"[4].

طريقة المحاكاة: ميز أرسطو بين المحاكاة في الشعر الملحمي، أو القصصي والمحاكاة في المأساة، فجعلها في المأساة لا تتم إلا عن طريق المسرح والممثلين، إذ تبرز في الشكل الدرامي، أما في الشعر الملحمي أو القصصي فإنها تتم عن طريق الحكاية.

غاية المأساة: وتتمثل في «تطهير النفس من الانفعالات العنيفة. إذ المحاكاة في المأساة ترمي إلى إثارة الرحمة والخوف، وبهذه الإثارة تخلص النفس من آثار الانفعالات السيئة»[5].

1 – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 67-71-35-38.
2 – المرجع نفسه، ص: 71-73-39.
3 – ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر،ط05، 1977م، ص: 21.
4 – أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 18-19.
5 – المصدر نفسه، ص: 41.

وتتحقق المتعة والفائدة حيث يخرج المشاهد وقد ترك في المسرح كل ما تعلق بعواطفه من ضعف وتطهرت نفسه من العواطف الحادة كالخوف، وحلت محلها أسباب الرضا المختلفة[1].

وقد يلاحظ أن أرسطو اهتم بالمأساة كثيرا لقدمها ولشرفها من حيث استهدافها مساعدة الإنسان على فهم نفسه والعالم الذي يعيش فيه، بينما لم تحظ الملهاة إلا بإشارات قليلة مع أنها قد تعمل على تحقيق ذات الهدف من خلال الضحك وقد يعود ذلك لضياع الجزء الخاص بها[2].

الكوميديا:

هي الجنس المسرحي الثاني في الأدب اليوناني، ويعرفها أرسطو بأنها: محاكاة الأراذل من الناس لا في كل نقيصه، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح، إذ الهزلي نقيصه وقبح، بدون إيلام ولا ضرر[3]، وموضوعها الهزل الذي يثير الضحك، ومصادر المضحك[4].

فخير للمرء إذن أن يتطهر من انفعالات الضحك دون ضرر بمشاهدة الملهاة على المسرح ووظيفة الملهاة أيضا التطهير، ولكنه تطهير من نوع مداواة الشر بمثله، وتشترك الملهاة مع المأساة في عملية التطهير، إذ أن تطهير المأساة من نوع مداواة الشر بمثله، أما الملهاة فتطهيرها بمداواة الشر بضده من اللعب والضحك لتكون أدعى إلى الهدوء والاستسلام[5].

عناصر التراجيديا:

وبعد أن عرف أرسطو المأساة انتقل للحديث عن أقسامها فقسمها إلى ستة أجزاء: الحكاية والشخصية والفكر والمنظر المسرحي والعبارة والنغم الموسيقي وما يصاحبه من إنشاد الجوقة.

1 – ينظر: أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، د.ط، 1982م، ص: 36.
2 – ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص: 88.
3 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 87.
4 – ينظر: عصام الدين أبو العلاء ،أرسطو طاليس عن الكوميديا، ، مكتبة مدبولي، مصر،د.ط، 1993م، ص: 45.
5 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 87.

الحكاية: هي العنصر الرئيسي والهام في التراجيديا؛ أو كما يذكر أرسطو هي أساس وروح التراجيديا، وقد تشدد أرسطو في وحدة الحدث وترابط الحوادث في المأساة وتسلسلها بحيث يترتب بعضها على بعض ترتيبا يوضح الحدث ويجعله كلاّ تاما، له فاتحة أو مبدأ، ووسط، وخاتمة أو نهاية، وأكد الحديث عن هذه الوحدة وما يُطوى فيها من ترابط وتسلسل، فقال إنها أهم شيء في المأساة وإنها تقوم مقام الروح من الجسد، وبعبارة أخرى ينبغي أن تكون وحدة عضوية أي أن ترتبط الأجزاء وتتماسك بشكل عضوي[1]، من أجل هذا قال أرسطو: "يجب أن يكون الفعل واحدا وتاما، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع"[2].

كما يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار، لأنه شاعر بفضل المحاكاة وهو إنما يحاكي أفعالا، ولو وقع له أن يتخذ موضوعه من الأحداث التي وقعت فعلا، لظل مع ذلك شاعرا، إذ لا مانع يمنع من أن تكون بعض الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقوع ممكنة، ولهذا السبب يكون المؤلف الذي اختارها شاعرا[3].

لذا كان الشاعر الحق عند أرسطو هو الذي يحاكي الأفعال، فينبغي "أن يكون أولا صانع القصص قبل أن يكون صانع الأوزان، لأنه يكون شاعرا بسبب ما يحدثه من المحاكاة، وهو إنما يحاكي الأفعال"[4].

يقول أرسطو: "الحكاية هي محاكاة فعل"[5]. فالنص الذي لا ينبني على حكاية مدارها أشخاص فاعلون نص خال من المحاكاة[6].

الشخصيات:

1 - ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص: 21-22.
2 - أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 26.
3 - المصدر نفسه، ص: 28.
4 - أرسطو طاليس، في الشعر، ترجمة: شكري عياد، ص: 66.
5 - أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 19.
6 - ينظر: محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص: 157.

قد أثير الكثير من الجدل حول المعنى الذي يريده أرسطو من كلمة "شخصية" فترجمها عبد الرحمن بدوي بـ"الأخلاق" وتدل في رأي أرسطو على الجانب الأخلاقي الذي يصدر عنه الشخصية. فالشخصية تتخلق من الأفعال المتكررة تكرار العادة، ومن تأثيرات الظروف المحيطة بها، وكلها عوامل محركة لها[1]. ولما كانت المحاكاة في الأفعال الإنسانية أصحابها هم بالضرورة إما أخيارا أو أشرارا، فإن الاختلاف يبقى أخلاقيا بين هاتين الطبقتين[2]. «لأن التراجيديا – بالضرورة – لا تحاكي الأشخاص، ولكنها تحاكي الأفعال، والحياة بما فيها من سعادة وشقاء وسعادة الإنسان وشقاؤه يتخذان صورة الفعل»[3].

الفكر:

فقد أراد به أرسطو، القدرة على قول ما يمكن أن يقال مما تقتضيه الأحداث والمواقف المختلفة بحيث يكون الكلام طبيعيا خاليا من التكلف[4]. وعماد الفكر اللغة عامة، ولكن في المسرحية يجب أن يعتمد الشاعر في إظهار فِكرِه محل ترتيب الأحداث احتمالا أو ضرورة ويندرج تحت الفكر كل تأثير ينشأ عن استعمال اللغة، ويدخل في ذلك: البرهنة والتفنيد وإثارة الانفعالات في المأساة التي هي أساس الرحمة والخوف، ومنها أيضا التعظيم والتحفيز[5].

اللغة:

وهي المقولة ويعني بها أرسطو "التعبير عن أفكار الشخصيات بواسطة الكلمات، وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر والنثر"[6].

المرئيات المسرحية:

1 – ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص: 104.
2 – ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 07-08.
3 – أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص: 97.
4 – شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص: 23.
5 – ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة:إبراهيم حمادة، ص: 176.
6 – المصدر نفسه، ص: 99.

تعتبر المرئيات المسرحية أو المشهد المسرحي أقل الأجزاء الكيفية أهمية في العملية الدرامية، بينما تصبح تلك المرئيات من أهم عناصر العرض المسرحي كما «لها جاذبية انفعالية خاصة بها»[1]. والمشهد المسرحي وإن كانت له جاذبيته وتأثيره، فإن النص المسرحي له قدرة في إحداث التأثير على المتلقي. "فمن الممكن الشعور بتأثير التراجيديا حتى ولو لم يقم بتقديمها ممثلون في عرض عام"[2].

الغناء:

يعد «أكثر التزيينات إمتاعا»[3]. وليس من شك في أن أرسطو يقصد الغناء الذي تصاحبه الموسيقى ، ذلك الغناء الذي كانت تقدمه الجوقة المسرحية[4].

بعد أن قدم لنا أرسطو تعريفه لطبيعة التراجيديا ووظيفتها اتجه إلى معالجة أجزائها الكيفية الست. تبين أن موضوع المحاكاة في التراجيديا يتمثل في الحبكة والشخصية والفكر وأن مادة المحاكاة فيها تتمثل في اللغة والغناء، أما طريقة المحاكاة فتتمثل في المرئيات المسرحية[5].

الخطابة عند أرسطو:

يعرف أرسطو الخطابة بأنها "قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة"[6].

يمكن أن نستخلص من هذا النص أن الخطابة – قبل كل شيء – صناعة تشتغل وفق أدوات وآليات معينة، يجتهد الخطيب من خلالها لكي يقنع المتلقي للخطاب، في جميع المجالات "و هذا ليس عمل شيء من الصناعات الأخرى، لأن تلك الأخر إنما تكون كل واحدة منها معلمة مقنعة في

1 – المصدر نفسه، ص: 99.

2 – أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص: 99.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ص: 99.

4 – ينظر: عطية عامر، النقد المسرحي عند اليونان، ص: 137.

5 – ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص:117.

6– أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق وتعليق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم، بيروت، 1979م، ص:09.

الأمور تحتها، فالطب يعلم ويقنع في أنواع الصحة والمرض... وأما الريطورية فقد يظن أنها هي التي تتكلف الإقناع في الأمر يعرض كائنا ما كان ..."[1].

وبعد هذا التعريف العام للخطابة تحدث أرسطو عن أنواعها وبين حدود كل نوع، فيقول: "فمن الاضطرار إذا يكون الكلام الريطوري ثلاثة أجناس: مشوري، ومشاجري، وتثبيتي"[2].

وهذه الثلاثة هي التي اصطلح عليها بعض الباحثين بالاستشارية والقضائية، والاحتفالية. وموضوع الاستشارية تقديم المشورة في أمر عام أو خاص، وأما القضائية فموضوعها العدل والظلم، وأما الاحتفالية فموضوعها المدح والذم، وكل واحد من هذه الأقسام مرتبط بمجال زمني محدد "والوقت أو الزمان لكل واحد من هذه وأما الذي يشير، فالمستقبل، لأنه إنما يشير المشير فيما هو مستقبل: فبإذن أو بمنع، فأما الذي ينازع فالذي قد كان، فأما الآن فإنما يذكر ليفصل النافع، وكذلك تلك الأخرى. وإنما يكون أبدا واحدا يشكو، وواحدا يعتذر في اللائي قد فعلن. وأما المثبت فإن الذي هو أولى الزمان به ذلك القريب الحاضر، فإن الناس جميعا، إنما يمدحون ويذمون على حسب ما هو موجود قائم"[3].

مصطلح الريطوريقا *(Rhétorique)* والترجمة العربية:

احتفظت الترجمة العربية القديمة بالمصطلح كما هو في الأصل بدون تغيير فجاء في مقدمة الكتاب "إن الريطورية ترجع على الديالقطيقية، وكلتاهما توجد من أجل شيء واحد..."، وأما ابن رشد في "تلخيص الخطابة" فقد ترجم مصطلح "ريطوريقا" إلى "خطابة" كما جاء في مقدمة التلخيص "إن صناعة الخطابة تناسب صناعة الجدل، وذلك أن كليهما يؤمان غاية واحدة ..." [4].

ومن الباحثين المعاصرين من يرى أن مصطلح "الريطوريقا" يوافق مصطلح "البلاغة"، وفي هذا الشأن يقول الدكتور محمد العمري "فنحن إذن نتحدث عن بلاغة عامة تمتد بين قطبين: قطب

1- ينظر: المصدر نفسه، ص: 09.
2- أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص: 17.
3- المصدر نفسه، ص: 17.
4- المصدر نفسه، ص: 03.

التخييل الشعري، وقطب التداول الخطابي الحجاجي، ومن المعروف، تاريخيا أن القطب الثاني، أي القطب التداولي هو الذي كان يحمل الاسم الإغريقي اللاتيني: ريطوريكي أو ريطوريك، (وفي الفرنسية والانجليزية *Rhetorique/Rhetoric*) وهو اللفظ الذي تقابله الآن الكلمة العربية "بلاغة"[1].

يميز أرسطو بين نوعين من أنواع الحجج إحداهما: الحج غير الصناعية، والثاني: الحجج الصناعية فيقول: "فأما التصديقات فمنها بصناعة ومنها بغير صناعة".[2]

أ.الحجج غير الصناعية:

يقصد بالحجج غير الصناعية عند أرسطو تلك التي لا يكون للخطيب دخل فيها، إذ هي خارجة عن نطاق تصرفه واجتهاده، مثل: الشهود والاعترافات، والأقوال المنتزعة عن طريق التعذيب "و قد أعني باللاتي بغير صناعة تلك اللاتي ليست تكون بحيلة منا، لكن بأمور متقدمة، كمثل الشهود والعذاب، والكتب والصكاك وما أشبه ذلك".[3]

ب.الحجج الصناعية (غير الجاهزة):

يقصد بالحجج الصناعية، الحجج التي تكون من اختصاص الخطيب، وتتوقف على مدى فطنته في استخراجها والإدلاء بها في وقتها المناسب، وتنقسم بحسب أرسطو إلى ثلاثة أقسام: "فمنها ما يكون بكيفية المتكلم وسمَتِّه، ومنها ما يكون بتهيئة للسامع واستدراجه نحو الأمر، ومنها ما يكون بالكلام نفسه قبل التثبيت"[4].

نستخلص من هذا النص أن الحجج الصناعية عند أرسطو ثلاثة أنواع:

ما يتعلق بسمت الخطيب وأخلاقه وهو ما يعرّف بـ (*Ethos*)، وما يتعلق بأحوال السامعين ونفسياتهم وهو ما أطلق عليه (*Pathos*).

1- محمد العمري، مقالة بعنوان "بلاغة الخطاب السياسي الهوية والرسالة" شارك بها في ندوة بدار الثقافة المحمدية بتاريخ 27-09-2007م، ونشرت بجريدة الاتحاد الاشتراكي يوم: 02-10-2007م.

2- أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص: 09.

3- ينظر: المصدر نفسه، ص: 09.

4- المصدر نفسه، ص: 10.

ما يتعلق بكلام المتكلم، وما تحمله اللغة داخلها من حجج منطقية (*Logos*)، وهذه الحجج بأنواعها الثلاثة، يقسمها أرسطو إلى قسمين كبيرين: حجج خلقية ذاتية، وأخرى منطقية موضوعية[1].

ب.1. الحجج الخلقية الذاتية:

وفيها يدرس أرسطو الأسس النفسية للخطابة، وهذه الأسس النفسية لها ناحيتان: أولهما ما يتعلق بخلق الخطيب أو شخصيته، وثانيهما تخص عواطف السامعين وانفعالاتهم[2].

ب.1.1. ما يتعلق بالخطيب (*Ethos*):

وذلك بأن "يكون الكلام بنحو يجعل المتكلم أهلا أن يصدق ويقبل قوله، والصالحون هم المصدقون سريعا بالأكثر في جميع الأمور الظاهرة"[3].

و قد يكون المتكلمون مصدقين لعلل ثلاث:

لأنّا قد نصدق مِن قِبَل هذه الثلاثة الأوجه كلها دون التثبت، وهي: اللب، والفضيلة، الألفة، فقد يكذب جميع الواصفين أو المشيرين، وإما من أجل عدم هذه العلل أجمع، وإما من أجل عدم شيء منها، لأنهم إما أن يكونوا على صواب في الرأي – للخبث والشرارة لا ينطقون بما عليه ظنهم ورأيهم، وإما أن يكونوا ذوي لب فاضل، لكنهم ليسوا بذوي ألف وأنس، وقد يمكن حينئذ أن يكونوا وهم يعرفون التي هي أفضل لا يشيرون بها"[4].

ب.2.1. ما يتعلق بالسامع (*Pathos*):

ينبغي للمتصدر للخطابة أن يكون محيطا بالأحوال النفسية والعاطفية لمستمعيه، ومعرفة ما

1- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 100.
2- المرجع نفسه، ص:100.
3- المرجع نفسه، ص: 100.
4- ينظر: أرسطو، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص: 81.

يثير عواطفهم المختلفة من غضب، وفرح وشفقة، حتى يضمن لكلامه التأثير والفعالية[1].

"وأما بتهيئة السامع فحين يستميله الكلام إلى شيء من الآلام المعترية، فإنه ليس إعطاؤنا الأحكام في حال الفرح والحزن ومع المحبة والبغضة سواء ..." [2].

أخذ أرسطو يعدد هذه العواطف والانفعالات، وقد نص على أنه يتبع في واحدة منها استيفاء ثلاث مسائل: فإذا أخذنا الغضب مثلا – كان علينا أن نعرف الاستعدادات النفسية التي تحمل المرء على الغضب، وإن نعد الذين نشعر عادة بالغضب نحوهم، والأشياء التي تثير عادة فينا هذا الشعور[3].

ب.2. الحجج المنطقية الموضوعية:

يفسح أرسطو لمعالجتها مجالا أو سع من المجال الذي عالج فيه الأقيسة الذاتية السابقة، وهنا تتجلى علاقة الخطابة بالمنطق، وفي المنطق تدور الحجج المختلفة حول الاستقراء، ثم القياس الثلاثي، والخطابة يقوم فيها المثل *Exemple* مقام الاستقراء كما يعني المضمر *Enthymème* عن القياس الثلاثي المنطقي. وجميع الخطباء لا تخرج حججهم عن المثل والقياس المضمر[4].

الأسلوب والعبارة عند أرسطو:

إنّ الأسلوب الذي كان جزءا من بلاغة الخطاب عند اليونان يحتل الصدارة في البلاغة العربية التي لم تُميّز بين الشعر والنثر، إلا في بعض الجوانب مثل عدم التزام الوزن أن التطرّق إلى موضوعات دون أخرى[5].

1- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 100.

2- أرسطو، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص: 10.

3- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ، ص: 101.

4- المرجع نفسه، ص: 101.

5- محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري لدراسة الخطابة العربية، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2002م، ص: 97.

لقد جسدت العلاقة بين لغة الشعر ولغة النثر موضوع اهتمام الدارسين قديما وحديثا سواء عند العرب في موروثهم النقدي والبلاغي، أو عند اليونان من خلال كتابي فن الشعر والخطابة لأرسطو.

لعل أرسطو لم يفرق بين الشعر أو النثر حينما وضع الخصائص الأسلوبية التي ينبغي أن يتوفر عليها الخطاب الأدبي سواء أكان شعرا أم نثرا "فهو معلوم أن هذا يكون في الريطورية (فن الخطابة) مثلما هو في الفيوئطية (فن الشعر)[1]. وقد حدد أرسطو خصائص ينبغي توفرها في اللغة حتى تتسم بالطابع الشعري ومنها:

1.أن يكون الأسلوب واضحا في تأدية معناه، بعيدا عن الابتذال فأرسطو يرى "أن فضيلة المقال (الأسلوب) أن يكون بالتغيير، لأن الكلمة رسم ما (فإن لم توضح) شيئا (فإنها) لا تعمل عملها إلا أن تكون لا حقيرة دنيئة ولا مجاوزة للقدر الذي يستوجب لكي تكون جميلة..."[2].

2.حتى يكون الأسلوب ذا جاذبية ينبغي أن يحتوي "على مجاز، بشرط ألا يكون غريبا، إذ يصعب حينئذ إدراكه من أول نظرة، ويشترط ألا يكون سطحيا، إذ في هذه الحالة لا يجتذب السامع"[3].

وقد شكل المجاز في الدراسات البلاغية والنقدية حدا فاصلا بين اللغة الشعرية وبين لغة النثر العادي المعتمد على الوصف اللغوي والتعبير المباشر عن الحقيقة، حيث لا يعد المجاز ركنا أساسيا في بناء النثر العادي، فالمجاز يعني لغة التجاوز والعدول عن الأصل والمألوف. عند العرب، وهو مصدر العمل الإبداعي سواء أكان شعرا أم نثرا.

ولما كانت اللغة الشعرية انحرافا وتجاوزا للمألوف في التعبير اللغوي، فقد شكل المجاز الطاقة المولدة لشعرية النص، فالمجاز هو الانحراف والخروج عن المألوف في اللغة، بحيث يأخذ المجاز دورا حاسما في إغناء الدلالة الأسلوبية في النص الإبداعي، مما يجعل هذه الدلالات الأسلوبية في لغة النص وتراكيبه قابلة للتأويل والتفسير، وتعدد المعنى والاحتمالات، وهذا ما يمنح النص الإبداعي خصوصيته الفنية.

1- أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة القديمة، ص: 182.

2- المصدر نفسه، ص: 186.

3- المصدر نفسه، ص: 220-221.

ولهذا فقد بين أرسطو أن المجاز ضرب من ضروب الإبداع والموهبة يقول: "فمن المهم استخدام كل ضرب من ضروب التعبير التي تحدثنا عنها: من أسماء مضاعفة مثلا أو كلمات غريبة، وأهم من هذا كله البراعة في المجازات لأنها ليست مما نتلقاه عن الغير، بل هي آية المواهب الطبيعية، لأن الإجادة في لمجازات معناها الإجادة في إدراك الأشباه".[1]

فالمجاز عند أرسطو يعني كل ما يتجاوز التعبير الحقيقي البسيط إلى التعبير المنطلق من تعدد الدلالات أو احتمالات التأويل والتفسير، وهذا يتحقق في الاستعارة، وضروب البلاغة المختلفة ومن ثمة فإن المجاز يتعلق بأسلوب الكاتب أو الشاعر من حيث قدرته على الابتكار والإبداع[2].

كما وضح أرسطو ضروب المجاز المختلفة التي تتعلق بأسلوب الكتابة الإبداعية مثل الألغاز التي هي مجازات تحتاج إلى التأويل والكشف والتفسير، فالمجاز يتشكل من هذه الألغاز التي تثير دهشة المتلقي في التأمل والتأويل. يقول: "فيمكن أن نستخرج من الألغاز المتقنة مجازات موافقة، لأن لمجازات إن هي الغاز مقنعة، وبهذا نعرف مقدار نجاح نقل المعنى، فقد ينبغي أن يكون المجاز منتزعا من الأمور الجميلة"[3].

كما بيّن أرسطو أن روعة العبارة الأدبية تكمن فيما تحتويه من استعارة، وتقابل، وطباق فهذه الضروب البلاغية تشكل المجاز البلاغي يقول: "وكلما تضمنت العبارة معاني ازدادت روعة: مثل أن تكون الألفاظ مجازية، وكانت الاستعارة مقبولة، وثم تقابل أو طباق وثم فعل"[4].

وقد قرن أرسطو المحاكاة بالمجاز، لأنها ضرب من الرسم والصورة والابتكار، كما تقوم على أساس التبديلات اللغوية، وهذه التبديلات تجسد تعدد المعاني والدلالات، والاحتمالات المختلفة للتركيب اللغوي، ولعل هذا ما يميز بشكل جوهري اللغة العادية عن اللغة الأدبية.

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، ص: 64.
2- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 118-126.
3- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 190.
4- أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص: 223.

كما ربط أرسطو المجاز بالأسلوب مبينا دور المجاز في خلق التعبيرات الرشيقة ذات الدلالات المتعددة التي تحدث تمويها مثيرا للدهشة والتساؤل والاستغراب لدى المتلقي، بحيث يشعر معها بلذة الكشف، ومتعة المواجهة لتمويهات المبدع من خلال لغته المبنية على المجاز بكل ضروبه وأساليبه يقول: "و معظم التعبيرات الرشيقة تنشأ عن التعبير (المجاز)" وعن نوع من التمويه يدركه السامع فيما بعد، ويزداد إدراكا كلما ازداد علما، وكلما كان الموضوع مغايرا لما كان يتوقعه، وكأن النفس تقول: "هذا حق! وأنا التي أخطأت واللطيف الرشيق من الأمثال ما يوحي بمعنى أكثر مما يتضمنه اللفظ"[1].

و لعل وظيفة المجاز هنا عند أرسطو مرتبطة بالتخييل بأبعاده المنطقية والنفسية والجمالية التي تمثل جوهر فكرة المجاز وكذلك بالأسلوب الإبداعي لدى الكاتب أو الشاعر، وذلك لما لهذه الوظيفة من أهمية في ربط عناصر الإبداع الثلاثة: المبدع والنص والمتلقي معا. حيث حرص أرسطو على ضرورة إحداث المتعة واللذة لدى المتلقي نتيجة مواجهته لأسلوب النص ولغته ذات الدلالات المتعددة، تلك الدلالات التي تقوم على المجاز والتورية والخروج على المألوف في الكتابة يقول: "التعبيرات الجديدة تدعو إلى الرضا، وتبلغ هذه الغاية إذا كان الفكر خارجا على المألوف، غير متفق مع الآراء الجارية... والتورية تؤدي إلى الأثر نفسه، أعني إلى إثارة الدهشة. وهذه الحيلة تجدها في الشعر حينما لا يجيء حسبما يتوقعه السامع، ومثاله: سار والأقدام تكسوها الشقوق. فإن السامع كان يتوقع من الشاعر أن يقول: "الحذاء لكن لابد أن يتضح المعنى لدى سماع الجملة. أما التورية فقيمتها ناشئة من كونها تدل على ما يبدو في الظاهر منها، بل على معنى الكلمة في صورتها المغيرة"[2].

فاللغة المجازية هي التي تضفي الروعة والجمال على الكتابة الإبداعية، سواء أكانت شعرية أم نثرية ولعل المجاز هو جوهر العملية الإبداعية وأساسها، حيث يتشكل المجاز في العمل الإبداعي من خلال الصورة والاستعارة والتشبيه والمبالغة والأمثال، فهذه الصيغ المختلفة تشكل الطاقة المولدة في العمل الإبداعي وتجعل من أسلوب المبدع أكثر إمتاعا للمتلقي، يقول أرسطو: "و كلما تضمنت العبارة معاني، ازدادت روعة: مثل أن تكون الألفاظ مجازية، وكانت الاستعارة مقبولة، وثم تقابل أو

1- أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص: 220.

2- المصدر نفسه، ص: 220-221.

طباق أو فعل. أما الصور فكما قلنا من قبل إنها تغييرات (مجازات) موموقة جدا وتتألف دائما من حدين، مثل الاستعارة التمثيلية، فمثلا حينما نقول: الدرع كأس الإله آراس (المريخ) والقوس قيثارة بغير أوتار، وفي هذا نستخدم تغييرا ليس بسيطا، أما إذا قلنا: القوس قيثارة أو الدرع كأس، فهنا تغيير بسيط، ومن نوع هذه الصور تشبيه عازف الناي بقرد، وتشبيه ضعيف النظر بمصباح مبتل الذبالة، إذ في كليهما انقباض للملامح. والصور تحمل إذا تضمنت تغييرا... والصور كما قلنا مجازات (تغييرات) والأمثال هي الأخرى تغييرات... وصيغ المبالغة الأشد إمتاعا هي الأخرى تغييرات (مجازات)"[1].

و بهذا أصبح المجاز عنصرا جوهريا في بنية اللغة الإبداعية، وفي ربط المبدع والنص والمتلقي معا. فالمجاز هو الذي يجعل العمل الإبداعي عملا إبداعيا مدهشا وممتعا ومقلقا للمتلقي.

يشترط أرسطو أن تستعمل الألفاظ وفقا لمدلولاتها، أي استعمالا معجميا صحيحا حتى تُمكن الأسلوب من تحقيق غايته، سواء منها الإبلاغية الإفهامية أو التأثيرية، لأن "الوقائع والأشخاص الأشد بعدا وغرابة (...) يجب أن تستعمل وسائل يكون فيها هذا النحو من الوضع أقل أو أنقص، لكنه هاهنا أيضا أن دعا الموضح إلى استعمال ما هو عادي"[2].

وما يراد هنا هو الدقة في استعمال الألفاظ الدارجة على ألسنة الناس، لأنها اقرب إلى الإفهام وأداء وظيفة الإبلاغ، وإن كانت تؤدي أحيانا إلى الابتذال، ولأن الكلام الغامض أسلوب يلجأ إليه السوفسطائيون لتضليل سامعيهم، ويحسن أن يتميز الأسلوب عن اللغة الدارجة بألفاظ وصفات ترفع من شأنه، على شرط أن يراعي القصد، والمعنى المراد به، وإلا جاءت العبارة غثة متكلفة[3]، وأن يكون الأسلوب دقيقا يراعي الحالة المعبر عنها، فيكون تلقائيا مقنعا بعيدا عن التكلف، لا يثير شكوك السامعين.

هكذا تتشكل الخصائص الأسلوبية للخطاب الأدبي عند أرسطو من خلال:

-الوضوح والبعد عن الابتذال.

1- أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص: 223-224.

2- المصدر نفسه، ص: 186.

3- غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 117.

-أن يكون الأسلوب صحيحا على المستوى المعجمي والمستوى النحوي والتركيبي، فالكلمات تستعمل في مدلولاتها، وتوضع في سياقاتها التركيبية.

-الدقة والوضوح ولو بصورة متفاوتة بين الشعر والنثر لتحقيق غاية التأثير والإقناع.

وسلامة الأسلوب عند أرسطو تعتمد أساسا على القدرة على التحدث باليونانية بطريقة سليمة[1]. وهذه السلامة لا تتحقق إلا بشروط هي:

1.المعرفة بمعاني الحروف: "أن يستعمل في الرباطات المنطقية إذا المتكلم حاذى بها على ما هي متهيئة أن تكون عليه في التقدم والتأخر وما بين بعضها فإن منها ما يتقدم ومنها ما يأتي بعده"[2]. وهذا يعني أن توضع الروابط بين الأسماء والأفعال في أماكنها المناسبة. فإذا وضعت الحروف في غير أماكنها وفصل بينها وبين ما تتعلق به، أصبحت الجملة غامضة، والمعنى مضطربا[3].

2.الابتعاد عن التعبيرات الغامضة المعقدة "ألا يكون الكلام بالمشككات المتصرفات"[4].

3.الاقتصاد اللغوي: أن يكون الكلام بالأسماء الأهلية الجارية بالأمر المقول فيه، وليس بالجامعة المحيطة"[5].

موازنة بين محاكاة أفلاطون وأرسطو

إن التراث النقدي القديم عند اليونان كان نتاج تفاعل عقليتي أفلاطون وأرسطو من أرقى ما عرفت الإنسانية من عقليات. وعلى ما قاله كل منهما قامت العمد الأساسية للتفكير في الفنون عامة وفن الشعر خاصة.[6]

1- أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص: 198.
2- المصدر نفسه، ص: 198.
3- ينظر، عباس آرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص: 242.
4- أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص: 198.
5- المصدر نفسه، ص: 198.
6- سهير القلماوي، فن الأدب، المحاكاة، ص: 36.

ومع أن أرسطو من تلاميذ أفلاطون، حيث تلقى فلسفته بأكاديمية أفلاطون في أثينا، وقد أطلق عليه أفلاطون (العقل) لقدراته العقلية الفائقة في عالم الفلسفة والسياسة والشعر والخطابة وفلسفته وإن تشابهت مع فلسفة أستاذه أفلاطون فإنه قد اختلف معه في الأفكار والكليات، إذا كان أفلاطون رياضيا متعاليا مثاليا وتجريديا إلى حد بعيد، وكان أرسطو بيولوجيا طبيعيا تجريبيا فالخلاف فلسفي بينهما ومنهجي، إذ أن أفلاطون ينتهج المنهج التأملي في حين أرسطو يستخدم المنهج الوصفي الاستقرائي.

و لعل من الفروق الجوهرية بين أرسطو وأفلاطون حول حقيقة الشعر هي منبع الاختلاف حول المحاكاة، إذ لم يكن أرسطو "ينظر إلى الشعر نظرته إلى مرآة تعكس أشباح الأشياء، وإنما كان ينظر إليه رؤيا تميط لثام الظواهر عن روح الطبيعة وجوهر الأشياء لتستلهم منها صورة مثالية للطبيعة ذاتها"،[1] في حين كان العكس عند أفلاطون الذي كانت المحاكاة عنده ترتبط بنظريته العامة في المعرفة، والتي تقول إن العالم الحقيقي هو عالم المثل.

وبذلك يكون من الواضح الآن أن الفارق الجوهري بين "أفلاطون" و"أرسطو" يتجلى في "الفعل الذي جعله أرسطو جوهر المحاكاة، فارتقى بها من مرتبة التقليد الأصم للطبيعة إلى مرتبة الإبداع الحي، فجعل الشعر بذلك أفضل تعبير عن مكنونات الطبيعة الإنسانية، أما علة هذا الفارق فهي أن "أفلاطون" جعل الشعر عدوا للفلسفة بينما جعله "أرسطو" صديقا لها[2].

كما يختلفان جذريا في تصور العملية الشعرية، وبصورة أخص في قضية المحاكاة، فأفلاطون ينطلق من تصور نظري، ومن نزوع إصلاحي لبناء مجتمع فاضل، فهو يضع عالم المثل أولا، ولا يرى من النصوص الأدبية إلا ما يحقق الهدف الأخلاقي. فلم تنطلق تأملاته من طبيعة النصوص وتحليلها، وإنما تناول الظاهرة الشعرية من خلال اهتمامه أساسا بالبحث في الوجود والمعرفة والأخلاق. فالشعر عند أفلاطون يحاكي ويزيف ويشوه ويبعد عن الحقيقة، وينبغي طرده خارج الجمهورية، على عكس أرسطو الذي لا ينظر إلى الظاهرة الشعرية كذلك، فالشعر عنده حقيقي جدي نافع، يدخل المتعة

1- عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ص: 14.
2- المرجع نفسه، ص: 19.

ويطهر النفس حين يثير الشفقة والخوف في النفس[1]. كلاهما انطلق من المحاكاة، إلا أن الأول رفض الشعر، وجاء الثاني فرفع من شأن الشعر.

ولما كان للمحاكاة هذه القدرة البالغة على إثارة النفس فقد أولاها المهتمون بالشعر قيمة كبرى في تصورهم للأداء الشعري إذ أصبحت المحاكاة وهي أهم خصائص الشعر، الركيزة الأساسية التي يعتمد عليها الشاعر في إثارة النفوس وتحريكها نحو ما يستهدفه من الأغراض[2].

فأفلاطون يعرف ما للمحاكاة الشعرية من قدرة سحرية على تطويع الأفعال الإنسانية ولذا فهو يخشى على جمهوريته المثالية منها "أليس للمحاكاة الشعرية نفس التأثير أيضا فيما يتعلق بالحب والغضب وجميع الانفعالات السارة والأليمة للنفس وهي الانفعالات التي يعترف بأنها ترتبط بكل فعل من أفعالنا؟ إن الشعر يغذي الانفعال بدلا من أن يضعفه ويجعل له الغلبة مع أن من الواجب قهره إن شاء الناس أن يزدادوا سعادة وفضيلة"[3].

إن أرسطو لم يتحمس للشعر ولا للفلسفة، وإنما تحمس للدرس والواقع. فالشعر أمامه كائن حي لابد من أن يدرس كما هو، يحلل ويقسم وتبين أصوله وقواعده. بينما أفلاطون لم ير من هذا الواقع إلا إثاره وإلا اشتغال الناس به. فانفعل في التفكير بحماس الفيلسوف المصلح الذي استطاع أن يرى جمهورية مثالية من خلال مدينة متداعية[4].

وهما يختلفان في الأسلوب، إذ نجد أفلاطون يصطنع أسلوبا أدبيا رفيعا فيه المهارة الفنية في كل ما كتب، كان يصطنع الحوار والتشخيص والخيال، فلم يصطنع فيما أملى أو كتب غير الأسلوب البسيط الجاف[5].

1- ينظر: عباس آرحيله، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ص: 161-162.
2- ينظر: صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم النقدية والجمالية، ص: 519.
3- أفلاطون، الجمهورية، ص: 519.
4- ينظر: سهير القلماوي، فن الأدب، المحاكاة، ص: 40.
5- المرجع نفسه، ص: 36.

كما أن مقاربتي أفلاطون وأرسطو للعملية الشعرية كانت تتم من أربع جهات من جهة علاقتها بالمبدع، ومن جهة تفاعلها مع الواقع الموضوعي، ومن جهة بنيتها الداخلية ومكوناتها النصية، ثم من جهة تأثيرها في المتلقي. ذلك أن الشعر بنية متماسكة ومتفاعلة من العلاقات الأسلوبية والتركيبية والإيقاعية، وهو استجابة وجدانية لإلهام ربات الفن أو تعبير عن رؤى الشاعر الجمالية للعالم الخارجي من خلال محاكاة ظواهره وأشيائه المادية وتمثيل الأفعال والطباع الإنسانية وكل هذا يتم بغاية تطهير المتلقي من أهوائه الطائشة وانفعالاته السلبية، وحثه على نشدان الكمال العقلي والفضيلة الخلقية[1].

ويلاحظ بالرغم من حرص أفلاطون وأرسطو على مقاربة العملية الشعرية والإحاطة بمجمل مكوناتها ومؤثراتها، إلا أنهما لم يربطا بين حديثهما على المحاكاة والإبداع الشعري من جهة، والخيال المبدع من جهة ثانية، فغفلا بذلك تناوله من زاوية جمالية تتصل بالعملية الإبداعية، واقتصرا على تناوله في مباحثهما النفسية.

1- ينظر: يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، ص: 47.

الفصل الثاني

تلقي التخييل والمحاكاة

عند الفلاسفة المسلمين

عناصر الإدراك الإنساني

أ.قُوَى الإدراك الظاهرة

ب. قوى الإدراك الباطنة

التخييل وعلاقته بالشعر

المحاكاة والتخييل عند الفلاسفة المسلمين

التخييل والإيقاع (الوزن واللحن)

عناصر الإدراك الإنساني:

يقسم الفلاسفة قوى الإدراك إلى إدراك حسي، مشترك بين الإنسان والحيوان، وعقلي يتميز به الإنسان فقط، وتقسم قوى الإدراك الحسي إلى ظاهرية وباطنة، فالقوى الداركة الظاهرة هي الحواس الخمس، أي البصر والسمع والشم والذوق ثم اللمس، ويصطلح عليها بالحس و"المشاعر" أيضا، لأنها تشّعر بالمدركات الخاصة[1]، ولكل منها مرتبتها. وأما القوى الباطنة، فقد اختلف الفلاسفة بعض الاختلاف، في بيان عددها وأسمائها، وإن لم تتجاوز عندهم الخمس، وقد لاحظت الروبي أن هذا التقسيم الخماسي لقوى الإدراك الباطني لا يوجد إلا عند الفارابي وابن سينا وأن الفلاسفة العرب الآخرين يقتصرون على ذكر قوى دون أخرى، أو يسقطون إحداها ويثبتون بدلها أخرى[2].

أ.قُوَى الإدراك الظاهرة:

1. الكندي(ت252هـ):

رغم أن الكندي مقل في الحديث عن قوى الإدراك الإنساني، إلا أننا نجد له بعض الحديث عنها في رسالته، فهو يرى أن للنفس ثلاث قوى حسية، وعقلية، وهما متباعدان، وتتوسط بينهما القوة المصورة، يقول: "إن من قوى النفس القوتين العظيمتين المتباعدتين الحسية، والعقلية، وإن قواها المتوسطة بين الحس والعقل موجودة جميعا في الإنسان[3]. ورغم أن الكندي لا يعدد قوى الإدراك الظاهرة، إلا أنه يحدد نشاط هذه القوى وطبيعتها، فهي قوى حيوانية تتمثل في الحواس، تدرك الأشياء ولكنها لا تستطيع الاحتفاظ بمدركاتها التي لا تلبث أن تزول صورها بمجرد غيبتها عن الحواس بقوله: "إن الوجود الإنساني[4] وجودان أحدهما أقرب منه وأبعد عن الطبيعة، وهو وجود الحواس التي هي لنا منذ بدء نشوءنا، وللجنس العام لنا، ولكثير من غيرنا، أعني الحي العام لجميع الحيوان فإن وجودنا

1 – الفارابي، فصوص الحكم، ضمن المجموع، نشر محمد أمين الخانجي، مطبعة السعادة، ط01، 1970م، ص: 152.

2 – ينظر: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، د.ط، 2007م، ص: 18-20.

3 – الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق: عبد الهادي أبي ريدة، القاهرة، 1950م، ص: 294.

4 – الوجود: الإدراك.

بالحواس عند مباشرة الحس محسوسة بلا زمان ولا مؤونة، وهو غير ثابت لزوال ما يباشر، وسيلانه، وتبدله في كل حال بأحد أنواع الحركات، وتفاضل الكمية فيه بالأكثر والأقل، والتساوي، وتغاير الكيفية فيه بالتشبيه، وغير التشبيه، والأشد والأضعف، فهو الدهر في زوال دائم وتبدل غير منفصل"[1].

فالإدراك الحسي المستخدم للحواس عند الكندي، لا يمكنه أن يرقى إلى إدراك الكليات، وإنما يقتصر على إدراك الأشخاص الجزئية فالأشخاص الجزئية الهيولانية واقعة تحت الحواس[2].

2. الفارابي(ت339هـ):

أما الفارابي فإنه يرى بأن القوة الحاسة، أو الحواس الخمس هي التي تدرك المحسوسات، فالباصرة تحس الألوان والأشكال والأبعاد، واللامسة تحس الحرارة والبرودة والرطوبة وما شابهها، والسامعة تدرك الأصوات والشامة الروائح، والذائقة الطعوم[3].

وهو يتفق مع الكندي في أن إدراك الحواس لا يمس المعاني ولا يتمتع بميزة الحفظ، ولذا فإن س لا يمكنها أن تدرك محسوساتها إلا في علوقها بالمادة، فإذا زالت مادتها عن الحواس بطل إدراكها، إن "الحس لا يدرك صرف المعاني بل خلطا ولا يستثبته بعد زوال المحسوس، فإن الحس لا يدرك زيدا من حيث هو صرف إنسان بل إنسانا له زيادة أحوال من كم، وكيف، وأين، ووضع، وغير ذلك، ولو كانت تلك الأحوال داخلة في حقيقة الإنسانية تشارك فيها الناس كلهم، والحس مع ذلك ينسلخ عن هذه الصورة إذا فارقه المحسوس، فلا يدرك الصورة إلا في مادتها وبعوالق هذه المادة"[4].

فالإدراك الحسي عند الفارابي يأتي من ظاهر الأشياء أو كما يقول من سطوحها، وليس من الشيء في حد ذاته، ولذا فالحس، عند الفارابي – مثلما هو عند الكندي– لا يرقى إلى إدراك المعاني،

1 – الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، ص: 102.

2 – المصدر نفسه، ص: 107.

3 – الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة تحقيق ألبير نصري نادر، بيروت، 1959م، ص: 12.

4 – الفارابي، فصوص الحكم، ص: 12.

ولا يتمتع بأدنى قدر من فاعلية التجريد، وإنما يأخذ الصورة مرتبطة بمادتها، فإذا زالت هذه المادة أمحت الصورة.

3. إخوان الصفا(ق3):

أما بخصوص إخوان الصفا فإننا نجدهم يركزون على قوى الإدراك الخارجية، ويتوسعون في الحديث عنها وهم يسمون هذه القوى بخاصية القبول، وينفون عنها صفة الحفظ. فهي عندهم مجرد ناقل للصور إلى قوى الإدراك الباطنة، ولذا فهم يصفون قوى الخارجية فيشبهونها بالجلابين، لأنها تنقل صور المادة إلى القوة المتخيلة، إن أفعال هذه القوى إدراكها صور المحسوسات من خارج الجسد، وحملها إلى القوة المتخيلة التي في مقدم الدماغ، تشبه أفعال الحشار والجلابين الذين يحملون الأمتعة من النواحي والحوائج ويجلبونها إلى المدينة يعرضونها على التجار"[1]. إلا أن إخوان الصفا يخلطون في تصنيف الحواس مما يترتب عليه سوء فهم لطبيعة الإدراك الحسي، وقد نجم سوء الفهم هذا عن قصور معلومات عصرهم عن إدراك أشكال المادة، ولذا نجدهم يعتبرون الأشعة الضوئية، والأمواج الصوتية من الروحانيات، وعلى هذا الأساس يصفون القوى الذائقة والشامة واللامسة والقوة الباصرة فإنهما تدركان محسوساتهما إدراكا روحانيا قطعا[2].

ورغم هذا الخلط فقد حدد إخوان الصفا وظيفة الإدراك الحسي، ودوره في العمليات النفسية التي تتم ضمن قوى الإدراك الباطن، كما استطاعوا وضع نظام تبادلي بين قوى الإدراك الظاهرة والباطنة، على أساس من التقديم الحسي وفرقوا بين الحس والإحساس والحواس، فالحواس هي الأدوات، والحس ما يمكن أن يطرأ على مزاج هذه الأدوات من تغيير، وأما الإحساس فهو شعور هذه القوى والحساسة بتغييرات تلك الأمزجة[3].

1 – إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، تصحيح، خير الدين الزركلي، مصر، 1928م، ج02، ص: 328.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ج02، ص: 343.

3 – ينظر: المصدر نفسه، ج02، ص: 349.

4. ابن سينا(428هـ):

يقسم ابن سينا كمن سبقه من الفلاسفة، قوى الإدراك قسمين: قوى تدرك من الخارج، وقوى تدرك من الداخل، "فالمدركة من الخارج هي الحواس الخمسة أو الثمانية"[1] ولعل ابن سينا قد تفرد من بين الفلاسفة بالإشارة إلى وجود ثماني حواس، إلا أننا لا نعثر له إلا على ذكر خمس منها، هي ذاتها التي تناولها غيره من الفلاسفة.

لا يختلف ابن سينا كثيرا في تعريفه للإدراك الحسي عن سابقيه. فالإدراك الحسي عنده مرتبط بالمادة، ولا يمكن له أن يكون إلا إذا وجدت هذه المادة فإذا زالت عنه بطل إدراكه "فالحس يأخذ الصورة عن المادة مع هذه اللواحق ومع وقوع نسبة بينها وبين المادة أو إذا زالت تلك النسبة بطل ذلك الأخذ، وذلك لأنه لا ينزع الصورة عن المادة مجردة من جميع لواحقها، ولا يمكنه أن يستثبت تلك الصورة وإن غابت المادة، فيكون كأنه لم ينزع الصورة عن المادة نزعا محكما، بل يحتاج إلى وجود المادة أيضا في أن تكون تلك الصورة موجودة له"[2]. ولهذا ينفي ابن سينا النشاط التجريدي عن الحس الظاهر، ومن ثم "فلا مخلص للحس إلى مجرد الصورة"[3]. وهذا لا يعني أن الحس الظاهر لا يدرك الصورة، بل إنه يستطيع إدراكها ولكن حال ارتباطها بالمادة[4].

5. ابن رشد(595هـ):

أما ابن رشد فقد تعرض لمظاهر النفس وقواها، إلا أنه أوجز الحديث عن قوى الإدراك الظاهرة، فهو يرى بأنها تمثل أولى مراتب الصورة خارج النفس وهي لا تتعدى كونها معبرا تمر من خلاله الصور المدركة الحسية إلى قوى الإدراك الباطنة.

---

1 – ابن سينا، كتاب الشفاء، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، د.ط، 1982م، ص: 44.

2 – ابن سينا، النفس البشرية عند ابن سينا، جمع وتعليق ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، 1968م، ص: 72.

3 – ابن سينا، تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، 1880م، ص: 33.

4 – ينظر: ابن سينا، عيون الحكمة، ضمن ذكرى ابن سينا الخامسة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1954م، ص: 42.

والنتيجة التي يمكن أن نستخلصها من مفهوم الفلاسفة لقوى الإدراك الظاهرة، تتمثل في أنهم قصروا وظيفة هذه القوى على القبول دون الحفظ، فهي قوى منفعلة، غير فعالة، ولا ترقى إلى النشاط التجريدي فتدرك الماهيات والمعاني، وإنما تقتصر على إدراك الجزئيات المادية عند مباشرتها لها.

ب. قوى الإدراك الباطنة:

1. الكندي:

يقسم الكندي الإدراك إلى قسمين: إدراك حسي يتعلق بالمحسوسات، وإدراك عقلي يتعلق لماهيات والمجردات وهنالك قوة ثالثة تتوسط بين الحسية والعقلية وهي المصورة، إلا أن الكندي لا يعطي مصطلحا واضحا محددا للمصورة، فهو يعتبرها قوة التخيل والتوهم، ويرى أنها هي نفسها ما أطلق عليه اليونانيين "فنطاسيا" ووظيفة هذه القوة إدراك صور الأشياء كما هي، لكن بدون أن تكون في مادتها هي تدركها مع غيبة حواملها "إنّ القوة المصورة التي تسمى أيضا قوة التخيل، أو التوهم، أو تسمى الفنطاسيا، تعريبا عن اليونانية، تدرك صور الأشياء كما هي، لكن بدون أن تكون في مادتها، فهي تدركها مع غيبة حاملها المادي عن الحس الظاهري"[1].

وقد تعمل القوة الحسية أعمالها في حال النوم واليقظة، إلا أنها في طينته من المحسوسات بتة التي له أن يجد الصور بها، فأما فكرنا فليس بممتنع عليه أن يوهم الإنسان طائرا أو ذا ريش وإن لم يكن ذا ريش، والسبع ناطقا. وهذه القوة المصورة إنما هي مصورة الفكر الحسية، فأي فكرة عرضت لنا عند تشاغلنا عن جوامع الحواس، تمثلت صور تلك الفكرة لنا مجردة بغير طينة، فوجدنا في النوم من الصور الحسية ما ليس يجده الحس بتة"[2].

1 – الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، ص: 284.

2 – المصدر نفسه، ص: 299-300.

قد يلاحظ هنا أن الكندي قد جعل المفكرة أيضا مرادفا للمصورة، بما تحتويه من قوى أخرى، فالمصورة تعني التخيل والتوهم و"التوهم هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها"[1].

وقد يقيم الكندي علاقة عكسية بين نشاط الحواس وفاعلية المصورة، فكلما نشطت قوة منها أدت إلى تقلص في نشاط القوة الثانية، ولعل مرجع هذا أن هنالك نوعا من التباين في طبيعة مدركات كل من القوتين تباين يقوم على أساس نسبة الحسي إلى المجرد، والمادة إلى المعاني والماهيات، والصورة في علوقها بمادتها، وفي تجردها عن المادة. ولذا فإن "استعمال النفس للحواس يحول دون تمام الوضوح فيما يتمثل في النفس من صور الأشياء، وكلما زاد استغراق الإنسان في الفكر، وزاد انصرافه عن استعمال الحواس، أتيحت الفرصة للقوة المصورة لكي تعمل عليها، لأن الفكر في هذه الحالة يمكنه التوفر على التصور بكليته، وعند ذلك تزداد الصور وضوحا في النفس حتى تكون كأنها مشاهدة، بل هي تكون أبين وأنقى من الصور التي يباشر الإنسان محسوسها المادي[2].

ولعل العلاقة بين نشاط قوى الإدراك الظاهرة، وبين المصورة هي التي دفعت الكندي إلى التأكيد على فاعلية نشاط المصورة أثناء اليقظة، بسبب تعطل نشاط الحواس، ولو بشكل جزئي، وعلى هذا فإن المصورة "قد تعمل عملها في حال النوم واليقظة، إلا أنها في النوم أظهر فعلا وأقوى منها في اليقظة"[3].

كز الكندي على إدراك المصورة للماهيات والمجردات، والعقل هو الذي يقوم بإيجاد مقدمات اضطرارية، يدرك معها الإنسان هذه المجردات، لهذا فإن كل ما كان ماديا، استطاعت النفس أن تتمثله "أما اللاتي لا هيولي لها، وتقارن الهيولي، فليس تمثل في النفس بتة، ولا تظن أنها تمثل، وإنما نقر بها لما يوجب ذلك اضطرارا كقولنا: إن جسم الكل ليس خارجا منه خلاء، ولا ملاء، شيء لم

1 – المصدر نفسه، ص: 267.

2 – الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، ص: 284.

3 – المصدر نفسه، ص: 295.

يدركه الحس ولا لحق الحس فيكون له في النفس مثال، أو يظن له مثال، وإنما هو شيء يجده العقل اضطرارا بهذه المقدمات التي تقدم"[1].

ولعل هذا المفهوم هو الذي دفع الكندي إلى الإقرار بأن الأشياء التي لا هيولي لها ولا تصاحبها هيولي هي التي تدخل في مضمار بحوث ما فوق الطبيعة، ومن هنا ما كان للمصورة أن تدرك ما هو ميتافيزيقي، مثلها في ذلك مثل الحواس، وكان للعقل مزية إدراكها، لقدرته على التجريد المطلق.

وإذا كان الكندي قد قدم: ثلاث، قوى: حسية، وعقلية، ومصورة، فإنه يذكر، بصورة غير مباشرة، معنى رابعا لقوة أخرى قد يفهم منها أنها الحس المشترك وهو ما يُسمّيه بالحس الكلي، يقول: "وكل ما كان هيولانيا فإنه مثالي يمثله الحس الكلي في النفس"[2].

2.الفارابي:

حدد الفارابي خمس قوى للإدراك الباطن هي الحس المشترك والمصورة أو الخيال، والمتخيلة، والوهم والحافظة، أما الحس المشترك فهو الذي تنتهي إليه جميع مدركات الحواس من شم، وذوق ولمس وإبصار، وسمع، ولهذا سمي بالحس المشترك، وإذا كانت هذه القوة تستقبل ما تنقله إليها الحواس من صور المحسوسات المادية من الخارج، فإنها تستقبل أيضا ما تنقله إليها بقية قوى الإدراك الباطنة[3].

يعرف الفارابي الحس المشترك بقوله "قوة هي مجمع تأدية الحواس وعندها بالحقيقة الإحساس، وعندها ترتسم صورة آلة تتحرك بالعجلة، فتبقى الصورة محفوظة فيها، وإن زالت حتى تحس بخط مستقيم، أو بخط مستدير، من غير أن يكون كذلك إلا أن ذلك لا يطول ثباته فيها، وهذه القوة أيضا مكان لتقدير الصورة الباطنة فيها عند النوم، فإن المدرك بالحقيقة ما يتصور فيها سواء ورد عليها من الخارج، أو صدر إليها من داخل، مما تصور فيها حصل مشاهدا، فإن أمكنها الحس الظاهر

1 – المصدر نفسه، ص: 108-109.

2 – الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، ص: 108.

3 – ينظر، ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص: 21.

تعطلت عن الباطن، وإذا عطلها الظاهر تمكن منها الباطن الذي لا يهدأ فيثبت فيها مثل ما يحصل في الباطن حتى يصير مشاهدا كما في النوم"[1].

لذا فإن الحس المشترك قوة تجتمع فيها مختلف الصور الحسية، ولكنها مثلها في ذلك مثل الحواس، قوة تستطيع قبول هذه الصور وتعجز عن حفظها، ومن هنا كانت بحاجة قوة أخرى، تحفظ لها ما يرد إليها عن طريق الحواس، من صور المحسوسات وتسمى هذه القوة المصورة، أو الخيال، وتقوم بدور الخزانة الحافظة، وقد رتبت في مقدمة الدماغ وهي التي تستثبت صور المحسوسات بعد زوالها عن امته الحواس وملاقاتها فتزول عن الحس وتبقى فيها فإذا غابت المحسوسات بعلائقها المادية عن الحواس، بقيت مرتسمة في خزانة الحس المشترك تحت تصرف بقية قوى الإدراك الأخرى التي تستخدمها حين الحاجة كالذاكرة والمتخيلة، والمتوهمة والمفكرة[2].

وهناك قوة ثالثة تسمى وهما، ووظيفتها إدراك جزئيات غير محسوسة في المدركات الحسية "فهي تدرك من المحسوس مالا يحس مثل القوة في الشاة، إذا تشيح صورة الذئب في حاسة الشاة، عداوته ورداءته فيها، إذا كانت الحاسة لا تدرك ذلك"[3].

ولما كان الوهم يتمتع بخاصية القبول لا الحفظ مثله في ذلك مثل الحس المشترك، فقد استوجب يكون له خزانة تحفظ له مدركاته إلى حين الحاجة، وتسمى هذه القوة الحافظة لأنها تصون ما يؤديه إليها الوهم من مدركات ومعاني جزئية، وبهذا فهي تماثل الوظيفة التي يؤديها الخيال أو المصورة بالنسبة إلى الحس المشترك، "وهي خزانة ما يدركه الحس"[4].

أما القوة الخامسة، فهي المفكرة، وذلك أنه لما كان للحس خزانة هي الخيال (المصورة)، وكان للوهم خزانته أيضا وهي الحافظة فقد استدعى الأمر وجود قوة خامسة تتصرف في ما هو مودع في

1 – الفارابي، فصوص الحكم، ص: 14.

2 – ينظر: الفارابي، فصوص الحكم، ص: 12.

3 – المصدر نفسه، ص: 12.

4 – المصدر نفسه، ص: 12.

الخزانتين بالتحليل والترتيب والتركيب، وتختلف طبيعة هذه القوة، ونوعية نشاطها، فإن خضعت للعقل سميت "مفكرة"، وإن استعملها "الوهم" سميّت "متخيلة"[1].

ويحدد الفارابي لهذه القوة ثلاثة أفعال رئيسية هي: حفظ المدركات، وتركيبها، ومحاكاتها: "والمتخيلة هي التي تحفظ رسوم المحسوسات بعد غيبتها عن الحس، وتركب بعضها على بعض، وتفصل بعضها عن بعض، في اليقظة والنوم، تركيبات وتفصيلات بعضها صادق وبعضها كاذب، ولها مع ذلك إدراك النافع والضار، واللّذيذ والمؤذي، دون الجميل والقبيح من الفعال والأخلاق"[2].

وعلاوة على الحفظ والتركيب، تتميز المتخيلة بخاصية ثالثة هي المحاكاة، يقول الفارابي موضحا ذلك: "...ولها مع حفظها رسوم المحسوسات وتركيب بعضها إلى البعض، فعل ثالث، وهو المحاكاة، ما خاصة من بين سائر قوى النفس، لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة التي تبقى محفوظة فيها، فأحيانا تحاكي المحسوسات بالحواس الخمس، بتركيب المحسوسات المحفوظة عندها المحاكية لتلك، وأحيانا تحاكي المعقولات، وأحيانا تحاكي القوة الغاذية، وأحيانا تحاكي القوة النزوعية، وتحاكي ما يصادق البدن عليه من المزاج"[3].

لكن يجب علينا ألا نفهم أن قوى الإدراك الباطنة تدرك المجردات المطلقة، وإنما تدركها بأجزاء من صورها المادية، فمزية هذه القوى أنها تستثبت هذه المدركات وتحفظها بعد زوال تجلياتها المادية، ومن هنا فإن الوهم والتخيل أيضا لا يحضران في الباطن صورة الإنسان الصرفة، بل على نحو ما يحس من خارج مخلوطة بزوائد وغواش من كم وكيف وأين ووضع، فإذا حاول أن تمثل فيه الإنسانية من حيث هي إنسانية، بلا زيادة أخرى، لم يمكنه ذلك، إنما يمكنه استثبات الصورة الإنسانية المخلوطة المأخوذة عن الحس وإن فارق المحسوس"[4].

---

1 – المصدر نفسه، ص: 12.

2 – الفارابي: السياسة المدنية، الملقب بمبادئ الموجودات، تحقيق فوزي متري نجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط01، 1964م، ص: 33.

3 – الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص: 108– 109.

4 – الفارابي: رسائل الفارابي، (إحدى عشر رسالة)، حيدر آباد الدكن، 1926م، ص: 13.

3.إخوان الصفا:

يركز إخوان الصفا في تحديد قوى الإدراك الباطنة على ثلاث قوى نفسانية هي المتخيلة والمفكرة والحافظة. أما القوة المتخيلة فتنتقل إليها الخبرة الحسية مباشرة، بخلاف رأي بقية الفلاسفة الذين تنتقل عندهم هذه الخبرة إلى الحس المشترك.

ولعل السبب في هذا يعود إلى أن إخوان الصفا لم يذكروا الحس المشترك واكتفوا بالتصنيف الثلاثي. وتقوم القوة المتخيلة بنقل ما يصلها من المدركات الحسية إلى القوة المفكرة، ولذا فإن أفعالها "تشبه أفعال السماسرة والباعة الذين يكونون في عرضات المدينة والأسواق"[1]، فبالنسبة لحاسة السمع، ينقل الهواء الأصوات "إلى أن يبلغها أقصى مدى غاياتها عن القوة السامعة لتؤديها إلى القوة المتخيلة"[2]. وكذلك الباصرة فإن ما تراه يؤدي خبره إلى القوة المتخيلة "كما تؤدي سائر القوى الحساسة أخبار محسوساتها"[3].

إن إخوان الصفا قد راعوا الترتيب المنطقي في تصنيف قوي الإدراك فكان ترتيبهم الفيزيولوجي لأمكنة هذه القوى في الدماغ "القوى المتخيلة ومسكنها مقدم الدماغ، والقوة المفكرة ومسكنها وسط الدماغ، والقوة الحافظة ومسكنها مؤخر الدماغ"[4].

وهذا الترتيب الفيزيولوجي يقابله ترتيب وظيفي، إذ أن القوة المتخيلة تنقل مدركات الحواس، وصور المحسوسات، إلى القوة المتخيلة التي تقوم بترتيب هذه المدركات، وتفصيل أجزائها، وعناصرها، ثم تنقلها إلى القوة الحافظة التي تقوم بخزنها، والحفاظ عليها، إلى وقت الحاجة عند التذكر[5].

لقد تعرض إخوان الصفا إلى قوة المفكرة فشرحوا فاعليتها ونشاطها التركيبي. وتقوم هذه القوة المفكرة عندهم بعدة وظائف فهي تتناول رسوم المحسوسات من المتخيلة وتعمل النظر فيها، فتميز

1 – إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا،ج02، ص: 329.
2 – المصدر نفسه، ج02، ص: 345.
3 – المصدر نفسه، ج02، ص: 346.
4 – المصدر نفسه، ج02، ص: 328.
5 – المصدر نفسه، ج02، ص: 329.

بينها وتفصل بعضها عن بعض، وتبحث عن خواصها ومضارها، ثم تؤديها إلى الحافظة[1]. وذلك "أن الإنسان إذا رأى ثمرة من بعيد يعلم من وقته أنها حلوة، أو مرة، أو طيبة الرائحة، أو منتنة، أو أنها خشنة أو لينة، أو صلبة رخوة، أو حارة باردة، أو رطبة، أو يابسة، أو ليس علمها بهذه الصفات كلها بطريق البصر، ولكن بالقوة المفكرة، وبرؤيتها، وتجاربها، وما جرت لها به العادة"[2].

إن هذا الإدراك الشمولي ناجم عن تعاون قوى الإدراك فيما بينها "وذلك أن القوة المتخيلة إذا تناولت رسوم المحسوسات كلها، وقبلتها في ذاتها كما يقبل الشمع نقش الفص، فإن من شأنها أن تناولها كلها إلى القوة المفكرة من ساعتها، فإذا غابت المحسوسات عن مشاهدة الحواس لها، بقيت تلك الرسوم مصورة صورة روحانية في ذاتها، كما يبقى نقش الفص في الشمع المختوم مصورا بصورة روحانية مجردة عن هيولاها فيكون عند ذلك لها كالهيولي وهي فيها كالصورة"[3].

ع هذه الأهمية التي يولونها للقوة المفكرة في عملية التخييل، إلا أنهم يرون أن المتخيلة تجعل الإنسان قادرا على أن يتخيل من الأشياء ما له حقيقة ومالا حقيقة له بعد أن عرف بسائطها

ن، يعينه على ذلك أن المتخيلة تتعامل مع الصور مجردة عن هيولاها، فيصبح في إمكانها أن تؤلف بينها، وتركبها، وتصل بعضها ببعض كما تشاء والمثال على ذلك، أن المرء يمكنه أن يتخيل

ه القوة جملا على رأس نخلة، أو نخلة ثابتة على ظهر جمل، أو طائرا له أربع قوائم، أو فرسا له جناحان، أو حمارا له رأس إنسان، وما شاكل هذه، مما يعمله المصورون والنقاشون من الصور المنسوبة إلى الجن والشياطين...مما له حقيقة ومما لا حقيقة له[4]. وعلة هذا النشاط أن المتخيلة لا تخضع لسيطرة المادة في تشكيل الصور، وإن كانت تستمد هذه الصور من الهيولي أساسا بالإضافة

1 – ينظر: المصدر نفسه، ج03، ص: 17.

2 – المصدر نفسه، ج03، ص: 348.

3 – إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، ج03، ص: 350.

4 – المصدر نفسه،ج03، ص: 386.

إلى « ف جوهر النفس، ولطاقتها، وشدة روحانيتها وسهولة قبولها رسوم المعلومات في ذاتها وتصورها لها»[1].

إن إخوان الصفا يبرزون هنا الدور الإبداعي لعملية التخييل في المتخيلة، ولكنهم يشترطون إبداعا بالإدراك الحسي بمعنى أن المتخيلة لا تستطيع أن تتخيل صورا ورسومات، وأشياء لم تؤديها إليها الحواس، ولم تقع أجزاؤها ضمن المادة [2]، ولهذا يرون أن من خصائص القوة المتخيلة "أنها تعجز عن تخيل شيء لم تؤد إليه حاسة من الحواس وذلك أن كل حيوان لا بصر له فهو لا يتخيل الألوان، وما لا سمع له فلا يتخيل الأصوات ولا يتوهمها، لأن التخيل أبدا في تصوره للأشياء تبع للإدراك الحسي"[3].

ولعل إخوان الصفا في نظرتهم هذه للمتخيلة لا يختلفون عن الفلاسفة، الذين ركزوا على دور الإدراك الحسي في عملية الإدراك الباطن.

تتميز المتخيلة بنشاط إبداعي مكثف، ولكنها لا تسلم من الوقوع في الزلل والوهم، وذلك عند حكمها على الأشياء والأمور بلا فكر ولا رؤية "مثال ذلك أن الصبي الطفل إذا انشأ ورأى والديه، وتأملهما ميّز بينهما، ثم رأى صبيا آخر مثله حكم، بتوهمه بأن لذلك الصبي والدين أيضا، قياسا على نفسه وإن يكن له أخ وأخت، يظن، ويتوهم بأن لذلك الصبي مثل ماله، قياسا على نفسه، من غير فكر، ولا رؤية ولا تأمل"[4].

فإن المتخيلة ليس بإمكانها أن تكون وسيلة من وسائل اكتساب المعرفة الحقة، وتبقى القيمة المعرفية متعلقة أساسا بالقوة المفكرة، فهي التي تصدر الحكام الصحيحة. وإذا كان الفلاسفة قد حددوا مجموعة من قوى الإدراك الباطنة، فإن إخوان الصفا قد اقتصروا على المتخيلة والمفكرة والحافظة وأضافوا إلى هذه القوتين أخريين هما القوة الناطقة والصانعة.

1 – المصدر نفسه، ج03، ص: 386.

2 – ينظر: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص: 53.

3 – إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا،ج03، ص: 387.

4 – المصدر نفسه، ج03، ص: 388.

4. ابن سينا:

يحدد ابن سينا قوى الإدراك الباطنة بخمس قوى وهي "الحس المشترك والمصورة، والمتخيلة، والوهم، والحافظة"[1]. والحس المشترك عنده هو تلك القوة التي تقبل جميع صور المحسوسات التي أدركتها الحواس الظاهرة[2]، وصور المحسوسات إذا تمثلت في الحس المشترك تصبح كالمشاهدة، وليست متوهمة "فالحس المشترك هو لوح النقش، الذي إذا تُمُكِّنَ منه، صار النقش في حكم المشاهد دون المتوهم، فإذا تمثلت الصورة في لوح الحس المشترك، صارت مشاهدة، سواء كان في ابتداء حال امها فيه من المحسوس الخارج، أو بقائها مع بقاء المحسوس، أو ثباتها بعد زوال المحسوس"[3].

ويقوم ابن سينا بتفسير آلية ارتسام الصور المحسوسة في لوح الحس المشترك من خلال مثال بصري، فالمشاهد يرى المطر النازل خطا مستقيما رغم أنه قطرات يعقب بعضها بعضا، ويشاهد النقطة الدائرة بسرعة خطّا دائريا، رغم أنها نقطة[4]، ويعلل ابن سينا لذلك بقوله: "فقد بقي إذن في بعض قواك هيأة ما ارتسم فيه أولا، واتصل بها هيأة الإبصار الحاضرة، فعندك قوة قبل البصر، إليها يؤدي البصر كالمشاهدة وعندها تجتمع المحسوسات فتدركها"[5].

يختلف ابن سينا عن الكندي في مصطلح الحس المشترك، فبينما نجد الأول يطلق على الحس المشترك لفظ "بنطاسيا"[6]، فيقول في تحديد الآلات الجسمانية للقوى الباطنة "فالأولى هي المسماة بالحس المشترك وبنطاسيا"[7]. قد نجد أن الكندي يذهب إلى أن "الفنطاسيا" هي القوة المصورة التي هي قوة التخيل والتوهم. يقول متحدثا عن قوى الإدراك: "وكان منها قوة تسمى المصورة. أعني القوة

---

1 – ابن سينا، عيون الحكمة، ص: 36.

2 – المصدر نفسه، ص: 38.

3 – ابن سينا: الإشارات والتنبيهات مع شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، مصر، 1960م، ص: 870- 871.

4 – ينظر ابن سينا: النفس البشرية عند ابن سينا، جمع وتعليق ألبير نصري نادر، دار المشرق، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1968م، ص: 36.

5 – ابن سينا: الإشارات والتنبيهات، ج02، ص: 350-351.

6 – ينظر: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص: 23.

7 – ابن سينا: الإشارات والتنبيهات ، ج02 ، ص: 355.

التي توجدنا صور الأشياء الشخصية بلا طين، أعني مع غيبة حواملها عن حواسها، وهي التي يسميها القدماء من حكماء اليونانيين الفنطاسيا"[1]. والحقيقة أن الكندي كان أقرب إلى الصواب في إطلاق مصطلح فنطاسيا على المصورة والتخيل والتوهم[2] من ابن سينا الذي أطلق هذا المصطلح على الحس المشترك، وذلك لأن مفهوم الفنطاسيا ارتبط منذ العصر اليوناني وحتى عصرنا الحاضر بالتخيل والتوهم.

أما المصورة، أو الخيال فهي التي تقرن بالحس المشترك لتحفظ ما تؤديه الحواس، إليه من صور المحسوسات حتى إذا غابت عن الحس، بقيت فيه بعد غيبتها[3]. وتختلف القوة المصورة عن الحس لمشترك، وإن بدا أنهما قوة واحدة فالحس المشترك يقبل الصور ولا يحفظها أو يخزنها مثل المصورة، وهذا يعني أن الحس المشترك قوة مدركة إيجابية، وليست سلبية مثل المصورة، الحس المشترك والخيال كأنهما قوة واحدة، وكأنهما لا يختلفان في الموضوع بل في الصورة، وذلك أنه ليس يقبل هو أن يحفظ، فصورة المحسوس تحفظها القوة التي تسمى المصورة والخيال، وليس إليها حكم البتة، بل حفظ وأما الحس المشترك والحواس الظاهرة، فإنها تحكم بجهة ما، أو بحكم ما، فيقال إن هذا المتحرك أسود، وإن هذا الأحمر حامض، وهذا الحافظ لا يحكم به على شيء من الموجود إلا على ما في ذاته بأن فيه صورة كذا"[4].

فابن سينا يقول بتلازم قوة الحس المشترك والقوة المصورة، أي: القوة القابلة، والقوة الحافظة، ومن خلال هذا التلازم يستطيع المرء أن يحكم من خلال اللون على الملمس، ومن خلال النظر على الرائحة، "فبهاتين القوتين يمكنك أن تحكم أن هذا اللون غير هدا الطعم، وأن لصاحب هذا اللون هذا الطعم"[5].

1 – الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، ص: 295.

2 – المصدر نفسه، ص: 295.

3 – ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، ج02، ص: 380.

4 – ابن سينا، عيون الحكمة، ص: 38.

5 – ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، ج02، ص: 377-378.

أما المتخيلة فهي قوة ذهنية ضمن ملكات الإدراك الباطن، وتقع في "التجويف الأوسط من الدماغ"[1]. وبذلك تحتل مرتبة وسطى بين تلك الملكات لأنها تأتي بعد الحس المشترك والخيال. كما أنها تستمد بعض المعاني الجزئية التي تخزنها حافظة الوهم، ومن هنا فإن نشاطها التخييلي لا يقتصر على صور المحسوسات، وإنما يتعداها إلى المعاني الجزئية، وقد يقوم فعلها بتركيب الصور المحسوسة مع بعضها، ومع المعاني الجزئية المدركة بالوهم، وتمتاز القوة المتخيلة بحركية دائمة ونشاط مستمر، فهي قوة خاصتها دوام الحركة، ما لم تغلب وحركتها محاكيات الأشياء بأشباهها أو أضدادها، فتارة تحاكي المزاج كمن تغلب عليه السوداء فتخيل له صورا سوداء ومحاكاة أذكار سبقت أو أفكار رُجيت"[2].

ولما كانت المتخيلة منطلقة من عوائق المادة، فقد كانت لها حرية، أكبر في التصرف بما في المصورة والحافظة، من صور ومعان، ومن ثم أمكنها أن تركب أمورا لم تكن محسوسة من قبل إن لهذه القوة القدرة على تخيل ما هو أعظم من الواقعي، وما هو أصغر منه، كما أنها تستطيع أن تتوهم شيئا واحدا في الوجود أشياء كثيرة، كالشمس تتصور شموسا كثيرة، ويمكن أن تركب بعض الصور مع بعض، كما تتوهم إنسانا بعضه طائر، وبعضه فرس، وبعضه صورة أخرى، ويمكن أن تتصور صورا، وأفعالا ليست موجودة أصلا كالإنسان له رؤوس كثيرة يطير، إلى السماء وينزل عنها، أو يقف في النار، وما أشبهها من الصور، والأفعال الممتنعة الوجود، وبالجملة تتخيل وتتوهم كل ما تريد، وبأي مقدار وعدد تريد"[3].

قد يجعل ابن سينا للقوة المتخيلة قدرات تفوق قدرات فالقوة المفكرة لا يمكن أن تتفكر في أشياء كثيرة في حال واحد وزمان واحد، إلا أن القوة المتخيلة تخضع في نشاطها لحالات معينة قد د على نشاطها التخييلي، وقد تعيقها، ونعني بها حالات النوم واليقظة، وهي في حالات اليقظة، بشكل عام أضعف، وأقل قدرة لكونها تخضع للفكر، وتنشغل عنها النفس بالحواس فتصبح

1 – ابن سينا، النفس البشرية عند ابن سينا، ص: 36.

2 – ينظر: عيون الحكمة، ص: 39.

3 – ابن سينا، رسالة في تفسير الرؤيا، عناية محمد عبد المعيد خان، حيدر آباد الدكن، د.ط، د.ت، ص: 279.

مشتتة بين الحس والفكر[1]، يقول ابن سينا: "إن القوة المتخيلة قوة قد تصرفها النفس عن خاص فعلها بوجهين: تارة مثل ما يكون عند اشتغال النفس بالحواس الظاهرة وصرف القوة المصورة إلى الحواس الظاهرة وتحريكها بما يورد عليها منها حتى لا تسلم للمتخيلة المفكرة، فتكون المتخيلة مشغولة عن فعلها الخاص، وتكون المصوّرة أيضا مشغولة عن الانفراد بالمتخيلة، ويكون ما تحتاجان إليه من الحس المشترك ثابتا واقعا في شغل الحواس الظاهرة...وتارة عند استعمال النفس إياها في أفعالها التي تتصل بها من التمييز والفكرة"[2]. ولا تكف سيطرة الحس الظاهر أو الفكر إلا في حالة النوم، أو بعض حالات اليقظة، كالمرض،أو الانفعال أو الخوف فإذا حدث هذا "أمكن التخيل حينئذ أن يقوى ويقبل على المصورة ويستعملها ويتقوى اجتماعهما معا فتصير المصورة أظهر فعلا فتلوح الصور التي في المصورة في الحاس المشترك، فترى كأنها موجودة خارجا، لأن الأثر المدرك من الوارد من خارج ومن الوارد من داخل هو ما يتمثل، فإذا تمثل كان حاله كحال ما يرد من خارج، ولهذا ما يرى الإنسان المجنون والخائف والضعيف والنائم أشباحا قائمة كما يراها في حال السلامة بالحقيقة ويسمع أصواتا كذلك"[3].

ولذا فإن حال اليقظة مثبط للتخيل، ومما يلفت الانتباه هنا هو أن الحس المشترك لا يقتصر عمله على استقبال مدركات الحواس، أي صور المحسوسات، وإنما يتعدّاه إلى استقبال ما تجود به المتخيلة[4].

قد يعتبر ابن سينا المتخيلة والمفكرة قوة واحدة في الأصل، ولكنها تختلف بحسب الجهة التي تستعملها.

لقد ركز ابن سينا على القوة المتخيلة وأعطى أنماطا من النشاط التخيلي، فمنه المرضى، ومنه المتعلق بالأولياء، ومنه الخاص بالنبوة، ويكون هذا النمط من التخيل لأولئك الذين خلقت عندهم

1 – ينظر: المصدر نفسه، ص: 279.

2 – ابن سينا: النفس البشرية عند ابن سينا، ص: 153.

3 – ابن سينا: النفس البشرية عند ابن سينا، ص: 153-154.

4 – المصدر نفسه، ج03، ص: 357.

ملكة التخيل قوية بحيث لا يشغلها الحس الظاهر كثيرا عن متخيلاتها، يقول: "فإذا كانت النفس قوية الجوهر، تسع الجوانب المتجاذبة، لم يبعد أن يقع لها هذا الخلس، والانتهاز في حال اليقظة، فربما نزل الأثر على الذكر فوقف هناك، وربما استولى الأثر فأشرق في الخيال إشراقا واضحا، واغتصب الخيال لوح الحس المشترك إلى جهته، فرسم ما انتقش منه فيه، لاسيما والنفس الناطقة مظاهرة له غير صادقة عنه، مثلما قد يفعله التوهم في المرضى الممرورين وهذا أولى، وإذا فعل هذا صار الأثر مشاهدا مبصرا أو هتافا أو غير ذلك، وربما تمكن مثالا موفور الهيأة أو كلام ما محصل النظم، وربما كان في أجل أحوال الزينة"[1].

لقد تعرض ابن سينا إلى القوة المتخيلة التركيبية وشدة أهميتها كقوة متوسطة بين مجموعة من قوى الإدراك، كما بيّن فاعليتها في تركيب الصور المبتدعة، وفي استحضار صور منسية وفي استباق الحاضر نحو المستقبل كما هو الحال عند الأولياء والأنبياء، وهذا ما أسماه النبوة الخاصة بالقوة المتخيلة[2].

ويبدو أن ابن سينا كان يرى نشاط القوة المتخيلة على أنه نشاط عشوائي وغير موجه بذاته، ـا حتى دون وعي، وبقدر كون القوة المتخيلة فعالة بالفطرة، فلا يبدو أنها تتوقف عن النشاط (العمل) ولهذا نجد وظائفها تستمر بصورة الأحلام عند الحيوان، ولهذا ففي حالة الوعي يكون لكل من القوة الوهمية أو العقل سلطة التحكم بوظائف القوة المتخيلة وفي حالة تحكم الأخير (أي العقل) فإنها لا تعمل بوصفها قوة متخيلة بل كقوة مفكرة[3].

وتتلو بعـ القوة المتخيلة عند ابن سينا قوة الوهم، إذ أنها "مرتبة في التجويف الأوسط من الدماغ"[4]. وتتميز هذه القوة عن الملكات الذهنية السابقة بتفوق نسبي في تجريد المعطيات الإدراكية

1 – المصدر نفسه، ج03، ص:881.

2 – ينظر: ابن سينا، النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء، تحقيق جورج قنواتي وسعيد زايد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1975م، ص: 154.

3 – ينظر: محمد عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا، دار المعارف، 1967م، ص: 193-194.

4 – ابن سينا، النفس البشرية عند ابن سينا، ص: 36.

وتقبلها: "وأما الوهم فإنه قد يتعدى قليلا هذه المرتبة في التجريد، لأنه ينال المعاني التي ليست هي في ذاتها بمادية، وإن عرض لها أن تكون في مادة، وذلك لأن الشكل واللون والوضع وما أشبه ذلك أمور لا يمكن أن تكون إلا لمواد جسمانية، وأما الخير والشر الموافق والمخالف وما أشبه ذلك، فهي أمور في أنفسها غير مادية، وقد يعرض لها أن تكون مادية، والدليل على أن هذه الأمور غير مادية، أن هذه الأمور لو كانت بالذات مادية لما كان يعقل خير أو شر أو موافق ومخالف إلا عارضا لجسم، وقد يعقل ذلك بل يوجد"[1]، والوهم إنما ينال ويدرك مثل هذه المعاني إدراكا شبيها بإدراك الحس محسوساته، ولذا فإن الحيوانات ناطقها وغير ناطقها تدرك في المحسوسات الجزئية معاني جزئية غير محسوسة، ولا متأنية من طريق الحواس مثل إدراك الشاة معنى في الذئب غير محسوس، وإدراك الكبش معنى في النعجة غير محسوس، وإدراكا جزئيا يحكم به كما يحكم الحس بما يشاهده"[2]. ولهذا فإن الفرق بين إدراك الصورة وإدراك المعنى أن إدراك الصورة يتم بواسطة الحس الظاهر أو لا ثم ينتقل إلى الحس الباطن بعد ذلك. أما المعنى فيدركه الحس الباطن فقط من المحسوس الذي ينقله الحس الظاهر دون أن يدركه هذا الأخير، فالذي يدرك من الذئب أولا بالحس ثم القوى الباطنة هو الصورة والذي تدركه القوى دون الحس فهو المعنى[3].

إن ابن سينا يعطي للوهم أهمية كبرى في الكائن الحيوان إذ يجعله رئيسا على مجموعة القوى التي سبقته يقول: "وهذه القوة المركبة بين الصورة والصورة، وبين الصورة والمعنى، وبين المعنى والمعنى، هي كأنها القوة الوهمية بالموضوع، لا من حيث تحكم، بل من حيث تعمل لتصل إلى الحكم ويشبه أن تكون القوة الوهمية هي بعينها المفكرة والمتخيلة، والمتذكرة وهي بعينها الحاكمة، فتكون بذاتها حاكمة، وبحركاتها وأفعالها متخيلة ومتذكرة، فتكون متخيلة بما تعمل في الصور والمعاني، ومتذكرة بما ينتهي، إليه عملها، وأما الحافظة فهي قوة خزانتها"[4].

1 – ابن سينا، النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء، ص: 52.

2 – ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، ج02، ص: 354.

3 – ينظر: ابن سينا، النفس البشرية عند ابن سينا، ص: 59.

4 – المصدر نفسه، ص: 59.

وعلى الرغم من أن قول ابن سينا قد يفسر بأنه أساء فهم هذه القوى وطبيعة عمل كل منها، فإن الطّوسي (شارح الإشارات والتنبيهات) يحاول تبرير هذا التداخل بنفي القول بأن هذه القوى جميعها شيء واحد يبقي تبريرا ضعيفا لا يستقيم له، إذ كيف يكون الوهم رئيسا للقوة المفكرة؟ وإذا كان هنالك من تفسير لهذا الدمج للقوى الباطنة، فقد يكون تداخل فاعلية نشاط كل قوة مع القوة التي تأتي قبلها، أو بعدها، أو مع منظومة القوى بشكل عام. والحقيقة أن وضع الفواصل، بين كل قوة وأخرى، ليس إلا ضربا من التبسيط لفعاليات نفسية لا يمكن أن تكون مفصولة عن بعضها في الواقع[1]. إلا أن حكم الوهم ليس حكما فصلا كالحكم العقلي، إنه حكم تخييلي مقرون بالجزئية والحسية، أي أنه يحكم على سبيل انبعاث تخييلي من غير أن يكون ذلك محققا، "وهذا مثل ما يعرض للإنسان من استقذار العسل لمشابهته المرار، فإن الوهم يحكم بأنه في حكم ذلك، وتتبع النفس ذلك الوهم وإن كان العقل يكذبه"[2].

وإذا كان الأمر كذلك فإننا يمكن أن نتفهم تأثير هذه القوة في العملية الشعرية على مستوى المتلقي، خاصة حينما نعلم أن الشعر عند الفلاسفة لا يحدث تأثيره في المتلقي إلا عن طريق إثارته للقوة الوهمية والمتخيله عنده.

أما القوة الحافظة أو الذاكرة وتحتل هي الأخرى عند ابن سينا موقعا من الدماغ، وهي "تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني الغير المحسوسة في المحسوسات الجزئية، ونسبة القوة الحافظة إلى القوة الوهمية كنسبة القوة التي تسمى خيالا إلى الحس"[3]، سميت حافظة لأنها تصون ما يؤديه إليها الوهم من مدركات ومعاني جزئية فهي مثل الخيال أو المصورة بالنسبة للحس المشترك ومن هنا فوظيفة القوة الحافظة ليس الإدراك بل الحفظ، فهي مجرد خزانة للمدركات. على أن ابن سينا يسند إلى هذه القوة

1 – ينظر: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص: 42.

2 – ابن سينا، النفس البشرية عند ابن سينا، ص: 163.

3– ابن سينا، النفس البشرية عند ابن سينا، ص: 36–37.

وظيفة أخرى هي التذكر فـ: "هذه القوة تسمى أيضا متذكرة فتكون حافظة لصيانة ما فيها، ومتذكرة لسرعة استعدادها لاستثباتها والتصور بها مستعيدة إياه إذا فقد"[1].

5. ابن رشد:

أما ابن رشد فإنه يحدد أربع مراتب لقوى الإدراك الباطن أولها الحس المشترك، وثانيتها المتخيلة، أما القوة الثالثة فهي القوة المميزة (المفكرة)، والرابعة الذاكرة. ولعلنا نلاحظ أن ابن رشد يلغي وجود المصورة أو الخيال (خزانة الحس المشترك) كما أنه لا يذكر الوهم، وإن كان يشير إليه أحيانا كمقابل للقوة المفكرة[2]. أما القوة الذاكرة فهي ما يمكن أن يقابل خزانة الوهم، أي الحافظة، والقوة الذاكرة في آن واحد.

ويبدوا أن ابن رشد قد يكون اعتمد على تقسيم ابن باجة "الذي يشير إلى أن هناك ثلاث قوى روحانية (أي نفسانية) مدركة، هي الحس المشترك، والمتخيلة والذكر"[3].

ويرى ابن رشد كما رأينا عند الفارابي، وإخوان الصفا، وابن سينا، أن الحس المشترك هو القوة تجتمع فيها مدركات الحواس، وعليه فإنها تستطيع أن تدرك المحسوسات بحواس ليست مؤهلة أصلا لإدراكها، كإدراكها الطعم من اللون، أو الرائحة من الطعم، أو غير ذلك[4].

أما المتخيلة فإنه ينسب إليها قوة الحفظ، واستثبات الصور فتبدو كأنها القوة المصورة أو الخيال هذا طبعا إلى جانب نشاطها التخييلي أساسا[5]. والمتخيلة قوة إدراكية تعتمد محاكاة الصور والأمزجة، مع دوام الحركة فهي عنده مثل مثيلتها عند ابن سينا. وتعتمد المتخيلة في نشاطها التخيلي بشكل أساسي على الصور التي تنقلها الحواس، بحيث تشكل مدركات الحس أساس التخيل، ولا

1- المصدر نفسه، ص: 149.

2- ينظر: ابن رشد، كتاب النفس ضمن رسائل ابن رشد، مطبعة المعارف العثمانية، حيدر آباد، الدكن،1947م، ص: 48-53.

3- ينظر: ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص: 23.

4- ابن رشد، كتاب النفس، ضمن رسائل ابن رشد، ص: 48.

5- ابن رشد، الحاس والمحسوس، ضمن أرسطو طاليس في النفس، تحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1954م، ص: 232.

يمكن للمخيلة القيام بأي نشاط من دونها[1]، إلا أن اعتمادها على هذه الصور لا يعني إطلاقا النقل الآلي لها، وإنما تقوم بتحويرها، أو إعادة ترتيب أجزائها، أو إضافة زوائد عليها بحيث تكون أجزاء الصورة المتخيلة معروفة، ولكن الصورة ذاتها جديدة، كتصورنا الغول وما أشبه ذلك من الأمور التي ليس لها وجود خارج النفس[2].

فالمتخيلة يكون عملها ونشاطها في قمته عند غيبة المحسوسات عن الإدراك، فلا يوجد بينها وبين التركيب التصوري حاجز، فتنهل من الصور الموجودة في الحس المشترك، ومن المعاني الموجودة في القوة الذاكرة[3].

إن ابن رشد لا يورد ذكر لقوة الوهم، إلا أنه يجعلها في الحيوان أشبه بالعقل في الإنسان، ولعله في هذا يختلف كثير عن ابن سينا، الذي جعل الوهم رئيسا على ما دونه من قوى الإدراك، ولذا يرى ابن رشد أن "الحكم على أن هذا المعنى هو لهذا التخيل، فهو في الإنسان للعقل، لأن الحاكم بالإيجاب والسلب، وهو في الحيوان الذاكر شيء شبيه بالعقل، لأن هذه القوة تكون في الإنسان بفكر وروية ولذلك يذكر الحيوان، ولا يتذكر، وليس لهذه القوة في الحيوان اسم، وهي التي يسميها ابن سينا الوهمية"[4].

يفرق ابن رشد بين مصطلحات الذاكرة، والتذكر، فالذاكرة هي قوة تقوم على إحضار أجزاء الشيء وعناصره، بشكل غير متصل. أما الذكر فهو ورود أجزاء الشيء أو المعاني بشكل تلقائي كنوع من النوع التداعي، بخلاف الذي يعتمد إرادة استرجاع الشيء أو المعاني. ومن هنا كان التذكر سمة إنسانية بوصفه استرجاعا للماضي، ولما نسية الإنسان بالإرادة. أما الذكر فهو عام لنفس الحيوان[5].

1- ابن رشد، كتاب النفس، ضمن رسائل ابن رشد، ص: 56.

2- ينظر: ابن رشد، الحاس والمحسوس، ص: 288.

3- المصدر نفسه، ص: 288.

4- ينظر: ابن رشد، الحاس والمحسوس، ص: 208 – 211.

5- المصدر نفسه، ص: 208-211.

وكون الذاكرة آخر قوى الإدراك الذهني معناه أنها تحتاج إلى إفادة كل القوى السابقة عليها وإلى خدمتها لها، وذلك بأن تنقل إليها صور المعطيات المادية ومعانيها المتنوعة، وتقدم إليها كل المعومات المتصلة بها، والتي تتنوع حسب الوظائف الإدراكية الخاصة بكل واحدة منها سوى تعلق الأمر بآلات الظاهرة أم بآلات الحس الباطن السابقة، ولهذا يرى ابن رشد أنها محتاجة في فعلها إلى أن تتقدمها قوتان: قوة الحس وقوة التخيل[1]. ولا تحتاج الذاكرة إلى القوى الذهنية المتقدمة عليها لكي تزودها بمواد اشتغالها فحسب، ثم تنقطع بعد ذلك صلتها، بل تظل مرتهنة بها في عملية استدعائها للمعاني والأشياء واستعادتها لصورها؛ إذ "إن تذكر المرء شيء قد نسيه إنما يكون بإحضاره معنى ذلك الشيء، فإذا أحضرته القوة الذاكرة أحضر المصور صورة ذلك الشيء وركب المميز المعنى الذي ميزه وفصله بأنه إلى المعاني التي تفصلت فمنها يتركب، والمركب وهو المفصل. فمعنى الصورة تحضره الذاكرة، ورسمها تحضره المتخيلة، وتركيب المعاني إلى الرسم تعطيه المميزة"[2].

والحقيقة أن قوى الإدراك الباطنة عند ابن رشد، كما هو الحال عند بقية الفلاسفة، ترتبط فيما بينها ارتباطا وثيقا، بحيث لا يمكن وضع حدود فاصلة بينها، وهي رغم هذا التداخل تتمتع بنوع من التدرج التصاعدي بين الوظائف النفسية، بحيث تنتقل المدركات من القوة الأدنى إلى الأعلى حتى تنتهي إلى القوة الرئيسية. فالحواس تنقل مدركاتها إلى الحس المشترك، وهذا يحفظه بدوره في المصورة التي ينتقل منها إلى المتخيلة، فالمتوهمة، فالمفكرة وهكذا... وعلى هذا الأساس فقد ذكر ابن رشد أن كل تدرك القوة التي هي أدنى منها مرتبة، فالقوة الخيالية تدرك بالضرورة المحسوسات وذلك لأنها تستكمل بالإدراكات التي توجد فيما يطلق عليه اسم الحس المشترك، وكذلك تدرك الحواس الأشياء الحسية لأنها تستكمل بها. ويبدو أن العقل يستكمل بالصورة الخيالية، لأنها تعد مادة له[3]. ومن هنا يعد العقل كمالا لجميع القوى التي تسبقه.

التخييل وعلاقته بالشعر:

1- ينظر: المصدر نفسه، ص: 209.

2- المصدر نفسه، ص: 211 – 212.

3- ينظر: محمود قاسم، في النفس والعقل، مكتبة الأنجلومصرية، 1949م، ص: 275.

قبل أن نبدأ حديثنا عن مفهوم التخييل، وعلاقته بالشعر عند الفلاسفة المسلمين يتوجب علينا أن نضع بعض التحديد لمفاهيم الخيال والتخييل، والتخيل.

فالخيال يعني أولا إحدى قوى الإدراك الباطنة، وهو مرادف للمصوّرة، ويقوم بوظيفة الحفظ، إذ هو خزانة يختزن فيها الحس المشترك صور المدركات الحسية، ولكن هذا المعنى قد يتغير أحيانا ليصبح الخيال تلك العملية التركيبية، الإبداعية، التي تعتمد استرجاع صور الحس ومعاني الحافظة، وتشكيل صور جديدة منها؛ مثال ذلك قوله: "التوهم: الفنطاسيا، قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال: الفنطاسيا، وهو التخيل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها"[1].

قد يعطي هذا النص صورة واضحة عن اضطراب المصطلح العربي وتشوشه في لحظة بداية تفاعل اللغة والفكر العربيين مع الخطاب الفلسفي اليوناني، إذ ظل الكندي مترددا بين تعريب المصطلح اليوناني *Phantasia* بـ"فنطاسيا" وترجمته بكلمة "التوهم" تارة، وكلمة "التخيل" تارة أخرى، مما أدى إلى خلق علاقة ترادفية بين الكلمتين الأخيرتين. ويتضح ذلك من بنية التعريف، فما دام التوهم: الفانطاسيا (...) والفنطاسيا: هو التخيل، فمن المنطقي أن التوهم هو التخيل[2].

فالتخيل يمثل فاعلية إبداعية، يقوم بها المبدع والمتلقي أيضا، ولعلنا نستطيع أن نسمي ما يقوم به المبدع من تخيل لإنتاج العمل الإبداعي تخيلا أوليا. وما يقوم به المتلقي لتفكيك هذا العمل الإبداعي، وفهم عناصره الأساسية، ومكوناته الأولى، تخييلا ثانويا، وإذا لم يكن المتلقي للعمل الفني بقدر ما من فاعلية التخيل، فإن هذا العمل يستكنه مكنوناته، لافتقاره إلى مفاتيح العمل. كما أن الشخص إذا لم يكن يتمتع بقدرة التخيل، فإنه لن يستطيع أن يرقى إلى ابتداع الصور، وخلق المعاني، ومن ثم فلن تتاح له عملية الخلق الفني.

1- الكندي، رسائل الكندي الفلسفية،ج01، ص: 167.

2- ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث انقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي، العربي الدار البيضاء، ط03، 1992م، ص: 18.

وإذا أتينا إلى التخييل، فقد ظهر هذا المصطلح عند أرسطو في ترجمة متى بن يونس، كما ورد في ترجمة إسحاق بن حنين بمعنى التصور في قوله: "إنه يظهر لنا تخييل عند إغماضنا الأعين"[1]. ولا يخفى هنا أن أوجه ترادف الكلمتين ينبع من دلالتهما على قيام صورة شيء ما في الذهن بعد غيابه عن الحس.

وبالإضافة إلى هذه الاستعمالات، وردت كلمة تخييل داخل سياقات أخرى ترادف فيها كلمات تنتمي إلى حقول معرفية وإطارات دلالية مغايرة، ومثال ذلك قوله: "في الحواس والمحسوسات: **1**- صحاب الرواق يحدون الحواس بهذا الحد: إن الحس هو إدراك المحسوسة أو انطباعها. فإن العقل والتخييل هي إدراك يكون بالحواس وبالعضو الرئيس نفسه(...). **2**- وأما أصحاب أفيقرس فيرون أن الحواس اشتراك النفس والبدن في إدراك الأشياء التي من الخارج، وأن القوة للنفس والآلة للبدن، وأن جميعها بالتخييل يدركان الأشياء الخارجة (...)"[2]. وقوله أيضا في السّياق نفسه: "النطق الذي به بينا ناطقا إنما يتم بهذه التصويرات التي تتم في الأسبوع الأول من أسابيع الشهر، وأما الفكر فهو تخييل عقل موجود في حيوان ناطق، فإن التخييل إذا كان في نفس ناطقة سمي فهما (...) فكان هذا الاسم مشتقا في لغة اليونانيين من العقل، وذلك أن الحيوان الذي ليس بناطق تقع له تخييلات، فأما الناس فقد تقع لهم تخييلات من الأجناس والأنواع وهي أفكار"[3].

إن التخييل يمثل الشق المقابل لعملية التخيل، بل إنه يمثل سببا ونتيجة في آن واحد، يكون التخييل سببا في حدوث العمل الإبداعي بما تخيله الأحوال، والهيئات من أمور في نفس المبدع، ويكون نتيجة باعتداد ما سيؤدي عند المتلقي، من ردود أفعال قبولا أو نكوصا. ويقوم التخييل بدور هام في حدوث الاستجابات العفوية عند المتلقي[4].

1- أرسطو طاليس، في النفس، ترجمة: إسحاق بن حنين، تحقيق عبد الرحمن بدوي ضمن كتاب أرسطو طاليس في النفس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1954م، ص: 70.

2- فلوطرخس، الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، ترجمة:قسطا بن لوقا، تحقيق عبد الرحمن بدوي،ضمن ارسطو طاليس،في النفس،مكتبة النهضة المصرية القاهرة، 1954م، ص: 162.

3- فلوطرخس، الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، ص: 163 – 164.

4- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،ص: 31.

إن التخييل هو أساس الشعر، وبه يحدث الشعر الاستجابة الجمالية عند المتلقي، ولذا نجد الفارابي يعرف الأقاويل الشعرية بأنها: " ي التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة خيالا ما، أو أشياء أفضل أو أخس، وذلك إما جلالا، أو قبحا، أو جلاله، أو هوانا، أو غير ذلك مما يشاكل هذه ويعرض لنا عند استعمال الأقاويل الشعرية عن التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه مما يعرض لنا عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما يعاف فإنا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء أنه مما يعاف، فتقوم أنفسنا منه، فتجنبه وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما خيل لنا"[1].

ومن هنا تأتي قوة الشعر الإيهامية التخييلية، المعتمدة على أحداث التلاحم بين شيء وشبيهه، عن طريق التخييل لا الإقناع، ولذا كان الشعر حافزا من الحوافز التي تدفع الناس إلى فعل الشيء أو تركه، ولعل هذا الجانب التخيلي في الشعر هو الذي يعطيه قوته، ودوره الفعال، ومن هنا نجد أن الأقاويل الشعرية تستعمل "في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء ما، باستقرار إليه واستدراج نحوه، وذلك إما أن يكون الإنسان المستدرج لا روية له ترشده، فينهض نحو الفعل الذي يلتمس منه بالتخيل، فيقوم التخيل مقام الروية، وإما أن يكون إنسان له روية في الذي يلتمس منه ولا يؤمن إذا روى فيه فيعامل بالأقاويل الكاذبة ليسبق بالتخيل رويته حتى يبادر إلى ذلك الفعل"[2].

لقد ركز الفارابي على عد الأقاويل الشعرية أقاويل مخيلة، بل إن غاية الشعر التأثير عن طريق التخييل، ومن ثم تصبح الأقاويل الشعرية أقاويل مخيلة، بل إن غاية الشعر التأثير عن طريق التخييل، ومن ثم تصبح الأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا، أو شيئا أفضل أو أخسَ ذلك إما جمالا أو قبحا، أو جلالا، أو هوانا، أو غير ذلك مما يشاكل هذه"[3].

ولعل الفارابي يعوّل على التخييل بوصفه عنصرا مهيمنًا في بنية الشعر والتخييل، يقصد به التصوير الذي يمثل مضمون عملية التخييل ذلك أن الشعر إما أن يصور الشيء على نحو أفضل مما

1- الفارابي، إحصاء العلوم، تحقيق: محمد عثمان أمين، القاهرة، 1948م، ص: 26-27.

2- الفارابي، إحصاء العلوم، ص: 26-27.

3- المصدر نفسه، ص: 81.

هو عليه، أو أخسّ مما هو عليه، وهنا يتجلى المفهوم الأرسطي لنوع معين من الشعر المسرحي اليوناني بضربيه التراجيدي والكوميدي، فالتراجيديا تصوّر الفضلاء والكوميديا تصوّر الناس الوضعاء، كما يرى الفارابي أن التخييل شبيه في أثره، بأثر المحاكاة في التراجيديا الأرسطية، وإذا كان أرسطو قد قصر الفعل المثير للرحمة والخوف على التراجيديا، فإن الفارابي قد عمم أثر التخييل على الشعر كله، فالفارابي في كثير من الأحيان يقرن المحاكاة بالتخييل، ويجعل هذا الأخير غاية للأولى، ونتيجة لهذا فهو يقسم التخيل لنوعين: التخييل للأمر في نفسه، وتخييل في شيء آخر[1].

وهذه القسمة ناجمة عن تقسيمه المحاكاة إلى قسمين: محاكاة مباشرة، ومحاكاة غير مباشرة. وتشبه المحاكاة الأولى صناعة تمثال لزيد. أما الثانية فتشبه النظر إلى هذا التمثال في مرآة[2]. ولعل هذا ما يمكن أن نسميه بالمحاكاة المركبة، أو ما أطلق عليه فلاسفة اليونان محاكاة المحاكاة.

وفي موضع آخر يذكر حدا آخر للشعر يتضمن المحاكاة والوزن فيقول: "قوام الشعر وجوهره عند ماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء، التي بها تكون المحاكاة وأصغرها هو الوزن[3]. فالفارابي في هذا النص لا يعبر عن رؤيته للشعر وإنما ينقل قول القدماء، وبما عنى بذلك أرسطو وثامسطيوس وغيرهما من القدماء والناقلين لكتبهم.

إن الملاحظ عند الفارابي هو أن وظيفة التخييل في الشعر شبيهة، بالبرهان في العلم، والظن في الجدل، إلا أن الشعر لا يقبل اليقين، بل يقتصر على التأثير في النفس عن طريق ضروب التخييل ووسائله، ومن هنا تنتفي القيمة المعرفية اليقينية عنه.

1- الفارابي، جوامع الشعر ضمن تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، القاهرة، 1971م، ص: 174.

2- ينظر: الفارابي، كتاب الشعر، ص: 94- 95.

3- الفارابي، جوامع الشعر ضمن تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص: 171–172.

أما ابن سينا فإنه يعرف التخييل بقوله: "والتخييل هو انفعال من تعجب، أو تعظم، أو تهوين، أو تصغير، أو غمّ، أو نشاط، من غير أن يكون الغرض بالمقول إيقاع اعتقاد البتة"[1].

فالتخييل انفعال جمالي تذعن فيه نفس المتلقي – بشكل لا واع وغير فكري لمقتضى القول الشعري، فينساق ذهنه للصور والعوالم المخيلة إليه، وهو إن كان لا يروم إقناع النفس وحملها على تصديق موضوع التخييل، فإن فعله لا يتحقق إلا إذا استطاعت الأحكام الجمالية التي ينطوي عليها إثارة الحركات الخيالية للقوى الذهنية، وأن تغلبها على الحركة الإدراكية للقوى العقلية (الروية والفكر)، فتحرر المتلقي من سلطانها، وتدفعه من ثمة إلى أن يتوهم صدق ما خيل إليه فينساق لمقتضاه العقلي. ويرى ن سينا أن هذا الأمر يعرض للإنسان إذا تمثلت له الأشياء بصور مخالفة لما جرت به عادتها ولما تستوجبه طبيعتها المادية أو الحركية[2].

وإذا كان القول المخيل صادقا، فإن انفعال النفس به ناجم عن التخييل، وذلك لأن كون القول المخيل "مصدقا به ناجم غير كونه مخيلا أو غير مخيل فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى، وعلى هيئة أخرى، انفعلت النفس عن طاعته للتخييل لا للتصديق، فكثير ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا، وربما كان المتيقن كذبه مخيلا"[3].

ولذا فإن استجابة النفس للتخييل، وإذعانها له يمكن أن يدخل في إطار الانفعال غير الواعي، أما هذا الإذعان فهو "إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول". ولكن يجب ألا نفهم من هذا، أن ابن سينا يقصر وظيفة الشعر على الجانب الشكلي البحت فقط كما فهم بعضهم، إذا لو كان الأمر كذلك لما كانت استجابة الملتقي تتعدى الشكل الخارجي للقول إلى محتواه، ومن ثم ما كان لها أن تقوم بفعل، أو أن تمتنع عنه، وإنما الذي أراده ابن سينا بقوله هذا، أن جمال المبني، وحسن الصياغة

1- ابن سينا، المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، دار الكتب الجمهورية العربية المتحدة، 1950م، ص: 15.

2- ابن سينا، التعليقات، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973م، ص: 117.

3- ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 2001م، ص: 162.

في القول المخيل، هو الذي تلتذ به النفس، فتذعن له. وإذ عانها لهذا المبنى هو الوقت نفسه إذعان لمحتوى القول بالذات[1].

عناصر التخييل عند ابن سينا:

يضع ابن سينا للتخييل أربعة عناصر هي:

1- **الوزن:** وتمثله عنده أشياء، تتعلق بزمان القول وعدد زمانه.

2- **اللفظ:** وهو ما يطلق عليه عبارة "أمور تتعلق بالمسموع من القول".

3- **المعنى:** ويطلق عليه "أمور تتعلق بالمفهوم من القول".

4- **أما العنصر الرابع:** فإن ابن سينا لا يحدد له أسماء ولكنه يشير إليه بقوله: "أمور تتردد بين المسموع، والمفهوم" ولعله يقصد بها المحسنات البديعية، وفصاحة الألفاظ، وغرابة المعاني[2].

إن ما ذكره ابن سينا من عناصر التخييل قد لا نجدها عند بعض الفلاسفة الآخرين مرتبة الترتيب نفسه، ولكنها موجودة عندهم متضمنة في حديثهم عن العلاقة القائمة بين التخييل والشعر أما طرائق التخييل والمحاكاة عند ابن سينا فهي ثلاث:

1- **اللحن:** فاللحن الذي يتنغم به يؤثر في نفس المتلقي تأثيرا لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك. ولعل هذه الطريقة أعني اللحن، تنطبق على الشعر الذي يتنغم به، وهو قليل في الشعر العربي منشر في الشعر اليوناني وأعطى لكل نوع وزنا خاصا به (لحنا).

2- **الكلام نفسه:** إذا كان مخيلا محاكيا، ولذا وجب اختيار الألفاظ التي تصلح لأداء غرض التخييل، فإن لم تكن كذلك، أدخلت عليها تغييرات، تنقل بواسطتها من الوضع الاصطلاحي إلى الوضع لمجازي.

1- ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج01، ص: 118.

2- المرجع نفسه، ج01 ، ص: 118.

3- **الوزن:** وينطبق على الوزن ما ينطبق على اللحن، فالأغراض الجليلة تستوجب أوزانا رزينة، كالمدح والرثاء، والفخر. فإنها تتطلب أوزانا طويلة كالطويل مثلا ولا يمكن أن تنطبق عليها أوزان خفيفة.

وأما الأغراض الأقل رزانة كالغزل والسخرية فإنها تتطلب بحورا بسيطة كالهزج أو البسيط مثلا[1].

ولا يجعل ابن سينا اللحن شرطا ضروريا للتخيل في الشعر، وهو هنا بالطبع يبحث عن الشعر العربي، إذ يكفي أن يجتمع الوزن، والكلام المخيل لوجود الشعر، واجتماع هذين العنصرين يجعل الشعر "أسرع تأثيرا في النفوس بميلها إلى المتّزنات والمنتظمات التركيب"[2].

"وإما أن يكون التعجب منه صادرا عن حيلة في اللفظ في التسجيع ومشاكله الوزن والترصيع، والقلب، وأشاء قيلت في الخطابة"[3]. ولذا نجد تقاربا كبيرا بين العناصر، والوسائل، فهو يذكر الوزن هنا وهناك.

رى ابن سينا أن المقدمات المخيلة في الشعر قد تكون في ذواتها بلا حيلة وقد تكون موجهة و التخييل من الحيل الصناعية، فالمخيلة في ذواتها "أن تكون إما في لفظها مقولة باللفظ البليغ الفصيح، بحسب اللغة، أو أن تكون في معناها ذات معنى بديع في نفسه، لا بحيلة قارنته مثال ذلك قول القائل:

وماذا ذرفت عيناك إلا لتضربي بسهميك في أعشار قلب مقتل

وأما في المعنى كقوله:

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي

1- مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج01، ص: 120.

2- ابن سينا، المجموع أو الحكمة العروضية، ص: 30.

3- ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص: 168.

ومن هذا الباب جودة العبارة عن المعنى، وتضمين معان كثيرة في قسمة بيت واحد، من غير تقصير في العبارة"[1]. أما صناعة المقدمات المخيلة بدون حيلة، فهي أقرب إلى الابتعاد عن التصنيع، أدنى إلى بساطة الصورة، وعدم التكلف، أي أنها تبتعد عن الصنعة والإكثار من المحسنات البديعية والبيانية. وأما صناعة المقدمات المخيلة، فإنها تكون على قسمين: قسم يتعلق بجانب اللفظ، والقسم الثاني يخص جانب المعنى وذلك بإحداث تناسب بين أجراء اللفظ، أو المعنى بعضها إلى بعض، ويكون هذا التناسب بمشاكلة، أو بمخالفة.

أ- حيل اللفظ: تتم الحيل اللفظية إما على مستوى الألفاظ ناقصة الدلالة، أو عديمة الدلالة، كالأدوات، والحروف، وإما على مستوى الألفاظ ناقصة الدلالة . أو المركبة . من ذلك "تشابه أواخر المقاطع وأوائلها" في النظم المسمى المرصع فيمثله قول الشاعر: (من الطويل).

فَلاَ حَسمَتْ مِنْ بَعْدِ فُقْدَانِهِ الضُّبْي وَلاَ كَلَمَتْ مِنْ بَعْدِ هجرانه السُّمْرُ[2].

وتداخل الأدوات، ومخالفتها وتشاكلها: "من" و"إلى" من باب المتخالفات و"من" و"عن" من باب المتشاكلات"[3].

وبالنسبة إلى المشاكلة فيعني بها ابن سينا الجناس، وتتخذ أوجها عدة متحالفة الجوهر مثل العين والغين، أو أن تتضمن ألفاظا متفقة الجوهر متخالفة التصريف مثل الشمل والشمال، ويطلق على هذا النوع اسم المشاكلة التامة، ويقابله نوع آخر وهو المشاكلة الناقصة، وهي أن تكون الألفاظ الشعرية متقاربة الجوهر، أو متقاربة الجوهر والتصريف ومثالها: الفاره والهارف، والعظيم والعليم، والصابح والسابح، والسهاد والسها[4]. ثم يتعرض للتوية من حيث أنها تتم أساسا بواسطة حيلة في اللفظ، رغم أنها تعتمد على المفارقة القائمة على مستوى المعنى. يقول: "وقد يكون ذلك في اللفظ بحسب

1- ابن سينا، المجموع أو الحكمة العروضية، ص: 22 – 23.

2- المصدر نفسه، ص: 24 – 25.

3- المصدر نفسه، ص: 24 – 25.

4- ابن سينا، المجموع أو الحكمة العروضية، ص: 27.

المعنى وهو أن يكون لفظان مترادفين، أو أحدهما مقول على مناسب الآخر، أو مجانسة، واستعمل على غير تلك الجهة كالكواكب والنجم، ويراد به النبت أو السهم، والقوس يراد به الأثر العلوي"[1].

وقد يلاحظ أن هذه الحيل التي تمس اللفظ تتم بالمشاكلة، أو المخالفة، وتكون هذه المشاكلة إما تامة أو ناقصة وكذلك المخالفة.

ب- حيل المعنى: ويعطي ابن سينا أمثلة عدة على الحيل التي تلحق المعاني كأن يتكرر في البيت الواحد، معنى واحد، ولكن باستعمالات مختلفة، أو أن تكون هناك معان مختلفة، مفردة، ولكنها متناظرة متناسبة "كمعنى القوس والسهم، ومعنى الأب والابن"[2].

ومن حيل المعنى أن يتخالف معنيان في التركيب أو الترتيب، ويشتركان في العناصر الجزئية أو لا يشتركان "ويدخل هذا القسم... الجمع والتفريق كقولهم: أنت وفلان بحر، لكن أنت للغمور وذلك للزعاقة، وجمع الجملة لتفصيل البيان كقولهم "يُرجّى" و"يتقى":

يرجّى الحيا منه وتخشى الصواعق"[3].

ويجُمل ابن سينا تلك الحيل التركيبية التي هي مصدر التعجب، ومن ثم فهي مبعث الشعرية في خمسة أقسام تتناول أساليب بلاغية عرفت فيما بعد بـ(**علم البديع**) بنوعيه: اللفظي والمعنوي في قوله: "وهي عدة الصيغات الشعرية على سبيل الاختصار"[4]. ويعني بذلك أن تلك الصيغ الشعرية تخص الشعر العربي بما فيه من تنوع الأساليب الشعرية واتساعها، وهذا ما يجعله مختلفا عن الشعر اليوناني فـ"اليونانيون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشعر"[5]. فابن سينا قد اعتمد في ظاهر الأمر على التقسيمات المنطقية التي تتميز بالكثرة والتفريع.

1- المصدر نفسه ، ص: 27.

2- المصدر نفسه، ص: 28.

3- ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص: 165.

4- المصدر نفسه، ص: 165.

5- ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص: 165.

لم يقتصر فهم ابن سينا لطبيعة الشعر وخصائصه النوعية من حيث هي قوانين كلية، وإنما استغرق التمايز النوعي بين الشعر اليوناني والشعر العربي من الناحية الوظيفية أيضا، فالشعر اليوناني تتمركز وظيفته في الأغراض المدنية أو الوظيفية النفعية لعملية ذات الطبيعة الأخلاقية، التي يعبر عنها بالشعر تارة والخطابة تارة أخرى، أما الشعر العربي فيتضمن الوظيفة المذكورة فضلا عن التعجيب "والشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية، وعلى ذلك كانت الأشعار اليونانية"[1].

ويوضح ابن سينا ذلك التباين في موضع آخر فيقول: "فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعدّ به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه، وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل، أو يردعوا بالقول عن فعل وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة وعلى سبيل الشعر"[2].

وقد كان الفلاسفة المسلمون ينطلقون في تأكيدهم الوظيفة التأثيرية للتخييل، من تصور هام مؤداه أن القول الشعري عملية خداعية تحتال على المتلقين بالعوالم والمواضيع الجمالية التي تتضمنها لتخلق لديهم وَهْمُ مشابهتها للواقع المادي، ولتحملهم بذلك على الأنساق لمقتضاها التخييلي، الأمر الذي يبرز أن التخييل في تصورهم نشاط ذو طبيعة سحرية خالصة ولعل مما يؤكد أنهم كانوا يقرنون مصطلح التخييل في سياقات عديدة وبدرجات لافتة بدال الحيلة، وفي هذا السياق يندرج قول ابن سينا " الشعرية هي المقدمات التي من شأنها، إذ قبلت أن توقع للنفس تخييلا لا تصديقا"[3].

فجملة الشرط الاعتراضية "إذ قُبِلت" تبين أن حصول التخييل في النفس يتوقف على تسليمها بأحكام القياس الشعري وتوهمها صحة نتائجه وهنا يكتسب التخييل معنى آخر غير "التأثير" فتخييل

1- المصدر نفسه ، ص: 162.

2- المصدر نفسه، ص: 170.

3- ينظر: ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص: 163، المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص: 22 – 23.

حقيقة ما أو أمر ما يعني إعادة صياغة أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلا جماليا مؤثرا. فيصبح معنى التخييل التشكيل والتأثير، وهذان المعنيان يشكلان القياس الشعري، فالتشكيل هو المقدمة المنطقية لهذا القياس، والتأثير هو النتيجة المنطقية المترتبة على تلك المقدمة[1].

ويتضح معنى التشكيل والتصوير الفني لمصطلح التخييل من خلال بعض السياقات التي كان يرتبط فيها استعماله بمصطلح المحاكاة، والتي كان يستعمل فيها هذا الأخير بوصفه وسيلة من وسائل تشكله مثال ذلك اعتبار ابن سينا أن المقدمات الشعرية: "ليس من شرطها أن تكون صادقة، ولا كاذبة، ولا ذائعة، ولا شنعة، بل أن تكون مخيلة. ويكاد أن يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء ، شأنها أن توقع تلك التخييلات، فيحاكي الشجاع بالأسد، والجميل بالقمر، والجواد بالبحر، وليس كلها بمحاكيات بل كثير منها مقدمات خيالية عن الحكاية أصلا، إلا أن نحو قولها موجه نحو التخييل فقط"[2].

ولم يقتصر التفسير النفسي عند ابن سينا على الأساس الغريزي للاستجابة الشعرية، وإنما تعداه إلى بنية الشعر نفسها ممثلة بـ(المحاكاة) و(التخييل)، اللذين يتوسع في بيان طبيعتهما ووظائفهما وأثرهما الشعري، انطلاقا من الرؤية الغريزية ذاتها، ذلك أن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها[3].

أما المحاكاة فلها "شيء من التعجيب ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له... والقول الصادق إذا حرّف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معا، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به"[4].

يشير النصان السابقان إلى أن ابن سينا كان ينظر إلى الشعر، برؤية الناقد المتعمق لا بعقلية الفيلسوف، فالنفس الإنسانية مفطورة على التأثر بالصور والعلاقات الواقعية المألوفة، والتخييل كما مر

1- ابن سينا المجموع أو الحكمة العروضية ، ص: 15 – 16.

2- المصدر نفسه، ص: 29.

3- ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص: 162.

4- ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص: 162.

بنا يقابله ابن سينا بعملية (تحريف الواقع) التي يمارسها الشاعر إزاء الأشياء وعلاقتها، ليضفي عليها طابعا خياليا أو متخيلا ليحدث أثره الجمالي في النفس، وليس التخييل أو التحريف – عند ابن سينا – إلا آلية شعرية تعمل على تصوير الأشياء، على هيئات وصفات مغايرة لهيئاتها وصفاتها الواقعية[1].

ومع أن (التخييل) و(التصديق) – في حقيقتها – إذعان أو استسلام لتأثير معين، فإن التخييل هو إذعان النفس للتعجب والإلتذاذ، أما التصديق فهو إذعان للعقل ومعطياته المنطقية بقبول الشيء كما هو عليه في الواقع، وبناءا على ذلك يميز ابن سينا تمييزا بارعا بين التصديق والتخييل من حيث الوظيفة اللغوية للكلام، فالوظيفة الشعرية المرتبطة بالتخييل يحدثها القول لما هو عليه[2].

وإذا كان الشعر يتسم بالتخييل، فإن هذا الأخير لا يقتصر على الشعر، وإنما قد يدخل ميدان الخطابة أيضا، رغم أن الخطابة تعتمد الإقناع بعكس الشعر الذي يعتمد التخييل، ودخول التخييل الخطابة يأتي من جهة اعتمادها، إلى جانب التصديقات، على توابع وترتيبات، وتحسينات، بعضها متعلق بهيئات المتكلمين، هي أمور خارجة عن اللفظ وعن المعنى، فمنها ما يتعلق بهيئة اللفظ ونغمته، ها ما يتعلق بهيئة القائل فيخيل معاني، أو يخيل أخلاقا واستعدادات، نحو أفعال، أو نحو انفعال، وهذا هو الشيء الذي يسمى الأخذ بالوجوه، ويسمى نفاقا، وهذا كما أنه يصلح للشعر من جهة ما فيه من التخييل، فقد يصلح أيضا للخطابة، فإن التخييل قد يعين على الإقناع والتصديق. وإذا كان التخييل قد ساعد على الإقناع فإن هذا لا يجعل منه سمة أساسية في الخطابة، وإذا استعمله الخطيب، فعليه أن يأخذ منه بحذر، لئلا يؤدي الإفراط في استعماله إلى نكوص النفس عن الإقناع الذي هو أساس الخطابة[3].

ويجب التنبيه إلى أن إدراك الكذب في القول المخيل لا يؤثر عليه ولا ينقص من قيمته عند المتلقي، وذلك نتيجة لانفعال النفس لقوة الإيهام الموجودة في التخييل ومن هنا كان للشعر نفع في

1- ينظر: عبد المنعم عباس، فلسفة الفن وتاريخ الوعي الجمالي، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1996م، ص: 141.

2- ابن سينا، فن الشعر في كتاب الشفاء، ص: 162.

3- ابن سينا، الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق: محمد سليم سالم، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، 1954م، ص: 197.

الأمور الجزئية لا الكليات[1]، ولهذا حرص الفلاسفة على أن يكون الشعر فرعا من فروع المنطق، كما حرصوا على أن يكون التخييل الشعري موازيا للتصديق البرهاني، لأنه يشكل أداة للمعرفة تعتمد على الإثارة النفسية للمتلقي التي يترتب عليها أن يقوم بالفعل الذي كان سيفعله لو علمه بالبرهان[2].

أما مفهوم الشعر عند ابن رشد فلا يكاد يختلف في جوهره عن مفهومه عند الفارابي وابن سينا، وإن لم يكن في مستوى الدقة الاصطلاحية التي نجدها عند هذين الفيلسوفين، ذلك أنه يقرن الشعر بالتخييل والتغيير أي الأقوال المغيّرة، كالتشبيه والاستعارة والكناية والتشخيص (إنطاق الجماد)، ويعلّق على ذلك المفهوم بقوله: "فالقول الشعري هو المغيّر" لأنه "إذا غير القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا، ووجد له فعل الشعر (...) وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال. وما عدا من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط"[3].

فابن رشد يعد التخييل أساسا للشعر، وهو مثل سابقيه يجعل التخييل مرادفا للمحاكاة، وأحيانا كثيرة للتشبيه، أما طرق التخييل عنده فهي ثلاث: اللحن والوزن والمحاكاة[4]. "وهذه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه، مثل وجود النغم في المزامير، والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللفظ، أعني الأقاويل الغير موزونة، وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها، مثل ما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال، فإن أشعار العرب ليس فيها لحن، وإنما فيها، إما الوزن فقط، وإما الوزن والمحاكاة معا"[5].

أما مفهوم التخييل الخطابي عند ابن رشد، فيعني أساليب التمثيل أي تمثيل الشيء أو تمثيل الانفعالات، بواسطة الانفعال الجسدي الفزيولوجي، وكذلك الحركة، يقول: "الأشكال بالجملة يقصد بها أحد الأمرين، إما تفهيم المعنى وتخييله الموقع للتصديق، كما روي عن النبي صلى الله عليه وسلم

1- ابن سينا، عيون الحكمة، ص: 14.

2- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص: 124.

3 - ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن كتاب فن الشعر، ترجمة: وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، بيروت، لبنان، 2001م، ص: 203.

4 - المصدر نفسه، ص: 203.

5 - ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن كتاب فن الشعر، ص: 203.

أنه قال في أحد خطبه: "بعثت أنا والسّاعة كهاتين وأشار بإصبعيه يقرنهما"، وإما تخييل لانفعال ما، أو خلق ما، وذلك إما في المتكلم... مثل أن يتكلم مصفر الوجه، منفعلا بانفعال الخوف، إذا أراد أن يصوره بصورة الخائف، أو العاقل، وما يوقع ذلك الانفعال في نفس السامع، أو ذلك الخلق، حتى يستعد بذلك إما نحو تصديق الواقع عن ذلك الانفعال أو الخلق، وإما نحو الفعل الصادر عنه"[1].

قد يجعل ابن رشد التخييل مرادفا للتشبيه، ولذلك نجده يعدد أصناف التشبيه على أساس أنها أصناف التخييل، ويقسم ابن رشد أصناف التخييل أو التشبيه إلى ثلاثة أنماط:

1- **التشبيه العادي:** الذي يعتمد على مشبه، ومشبه به، وأداة تشبيه.

2- الاستعارة التصريحية: حيث يحذف المشبه ليحل محله المشبه به، على أساس أنه هو المشبه عينه ويطلق ابن رشد على هذين النمطين أصنافا بسيطة.

3- التشبيه المقلوب: الذي يتحول فيه المشبه إلى مشبه به، والمشبه به إلى مشبه، ويطلق على هذا الصنف من التخييل الصنف المركب.

إن النمطين البسيطين "أحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به، وذلك يكون في لسان بألفاظ خاصة عندهم، مثل: كأنّ وإخال، وما أشبه ذلك في لسان العرب، وهي التي تسمى عندهم حروف التشبيه، وإما أخذ التشبيه بعينه بدل التشبيه، وهو يسمى الإبدال في هذه الصناعة وذلك ...مثل قول الشاعر :

هو البحر من أي المواضع أتيته[2].

وينبغي أن تعلم أن في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها أهل زماننا استعارة وكناية، مثل قول الشاعر: وعري أفراس الصبا ورواحله، ومثل قوله تعالى: "**أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِنْكُمْ مِنَ الْغَائِطِ** " إلا أن الكنايات أكثر ذلك، هي إبدلات من لواحق الشيء والاستعارة هي إبدال من مناسبة"[1]

1 – ابن رشد، تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، سنة 1967م، ص: 526.

2 – كذا ورد البيت في النص وصوابه: النواحي.

أما النمط المركب فهو " ن يبدل التشبيه مثل أن تقول الشمس كأنها فلانة... وبالعكس قول ذي الرمة:

وَرَمْلٌ كأوراك العَذارى

فالتشبيه هنا يرادف التخييل بحيث يشمل الصور البلاغية، ومصطلح المحاكاة يأتي عنده أيضا، بمعنى التشبيه، بل إن لفظ المحاكاة لا يذكر غالبا إلا مقترنا بالتشبيه من ذلك، مثلا تعريفه لصناعة المديح بأنها "تشبيه ومحاكاة"، وقوله "فوجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع"[2].

قد يلاحظ أن التقسيم الذي وضعه ابن رشد لأصناف التخييل، قد يعبر جزئيا عن طبيعة التخييل، ولكنه لا يفسرها أبدا، فالتخييل ليس هو المحاكاة نفسها، كما أن بضعة عناصر بلاغية شبيهية أو إستعارية لا يمكنها أن تفسر المجال الواسع الذي تشمله فاعلية التخييل القائم على الحس أساسا، وعلى تصرف واسع في حقل الدلالات المجازية إضافة إلى الجانب الوزني.

يرى ابن رشد عدم إكثار الشاعر أو إغراقه في التخييل في صناعة المدح ويعد التشخيص غير مناسب في هذا الباب إذ ليس ينبغي أن يعتمد في صناعة المديح، فإن هذا النحو من التخييل ليس مما يوافق جميع الطبائع، بل قد يضحك منه، ويزدريه كثير من الناس[3].

والظاهر أن ابن رشد قد تأثر، في هذا الكلام، بما أورد أرسطو عن التراجيديا، ولذا يرى بأن "من جيد ما في هذا الباب للعرب، وإن لم يكن على طريق الحث على الفضيلة قول الأعشى:

لعمري لَقَدْ لاحَتْ عيون نواظرٌ إلى ضوء نار باليفاع تُحرَّق
تشبّ لمقرورَين يصطليانها وبات على النار الندى والمحلق
رضيعي لبان ثَدْيَ أُمٍّ تحالفا بأسحم داج عوض لا نتفرق[4]

---

1 – ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن كتاب فن الشعر، ص: 203.

2 – المصدر نفسه، ص: 203.

3 – المصدر نفسه، ص: 214.

4– ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن فن الشعر، ص: 214.

ويفسح ابن رشد مجالا واسعا للشاعر، إذ يكون الشاعر شاعرا بصنع الخرافات، والأوزان، وكذلك يعمل التشبيه والمحاكاة، وليس شرطا أن يحاكي ما هو موجود، ولكنه يستطيع أن يتخيل ما هو ممكن الوجود، من قبل أنه ليس مانع يمنع أن توجد تلك الأشياء على مثل حال الأشياء التي هي[1].

قد يؤدي استحضار الصور دورا هاما في عملية التخييل، إلا أن ابن رشد يرى أن هذا النحو من التخييل للعرب إما في أفعال غير عفيفة، وإما فيما القصد منه مطابقة التخييل فقط مثل، فمثال ما ورد في ذلك في الفجور قول امرئ القيس:

سموت إليها بَعْدَمَا نام أهلها سمو حباب الماء حالا على حال
فَقَالتْ له: سَبَاكَ الله! إنك فاضحي! أَلَسْتَ تَرى السُّمَار والناس أحوالي
فقلت: يمين الله! أبرحُ قاعدًا ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي

ومثال ما ورد من ذلك مما القصد به مطابقة التشبيه فقط قول ذي الرمة يصف النار:

وسقط كعين الديك عَاوَرْت صُحْبَتي أباها وهَيَّأْنا لموقعها وَكْرَا
فقلت له: ارفعها إليك وأحْيِها بِرُوحك، واقْتَتْهُ لها قِيتَةً قَدْرَا
وظَاهِرْ لها من يابس الشَخْت واستعن عليها الصَّبَا، واجعل يديك لها سِترا

والمتنبي أفضل من يوجد له هذا الصنف من التخييل وذلك كثير في أشعاره[2].

تلف أقدار الشعراء ومراتبهم، باختلاف قدراتهم التخييلية، ولذا كان منهم من يجيد في المقطعات فقط فإذا جاوزها إلى القصائد الطوال لم يصب شيئا، والسبب في ذلك أنه لما كان الشاعر المجيد هو الذي يصف كل شيء بخواصه، وعلى كنهة، وكانت هذه الأشياء تختلف بالكثرة والقلة في

1 – المصدر نفسه ، ص: 215.

2 – ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن فن الشعر، ص: 230.

شيء من الأشياء الموصوفة، وجب أن يكون أن التخييل الفاضل هو الذي لا يتجاوز خواص الشيء، ولا حقيقتها، فمن الناس من لقد اعتاد، أو من فطرته معدة، نحو تخييل الأشياء القليلة الخواص، فهؤلاء تجود أشعارهم في المقطعّات، ولا تجود في القصائد ومن الشعراء من هو على ضد هؤلاء وهم المقصّدون كالمتنبي وحبيب[1].

ونستنتج من كل ما سبق أن الفلاسفة المسلمين قد عنوا عناية شديدة بالمتخيلة، وذلك لدورها الهام في عملية الإبداع الشعري خاصة، وهم إن اختلفوا في بعض التصنيفات أو المصطلحات، أو في بعض تقسيمات عناصر المتخيلة أو طرائقها، إلا أنهم اتفقوا بشكل عام في الإطار الشمولي، وفي المفهوم الكلي لهذه القوة.

ورغم فهمهم لها على أنها المحاكاة أحيانا، والتشبيه أحيانا أخرى، فقد أدركوا دورها الهام فنوهوا به، واهتموا بالألفاظ، وعناصر الصورة، وضروب التغيير، وقد أدى إخضاعهم الشعر للمنطق إلى الإكثار من التقسيمات والتفريعات أثناء دراستهم للقوة المتخيلة.

المحاكاة والتخييل عند الفلاسفة المسلمين:

أ- الفارابي:

يعدُّ الفارابي المحاكاة جوهر الشعر، وقد رأينا أثناء حديثنا أنه يدمج، في أحيان كثيرة، المحاكاة في التخييل، ولذا نجده يعد التخييل أساس الشعر، وكذلك المحاكاة، رغم أنّ المحاكاة وسيلة من وسائل التخييل، ولذا يقول: "والأقاويل منها ما هي جازمة، ومنها ما هي غير جازمة، والجازمة منها ما هي صادقة، ومنها ما هي كاذبة، والكاذبة منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكي للشيء، وهذه هي الأقاويل الشعرية"[2]. ويقول أيضا في كتاب الشعر: "فقوام الشعر وجوهره عند القدماء، هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما

1 – المصدر نفسه، ص: 232.

2 – الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعراء، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، ضمن أرسطو طاليس فن الشعر ، ص: 150.

بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة"[1]، فالفارابي يبين أن التخييل هو هدف المحاكاة.

يقسم الفارابي المحاكاة إلى قسمين، محاكاة تخيّل الشيء نفسه مباشرة، وأخرى تخيّل وجود الشيء في شيء آخر، وهي المحاكاة غير المباشرة، ويتحدث عن الفكرة ذاتها في إطار أوسع يشمل المحاكاة القولية والفعلية فيقول: "فالذي بفعل ضربان، أحدهما أن يحاكي الإنسان بيده شيئا ما (مثل أن يعمل تمثالا يحاكي به إنسانا بعينه أو شيئا غير ذلك) أو يفعل فعلا يحاكي به إنسانا ما، أو غير ذلك والمحاكاة بقول هو أن يؤلف القول الذي يضعه، أو يخاطب به، من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالا على أمور تحاكي ذلك الشيء"[2]. قد يلاحظ هنا أن المحاكاة بفعل تشمل الرسم والرقص، وكذلك التمثيل، أما المحاكاة بقول فهي تقتصر على الأقاويل فقط، وعلقت الدكتورة ألفت الروبي على هذه المقولة بقولها إن الفارابي أراد أن يقول لنا إن الشعر عند اليونانيين تمثيلي مرتبط بفعل التمثيل والحركة، أما الشعر عندنا فهو غنائي مرتبط بالقول والتعبير عن الذات[3].

والغاية الجمالية التي تنشد المحاكاة تحقيقها تخييل صورة الشيء المحاكي وإقامة صورته في خيال المتلقي: "ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء: إما تخييله في نفسه، وإما تخييله في شيء آخر، فيكون القول المحاكي ضربين، ضرب يخيل الشيء نفسه، وضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخر"[4].

يتطرّق الفارابي إلى محاكاة المحاكاة، أو المحاكاة المركبة وهو واضح التأثر بأفلاطون وتؤدي المحاكاة المركبة إلى التباعد عن الحقيقة بمرتبتين، وقد تركب المحاكاة على أكثر من رتبتين "وكما أن الإنسان إذا حاكى بما يعمله شيئا ما، ربما عمل ما يحاكي به نفسه وربما عمل مع ذلك شيئا يحاكي ما يحاكيه

1 – الفارابي، كتاب الشعر، ص: 92.

2 – الفارابي، كتاب الشعر، ص: 63.

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

4 – الفارابي، كتاب الشعر، ص: 95.

(فإنّه ربما عمل تمثالا يحاكي زيدا وعمل مع ذلك مرآة يرى فيها تمثال زيد)، وكذلك نحن ربما لم نعرف زيدا، فنرى تمثاله فنعرف بما يحاكيه لنا، لا بنفس صورته، وربما لم نر تمثالا له نفسه، ولكن نرى صورة تمثاله في المرآة، فنكون قد عرفناه بما يحاكيه، فنكون قد تباعدنا عن حقيقته برتبتين، وهذا بعينه يلحق أقاويل المحاكية، فإنها ألفت عن أشياء تحاكي الأمر نفسه، وعمّا تحاكي تلك الأشياء، فتبتعد في المحاكاة عن الأمر برتب كثيرة، وكذلك التخيل للشيء عن تلك الأقاويل فإنه يلحق تخيله هذه الرتب، فإنه يتخيل الشيء بما يحاكيه بلا توسط ويتخيل بتوسط شيء واحد، وبتوسط شيئين على حسب القول الذي يحاكي الشيء، وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب، ويجعلون الصانع للأقاويل التي بهذه الحال أحق بالمحاكاة، وأدخل في الصناعة، وأجرى على مذهبها"[1].

ويضيف عصام قصبجي "حقا أن الفارابي لا يعني هنا محاكاة نماذج شعرية ولكنه يشير على نحو غامض –كما يلوح– إلى نظرية المثل من خلال مفهوم شعري، فكأن زيدا، هنا هو المثال، وتماثله محاكاة أولى، وصورة هذا التمثال في المرآة محاكاة ثانية، أو محاكاة لمحاكاة كما عبر الفارابي، بيد أنه إذا كان الفارابي يشير إلى نظرية المثل، فالحق أنه في ما أتى كلامه بلمحة بارعة تتجلى في أنه جعل الإنسان – وليس المثال – موضوع المحاكاة الأول، وبذلك أغفل التفسير الميتافيزيقي للفن، ونقله إلى التفسير الإنساني فالإنسان عند أفلاطون إنما هو محاكاة لمثل إلهي، وتمثاله محاكاة أخرى لهذه المحاكاة، فهو محاكاة مختلفة بعيدة عن الحقيقة، طبعا لم يقل الفارابي إن الإنسان ليس محاكاة لمثل إلهي"[2].

ويبيّن محمد سالم عند تعليقه على رأي الفارابي هذا في كتاب جوامع الشعر بأن الفارابي ينقل عن أفلاطون عندما يقول في كتابه الجمهورية: "فأنت تُطلق اسم المقلّد على صانع شيء يحتل المرتبة الثالثة بالنسبة إلى الطبيعة الحقة للأشياء... وإذن فهذا يصدق أيضا على الشاعر التراجيدي ما دام مقلدا، فهو إذن، ومعه كل المقلدين، يحتل المرتبة الثالثة بالقياس إلى عرض الحقيقة"[3]، ولكن ألفت

1 – الفارابي، كتاب الشعر، ص: 94– 95.

2 – عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ص: 30.

3 – ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن كتاب فن الشعر، ص: 57.

الروبي تنقض هذا الرأي لأن "أفلاطون ينظر إلى المحاكاة الشعرية في إطار نظريته في المثل على أنها تقليد مشوه أو زائف للحقيقة، لأنها – أي المحاكاة- تبعد عن الحقيقة برتبتين، فهي بعبارة أخرى محاكاة لمحاكاة أي محاكاة لظلال الأشياء في عالم المثل"[1].

أما الفارابي فإنه لا ينظر إلى المحاكاة الشعرية من حيث علاقتها بالحقيقة على هذا النحو الذي يجعلها تقليدا أو محاكاة للمحاكاة، ذلك أنه عندما يفاضل بين طريقتي المحاكاة (المباشرة وغير المباشرة) يبدو منحازا للمحاكاة بالأمر الأبعد... فضلا عن أنّ الفارابي حين يقارن بين الشعر –كمحاكاة – والحقيقة فهو يناظر بينهما ولا يجعل الشعر (أو المحاكاة) ظلالا باهتة للحقيقة، ويبدو ذلك واضحا في تمثيله لنوعي المحاكاة بالحدّ والبرهان في الأقاويل العلمية[2]، حيث يقول: "... فيكون القول المحاكي ضربين، ضرب يُخيل الشيء نفسه، وضرب يخيّل وجود الشيء في شيء آخر، كما تكون الأقاويل العلمية، فإن أحدهما يعرف الشيء في نفسه مثل الحد، والثاني يعرف وجود في شيء آخر مثل البرهان"[3].

قد ناظر أرسطو بين الشعر والفنون الأخرى ليقرر أنها جميعا تصور جوهر الأشياء لا مظاهرها، يرد بذلك على أستاذه أفلاطون[4] ويتضح أثر الفكرة السابقة في الترجمة العربية لفن الشعر لأرسطو، حيث يذكر متى بن يونس أنه "كما أنّ الناس قد يشبهون بألوان وأشكال كثيرة... جميعا تأتي بالتشبيه والحكاية باللحن والقول والنظم"[5]. فهذه العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى عرفها أصحاب المدرسة الإسلامية الأرسطية التي كان الفارابي أحد أعضائها، فقد ذكر أن محاكاة الأمور قد تكون بفعل أو بقول، كما سبق، والذي بفعل ضربان، أحدهما أن يحاكي الإنسان بيده، شيئا ما

1 – أفلاطون، الجمهورية، دراسة وترجمة فؤاد زكريا، ص: 551- 552.

2 – ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص: 100-101.

3 – الفارابي، كتاب الشعر، ص: 93.

4 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 159.

5 – أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 86.

(مثل أن يعمل تمثالا يحاكي به إنسانا بعينه أو شيئا غير ذلك) أو يفعل فعلا يحاكي به إنسانا ما أو غير ذلك"[1].

فالمحاكاة جوهر الفنون كلّها، وتختلف هذه الفنون في وسائل وأدوات المحاكاة. فالاختلاف يكون في مادة الصناعة، فالشعر يصنع باللغة، والرسم بالألوان، والموسيقى بالإيقاعات، ويكون الاتفاق في صور المحاكاة، وأغراضها وتأثيرها على المتلقي.

يقول الفارابي: "إن بين أهل هذه الصناعة وبين أهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفان في دة الصناعة، ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها، أو تقول: إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وإن بين كليهما فرقا، إلا أن فعليهما جميعا التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكاة في أوهام الناس وحواسهم"[2].

إذا كنا قبلا قد رأينا أن أرسطو يجعل المحاكاة عماد الشعر، ويعد الوزن ثانويا فإن الفارابي يقيم هذه المفاضلة بين المحاكاة والوزن فيؤكد أن المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة هما أعظم ما في قوام الشعر، وأن أصغر ما فيه الوزن، إلا أن الوزن شرط ضروري للشعر لأن المحاكاة لا تكفي وحدها لاعتبار القول شعرا. والكلام الذي فيه محاكاة من غير وزن يعد عنده قولا شعريا. إن هذا التمييز بين ما هو شعر وما هو شعري أمر جدير بالملاحظة لدقته، لأنه يكشف عن نزوع الفارابي نحو تخصيص المحاكاة بالشعر، فكل ما فيه محاكاة إما أن يكون شعرا، وإما أن يكون فيه شعر، وإذن فالمحاكاة خصوصية شعرية لا نثرية[3].

رغم ما في القوة التخييلية، أو المحاكاة، من قوة إيهام، إلا أننا يجب ألا نفهم من ذلك أن ما تجعلنا ندركه مغلط ولذا فلا يظن ظا، أن المغلط والمحاكي قول واحد، وذلك أنهما مختلفان... إذ المغلط هو الذي يغلط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود، وأن غير الموجود

1 – الفارابي، كتاب الشعر، ص: 93.

2 – الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعراء ضمن فن الشعر، ص: 158.

3 – مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج01، ص: 205.

موجود. فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض لكن الشبيه[1]. لعل الفارابي، هنا يبقى نشاطه منحصرا في مستوى الإيهام بالتشبيه. فليست فاعلية التخييل الشعري – بهذا الفهم – سوى عملية إيهام تعتمد في نموها ونشاطها على تشكل الأوهام الباطلة في نفس المتلقي، أو على ما يحدثه التخييل في نفس السامع، وما يصاحبه من انفعال بنفس القول المخيل. أما أن يخلق الشعر نوعا من المعرفة خاصا به أو يعرض التجربة الإنسانية عرضا خياليا يمنحنا القدرة على تذوق قيمة النشاط الوجداني داخل النفس الإنسانية، فقد كان بعيدا كل البعد عن عقل الفارابي[2].

يجعل الفارابي الأقاويل المحاكية نوعين: تامة وناقصة ويتصل الاستقصاء بالنوع الأول والشعر والمعرفة بالنوع الثاني، وعليه تكون المحاكاة في الشعر غير تامة، وهو في هذا يفارق أرسطو من ناحية ويقاربه من ناحية أخرى، يفارقه في أن الاستقصاء تستعمل فيه المحاكاة الأتم، مع أن أرسطو ينفي أن كون المقالة الطيبة الموزونة شعرا لأنها تفتقر إلى المحاكاة، مما يعني أنه ينفي المحاكاة عن الأمور التي فيها استقصاء، ويقاربه في أنه جعل المحاكاة الشعرية غير تامة، لأن أرسطو كما رأينا يجعل هذه المحاكاة تخضع لمبدأ الاختيار والضرورة والرجحان، وفضلا عن أن الشعر قول فيه محاكاة ناقصة، فإن الأقاويل الشعرية أقاويل جازمة كاذبة، يوقع فيها المحاكي للشيء[3].

ب– ابن سينا:

أما ابن سينا فيستخدم مصطلح المحاكاة بمعنى التشبيه كما أنها مرادفة أيضا لما يخيل أو للتخييل أو المخيلات، وهذا ما نجده في بعض أقواله كقوله: "وللشعر من جملة ما يخيل ويحاكي"[4] وقوله: "أما التخييلات والمحاكيات"[5] كما أنه يقرن مصطلح المحاكاة بالتخييل[6] وبما أنه يعرف المخيلات بأنها

1 – الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعراء،تحقيق: عبد الرحمن بدوي، ضمن ارسطو طاليس، فن الشعر، ، ص: 151.

2 – ينظر: ثامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر اللاذقية، سورية، الطبعة الأولى، 1983م، ص: 187.

3 – ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج01، ص: 94.

4 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، ص: 168.

5 – المصدر نفسه، ص: 163.

6 – المصدر نفسه، ص: 163.

" مقدمات ليست تقال ليصدق بها، بل لتخيل شيئا على أنه شيء آخر على سبيل المحاكاة"[1] فإن هذا يوحي بأن المحاكاة مرادفة للمخيلات، كما يوضح ذلك في قوله: "لتخيل شيئا على أنه شيء آخر"[2].

وقد تدل المحاكاة على الصور البلاغية من تشبيه واستعارة لهذا نجده يشير إلى أن المحاكاة ثلاثة أقسام: تشبيه واستعارة وما يتركب منهما، وفي هذا المعنى ورد قوله: "والمحاكاة على ثلاثة أقسام: تشبيه واستعارة وما يتركب منهما، وفي هذا المعنى ورد قوله: "والمحاكاة على ثلاثة أقسام: محاكاة تشبيه ومحاكاة استعارة، والمحاكاة التي نسميها من باب الذوائع، ومحاكاة التشبيه نوعان: نوع يحاكي به شيء بشيء ويدل على المحاكاة أنها محاكاة وذلك بتقرير حرف من حروف التشبيه، ك (مثل) وك (ك) و(كأنما) وما هو إلا نوع لا يدل به على المحاكاة بل يوضع محاكي الشيء مكان الشيء"[3]، وتؤدي المحاكاة إذا كانت متقنة دورها التخييلي بشكل جيد فتحدث عنها اللذة، حتى ولو كان ما تحاكيه صورة قبيحة، "وكذلك المحاكايات كلها كالتصوير، والنقش، وغير ذلك لذيذة حتى أن الصورة نبيحة المستشبعة في نفسها، قد تكون لذيذة إذ بلغ بها المقصودة من محاكاة شيء آخر هو أيضا قبيح مستشبع، فيكون إلذاذها لا لأنها حسنة، بل لأنها حسنة المحاكاة، لما حوكي بها عند مقايستها به"[4]. ولعل في هذه النظرة اختلافا بينا عن نظرة أرسطو الذي يرى بأن المحاكاة يجب أن تحاكي الفعل الجيد السامي — في التراجيديا – بمعنى أن قوة المحاكاة تأتي من موضوعها لا من نشاطها هي نفسها، وعلى هذا يكون ابن سينا قد أعطى بعدا فاعلا للمحاكاة عندما جعل عناصر الإبداع تكمن فيها هي، لا في الفعل الذي تتناوله، وهذا بغض النظر عن التفاوت القائم بين مفهوم المحاكاة عند أرسطو، ومفهومها عند ابن سينا وغيره من الفلاسفة.

1 – ابن سينا، الإشارات والتشبيهات، ص: 362.

2 – ابن سينا، المجموع أو الحكمة العروضية، ص: 19.

3 – المصدر نفسه، ص: 19.

4 – ابن سينا، الخطابة ضمن كتاب الشفاء، ص: 103.

ونتيجة لفاعلية المحاكاة التخييلية، نجد ابن سينا يشبه محاكاة الشاعر بمحاكاة الصور فكل واحد منهما محاك، والمصور ينبغي أن يحاكي الشيء واحد بأحد أمور ثلاثة إما بأمور موجودة في الحقيقة، وإما بأمور يقال إنها موجودة وكانت، وإما بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر، فلذلك ينبغي أن تكون المحاكاة من الشاعر بمقالة تشمل على اللغات[1].

يحاول ابن سينا أن يكشف عن فائدة المحاكاة التعليمية، وفضل التخييل في الإدراك يقول: "وللمحاكاة التي في الإنسان فائدة، وذلك في الإشارة التي تحاكي بها المعاني فتقوم مقام التعليم، فتقع موقع سائر الأمور المتقدمة على التعليم، وحتى أن الإشارة إذا اقترنت بالعبارة، أوقعت المعنى في النفس إيقاعا جليا، وذلك لأن النفس تنبسط وتلتذ بالمحاكاة فيكون ذلك سببا لأن يقع عندها الأمر أفضل موقع"[2].

يلمح ابن سينا بدقة الفرق بين الشعر العربي والشعر اليوناني على نحو يدل على أنه يعي طبيعة كلا منهما، فيقول في طبيعة الشعر اليوناني: "والشعر اليوناني إنما كان يقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير"[3]. يقول في طبيعة الشعر العربي: "وكانت العرب تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال والثاني للعجب فقط فكانت تشبه كل شيء للتعجب بحسن التشبيه وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة وتارة على سبيل الشعر فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأقاويل والأحوال والذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال"[4].

فابن سينا يحصر اهتمامه المنطقي بالشعر في زاوية المحاكاة، فيظهر "قيمة المحاكاة حين يجعلها مدار اهتمام المناطقة وهم المهتمون بالبحث عن النتيجة أو القيمة وراء القول، بينما يجعل الوزن

1 – يقصد بها الكلمات الغريبة أو الدخيلة.

2 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص: 172.

3 – المصدر نفسه ، ص: 187.

4 – المصدر نفسه، ص: 188.

والموسيقى والقوافي من العنا ر وإن ساهمت في تشكيل العمل الشعري إلا أنها ليست جوهر هذا التشكيل الشعري"[1].

وقد تبلورت المحاكاة عنده أنها "إيراد مثل الشيء وليس هو، فلذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي"[2]، هذا يجعل المحاكاة ليست نقلا حرفيا مباشر للواقع المادي ولكنها عملية تصوير فني يعيد عن طريقها الشاعر تشكيل ظواهره ومعطياته بصورة مماثلة ومشابهة لتحقيقها العيني.

وتجدر الإشارة إلى أن ابن سينا ذكر لنا في ترجمته لكتابين الشعر أن أرسطو كان مقصورا على الأدب اليوناني فقط في حديثه عن الشعر، وعلى ذلك لم يتورط ابن سينا في تطبيقه للشعر.

وتتم هذه المحاكاة عند ابن سينا، إما على سبيل تشبيه بآخر، وإما على سبيل أخذ الشيء لا على ما هو عليه، بل على سبيل التبديل والاستعارة والمجاز، وإما على سبيل التركيب منهما[3] ولذلك نرى عند ابن سينا أن المحاكاة والتخيل والتخييل قائمة بفعل القول لما هو عليه لا بما المقول فيه عليه[4].

ج- ابن رشد:

لا يختلف ابن رشد عما طرحه ابن سينا في أهمية المحاكاة إذ يرى أنها أسبق من المعرفة لما تثيره ل بهجة ولذة وهو ما يحقق للشعر ماهيته، لذلك كانت "العمود والأس في هذه الصناعة، لأن الالتذاذ ليس يكون بذكر الشيء المقصود ذكره دون أن يحاكي، بل إنما يكون الالتذاذ به والقبول له ا حوكي، ولذلك لا يلتذ إنسان بالنظر إلى الصور الموجودة أنفسها ويلتذ بمحاكاتها وتصويرها بالأصباغ والألوان ولذلك استعمل الناس صناعة الزواقة والتصوير"[5].

1 - صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم النقدية والجمالية، ص: 172.

2 - ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص: 168.

3 - المصدر نفسه، ص: 168.

4 - عبد الحميد جيدة، التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، ص: 123.

5 - ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن كتاب فن الشعر، ص: 210.

وقد توسع ابن رشد في مفهوم المحاكاة[1]، وهو كسابقيه يجعل المحاكاة رديفا للتخييل، ولكن ما ما يتميز به ابن رشد، هو الجانب التطبيقي على الشعر العربي، كما عمل ابن رشد على ربط المحاكاة بالتشبيه، حيث قال: "والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي في غاية الفضيلة"[2].

كما يرى ابن رشد أن المحاكاة الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء، الوزن، واللحن، والتشبيه. "والتخييل والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة: من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه. وهذه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه. مثل وجود النغم في المزامير، والوزن في الرّقص، والمحاكاة في اللفظ، أعني الأقاويل غير الموزونة، وقد تجتمع هذه الثلاثة مع بعضها وهذا الذي يوجد في الموشحات والأزجال وقد توجد كل واحد منها مفردا مثل وجود النغم في المزامير، والوزن في الرّقص، والمحاكاة في اللفظ"[3].

ولعل الشيء الجديد الذي يظهر لنا عند ابن رشد هو أنه لا يعد المحاكاة أساسا قويا في الشعر إذ قد يأتي الشعر دون محاكاة، فإن أشعار العرب ليس فيها لحن، وإنما هي إما الوزن فقط، وإما الوزن والمحاكاة معا فيها[4].

ويحدد ابن رشد أنماطا من المحاكاة، أو التشبيه، فيذكر محاكاة أحوال النفس، فيقول: "ومن هذا النحو من التخييل- أعني الذي يحاكي حال النفس - قول أبي الطيب يصف رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة:

أتـــاك يَكَـــادُ يَجْحَـــدُ عُنقَـــهُ وتنقـــدُّ الـــدُّعْر منـــه المفاصِـــلُ
يقـــوِّم تقـــويم السِّـــماطين مشـــيه إليـــك إذا مـــا عوَّجتـــه الأفاكـــل[5]

1 - ينظر: المصدر نفسه، ص: 225-226.

2 - ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص: 121.

3 - ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص: 203.

4 - ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن كتاب فن الشعر، ص: 203.

5 - المصدر نفسه، ص: 222.

فهنا محاكاة لأحوال النفس، أي وصف لحاله نفسية معينة، عن طريق التصوير الحسي، ويمكن للنفس أن تحاكي المعنوي بالمحسوس، شريطة أن تكون العلاقة القائمة بين المعنوي، والمحسوس علاقة مناسبة حتى "توهم أنها هي. مثل قولهم في المنة أنها طرق العنق، وفي الإحساس قيد، كما قال أبو الطيب:

ومن وجد الإحسان قيدا تقيدا"[1].

وهذا النوع من المحاكاة عند ابن رشد أقرب إلى الكناية منه إلى التشبيه.

هذه الثلاثة بأسرها، مثل ما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان، أهل هذه الجزيرة.

إن ما يمكن أن يلفت الانتباه في الجانب التطبيقي عند ابن رشد، أنه عد التشبيه الضمني أدخل في باب التصديق والإقناع، منه في باب التخييل، إذ أن هذا النوع من المحاكاة "أقرب إلى المثالات الخطبية منها إلى المحاكاة الشعرية، وهذا الجنس الذي ذكره (أرسطو) من الشعر كثير في شعر أبي الطيب مثل قوله:

ليس التكحّل في العينين كالكحَل

وقوله: **في طَلْعَةِ الشمس ما يغنيك عن زحل**

ومن أحسن ما في هذا المعنى قول أبي فراس:

ونَحْنُ أُنَاسٌ لا توسُّط عندنا لنَا الصَّدْرُ دون العالمين أو القَبْر
تهون علينا في المعالي نفوسنا ومَنْ خَطَبَ الحسناء لم يُغْلِهِ المَهْرُ[2]

ولعل ما جعل ابن رشد يدخل التشبيه الضمني في باب الإقناع، أن هذا النوع من التشبيه أقرب إلى الحكمة والتقرير، رغم أنه يؤدي إلى حدوث مقارنة في النفس بين صورتين. وهناك نوع من المحاكاة

1 – المصدر نفسه، ص: 223.

2 – ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن كتاب فن الشعر، ص: 223.

يقع بالتذكر، كأن يورد الشاعر شيئا فيتذكر به شيء آخر، مثل أن يرى إنسان خط فيتذكره فيحزن عليه إن كان ميتا، أو يتشوق إليه إن كان حيا، وهذا موجود في أشعار العرب كثيرا مثل قول متمم بن نويرة:

وقالوا أتبكي كلّ قبرٍ رأيته لقبرٍ ثَوَى بين اللّوَى والدّكادك؟
فقلت لهم إنّ الأسى يَبْعَثُ الأسَى دعوني فهذا كلّه قبرُ مالك

ويقرّب في هذا الموضوع ما جرت به عادة العرب من تذكرة الأحبة بالخيال وإقامته مقام المخيل كما قال:

وإني لأستغشى وما بي نَعسَةٌ لعلّ خيالا منك يلقي خياليا
وأخرجُ من بين البيوت لعلّني أحدَّث عنك النَّفسَ في السِّر خياليًا[1]

كما يتحدث ابن رشد عن نوع آخر من المحاكاة يتصل بالخلق أو الخلق، كأن يذكر شخص ما بشبيه له "مثل قول القائل: جاء شبيه يوسف... ومن هذا قول امرئ القيس:

وَتَعْرِفُ فِيه من أبيه شمائلا"[2].

والتصريح بالشبيه خلاف التشبيه. فإن التشبيه هو إيقاع شك، والتصريح بالتشبيه بين اثنين هو تحقيق لوجود الشبه، وهو الغاية في مطابقة التخييل، أعني إذا قيل: شبيه فلان"[3].

لعل ابن رشد يحاكم درجات التخييل بمفهوم المطابقة، وهذا أمر غير صحيح، بل إن ما ذهب إليه ابن سينا، من اقتران المحاكاة بالتعجب والإغراب هو الأقرب إلى طبيعة المحاكاة، ونشاطها التخييلي الإبداعي. أما محاكاة التشخيص فتتم بواسطة إقامة الجمادات مقام الناطقين، ونسبة أفعال الناطقين إليها مثل: "قول عنترة:

1 – ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن كتاب فن الشعر، ص: 225-226.
2 – المصدر نفسه، ص: 227.
3 – المصدر نفسه، ص: 227.

أعياك رَسْمَ الدّار لم يتكلّم حتـــى تكلّـــم كالأصَـــمَّ الأعجـــم
يا دارَ عَبْلَة بالجواء تكلّمي وعمـــي صـــباحًا دار عبلـــة واســـلمي

إلى غير ذلك مما يشبه هدا مما هو كثير في أشعارهم"[1].

أما ما يأخذه ابن رشد على الشاعر في محاكاته فهو:

1- المحاكاة بغير الممكن أو الممتنع.

2- تحريف المحاكاة.

3- محاكاة الناطقين بأشياء غير ناطقة.

4- التشبيه بالضد أو بشبيهه.

5- استعمال الأضداد.

6- ترك المحاكاة إلى الإقناع.

فأما المحاكاة بالممتنع فهو "أن يحاكي بغير ممكن بل ممتنع. ومثال هذا عندي قول ابن المعتز يصف القمر في تنقصه:

انظـر إليـه كـزورق مـن فضـة قـد أثقلتـه حمولـة مـن عنبـر

فإن هذا ممتنع وإنما آنسة بذلك شدة الشبه"[2]. إلا أن هذا المأخذ لا يراعي الجانب الجمالي الذي يحبذ فيه التوسع في التصوير. وأما تحريف المحاكاة "فمثلما يعرض للمصور أن يزيد في الصورة

1 – المصدر نفسه، ص: 229.

2 – ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن فن الشعر، ص: 247.

عضو ليس فيها، أو يصوره في غير المكان الذي هو فيه، وقريب منه عندي قول بعض المحدثين الأندلسيين يصف الفرس:

وعلـــى أذنيـــه أذن ثالـــث مـــن ســـنان الســـمهري الأزرق"[1]

وأما محاكاة الناطق بغير الناطق"فإن الصدق في هذه المحاكاة يكون قليلا ، والكذب كثيرا، إلا أن يشبه من الناطق صفة مشتركة للناطق وغير الناطق، وقد تؤنس بمثل هذه العادة، مثل تشبيه العرب النساء بالظباء، وبقر الوحش"[2].

أما المأخذ الرابع فمثل قولهم:

راحو كأنهم مرضى من الكرم

وقول آخر:

ومخرق عنه القميص تخاله وسط البيوت من الحياء سقيما

فإن هذه كلها هي أضداد الصفات الحسنة، وإنما آنس بذلك العادة"[3].

ويعد ابن رشد استعمال الأضداد في المحاكاة مما يؤاخذ عليه الشاعر، والمقصود بالأضداد "الأسماء التي تدل على المتضادين بالسواء مثل "الصريم" في لسان العرب "القرء" و"الجلد" وغير ذلك مما ذكره أهل اللغة"[4].

أما ترك المحاكاة إلى الإقناع فمثل قول امرئ القيس:

وما جبنت خيلي ولكن تذكرت مرابطها من بربعيص وميسرا

---

1 – المصدر نفسه، ص: 248.

2 – المصدر نفسه، ص: 248.

3 – ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن فن الشعر ، ص: 249.

4 – المصدر نفسه، ص: 249.

وقد قبح هذا الإقناع لقبح معناه وكذبه. فإذا كان المعنى صادقا، حسن الإقناع، كقول الشاعر (الحارث بن هشام):

اللّــه يعلــم مــا تركــت قتــالهم حتــى رمــوا فرســي بأشــقر مزبــد
وعلمــت أنــي إن أقاتــل واحــدا أقتــل، ولا ينكــى عــدوي مشــهدي
فصــددت عــنهم والأحبــة فــيهم طمعــا لهــم بعقــاب يــوم مرصــد"[1]

ويبقى المقياس في النوع الأخير من المحاكاة صدق المحاكاة أو كذبها لصدق معناها بمعنى أن ابن رشد يحاكم هنا المحاكاة، والقوة التخييلية، والشعر بصورة عامة بمقياس الصدق والكذب، وهو مقياس أخلاقي بعيد عن جوهر الفن. تشبه هذه المآخذ التي ذكرها ابن رشد وجوه تقصير أخذها ابن سينا قبله على الشاعر. كما يذكر ابن رشد نوعين آخرين من المحاكاة هما: محاكاة الاعتقاد، ومحاكاة الاستدلال. فمحاكاة الاعتقاد صعبة، لصعوبة تخيل الاعتقادات إذ كانت ليست أفعالا ولا جواهر، وقد تمزج هذه الأشياء التي من خارج بالمحاكيات الشعرية... فيكون لها فعل معجب"[2].

أما محاكاة الاستدلال فهي محاكاة الشيء فقط في نفسه، وتأتي مع الإدارة في المحاكاة الجيدة، وهذا مفهوم أرسطي أساسا. إلا أن ابن رشد يطبقه على الشعر العربي فيرى قول المتنبي:

كــم زَوْرَةٍ لَــك فــي الأعــراب خافيــةٍ أدهــى، وقــد رقــدوا، مــن زورة الــذيب
أزورهــم، وســواد الليــل يشــفع لــي وأنثنــي، وبيــاض الصّــبح يُغْــرِي بــي

فإن البيت الأول هو استدلال، والثاني إدارة، ولما جمع هذان البيتان صنفي المحاكاة كانا في غاية من الحسن[3].

إن ما جاء به ابن رشد من تطبيقات للنظرية الأرسطية، ولآرائه وآراء من سبقه من الفلاسفة، وعلى الشعر العربي كان محاولة لتطبيق النظري، إلا أنها جاءت خارج نطاق النص الأرسطي. وقد أفاد

1 – المصدر نفسه، ص: 250.

2 – ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن فن الشعر، ص: 215.

3 – المصدر نفسه، ص: 215.

من آراء ابن سينا، فيما يتعلق بالتغييرات التركيبية والأسلوبية إلى جانب المحاكاة، وإن كان قد توسع في بيان أثر تلك التقنيات الأسلوبية وإيضاحها بالشواهد القرآنية والشعر العربي والنثر، تقريبا لدلالاتها ومضامينها البلاغية. ولما كانت تلك التغيرات الأسلوبية ظاهرة قائمة في الأدب العربي شعره ونثره، فقد يبدو لنا أن آراء ابن رشد وقبله ابن سينا هي للأصالة أقرب منها إلى التأثر بأرسطو، لأن هذا الأخير لم يتحدث عن أساليب وتراكيب لغوية، وإنما تحدث عن أسماء منقولة ومخترعة، وهي تمسّ صلب البنية اللسانية للملحمة والدراما، وليس الشعر الغنائي، ومن ثم فإن المفهوم النقدي للشعر العربي الذي سعى نقادنا العرب القدامى إلى تأسيسه كان ذا رؤية عربية وإن ظهرت عليه هنا وهناك، بعض الضلال الأرسطية فذلك لا يعني تبعيته الفكرية، لأن فلاسفتنا ونقادنا كانوا يعون التمايز بين الأدبين العربي واليوناني.

لقد كان الفلاسفة المسلمون على وعي بأن المحاكاة ليست مجرد تطبيق ونسخ للطبيعة، بل إنها جزء من عمل إنتاجي وإبداعي له أسلوبه الخاص، وإلى جانب قيمته المعرفية، فإن له قيمة تخييلية يدخل فيها التعجب والالتذاذ. هكذا جعل الفلاسفة المسلمون المحاكاة مرتبطة بالتشبيه والتخييل، كما أنها وسيلة من وسائل التخييل من جهة ويعد التخييل غاية لها من جهة ثانية.

التخييل والإيقاع (الوزن واللحن):

يعتبر الفلاسفة المحاكاة أو التخييل، والوزن من العناصر الداعمة للشعر، ذلك أن القول يكون شعرا إذا ما توفر على خاصية المحاكاة والوزن، ولكنهم عدوا التخييل الصفة الجوهرية فيه فجعلوه العماد الذي ينطلقون منه للتفريق بين الشعر والخطابة، ونظروا إلى الوزن على أنه من لواحق الشعر. ولهذا فالشعر يوظف الترنمات والألحان والأنغام بالطريقة التي تحدث التخييل في أقاويله[1]، مما يعني أن توظيفه للإيقاعات مجرد وسيلة جمالية لتحقيق غايته التأثيرة، إلا أنها وسيلة فعالة وذات قيمة فنية يرة، لأن بدونها لا تكتمل ماهيته، فـ" اكاة بالقول تكمل إذا قرن بها اللحن والوزن"[2]،

1- ينظر، الفارابي، الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، د.ت، ص : 71.

2- ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن فن الشعر، ص : 208-209.

و"الشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن"[1]، وإن فات الوزن نقص التخييل"[2] ولذا فالكلام إذا كان محاكيا مخيلا ولم يكن موزونا عد "قولا شعريا" أما إذا خلا من المحاكاة أو التخييل واشتمل على الوزن فإنه لا يعد شعر.

ومن هذا المنطلق تجد أن الفلاسفة، في تعريفاتهم للشعر يذكرون، إلى جانب المحاكاة أو التخيل الوزن عنصر مكملا.

ويرى ابن سينا التخييل أساسا في الشعر، ويضيف إليه الوزن ويركز على الجانب الإيقاعي الزمني للوزن، يقول: "إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة ومعنى كونها موزونة متساوية، وعند العرب مقفاه ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية فإن عدد زمانه مُساو لعدد زمان أخر[3]. والحقيقة أن مفهوم الوزن على أساس زمني وجد أصلا في النظرية اليونانية ثم أنتقل إلى فلاسفة العرب، وأولهم الكندي الذي عرف الإيقاع العالق بالوزن بأنه فعل فصل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة.

الكندي:

لقد أهتم الكندي بالجانب التخييلي للموسيقى، وهو كغيره من الفلاسفة، يسند إلى الشعر والفنون الوظيفة نفسها، وهذا يجرنا إلى التذكير بوظيفة الشعر لدى الفلاسفة التي تتم عبر البسط أو القبض الناتجين عن التحبيب في الشيء أو التنفير منه، هاتان الوظيفتان تستحيلان إلى وظيفتي لتحسين أو التقبيح دون إغفال وظيفة المطابقة التي قد لا يراد بها إلا المشابهة دون أن يمتنع أن يمال إلى تحسين أو تقبيح وسواء كان الأمر في الشعر أم الموسيقى، فإن الوظيفة لا تتغير. ومن هنا يتطلب الفلاسفة في الألحان الملبسة للأشعار أن تتوافق مع معاني هذه الأشعار وما يبتغى فيها من وظائف، ووظيفة القبض أو البسط يشرح لوظيفة الفعل أو الانفعال التي أسندها الفلاسفة إلى الشعر

1- المصدر نفسه، ص : 214.

2- المصدر نفسه، ص : 183.

3- المصدر نفسه، ص: 161.

والموسيقى دون أن يمتنع عندهم تصور وظيفة الإمتاع التي قد تستقل بالوظيفة في الفنون أو تكون تمهيدا للوظيفة الجادة المتجسدة في الفعل ذي الشقين: البسط أو القبض. وعليه فتصور الوظيفة في الموسيقى يعني تحديدا لوظيفة الشعر، خاصة إذا كان هذا التصور مستقي من الألحان الملبسة للأشعار[1] يقول الكندي: "فأما تكميل الموسيقارية فهي موضع التأليف في قول عددي متناسب، نقي من الأعراض المفسدة للقول العددي، وبأزمان متساوية الأركان متشابهة النسب التي من عادة الناس أن يسموها إيقاعا، كما قد أنبأنا بذلك في كتابنا في الأقاويل العددية (و) في كتابنا في النسب الزمنية. إلا أننا نقول هاهنا بعض ما يكمل صناعة التأليف عند من عرف صناعة الأعداد القولية، وصناعة النسب الزمانية فتقول: إن التأليف إما أن يكون من النوع الذي يسمى "القبضي" وإما أن يكون من النوع الذي يسمى "المعتدل"

أما القبضي، فالنوع المحزن.

وأما البسطي، فالمحرك المطرب.

وأما المعتدل، فالمحرك الجلالة والكرم والمدح الجميل المستجاد.

فينبغي أن يكون القول العددي – أعني الشعر – الملبس اللحن مشاكلا في المعنى لطبع اللحن في هذه الأنحاء الثلاثة وأنواعها، وفي نسبة زمانية، أعني إيقاعا مشاكل لمعنى اللحن: فإن الإيقاعات الثقيلة الممتدة الأزمان مشاكلة للطرب وشدة الحركة والتبسط، والمعتدلة مشاكلة للمعتدل.

وكذلك أوزان الأقوال العددية المشبهة للنسب، كما قد أنبأنا وأوضحنا ذلك في كتبنا فيها: ينبغي أن توضع مشابهة لنحو من هذه الثلاثة الأنحاء (كذا) فإن يكمل ذلك، يكن تكميل حركة. النفس في النوع الذي قد (يكون) تحريكها فيه من الأنحاء الثلاثة وأقسامها[2].

1- الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، ط 01، 1999م، ص: 234.

2- الكندي، رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، تحقيق يوسف شوقي، القاهرة، 1969م، ص: 111-112-113.

ولذا فلكي تحدث عملية التخييل بشكل جيد في الموسيقى، أو في الشعر، أو فيهما معا إذا جتمعا وتؤدي الدور المنوط بها من تأثير في النفس وتحريك لها نحو فعل أو انفعال. ومن هنا اختيار الأشعار الملائمة في المعنى والوظيفة للحن المغني، بالإضافة إلى ما ينبغي أن يحدث من تلاؤم بين هذه وبين الإيقاع "النسب الزمانية" المنتظم للحن ووزن الشعر نفسه. وندع هنا شارح الرسالة يعطينا رأيه في نص الكندي السابق، حيث يرى أن عمل الموسيقار يكتمل "ويتحقق تأثيره في النفس وتحريكها وفقا للنغم عندما تتوافر في التأليف الموسيقى شروط أربعة:

1- أن يكون الشعر الذي يلحن خاليا من عيوب النظم، متسق الإيقاع والعروض، وقد سبق أن شرح الكندي ذلك في كتابيه.

أ – كتاب الأقوال العددية – أي الشعر.

ب- كتاب في النسب الزمانية – أي الإيقاع.

2- أن يتلاءم معنى الشعر مع الآثار النفسية لأنواع الغناء – وهي ثلاثة:

أ – القبضي – المحزن – وهدفه القلب.

ب- البسطي – المطرب – وهدفه النفس.

ج- المعتدل – الوصفي – وهدفه العقل.

3- أن تتلاءم الآثار النفسية للشعر المغنى مع إيقاعات مناسبة لها:

أ – الإيقاعات الثقيلة – للمحزن من الغناء.

ب – الإيقاعات الخفيفة – للمطرب من الغناء.

ج – الإيقاعات المعتدلة – للمعتدل من الغناء.

4- أن يتلاءم وزن الشعر وعروضه مع أنواع الآثار النفسية للغناء فتتشابه مع المحزن أو المطرب أو الوصفي، حسب اختلاف أوزان الشعر[1].

لقد ركز الكندي على العلاقة الطردية القائمة بين الموسيقى والشعر، فهو يطابق بين المنطلقات ساسية للإيقاع الموسيقى ومثيلاتها في الإيقاع الشعري على أساس من اعتماد مفاهيم الحركة والسكون في الشعر، والنقرة والإمساك في الموسيقى. وإن كان مفهوم الحركة والسكون ينطبق على الصوت المفرد بينما ينطبق مفهوم النقرة والإمساك على المكون المقطعي غالبا. وإذا كان الكندي يطابق بين هذه المفاهيم فإن هذا يعني أنه لا ينظر إلى الحركة والسكون على أنهما مظهران صوتيان منفصلان، وإنما على أساس دخولهما في علاقة وظيفية صوتية تشكل الحد الأدنى من الملفوظ الذي يحسن السكوت عنده من الناحية الصوتية.

من هنا وازن الكندي بين مظاهر الإيقاع الشعري، ومظاهر الإيقاع الوزني فعبر عن المكونات العروضية الأساسية بوسائط موسيقية "فالسبب نقرة وإمساك... والوتد وتدان: الأول نقرتان وإمساك.. وهذا الوتد مجموع، والثاني نقرة وسكون ثم نقرة وهو حرف ساكن بين متحركين.. وهذا الوتد مفروق.. والغاية أربعة أحرف متحركة فساكن وهي أربعة نقرات وإمساك.. فالكلمة التي تبتدئ بالسبب ثم بعد ذلك بالوتد مثل فاعلن هي خماسية: نقرة وإمساك ونقرتان وإمساك"[2].

بق الكندي بين المركبات القاعدية المشكلة لأساس بنية الإيقاع الشعري، ومثيلاتها في الموسيقى، وهذه الأصول في كل من الإيقاع الشعري والإيقاع اللحني هي السبب والوتد والفاصلة، وتنحل هذه العناصر في كل الفنين إلى بنية أساسية مشتركة هي الحركة والسكون ويشكل الاستغراق الزمني لهذه العناصر الأساس الذي يقوم عليه الإيقاع. ما الوحدات الإيقاعية فإن عدتها متماثلة أيضا في كلا الإيقاعين إذ تتمثل في ثمانية إيقاعات أساسية هي كالجنس لسائر الإيقاعات.. وهي:

1- الكندي، رسالة في خبر صناعة التأليف، ص: 189.

2- الكندي : المصوتات الوترية ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية، تحيق زكريا يوسف، بغداد، 1962م، ص : 82.

الثقيل الأول، الثقيل الثاني، الماخوري، خفيف الثقيل الرمل، خفيف الرمل، خفيف الخفيف، الهزج[1].

كما قدم الكندي هذه الإيقاعات على النحو التالي:

1- **الثقيل الأول**: "ثلاث نقرات متواليات ثم نقرة ساكنة ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به". فإذا رمزنا لنقرة الحرف المتحرك بنقطة، ولنقرة الحرف المتحرك الذي يليه ساكن بشرطة، فإنه يمكن التعبير عن إيقاع الثقيل الأول هكذا على وزن **فعلتن** ميزان مركب المركب.

2- **الثقيل الثاني**: "ثلاث نقرات ثم نقرة ساكنة ثم نقرة متحركة ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ. وعلى النحو المتقدم يمكن التعبير عن إيقاع الثقيل بوزن **فعلتان**. (مركب).

3- **الماخوري**: نقرتان متواليتان لا يمكن أن يكون بينهما زمان نقرة، ونقرة منفردة، وبين رفعة ووضعة زمان نقرة". وعلى النحو المتقدم يمكن التعبير عن إيقاع الماخوري بوزن **فعلان** باعتبار أن المقطع (لان) المدون بأسفله خط قدر زمن مقطع الشرطة مرتين" (بسيط).

4- **خفيف الثقيل**: ثلاث نقرات متواليات لا يمكن أن يكون بين واحدة منهن زمان نقرة، وبين كل ثلاث نقرات وثلاث نقرات زمان نقرة. وعلى النحو المتقدم يمكن التعبير عن إيقاع خفيف الثقيل بوزن **فعلن** (بسيط).

5- **الرمل**: "نقرة منفردة ونقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة، وبين رفعة ووضعه ووضعة ورفعة زمان نقرة"، وعلى النحو المتقدم يمكن التعبير عن إيقاع الرمل بوزن **مفعولان** باعتبار أن زمن المقطع (لان) بدون خط أسفله قدر زمان مقطع الشرطة مرة ونصفا وهو المرموز له بقوس. وإذا جاز أن يكون قد وقع خطأ في النسخ فصحح الجزء الأخير بجعله "وبين وضعة ورفعة ووضعة زمان نقرة". يجعله مطابقا للجزء الأخير من وصف إيقاع الماخوري فإنه في هذه يكون التعبير عن إيقاع الرمل بوزن فاعلان (مركب المركب).

6- **خفيف الرمل**: ثلاث نقرات متحركات ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به[1].

1- ينظر: الكندي، رسالة الكندي في أجزاء خبرية في الموسيقى، ضمن سليم الحلو، تاريخ الموسيقى الشرقية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، ص: 262.

7- **خفيف الخفيف**: نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة، وبين نقرتين ونقرتين زمان نقرة. وعلى النحو المتقدم يمكن التعبير عن إيقاع خفيف الخفيف بوزن **فعل** (بسيط).

8- **الهزج**: نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرتين، وعلى النحو المتقدم يمكن التعبير عن إيقاع الهزج بوزن **فعول** (بسيط).

ويتضح مما سبق أن الإيقاعات على نحو ما وصفها الكندي كانت منها الموازين الثنائية والثلاثية والخماسية والسباعية، بسيطة ومركبة المركبة[2].

وعلى أساس التقسيم السابق للألحان نجد أن إيقاعاتها الأساسية ثمانية مثلما أن عدة الوحدات التكرارية في الإيقاع الشعري ثمان هي الأجزاء الأساسية:

"**فعولن، فاعلن، مفاعيلن، مستفعلن، فاعلاتن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولات**".

إخوان الصفا:

يشير إخوان الصفا على التماثل الحاصل بين الغناء والشعر من جهة المكونات الأساسية للإيقاع في كل منهما فالغناء يتركب من الألحان، واللحن يتركب من النغمات، والنغمات تتركب من النقرات والإيقاعات. ومرد جميع هذه العناصر إلى الحركة والسكون. "كما أن الأشعار مركبة من المصاريع والمصاريع مركبة من المفاعيل، والمفاعيل مركبة من الأسباب والأوتادو الفواصل، وأصلها كلها حروف متحركات وسواكن[3].

لقد ركز إخوان الصفا على التطابق، الحاصل بين بنية الشعر الأساسية ومثيلتها في الموسيقى ولذا نجدهم يرجعونها في كلا الفنين إلى أصل واحد، وهو الحركة والسكون، ومن هنا تصبح قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض "إن العروض هو ميزان الشعر يعرف به المستوي والمنزحف وهي ثمانية مقاطع في الأشعار العربية وهي هذه: **فعولن، مفاعيلن، متفاعلن، مستفعلن، فاعلاتن، فاعلن،**

1- الكندي، رسالة الكندي في أجزاء خبرية في الموسيقى، ص 269.

2- المصدر نفسه، ص : 270.

3- إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، ج01، ص : 205.

مفعولات، مفاعلتن. وهذه الثمانية مركبة من ثلاثة أصول وهي السبب، والوتد، والفاصلة... وأصل هذه الثلاثة حرف ساكن، وحرف متحرك.. وأما قوانيين الغناء والألحان فهي ثلاثة أصول أيضا، وهي السبب والوتد والفاصلة فأما السبب فنقرة متحركة يتلوها سكون مثل قولك **تن تن تن تن** ويكرر دائما. والوتد نقرتان متحركتان يتلوهما سكون مثل قولك **تنن تنن تنن** يكرر دائما. والوتد نقرتان متحركتان يتلوهما سكون مثل قولك: **تنن تنن** يكرر دائما. والفاصلة ثلاث نقرات متحركة يتلوها سكون مثل قولك **تننن تننن تننن** فهذه الثلاثة هي الأصل والقانون في جميع ما يركب منها من النغمات، وما يركب من النغمات في جميع اللغات من الألحان[1].

وقد ركز إخوان الصفا على أن التعاقب الدوري للحركات، والسكون هو أساس الألحان الموسيقية، والأوزان الشعرية ناجم عن إدراكهم لطبيعة الفن. فالحركة والسكون ينجم عنهما الأسباب والأوتاد، وباختلاف توضع الأسباب تتحدد نوعية التفاعيل وطبيعة تعاقبها على شكل وحدات تكرارية أحادية كما هو الحال في الطويل والبسيط أو ثلاثية كما هو الحال في الخفيف مثلا.

يحدد إخوان الصفا المكونات الثلاثة الإيقاعية الأساسية المشتركة بين الشعر والموسيقى على أساس المقاربة الموسيقية من خلال تمثيلها بمفاهيم زمنية هي النقرة والإمساك وعلى هذا يحددون:

- **السبب:** نقرة يتبعها سكون مثل قولك: **تنْ تنْ تنْ تنْ.**
- **الوتد:** نقرتان متحركتان يتلوهما سكون **تنن تنن تنن تنن.**
- **الفاصلة:** ثلاث نقرات يتلوها تُننْ تُننْ تُننْ تُننْ تُننْ.

وإذا كان الشعر والغناء يعودان إلى أصول واحدة فإن إخوان الصفا يفرقون بينهما من جهة إمكانيات التركيب فقد تركب الأصول على أساس نغمة ثنائية (تقابل في الوزن وحدة إيقاعية ثنائية) ونحصل من خلال هذا التركيب على تسع نغمات ثنائية[2] وهذا على النحو التالي:

1- إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، ج01، ص : 205-206.

2- إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، ج01، ص: 206.

1- تنْ تننْ x س (فاعلن) **5**- تنُنْ تنُنْ x س (فعلن x 2)

2- تننْ تنْ x س (فعولن) **6**- تنُنْ تنُنْ x س (متفاعلن)

3- تنْ تنُنْ x س (مستعلن) **7**- تنُنْ تُنْ x س (فعلاتن)

4- تنُنْ تنُنْ x س (مفاعلن) **8**- تُنْ تُنْ x س

وقد تركب على أساس نغمة ثلاثية (تقابل في الوزن وحدة إيقاعية ثلاثية) فنحصل من خلالها هذا على عشرة تركيبات وهذا على النحو التالي:

1- تنْ تننْ تنُنْ (فاعلن فعِلن)

2- تنْ تنْ تنُنْ (فعولن فعِلن)

3- تنْ تنُنْ تننْ (مستعلن فعلْ)

4- تنُنْ تنْ تننْ (فعلاتن فعل)

5- تننْ تنُنْ تنْ (مفاعلتن فلْ)

6- تنُنْ تننْ تنْ (متفاعلن فلْ)

7- تنْ تنُنْ تنْ (مستعلن فلْ)

8- تننْ تنُنْ تننْ (مفاعلتن فعل)

9- تنُنْ تنْ تنُنْ (فعلاتن فعلن)

10- تنُنْ تننْ تنُنْ (متفاعلن فعلن)

وعلى هذا الأساس من التقسيم يحصر إخوان الصفا عدد الإيقاعات اللحنية في أثنين وعشرين تركيبا ثلاثة مفردة هي الأصول، وتسعة ثنائية، وعشرة ثلاثية. ولا يخفي علينا هنا أن عمليات التفريع التي اعتمدها إخوان الصفا شبيهة بتلك التي اعتمدها الخليل في استخلاص الأجزاء الفروع من الأصول والبحور الفروع من الأصول.

– نص إخوان الصفا على وجود تسع نغمات ثنائية ولكن المحقق لم يورد منها في النماذج التطبيقية سوى ثمان كما أنه قد وهم في فهم قولهم عن النغمة (4) "ومنها نقرتان ونقرتان" فحللها على أساس فصل بين النقرتين على الشكل: تنتن تنتن. وهذا تحليل غير صحيح لأننا نكون قد أهملنا دور السكون بوصفه محدد للوحدة وذهبنا إلى القول بتكرار لوحدة تن أربع مرات.

انطلاقا من التراكيب السابقة تنتج ثمانية أنواع من الإيقاعات اللحنية هي "الثقيل الأول وخفيفه والثقيل الثاني وخفيفه، والرمل وخفيفه، والهزج وخفيفه. وهذه الثمانية أجناس هي الأصل ومنها يتفرع سائر أنواع الألحان، وإليها تنسب، كما أن من الثمانية مقاطع يتفرع منها سائر ما في دوائر العروض"[1]. وقد وضح إخوان الصفا البنيات الإيقاعية لهذه التراكيب من خلال المكونات الأصول على النحو التالي[2]:

1- **الثقيل الأول**: ويتركب من "تسع نقرات ثلاث منها متواليات وواحدة مفردة ثقيلة ساكنة، ثم خمس نقرات واحدة مطوية في أولها مثل قولك: (مفعولن مف مفاعلين مف)".

2- **الثقيل الثاني**: يتركب من "إحدى عشرة نقرة ثلاث نقرات متواليات، ثم واحدة ساكنة، ثم واحدة ثقيلة، ثم ست نقرات في أولها واحدة مطوية، مثل قولك (مفعولن مفعو مفاعيلن مفعو)".

3- **خفيف الثقيل الأول (الماخوري)**: يتركب من "سبع نقرات، نقرتان منها متواليتان لا يكون بينهما زمان نقرة، ثم نقرة مفردة ثقيلة، ثم أربع نقرات، واحدة مطوية في أولها مثل قولك:

مفاعلْ مفاعيلن تنن تن تنن تن .. وهو مثل صياح الفاختات (ككو كو ككو كو)". وقد وهم المحقق في مطابقة الإيقاع بالأجزاء العروضية إذ تقتضي البنية الإيقاعية أن تكون المقابلات الجزئية على الشكل (فعولن فعولن) فهو قد أضاف إلى الإيقاع بنية سبب تام غير موجودة فيه على الأصل .

4- **خفيف الثقيل الثاني**: يتركب من ثلاث نقرات متواليات لا يكون بينهما زمان نقرة، ولكن بين كل ثلاث نقرات وثلاث نقرات زمان نقرة مثل قولك: (فعلن فعلن).

5- **الرمل**: يتكون من سبع نقرات مثل الماخوري ولكن بترتيب معكوس "أوله نقرة مفردة ثقيلة، ثم نقرتان متواليتان لا يكون بينهما زمان نقرة، ثم أربع نقرات، كل اثنين منها متواليتان لا يكون بينهما زمان نقرة مثل قولك (فاعلن مفاعلن). مثل صياح القباح: تنْ تنْ تنْ، كي ككي ككي ككي".

1- إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا ، ج01، ص : 206.

2- المصدر نفسه، ج01، ص : 227.

6- **خفيف الرمل**: يتركب من " ثلاث نقرات متواليات متحركات مثل قولك متفاعلتن تنُنُنْ تنُنُنْ".

7- **خفيف الخفيف**: يتركب من نقرتين متواليتين "لا يكون بينهما زمان نقرة ولكن بين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرة مثل قولك: مفاعلن تنُنْ تنُنْ تنُنْ تنُنْ.

8- **الهزج**: يتركب من "نقرة مسكنة ونقرة أخرى أخف منها بينهما زمان نقرة، وبين كل اثنين زمان نقرتين مثل قولك: فاعل فاعل.

والدارس لتفسير الفلاسفة والنقاد لهذه الطرائق الثماني، ومطابقتها لأوزان الأجزاء الشعرية يجد اختلافا كثيرا بين هؤلاء الدارسين كما تبين من الاختلاف بين الكندي وإخوان الصفا وقد تعرض المعري لهذه القضية.

فالثقيل الأول "إيقاعه ثلاث نقرات متساويات الأقدار على مثال مفعولن وهي نقرات ثقال. "وخفيف الثقيل الأول ثلاث نقرات متواليات أخف من السابقة وأسرع حركة "كقولك مفعولن بلا فصل".

والثقيل الثاني وقد اختلفوا في إيقاعه "فإسحاق يوقعه ثلاث نقرات: نقرتان متساويتان ممسكتان وواحدة ثقيلة على وزن مفعولان. ومنهم من يوقعه أربع نقرات متساويات الأقدار لا خفاف محثوثات ولا ثقال ممسكات على مثال مفعو مفعو. ومنهم من يوقعه أربع نقرات: ثلاث متساويات والرابعة أثقل منهم على مثال مفعولاتن. وأما خفيف الثقيل الثاني فإنه أسرع حركية منه ويتركب من نقرتين خفيفتين والثالثة ثقيلة "ويسمى الماخوري، وهو عكس الرمل ووزنه مفعولان".

وأما الرمل فيتركب من نقرة ثقيلة واثنين محثوثتين ووزنه (لان مفعو). وهنا نلاحظ أن المعري قد ساوى في مفهوم الثقل بين المقطع الطويل المقفل (لان)، والمقطعين المتوسط المفتوح والقصير (لان) فعدهما من جهة الاستغراق متماثلين.

وأما خفيف الرمل فإنه جاء على غير جنسه، بينما يأتي خفيف كل إيقاع على جنسه مع الاختلاف في سرعة الحركة. "وهو على نقرتين بينهما فصل وزنه على مثال فعلن فعلن".

و أما الهزج فيتركب من نقرتين إحداهما ثقيلة والأخرى خفيفة "على وزن قال لي" ويأتي خفيف الهزج مثله من ناحية الوزن إلا انه أخف إيقاعا منه من جهة سرعة حركته.

ويعرض إخوان الصفا للتناسب بين التفاعيل في الوزن الواحد حيث يتحقق التناسب بين السواكن وأزمانها، والمتحركات وأزمانها. ولذا فإن "ألذ الموزونات من الأشعار ما كان غير منزحف، غير منزحف من الأشعار هو الذي حروفه الساكنة وأزمانها، مناسبة لحروف متحركاتها وأزمانها"[1].

وما تركيزهم على تناسب الوزن إلا لكي يؤدي الوزن دوره بشكل متكامل في عملية تخييل المعنى، ذلك لأنهم كانوا يؤمنون إلى بعيد بقدرة الأوزان على تحريك النفوس بما تخيله لها "فمن تلك النغمات والأصوات ما يحرك النفوس نحو الأعمال الشاقة والصنائع المتعبة وينشطها، ويقوي عزماتها على الأفعال الصعبة المتعبة للأبدان، التي تبذل فيها مهج النفوس، وهي الألحان المشجعة.. ولا سيما إذا غني معها بأبيات موزونة.. مثل قول القائل:

لو كنت من مازن لم تستبح إبلي بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا

...ومن الأبيات الموزونة أيضا ما يثير الأحقاد الكامنة، ويحرك النفوس الساكنة ويلهب نيران الغضب مثل قول القائل:

و أذكروا مصرع الحسين وزيد وقتيلا بجانب المهراس

فإن هذه الأبيات وأخواتها أيضا أثارت أحقادا بين أقوام وحركت نفوسهم[2].

ولعلنا لا نعدم بعض الاضطراب لدى إخوان الصفا في نسبتهم التأثير التخييلي إلى الوزن حين يكون هذا التأثير بجانب المعنى ألصق، وإليه أقرب، أي أننا نجدهم ينسبون فاعلية المعنى إلى الناحية الموسيقية اللحنية، وهي في حقيقة الأمر أقرب إلى الناحية المعنوية التي يتضمنها القول العددي (الشعر)، ولذا نجدهم يأتون بشواهد يكون التأثير فيها للمعنى أساسا، كقولهم في مقارنة التراتيل

1- إخوان الصفا، رسائلءاخوان الصفا وخلان الوفا، ج01، ص: 220.

2- المصدر نفسه، ج01، ص: 194.

الملحنة الموزونة التي كانت تتلى في الهياكل وبيوت العبادة بآيات قرآنية "كما يقرأ غزاة المسلمين عند النفير آيات من القرآن أنزلت في هذا المعنى لترقق القلوب، وتشوق النفوس إلى عالم الأرواح، ونعيم الجنان مثل قوله تعالى: ﴿**إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنْفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِأَنَّ لَهُمُ الْجَنَّةَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ وَعْدًا عَلَيْهِ حَقًّا فِي التَّوْرَاةِ وَالْإِنْجِيلِ وَالْقُرْآنِ وَمَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنَ اللَّهِ...**﴾[1]. [2]

فالقوة التأثيرية ههنا تكمن أساسا في المعنى، لأنّ الانفعال الناجم عنها لدى المتلقي، إنما هو انفعال نابع من فهم المقاتلين في سبيل الله لمعاني الآية، وإدراكهم لما وعدهم الله به من نعيم الجنة ولكننا مع هذا لا ننفي أن يكون للحن دور في جذب المتلقي، ولفت انتباهه، إلى معنى الآية، إلا أن التأثير الموجود فيها نابع من المعنى ويشكل اللحن داعما له.

ولقد ركز إخوان الصفا في فهمهم لعلاقة التخييل بالموسيقى والشعر عن فهم الكندي لهذا الجانب. فهم يؤكدون الارتباط الوثيق القائم بين الشعر والموسيقى ، والعلاقة الجدلية التبادلية بين هذين النمطين من الفن، وما موسيقى الشعر إلا جزء من الموسيقى بشكل عام، وإذا ما أردنا الدقة فإن الموسيقى، وعروض الشعر ينطلقان من أصل واحد هو الحركة والسكون[3].

2.الفارابي:

يفصل الفارابي القول في الإيقاع الشعري والموسيقى باحثا في طبيعة الفاصلة أو الوقفة التي تتخلل النغمات أو الحروف، ومن ثم النقلة الحادثة بعد التوقف، حين يقول: "و الأقاويل إنما تصير موزونة بنقلة منتظمة متى كان لها فواصل، والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة، ذلك إنما يمكن أن يكون بحروف ساكنة، فلذلك يلزم أن تكون متحركات حروف الأقاويل الموزونة متحركات محدودة وأن تتناهى أبدا إلى ساكن، فإذا، نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصل إلى النغم، فإن الإيقاع المفصّل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل، ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف

1- التوبة: 111.

2- إخوان الصفا، رسائل أخوان الصفا وخلان الوفا، ج01، ص: 194.

3- الكندي، مؤلفات الكندي الموسيقية ،تحقيق: زكريا يوسف، بغداد، 1962م، د.ط، ص: 82.

ذوات فواصل"[1]. فالإيقاع لا يحدث إلا إذا احدث انتقال بين الأصوات إثر وقفة وسكتة. وهذه الوقفات تدعى فواصل، ومن هنا وجب في الشعر أن تحد الحروف المتحركة بساكن، هذا الساكن الذي يحدد انتهاء جزء من التفعيلة، فالتفعيلة، فالإيقاع بحسب الفلاسفة يتمثل في أحوال الأزمنة المتخللة بين النقرات، أو كما يمكن أن يقال هو انتظام الحركة في الزمان فإذا انتظمت هذه الحركة الممتدة في زمان ما فواصل زمانية وتكررت بتوازن معين، فقد حدث إيقاع[2].

قد يتوسع الفارابي في دراسة الجانب الموسيقي، ويفيض في الحديث عن علاقة التخييل بالموسيقى، وعن الألحان وأصنافها، وعما تحتاجه هذه الألحان من أصناف النغم. وكما أن الشعراء مختلفون عن بعضهم في القدرة على التخييل، فكذلك أهل صناعة التأليف. فمنهم من هو أكثر تخيلا ومنهم من هو أقل تخيلا من غيره، وقد يحتاج بعضهم إلى دعم مادي محسوس يساعده على التخيل، فهم يتفاضلون في الهيئات، وكثيرا ما تبلغ إلى أن لا يحتاج في شيء من أمر الألحان عند صياغتها إلى أن تستند إلى محسوس أصلا. وكثيرا ما تنقص نقصانا يسيرا، حتى يحتاج في بعضها إلى أن تستند إلى محسوس[3]. وعلى هذا الأساس فإن الجانبين الأساسيين في الموسيقى عند الفارابي هما: الحس والتخيل. ويقوم اللحن بوظيفة التقديم الحسي لما هو متخيل[4]. ويقسم الفارابي الألحان إلى ثلاثة أنواع بحسب غايتها هي[5]:

1. الألحان التي تلتذ بها النفس، دون أن تتعدى اللذة، وهي الألحان الملذة.

2. الألحان المخيلة، وهذه الألحان تحدث في النفس صورا، وهيئات، لما تحاكيه "وحالها في ذلك كالحال في التزاويق، والتماثيل المحسوسة بالبصر، فإن منها ما يحصل عنها في البصر منظر أنيق فقط. ومنها ما يحاكي مع ذلك هيئات أشياء، وانفعالاتها وأفعالها، وأخلاقها، وشيمها، على ما كانت عليه التماثيل القديمة التي كانت العامة، في ما خلا من الزمان، يعظمونها على أنها مثالات الآلهة... فإنها

1- الفارابي، كتاب الشعر، ص: 91.

2- الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، ص: 57.

3- المصدر نفسه، ص: 57.

4- المصدر نفسه، ص: 63.

5- ينظر: المصدر نفسه، ص: 1171.

كانت مصورة على خلق وهيئات تنبئ عن الأفعال والشيم والإيرادات التي كانوا ينسبونها إلى واحد منها"[1].

3. الألحان الانفعالية: ويقصد بها الأصوات الإنسانية، والحيوانية الطبيعية التي تصدر بالطبع، في حال الخوف، أو الغضب، أو ما شابهها.

وتخص الألحان المخيلة بالأقاويل الشعرية، وبعض الأقاويل الخطبية، حيث تعمل على زيادة فاعلية التخييل الشعري، أو تلفت الانتباه نحو التوجه إلى الإقناع، في الأقاويل الخطبية. إلا أن الفارابي بعد أن خص الألحان المخيلة بالأقاويل الشعرية يستدرك فيضيف إليها الألحان الانفعالية لأن في الشعر جانبا انفعاليا يوجه المتلقي لفعل شيء، أو تركه، ثم يضيف إلى الانفعالية الألحان الملذة لميل النفوس إليها، ويرجع الفارابي هذه النظرة الشمولية التي أخذ بها إلى أن كثيرا من التخاييل وانقيادات الذهن التابع للانفعالات... وأيضا فإن الأقاويل، متى قرنت بنغم ملذة كان إصغاء السامع لها أشد، وما اجتمعت فيه هذه الثلاثة فهو لا محالة أكمل وأفضل وأنفع[2].

إن حديث الفارابي هنا ينطبق أساسا على النظرية اليونانية الأرسطية التي تربط اللحن بالشعر، لأن الشعر اليوناني غنائي، حيث يلتزم كل نوع من أنواعه الشعرية بوزن معين، وهو ما يميز الشعر اليوناني عن غيره من أشعار الأمم الماضية والحاضرة —كما يقول الفارابي— إذ كانوا يخلطون أوزانهم الشعرية بأحوالهم، ولم يرتبوا لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزنا معلوما إلا اليونانيون فقط، فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعا من أنواع الوزن[3].

وقد حظيت الإيقاعات الموسيقية بعناية خاصة لما لها من قدرة على التعبير الجمالي عن أفكار الإنسان وانفعالاته، فالأنغام والإيقاعات الموسيقية هي أكثر الوسائل الإيحائية إثارة للتخاييل والانفعالات. يقول الفارابي: "فصول النغم هي أعظم ما يحتاج إليه في الألحان، من قبل أنها قرينة الأقاويل في التخييل وفي إفادة الانفعالات، وقد يلحق بها أيضا لذة، وهذه وحدها متى قرنت بالنغم

1- الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير ، ص: 63.

2- المصدر نفسه، ص: 67.

3- ينظر: الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعراء،تحقيق عبد الرحمن بدوي، ضمن أرسطوطاليس،فن الشعر، ص: 152.

دون الأقاويل المفهمة للمعنى المقصود بلغ بكثير منها ما يبلغ بالأقاويل أنفسها، مثل ما يعهد في بعض اللحون المسموعة من بعض الآلات، وبهذه يتغير السامع من انفعال إلى انفعال"[1]. ويقول أيضا في السياق نفسه: "لما كان كثير من الهيئات والأخلاق والأفعال تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها (...) صارت الألحان الكاملة نافعة في إفادة الهيئات والأخلاق ونافعة في أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم، وليس إنما هي نافعة في هذه وحدها، لكن وفي البعثة على سائر الخيرات النفسانية، مثل الحكمة والعلوم (...)"[2].

وقد نحد الخاصية النوعية للموسيقى في مضمونها الإيحائي وقدرتها التأثيرية، ويتحقق ذلك بالنقرات التي تحدثها الأنغام الخالصة أو المجردة أو المصاحبة بالتصويتات والأقاويل الملحنة.

وقد جعل الفلاسفة المسلمون من قيام الشعر على الوزن منطلقا نظريا لمقاربة جانبه الإيقاعي وبحث علاقته بالموسيقى، وللنظر في كيفية استثماره لطاقتها الإيحيائية وقوتها التأثيرية حتى يتحقق التخييل على الوجه الأكمل والأفضل، وفي هذا الصدد عد الفارابي الألحان بمنزلة القصيدة والشعر، لأنّ انتظام كلمات الشعر وائتلاف أجزائه التركيبية ومكوناته الصوتية (الأسباب والأوتاد والمصاريع) وتناغمها في بنية زمنية متعاقبة الحركة والسكون يماثل انتظام الألحان الموسيقية وتناسب الأصوات المرافقة لها من جهتي الحدة والثقل[3]. كما ذهب إلى أن ابتداع الألحان ونشأتها، والاهتداء إلى التعبير بها نتج عن الفطرة الغريزية المركوزة في النفس وفي ذلك يقول: "والتي أحدثت الألحان هي فطر ما غريزية للإنسان، منها الهيئة الشعرية التي هي غريزية للإنسان ومركوزة فيه من أول كونه، ومنها الفطرة الحيوانية تي يصوت بها عند حال من أحوالها اللذيذة أو المؤذية، ومنها محبة الإنسان الراحة بعقب التعب في أوقات العمل فلا يحس بها"[4].

1- الفارابي، الموسيقى الكبير، ص: 1178-1179.

2- المصدر نفسه ، ص: 1181.

3- ينظر: المصدر نفسه، ص: 85.

4- الفارابي، الموسيقى الكبير، ص: 70.

وقد أنشأت الغريزة الشعرية للنفس الإنسانية الألحان وشكلتها لكي يحسن بها وقوع التمثيلات الفنية في الذهن ويسهل تحقق فعلها التأثيري، ولهذا فالشعر يوظف الترنمات والألحان والأنغام بالطريقة التي تحدث التخييل في أقاويله[1].

وهذا يعني أن توظيفه للإيقاعات الموسيقية مجرد وسيلة جمالية لتحقيق غايته التأثيرية.

يقسم الفارابي الألحان إلى ناقصة، وكاملة. والأخيرة هي التي تلحق الأقاويل الشعرية[2]. وتقسم إلى ثلاثة أنماط هي:

1. **الألحان المقوية:** نسبة إلى الانفعالات التي تصدر عن قوة النفس.
2. **الألحان الملينة:** نسبة إلى الانفعالات التي تنسب إلى ضعف النفس.
3. **الألحان المعدلة (الاستقرارية):** نسبة إلى الألحان المعتدلة التي تكسب النفس استقرارا وهدوءا[3].

ولعلنا نلاحظ هنا أن الفارابي لا يتطرق إلى أربعة أنماط التي ذكرها قبلا للحن وإنما يقسم نمطا منها هو النمط الانفعالي، وهذا التقسيم قريب من التقسيم الذي رأيناه عند الكندي سابقا.

تستمد الإيقاعات الشعرية قيمتها الجمالية وقوتها التأثيرية من قدرتها على تهيئ نفسية المتلقي للتفاعل الوجداني والخيالي مع الصور والعوالم الفنية التي يشكلها الشاعر، ويتحقق ذلك بواسطة التناسب الذي يحدث في صلب القصيدة بين جانبها العروضي ومكوناتها الصوتية والدلالية والتركيبية والإيحائية، لأن الشعر عمل تشكيلي أساسا، ولا يمكنه أن يبلغ درجة إبداعية راقية ومميزة إلا إذا كانت العلاقة بين غرضه الفني وكلماته وجمله وتراكيبه ووزنه العروضي متناسبة ومنتظمة ومتناغمة. ومن هنا أكد الفلاسفة المسلمون القيمة الجمالية لاختيار الأصوات الملائمة للمعنى الشعري والمناسبة للإيقاع العروضي، ونبهوا على فعاليتها الإيحائية والتخييلية، فكل صنف من أصناف الأقاويل لها أصوات خاصة إذا رنت بها قامت مقام بعض أجزاء القول في تخييل ما يقصد تخيله بالقول، مثال

1- المصدر نفسه، ص: 71.

2- المصدر نفسه، ص: 1180.

3- ينظر: المصدر نفسه، ص: 1180-1181.

ذلك: التضرع والحث، والسؤال، وما جانس ذلك، فإن كل واحد من هذه تقرن بحروفه أصوات مأخوذة بأحوال، فيفهم عن تلك الأصوات ما يفهم بالقول أو ببعض أجزائه (...) وهذه الأقاويل س إنما تقرن بها هذه الفصول من فصول الأصوات فقط، لكن تقترن بها أيضا وقوفات وسكنات وتوصيلات عند مقصود من المقصودات بالقول فتكون تلك إما مخيلة وإما معينة على التخيل[1].

3.ابن سينا:

يعرف ابن سينا الشعر على أنه كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى متساوية هو أن يكون قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحدا[2].

فابن سينا يركز على عنصر الزمن في تحديد الوزن. أما الاعتماد على التفاعيل وبناها الأساسية من أسباب، وأوتاد فإنه، وإن كان يكشف عن بنية الوزن، إلا أنه لا يصل إلى جوهر الوزن العميق لدى الأصوات، إلى أزمنة هذه الأصوات، بمعنى أن التفعيلتين قد تتشابهان في الأسباب والأوتاد، ومع هذا تبقى هناك اختلافات دقيقة ترجع إلى اختلاف أزمنة الصوت بين التفعيلتين ولذا فإن "التركيز على عنصر الزمن في الشعر يبرز خاصية التناسب الصوتي بين أحرف كلماته. كما يبرز الكيفية التي يتحدد بها الزمن من حيث تساويه في مقادير زمن نطق العناصر المكونة له"[3].

ولهذا نجد ابن سينا في تعريفاته للشعر كثيرا ما يركز على الجانب الصوتي وعلى البنية الأساسية المنطلقة من الحركات والسكون "فالشعر كلام مؤلف من حروف. ونعني بالحروف كل ما يسمع بالصوت حتى الحركات. والحروف كما علمت في مواضيع أخرى إما صامتة وإما مصوتة، والصامتة: هي التي يمكن أن يصوت بها مبتدأه – وهي الواقعة في أطراف أزمنة النقرات – والمصوتة والصامتة، ي التي يمكن أن يصوت بها مبتدأه. وهي الواقعة في أطراف أزمنة النقرات. والمصوتة: هي الحروف

1- ينظر: الفارابي، الموسيقى الكبير ، ص: 1071-1175-1176.

2- ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفا ضمن فن الشعر، ص: 161.

3- جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث، النقدي، دار التنوير، بيروت 1982م، ص: 239.

التي إنما تقع بعد وقوع الحروف الأولى لتملأ الأزمنة التي تتلوها، على ما علمت. وعلمت أنها إما مقصورة – أي الحركات – وأما ممدودة – وهي المدات – ولا يمكن أن يبتدأ لا بالمقصورة ولا بالممدودة منها. والحرف الصامت إذا صار بحيث يمكن أن ينطق به على الاتصال الطبيعي سمي مقطعا، وهو الحرف الصامت الذي شحن الزمان الذي بينه وبين صامت آخر يليه بنغمة مسموعة، فإذا كان ذلك الزمان قصيرا سمي مقطعا مقصورا، وهو الحرف الصامت وحرف مصوت ممدود، أو ما هو في زمان دوران أقصر زمان، وهو صامت، ومصوت مقصور، وصامت؛ وهذه الأشياء قد عرفناها من قبل. والمقطع الممدود يسميه العرضيون: السبب؛ والمقصور إذا اقترن به الممدود سموه: الوتد"[1].

أما عن الموسيقى وعلاقتها بالتخييل فإن ابن سينا يورد ما أورده الفارابي، وفي مفهومه للزحاف، فإن ابن سينا يرى أن "التغييرات التي تلحق الإيقاع: أن ينقص زمان أو يزاد زمان، مثلا يكون الوزن على (مستفعلن) فيرد إلى (مفاعلن) فينقص زمان السين، فربما وافق الطبع على وجه يوهم مخالسة وخفة، وربما لم يوافق حيث لا يحسن استعمال المخالسة، ويكون الوزن معدا للرزانة[2].

يقول ابن سينا موضحا علاقة الموسيقى بالخيال الإنساني وطريقة تأثيرها فيه: "اعلم أن القانون المعتبر في أمر الألحان والإيقاعات: هو حس موقعها من الاستشعار، وذلك الاستشعار يتبع كيفية تصورها في الخيال، وذلك يتبع كيفية اجتماعها فيه، فإن التأليف إنما يلذ من حيث هو تأليف إذا كان بين المؤلفات اجتماع، ومعلوم أنها لا اجتماع لها في الحس، وكيف ولا تحس نغمتان متتاليتان معا، بل إنما تضبط رسومها في الخيال فتجتمع، فأول من يجب، أن يوجد لها الاجتماع في الخيال، ثم بعد ذلك حسن الاجتماع في الخيال"[3].

لقد مثلت فكرة التناسب منطلق الفلاسفة في معاينة ظاهرة الإيقاع الشعري، وترتب على ذلك أن نظر الفلاسفة إلى هذه المسألة من منظور موسيقي بعد أن عادلوا بين الإيقاع الشعري والإيقاع

1- ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، مراجعة أحمد فؤاد الأهواني ومحمد أحمد الحفني، نشر وزارة التربية والتعليم، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1956م، ص: 123-124.

2- المصدر نفسه، ص: 94.

3- ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، ص: 85.

الموسيقي على تمايز المواد التي يتشكل منها الإيقاعان، بل إن الفلاسفة يطبقون ما درسوه في الموسيقى ى الشعر، ولا يجدون حرجا في نقل مصطلحاتهم الموسيقية واستعمالها في درس الإيقاع الشعري والاستغناء عن مصطلحات العروضيين[1].

يعرف ابن سينا علم الموسيقى بما يلي: "فالموسيقى علم رياضي يبحث فيه عن أحوال النغم من حيث تأتلف وتتنافر، وأحوال الأزمنة المتخللة بينها، ليعلم كيف يؤلف اللحن. وقد دل حد الموسيقى على أنه يشتمل على بحثين: أحدهما البحث عن أحوال النغم أنفسها، وهذا القسم يختص باسم التأليف، والثاني البحث عن أحوال الأزمنة المتخللة بينها، وهذا البحث يختص باسم علم الإيقاع"[2].

فبحسب ابن سينا يتفرع عن حد الموسيقى بحثان: أولهما المعروف باسم التأليف، وهو الذي حث في أحوال النغم في ذاتها وثقيلها، حادّها ولينها أما البحث الثاني الذي يتتبع أحوال الأزمنة التي تفصل بين النغم، فهو الإيقاع.فابن سينا يرجع الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي من أصل واحد هو الحركة والسكون وذلك أن "الإيقاع من حيث هو إيقاع هو: تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحينا، وان اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام، كان الإيقاع شعريا"[3].

4.ابن رشد:

يرى ابن رشد أن الوزن "إنما يتم بالنبرات والوقفات التي تكون بين المقاطع والأرجل وبالعدد أي أن تكون حروف المصراع الأول في البيت مساوية لحروف المصراع الثاني"[4]. وعلى هذا الأساس نجده

1- ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 365.

2- المرجع نفسه، ص: 51.

3- ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، ص: 09.

4- ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص: 590-591.

يعطي لظواهر التنغيم والنبر بعضا من الفاعلية في تخييل المعنى ودعم الوزن، فالنغم تؤدي في رأيه مجموعة من الوظائف الأساسية منها:

1.تخييل الانفعالات والأخلاق للمتلقي كترقيق الصوت لتخييل الرحمة، وتعظيمه لتخييل الغضب.

2.تحريك المتلقي نحو تصديق الانفعال المخيل للحصول على انفعال أو فعل إقداما أو نكوصا.

3.تحصيل ضرب من الوزن في الكلام الخطبي[1]. فابن رشد يؤكد هنا على أن النغم يمكن أن بوظيفة إيقاعية في النص النثري، ولا شك أن للتنغيم بهذا المعنى دورا فاعلا أيضا في النص الشعري، كما يؤكد ابن رشد دور النبر في إحداث الإيقاع فهو يحدده في ثلاثة مواضيع، "إما في نهاية الألفاظ المفردة والأقاويل القصار التي تقرب من الألفاظ المفردة، وإما في نهاية الأقاويل القصار التي هي أجزاء الأقاويل الطوال، وإما في أطراف الأقاويل التامة أو في أنصافها"[2]. "والتي يستعمل منها ني نهاية الأقاويل القصار جدا والألفاظ المفردة تضارع الكلام الموزون لقرب مساواة الألفاظ المفردة والأقاويل القصار للمقاطع والأرجل. ولذلك ينبغي للخطيب أن يتوقى عند استعمال هذه النبرات أن يصير الكلام موزونا. وذلك أنها متى وقعت بين المقاطع والأرجل كان القول موزونا، ومتى وقعت بين الألفاظ المفردة والأقاويل القصار كان القول موزونا وزنا خطبيا"[3].

وعلى الرغم من أن ابن رشد قد عنى عناية بالغة بالتنغيم والنبر في الخطابة، من حيث إنهما يسهمان في تشكيل الوزن الخطابي، إلا أنه رأى أن هذين العنصرين غير ضروريين لإقامة الوزن الشعري الذي يمكن أن يوجد دونهما إذ أن "النغم ضروري في أوزان أشعار ما سلف من الأمم ما عدا العرب، لأن من سلف من الأمم كانوا يزنون أبياتهم بالنغم والوقفات، والعرب أنما يزنونها بالوقفات فقط[4].

1- المصدر نفسه، ص: 526.

2- المصدر نفسه، ص: 592.

3- المصدر نفسه، ص: 526.

4- ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص: 527.

عدّ ابن رشد أنواع الصناعات المخيلة ثلاثة هي: صناعة اللحن، وصناعة الوزن، وصناعة عمل الأقاويل المحاكية، فابن رشد يجعل اللحن والوزن من الصناعات المخيلة أي من وسائل التخييل، وتتحدد علاقة التخييلات ومعانيها، بالأوزان على شكل تناسب مستمر بين الأوزان والمعاني. وذلك لأن من التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة، ومنها ما يناسب القصيرة، وربما كان الوزن مناسبا للمعنى غير مناسب للتخييل، وربما كان الأمر بالعكس، وربما كان غير مناسب لكليهما وأمثلة هذه مما يعسر وجودها في أشعار العرب، أو تكون غير موجودة فيها، إذ أعاريضهم قليلة القدر[1].

فالحرص على التناسب بين الوزن العروضي والغرض الشعري يعتبر إلى جانب اختيار الأصوات الأكثر ملائمة للمعنى وتمثيلا له شرطا رئيسا لإدخال المتلقي في صميم العملية الشعرية.

تقوم النغم بدور هام في عملية التخييل الشعري، وتتجلى القيمة الجمالية للإيقاع الشعري في أنه يدمج المتلقي في صميم التجربة الإبداعية ويربطه بسياقها التخييلي، وذلك بما يتضمن من قدرة على تحريك قوى النفس الخيالية: "وعمل اللحن في الشعر هو أنه يُعِدُّ النفس لقبول خيال الشيء الذي يقصد تخييله، فكأن اللحن هو الذي يفيد النفس الاستعداد الذي به تقبل التشبيه والمحاكاة للشيء المقصود تشبيهه، وإنما يفيد النفس. هذه الهيئة في نوع من أنواع الشعر اللحن الملائم لذلك النوع من الشعر بنغماته وتأليفه. فإنه كما أنَّا نجد النغم الحادة تلائم نوعا من القول غير الذي تلائمه النغمات الثقال، كذلك ينبغي أن نعتقد في تركيب الألحان وهيئات المحدثين والقصَّاصْ التي تكمل التخييل الموجودة في الأقاويل الشعرية أنفسها"[2].

ومن هنا نرى أن ابن رشد كسابقيه من الفلاسفة يعطي أهمية للجانب الموسيقي، بما فيه الوزن الشعري، من حيث كونه وسيلة من وسائل التخييل.

1- ينظر: ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ضمن كتاب فن الشعر، ص: 203.

2- المصدر نفسه، ص: 203.

وخلاصة القول: فإن ابن رشد لم يأت بجديد في حديثه عن الموسيقى والوزن وعلاقتهما بتخييل المعنى وإنما كان ملخصا أو شارحا لمن سبقه كالفارابي، وابن سينا. وما في تلخيصه من جديد فهو محاولته أن يطبق بعض الأفكار التي فهمها من كتاب أرسطو على نماذج من الشعر العربي[1].

1- أرسطو طاليس، في الشعر، ترجمة: شكري عياد، ص: 220.

الفصل الثالث

حضور التـــخييـــل

بين الإبداع الشعري والتنظير النقدي

النشاط التخييلي والصورة الفنية

التخييل والتشكيل للمعنى

النشاط التخييلي والجانب العقلي في التصوير

التخييل والخروج عن المألوف

التخييل وعلاقته بالصدق والكذب

التخييل والمحاكاة عند حازم القرطاجي

التخييل وفاعليته في الخطاب الشعري

إشكالية التخييل وعلاقته بالصدق والكذب

علاقة التخييل بالمحاكاة

أقسام المحاكاة

التخييل والتقديم الحسي للمعنى

النشاط التخييلي والصورة الفنية:

إنّ المتتبع للنقد العربي يرى بأنّ التشبيه قد حظي بقسط وافر من العناية والتمحيص، فعدّه النقاد الدعامة الأولى التي تقوم عليها الصور البلاغية، لأنّ مادة الشعر العربي، كانت تعتمد على التشبيه أكثر من غيره من الأنماط البلاغية الأخرى، ولعل اهتمام النقاد بالتشبيه لكونه يحافظ على استقلالية الطرفين: المشبه والمشبه ويضع حدودا واضحة فاصلة بينهما. فطرفي التشبيه وإنّ تعددت صفاتهما المشتركة لا تتداخل معالمهما، ولا يتحد أي منهما، أو يتفاعل مع الآخر بل يظل هذا غير ذاك ومتمايزا عنه، والمظهر العملي لهذا التمايز هو أداة التشبيه، فالأداء في مثل، هذا التصور بمثابة الحاجز المنطقي الذي يفصل بين الطرفين المقارنين، ويحفظ لهما صفاتهما الذاتية المستقلة[1]. وحتى لو حذفت الأداة على سبيل الاختصار والإيجاز كما يقول ابن سنان[2]، أو على سبيل الإيهام والمبالغة كما يقول عبد القاهر (ت471هـ)[3].

ففكرة التمايز بين المشبه والمشبه به لم تتوضح وتتبلور إلا في القرون المتأخرة، ولكن جذورها قديمة نجدها عند الجاحظ(ت255هـ) فهو أول من أرسى دعائم هذه الفكرة فهو يرى بأن الشعراء والبلغاء قد يشبهون الإنسان بالقمر والشمس والغيث والبحر وبالأسد...وإذا ذموا قالوا: "...هو الثور، وهو التيس، وهو الذيب، وهو العقرب،...ثم لا يدخلون هذه الأشياء في حدود الناس، ولا أسمائهم، ولا يخرجون بذلك الإنسان إلى هذه الحدود وهذه الأسماء"[4].

فالنقاد يحبذون أن يشترك طرفا التشبيه في أكثر الصفات، ذلك لأنّ التشابه في أغلب الصفات يعطي التشبيه قوة، ويقرب الصورة من المتلقي ولهذا فإنّ قدامة (ت337هـ) "يرى أن الشيء لا يشبه الشيء بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما

1- ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 174.

2- ابن سنان، سر الفصاحة، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، 1953م، ص: 237.

3- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 353.

4- الجاحظ، الحيوان، ج01، تحقيق: عبد الإسلام هارون، ومصطفى البابي، القاهرة، 1948م، ص: 211.

تغاير البتة اتحدا فصار الاثنان واحد"[1]، وما يقوله قدامة هو نفس ما يقوله العسكري الذي يرى أنه "لا يصح تشبيه الشيء بالشيء جملة ...ولو أشبه الشيءُ الشيءَ من جميع جهاته لكان هو هو"[2].

لعل النقاد المسلمين ركزوا أكثر على دراسة التشبيه ولم يتعرضوا بالدراسة لقيمة النشاط التخييلي في الشعر، إلا أنّ عبد القاهر يعد أكثر النقاد المسلمين تعرضا للنشاط التخييلي، وذلك لتقسيمه المعنى إلى شقين عقلي وتخييلي.

فأثر التخييل لا تقتصر فاعليته على الصور الشعرية، من حيث كونه مصدرا للخلق والإبداع، وإنما يتعدى ذلك إلى المعاني الشعرية التي تكتسب شعريتها، على قدر اعتمادها على مستوى من مستوياته الخلاقة، وبناء على ذلك يميز الجرجاني بين نوعين من المعاني الشعرية، وهما المعاني (العقلية) والمعاني (التخييلية)، ويعني بالأولى التي تعبر عنها الحقائق المسلم بها والتي تخضع لضوابط المنطق وقواعده، أو بتعبير الجرجاني هي التي تجري مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء، والفوائد التي تثيرها الحكماء[3]، كأقوال الرسول (ص) وكلام الصحابة ومنقول آثار السلف وكذلك الأمثال والحكم المأثورة عن القدماء. والمعاني العقلية هي معان صريحة يشهد العقل بصحتها، وتأخذ بها العقلاء، ومنها قوله تعالى: ﴿**إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ**﴾[4]، وقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "كلكم لآدم، وآدم من تراب"[5]. وقول الشاعر:

"لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم".

أما المعاني (التخييلية) فهي التي لا يمكن أن يقال فيها أنها صدق، وأن ما تثبته مثبت وما تنفيه منفي[6].

1- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص: 124.

2- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي،المكتبة العصرية ،صيدا ،بيروت،1986م، ص: 262.

3-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 263.

4- سورة الحجرات، الآية: 13.

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

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

قد يلاحظ في تعريف الجرجاني للمعاني التخييلية، أنه يقترب إلى حد بعيد من تعريف ابن سينا لمفهوم السعر، فالأقاويل الشعرية عنده (مؤلفة من المقدمات المخيلة من حيث يعتبر تخييلها كانت صادقة أو كاذبة)[1].

لقد نص الجرجاني على أن القسم التخييلي من المعاني يأتي طبقات ودرجات وهو يميز بين ثلاثة أضرب من المعاني التخييلية:

1- الضرب الأول: يستعان فيه بالمهارة والحذق، محاولة لإحداث التطابق بين أطراف الصورة، بالاعتماد على القياس المصنوع فيجيء مصنوعا قد تلطف فيه، وأستعين عليه بالرفق والحذق، حتى أعطى شبها من الحق، وغُشيَ رَوْنَقاً من الصدق، باحتجاج يتخيل، وقياس يصنع فيه ويعمل. ومثال قول أبي تمام:

لا تُنكري عُطَلَ الكَرِيمِ من الغِنَى فالسَّيْلُ حَرْبٌ للمَكَانِ العَالِي

فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفا بالعلو، والرفعة في قدره، وكان الغني كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه وجب بالقياس أن يزل عن الكريم، زليل السيل عن الطّود العظيم، ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام، لا تحصيل وإحكام[2]. وهذا لاختلاف العلة بين طرفي التشبيه فالماء سيال ينحدر عن الأماكن العالية، وليس في الكريم والغني هذه الصفات.

2- أما الضرب الثاني: من المعاني التخييلية فهو شبيه بالضرب الأول في النوع إلا أنه يختلف عنه في الدرجة. فهو أشد إيهاما وأقدر على ادعاء الصدق حتى يظن أنه حق، وهو على التخيل قوله:

الشَّيبُ كُرْهٌ وكُرْهٌ أَنْ يفارقني أُعْجِب بشيءٍ على البغْضَاء مَوْدُودِ

هو من حيث الظاهر صدق وحقيقة، لأن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب، فإذا هو أدركه كره أن يفارقه، فتراه لذلك ينكر ويتكرهه على إرادته أن يدوم له، إلا أنك إذا رجعت إلى التحقيق،

1- ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، ص: 516.

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

كانت الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة، فأما كونه مرادا ومودودا، فمتخيل فيه، وليس بالحق والصدق، بل المودود الحياة والبقاء[1].

ولعل مفهوم الخيال بهذا المعنى عند عبد القاهر يأتي مقابلا لمفهوم الحق والصدق وكأن الخيال باطل وكذب، وإيهام معتمد على قياس خادع.

3- أما النوع الثالث: فيرتكز على قوة الإيهام التي يتمتع بها التخييل ويأتي على هيئة احتجاجية لإثبات فضيلة أو نفيها، أو ذم أمر من الأمور أو مدحه كصنيعهم إذا أرادوا تفضيل شيء أو مدحه أو ذمه فتعلقوا ببعض ما يشاركه من أوصاف ليست هي سبب الفضيلة والنقيصة، وظواهر أمور لا تصحح ما قصدوا من التهجين والتزيين على الحقيقة، وذلك قول البحتري في الشيب والشباب:

وبَيَاضُ البَازِي أَصْدَقُ حُسْناً إِن تَأَمَّلَتَ مِنْ سَوَادِ الغُرَابِ[2].

فالنفور من الشيب ليس نفورا من اللون الأبيض، والميل إلى السواد ليس ميلا إلى حد ذاته، وإنما العمدة في الإقبال أو الإدبار عن هذا أو ذاك، ما يحمله كل منهما من صفات ملازمة له. ولذا فالتشبيه الموجود في البيت قد يظن أنه صدق من حيث ظاهر الكلام ولكنه على التخييل فقط لأنه المرء رأى أن ذم الشيب ليس لبياضه وإنما للمعاني التي يحملها من هرم وإدبار الشباب. ولكن هذا التخريج الذي جاء به الجرجاني هذا التخريج الذي جاء به الجرجاني لبيان التخييل في البيت لم يستسغه الباحث مصطفى الجوزو، فرأى أن الجرجاني يتمحل في تخريج البيت (فلا شك أن للشيب جمالا لا يصد الناس عنه ولا تنفر الغواني منه، صحيح أنه في الأكثر دليل على الشيخوخة والعجز، ولكنه في الوقت نفسه إشارة إلى النضج العقلي والأبوة والوقار)[3]. ولا شك أن الجوزو لم يصب كبد الحقيقة في اعتراضه على عبد القاهر الذي ربط النفور من الشيب وكراهته، بنظرة أناس معينين، وفئة خاصة هي فئة الغواني ومن هنا فهو لم يتمحل في تخريجه للبيت كماعن للجوزو.

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

2- المصدر نفسه، ص: 268.

3- ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج01، ص: 125.

فالأنماط الثلاثة التي ذكرها عبد القاهر، تقترب من بعضها إلى حد بعيد ومهما كانت الفروق بينها، فإنها جميعا تتفق على أن التخييل قرين للخداع، مرتبط بالقياس الخادع والإيهام. أي أن المعاني التخييلية إنما هي ضرب من (الخداع)، على تنوع ضروب التخييل واتساع مسالكه، وهذا ما عبر عنه الجرجاني بقوله: هناك ضروب من التخييل هي أظهر أمرا في البعد عن الحقيقة وأكشف وجها في أنه خداع للعقل وضرب من التزويق [1].

لقد اهتم عبد القاهر بدراسة الأنماط البلاغية من تشبيه، واستعارة ومجاز وغيرها. وقد جاء حديثه عن هذه الأنماط ضمن حديثه عن التخييل في أحيان كثيرة، كما ورد كلامه عن التخييل، حين حديثه عن الأنماط البلاغية، بحيث يستنتج من هذا أن التخييل لصيق بالجانب البلاغي البياني، ولهذا نجده يرى أن التخييل قد يكون استعارة وتشبيه. فهو في معرض حديثه عن الاستعارة يتعرض لبيت لبيد:

وَغَدَاةُ رِيحٍ قَدْ كَشَفَتُ وقِرَّةٍ إذْ أَصْبحَتْ بِيَدِ الشِّمَالِ زِمَامُهَا

فيرى في الاستعارة الموجودة في هذا البيت – وهي استعارة مكنية – إنها ليس أكثر من أن تخيل إلى نفسك أن الشمال في تصريف الغداة على حكم طبيعتها، كالمدبر المصرف لما زمامه بيده، ومقادته في كفه، وذلك كله لا يتعدى التخيّل والوهم والتقدير في النفس، من غير أن يكون هناك شيء يحس وذات تتحصل[2]. فالجرجاني هنا يدخل الاستعارة في باب التخييل، ويجعل التخييل مرادفا للوهم.

لقد ثبت أن الاستعارة تدخل في باب التخييل، ويمثل النشاط التخييلي الأساس العام الذي ترتكز عليه النظم البلاغية وتعتمده كثير من الأنساق المجازية، إن لم نقل كل الأنساق، بما في ذلك المستويات الدنيا للتصوير الفني. وما ينطبق على الاستعارة في علاقتها بالنشاط التخييلي ينطبق أيضا

1- ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 275.

2- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص: 46.

على التشبيه والتمثيل وذلك لأن الاستعارة ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول. وتستفتي فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان[1].

فالشعر ينسب إلى قائلة من حيث هو نظم لا من حيث هو كلم، وأوضاع لغة، ولكن من حيث توخي فيها النظم... وجملة الأمر أنه لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصنعة، إن لم يقدم فيه ما قدم، ولم يؤخر فيه ما أخر وبدئ بالذي ثني به، أو ثني بالذي ثلث به، لم تحصل لك الصورة، تلك الصنعة[2].

يقترن التخييل عند عبد القاهر بالاستعارة، وبغيرها من ضروب البيان، بل إن البلاغة في معظمها تعتمد عليه، ولهذا فهو يشترط في البلاغة أن يكون المعنى الأول الذي نجعله دالا على المعنى الثاني متمكنا في الدلالة، وحسن الإشارة حتى يخيل إليك، أنك فهمته من حاقِّ اللفظ، وذلك لقلة الكلفة فيه عليك وسرعة وصوله إليك، فكان من الكناية مثل قوله:

لا أُمَتِّعُ العُوذَ بالفِصَالِ ولا أُبْتَاعَ إلاَّ قَرِيبَةَ الأَجَلِ

ومن الاستعارة مثل قوله:

وصَدْرٍ أَرَاحَ اللَّيْلُ عَازِب هَمِّه تَضَاعَفَ فِيهِ الحُزْنَ من كُلِّ جَانِبِ

ومن التمثيل مثل قوله:

لا أَذُودُ الطَّيْرَ عَنْ شَجَرٍ قَدْ بَلَوْتُ المُرَّ مِنْ ثَمَرِهِ[3]

ولعل عبد القاهر يحبذ الصور المركبة التي تترادف فيها الاستعارات، بل إن شرف الاستعارة، أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات، قصدا إلى أن يُلحِقَ الشكل بالشكل، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد، مثاله قول أمرئ القيس:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَف أعْجَازاً ونَاءَ بِكَلْكَلِ

1- المصدر نفسه، ص: 20.

2- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، دار المدني بجدة، ط03، 1992م، ص: 264.

3- المصدر نفسه، ص: 268.

لما جعل لليل صلبا قد تمطى به، ثنّى ذلك فجعل له أعجاز قد أردف بها الصلب، وثلث فجعل له كلكلا قد ناء به، فاستوفى له جملة أركان الشخص، وراعى ما يراه الناظر من سواده، إذا نظر قدامة، وإذا نظر إلى خلفه وإذا رفع البصر ومده في عرض الجو[1].

إن عبد القاهر يعترف باتساع دائرة التخييل بل إنه من شأنه التخييل... لا يكاد تجيء فيه قسمة تستوعبه وتفصيل يستغرقه، وإنما الطريق فيه أن يتتبع الشيء بعد الشيء، وتجمع ما يحصره الاستقراء. ونتيجة لهذا الاتساع الذي يتميز به التخييل وجدناه في الاستعارة والتشبيه والكناية وهو موجود في التمثيل أيضا ذلك لأن التمثيل تصوير يعتمد على تخييل المعنى في ذهن المتلقي حتى يسهل فهمه وللتمثيل فائدتان:

1- تتمثل الفائدة الأولى في أنه يعطي المعنى لدى المتلقي قوة في التصديق وينفي عنه الكذب فهو يؤمن صاحبه من تكذيب المخالف، وتهجم المنكر، وتهكم المعترض، وموازنته بحالة كشف الحجاب عن الموصوف، المخبر عنه حتى يرى ويبصر ويعلم كونه على ما أثبتته الصفة عليه موازنة ظاهرة صحيحة[2].

2- أما الفائدة الثانية من التمثيل فهي بيان مقدار الشيء المراد تمثيله ودرجته وذلك أن الوصف كما يحتاج إلى إقامة الحجة على صحة وجوده في نفسه، وزيادة التثبيت والتقرير في ذاته وأصله، فقد يحتاج إلى بيان المقدار فيه، ووضع قياس من غيره يكشف عن حدّه ومبلغه في القوة والضعف والزيادة والنقصان[3].

أما المعاني التي تجيء التمثيل بعدها ضربان:

1- معنى غريب، يشك فيه المتلقي فلا يتقبله لبعده أو امتناعه، ومن هنا يحتاج فيه إلى التمثيل، ويقوم التخييل فيه بضرب من القياس ليثبته، وذلك نحو قوله:

فَإنْ تَفُق الأنَامَ وأنت منهم فَإنَّ المِسْكَ بَعْضٍ دَمِ الغِزَالِ

1- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 55.

2- المصدر نفسه، ص: 124.

3- المصدر نفسه، ص: 124.

وذلك أنه أراد انه فاق الأنام وفاقهم إلى حد بطل معه أن يكون بينه وبينهم مشابهة ومقاربة، بل صار كأنه أصل بنفسه وجنس برأسه، وهذا أمر غريب، وهو أن يتناهى بعض أجزاء الجنس في الفضائل الخاصة به إلى أن يصير كأنه ليس من ذلك الجنس، بالمدعي له حاجة إلى أن يصحح دعواه في جواز وجوده على الجملة إلى أن يجيء إلى وجوده في الممدوح. فإذا قال: "فإن المسك بعض من دم الغزال، فقد احتج لدعواه، وأبان أن لما ادعاه أصلا في الوجود، وبرأ نفسه من صفة الكذب"[1].

2- أما الضرب الثاني: أن لا يكون المعنى الممثل غريبا نادرا يحتاج في دعوى كونه على الجملة بينة وحجة وإثبات، فهنا يقوم التخييل باقتناص عناصر الصورة التي تؤدي هذه الصفة، وتبين عنها ليركبها ويكشف من خلالها قوة الشيء ومقداره، وهنا تكمن فائدة التخييل. ومما يحتاج فيه إلى بيان القوة والمقدار في الأمر المراد وصفه قول الشاعر.

فأَصْبَحتُ من لَيلَى الغداة كَقَابِضٍ عَلَى المَاءِ خَانَتْهُ فُرُوجُ الأَصَابِع

أنه قد خاب في ظنه أنه يتمتع بها ويسعد بوصلها، وليس بمنكر ولا عجيب ولا ممتنع في الوجود، خارج من المعروف المعهود، أن يخيب ظن الإنسان في أشباه هذا من الأمور، حتى يستشهد على إمكانه، وتقام البينة على صدق المدعي لوجدانه[2].

قد نجد عمل التخييل عند عبد القاهر أشبه بفعل المرآة العاكسة للصورة في التمثيل، وذلك لأن الصورة التي يمثل بها للمعنى المراد تقديمه، تخيل إليك هذا المعنى فإذا زال هذا التمثيل وبطل التخييل انتقضت معه الصورة، ففي التمثيل لا تجد في الفرع نفس ما في الأصل من الصفة وجنسه، وحقيقته، ولا يحضرك تمثيل الأصل على التعيين والتحقيق، وإنما يخيل إليك أنه يحضرك ذلك، فإنه يعطيك من الممدوح بدرا ثانيا، فصار وِزانُ ذلك وزان أن المرآة تخيل إليك أن فيها شخصا ثانيا صورته صورة ما هي مقابلة له، ومتى ارتفعت المقابلة، ذهب عنك ما كنت تتخيله فلا تجد إلى وجود سبيلا، ولا تستطيع له تحصيلا[3].

1- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 125.

2- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص: 124.

3- ينظر: المصدر نفسه، ص: 237.

ولعل عبد القاهر يجعل التخييل تابعا للمعنى لا خالقا له. ومن ثم تتحول الأنماط البلاغية التي تعتمد التخييل إلى قرائن يستدل بها على وضوح هذا المعنى وبيانه أو إثباته أو تركيز صفاته في الذهن.

لقد رأينا في ما سبق أن عبد القاهر ربط ربطا وثيقا بين مفهوم التخييل وبين الأنواع البلاغية، وخاصة التشبيه والاستعارة حتى غدا الغرض من هذه الأنواع التخييل، وأصبح هذا الأخير الدعامة الأساسية التي تقوم عليها الأنواع المذكورة.

وعلى الرغم من هذا التداخل الكبير بين مفهوم التخييل من جهة وبين الأنواع البلاغية من جهة أخرى، وهو تداخل يصل في بعض الأحيان حد التوحد، فإن الجرجاني يضطرب كثيرا، إذ نجده يخرج الاستعارة من باب التخييل، بعد أن كان قد ربطها به ربطا وثيقا، فهو يفرق بين الاستعارة والتخييل على أساس أن التخييل هو ما يثبت فيه الشاعر أمر وهو غير ثابت أصلا. ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى[1]. وأما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أ مرا عقليا صحيحا، ويدعي دعوى لها سِنْخٌ في العقل[2].

وقد نجد عبد القاهر في مواضع أخرى ينقض ما يرمه هنا فيرى أن الاستعارة لا تعني ادعاء اللفظة، وإنما إثبات الشبه. يقول في معرض تفريقه بين الاستعارة والتخييل: "وأعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل لأن المستعير لا يقصد، إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك، فلا يكون مخبرُه على خلاف خبره، وكيف يعرض الشك في أنْ لا مدخل للاستعارة في هذا الفن، وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى، كقوله عز وجل: (واشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً)[3]. ثم لا شبيهة في أنْ ليس المعنى على إثبات الاشتعال ظاهرا، وإنما المراد إثبات شبهه"[4].

ولعل السبب في اضطراب الجرجاني في فهم التخييل هو اتخاذ عدة متناقضة. فهو يعتمد المنطق في تقسيمه للمعاني إلى عقلية وتخييلية، وجعله كل معنى مقابلا للآخر، وربطه بين التخييل والقياس

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

2- المصدر نفسه، ص: 275.

3- سورة مريم، الآية: 04.

4- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 274.

الخادع، وبين المعاني العقلية والحق والصدق، إلا أن عده التخييل مقابلا للمعاني العقلية الصريحة هو الذي جعله يخرج الاستعارة من باب التخييل، لوجودها في القرآن الكريم، وهذا ما دفع بعض النقاد المعاصرين إلى القول بأنه استخدم عدة غير متوائمة لآلة بحثه فأصيبت هذه الآلة بالاعتياص واللبك، لقد كانت تتجاذبه ثلاث رياح فهو من جهة كلامي يميل إلى العقلي، وهو من جهة أخرى مؤمن يحرص على ألا يتهم القرآن بالخداع العقلي وهو من جهة ثالثة ناقد أديب تلذ له الابتكارات الشعرية اللطيفة التي تحرف الحقيقة[1].

فعبد القاهر حسب الدكتور شكري عياد يتحدث عن التخييل في غير موضع من أسرار البلاغة، ولكن هذه الكلمة تتنازعها عنده ثلاثة معان: معنى منطقي كلامي، ومعنى فني شبيه بمعنى المحاكاة ومعنى بياني... فأما المعنى المنطقي الكلامي فإنه يضع التخييل مقابل الحقيقة[2].

ننتقل الآن إلى النقاد الذين خلفوا عبد القاهر، لنرى كيفية فهمهم للخيال الشعري وإلى أي مدى اتفقوا أو اختلفوا مع النقاد الذين سبقوا أن تعرضنا لهم قبلا، فهذا البطليوسي من رجالات القرن السادس، يتفق مع الجرجاني على أن التخييل ضرب من السحر، ولذا نجده عندما يتعرض إلى بيت أبي العلاء:

لعبت بسحرنا والشعر سحر فتبنا منه توبتنا النصوحا

يرى أن الشعراء كانوا يستميلون النفوس بتخييلات أشعارهم، كما يستميلها السحرة بتمويهات أسحارهم، إلى أن ظهر من معجزات سحرك ما أسقط شعرهم، كما ظهر من معجزات موسى عليه السلام ما أبطل سحرهم[3].ولعل ارتباط مفهوم التخييل بالسحر عند كل من الجرجاني والبطليوسي مصدره قرآني بحت كما يتجلى من شرح البطليوسي نفسه فلقد ورد مفهوم التخييل مرتبطا بالسحر والخداع والإيهام

1- ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج01، ص: 127.

2- أرسطو طاليس، في الشعر، ترجمة شكري عياد، ص: 258.

3- التبريزي، ضمن شروح سقط الزند مع آخرين، القاهرة، 1364هـ، ج1، ص: 276.

وذلك في حادثة موسى عليه السلام مع فرعون والسحرة، كما يتضح لنا من الآية الكريمة ﴿**قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى**﴾[1][2].

أما ابن خفاجة (533 هـ) فقد استعمل مصطلح التخييل في مقدمة ديوانه وهو في نظر الدكتور مصطفى الجوزو يقتبس فكرة ابن سينا في الكذب ذاهبا إلى أنّ الشعر يقصد فيه التخييل وليس القصد فيه الصدق. وحسب الدكتور إحسان عباس فابن خفاجة إنما لجأ إليها ليرد على الاتجاه الأخلاقي الذي كان يؤاخذ الشاعر بقوله في شعره إني فعلت[3].

لقد اتخذ الزمخشري (538هـ) موقفا محددا من قضية التخييل، فخالف عبد القاهر، ولم ينظر إلى النشاط التخييلي نظرة منطقية، أو كلامية وإنما عده تمثيلا للمعنى، وطريقة فنية جمالية في تقديم المعنى وتصويره، حتى يناله الحس، فيدركه الفهم أحسن إدراك وإذا كان الزمخشري فقد خالف النظرة المنطقية الكلامية لعبد القاهر فقد وافق نظرة عبد القاهر الفنية للتخييل، حين نفى النظر إليه من ناحية الصدق أو الكذب.

ونتيجة لهذه النظرة الخاصة من الزمخشري للنشاط التخييلي، فقد درس صور القرآن الكريم على أساس من التخييل، فتطرق إلى التشبيه التخييلي والاستعارة التخييلية، وفسر التصوير في الآيات القرآنية على أنه تمثيل وتخييل، ولذا نجده عندما يعرض إلى قوله تعالى: ﴿**لَوْ أَنْزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُتَصَدِّعًا مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ**﴾ يقول عنه إنه تخييل وتصوير حسي للمعنى.

والزمخشري عندما يتعرض للتشبيه التخييلي وهو الذي يكون في المشبه به غير حسي في قوله تعالى: ﴿**إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ، طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ**﴾ يشرح ذلك بقوله (في أصل الجحيم، قيل منبتها في قعر جهنم، وأغصانها ترفع إلى دركاتها، والطلع للنخلة، فاستعير لما طلع من شجرة الزقوم من حملها إما استعارة لفظية أو معنوية، وشبه برؤوس الشياطين دلالة على تناهيه في الكراهة وقبح المنظر، لأن الشيطان مكروه مستقبح في طبائع الناس لاعتقادهم أنه شر

1- سورة طه، الآية: 66.

2- مصطفى الجوزو، نظرية الشعر عند العرب، ج01، ص: 172.

3- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، 1981م، ص: 466.

محض لا يخلطه خير فيقولون في القبيح الصورة كأنه وجه شيطان وإذا صوره المصورون جاؤوا بصورته على أقبح ما يقدر وأهوله... وهذا تشبيه تخييلي)[1].

يبين الزمخشري مفهوم الاستعارة التخييلية في قوله تعالى: ﴿**ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ**﴾. ومعنى أمر السماء والأرض بالإتيان وامتثالهما أنه أراد تكوينهما فلم يمتنعا عليه ووجدتا كما أرادهما، وكانتا في ذلك كالمأمور المطيع إذا ورد عليه فعل الأمر المطاع، وهو المجاز الذي يسمى التمثيل، ويجوز أن يكون تخييلا، ويبني الأمر فيه على أن الله تعالى كلكم السماء والأرض وقال لهما ائتينا شئتما ذلك أو أبيتماه، والغرض من ذلك تصوير قدرته في المقدرات لا غير، من غير أن يحقق شيء من الخطاب والجواب[2].

وعلى الرغم من أن الزمخشري نظر إلى التخييل نظرة فنية خالصة أبعدته عن الحكم الأخلاقي وعن أن يتناول في إطار مفهوم الصدق والكذب، أو مفهوم الإيهام والخداع، إلا أن النظرة السائدة في عصره وقبله وحتى بعده، كانت تنظر إلى مفهوم التخييل نظرة مريبة، فهو قرين الخداع والإيهام والكذب، ومن ثم لا يصح أن نطلق هذا اللفظ على كلام الله سبحانه.

ولعل هذا النوع من الفهم للتخييل، هو الذي دفع أحمد بن المنير (683 هـ) إلى أن ينكر على الزمخشري استعماله لمصطلح التخييل في تفسير التصوير القرآني، يقول عنه: "أما إطلاقه"

التخييل على كلام الله تعالى فمردود ولم يرد به سمع، وقد كثر إنكارنا عليه في اللفظة[3]. ولهذا نجد ابن المنير عندما يفسر الزمخشري قوله تعالى: ﴿...**وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ**...﴾ بأنه

تخييل للعظمة يرى بأن هذا القول من الزمخشري سوء أدب في الإطلاق، وبعد في الأضرار، فإن التخييل إنما يستعمل في الأباطيل وما ليست له حقيقة صدق[4].

1- الزمخشري محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ص: 342.

2- المصدر نفسه، ج3، ص: 445.

3- ابن المنير أحمد، الانتصاف في ما تضمنته الكشاف من الاعتزال (بهامش الكشاف) الحلبي، القاهرة، 1938م، ج1، ص: 586.

4- ابن المنير أحمد، الانتصاف في ما تضمنته الكشاف من الاعتزال، ج1، ص: 292.

إن ما ينكره أحمد بن المنير في التخييل هو أنه مبني على الخداع والإيهام، ونحن مخاطبون باجتناب الألفاظ الموهمة في حق جلال الله تعالى وإن كانت معانيها صحيحة، وأي إيهام أشد من إيهام لفظ التخييل[1].

قد رأينا أن الزمخشري قصد بالتخييل تقديم المعنى أو تصويره تصويرا يسهل معه على الذهن إدراكه دون الحكم على هذه الصورة في حد ذاتها، ودون الأخذ الحرفي بمكونات الصورة للتخييلية ولذا نجده عندما يفسر قوله تعالى: ﴿**وَالْأَرْضَ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ**﴾ والغرض من هذا الكلام إذا أخذته كما هو بجملته ومجموعه تصوير عظمته والتوقيف على كنه جلاله لا غير، من غير ذهاب بالقضبة ولا باليمين إلى جهة حقيقة أو جهة مجاز[2].فالزمخشري هنا يوسع من مجال التخييل، ويجعل منه موقفا وسطا بين الحقيقة والمجاز، وهذا عكس ما ذهب إليه أبي الإصبع، فقد ضيق مفهوم التخييل الواسع عند الزمخشري، والذي يشمل جميع أنماط التصوير وضروب البيان وقصر مجاله على الاستعارة فقط[3].

أما ابن الزملكاني، فقد خالف ابن أبي الاصبع،وكان أوسع مدى منه في إدراكه لمفهوم التخييل فلم يقصره على الاستعارة فقط، أو على ضرب معين من الألوان البلاغية، وإنما وسع مجاله، وقال بأنه تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهم أنه ذو صور تشاهد، وأنه مما يظهر في العيان. كقوله تعالى:﴿**وَالْأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ**...﴾ ولا تجد بابا في علم البيان ألطف منه ولا أدق ولا أعون على تعاطي المتشابهات منه[4].وإذا كانت للتخييل وظائف في الإدراك عند فلاسفة الإسلام، فإن التخييل وظيفة عند ابن الزملكاني تتمثل في مساعدته على تأويل المتشابهات في كتاب الله فالبلاغة العربية ترتبط بمقاربة الذات الإلهية بصفتها وأفعالها ومقاصد القرآن، دعوة الخلق إلى الحق، فانحصرت مقاصده في أربعة

1- المصدر نفسه، ج03، ص: 163.

2- الزمخشري، الكشاف، ج3، ص: 39.

3- ابن الأصبع، بديع القرآن، تحقيق حفني شريف، نهضة مصر، القاهرة، 1957م، ص: 23-24.

4- ابن الزملكاني، التبيان في علم البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد، 1964م، ص: 178.

أقسام معرفة الله والطريق المسلوك إليه، والغاية التي ينتهي إليها الطريق، ومعرفة أحوال السالكين[1].

لقد رأينا بأن النقاد المسلمين أعطوا التخييل مجالا واسعا، فقرنوه بالأنماط البلاغية، وبمفهوم التصوير، وقارنوا بذلك بين الشعر والرسم والنحت، إلا أن معظمهم اتفقوا على أن الصورة التخييلية تأتي تابعة للمعنى لا خالقة له، بمعنى أنهم نفوا عن التخييل أهم ميزة فيه، ألا وهي وقدرته على ابتكار عوالم جديدة، وصور مبتدعة. ولعل هذا التصور لفاعلية التخييل يجعلنا نرى بأن التخييل، في النقد القديم يأتي بمعنى الكاشف المجلي للفكرة، لا الخالق لها، فالشاعر يكشف علاقات خفية حقا، ولكن هذا الاكتشاف لا يعني اختراع علاقة لم توجد من قبل، أو الوصول إلى شيء جديد كل الجدة، فالعلاقات بين الأشياء موجودة منذ الأزل والتشابه بين المختلفات ثابت وقديم وكل ما يصنعه الشاعر البارع أنه يزيح حجاب الألفة والعادة عن الخفي[2].

وحتى إذا وصلنا إلى متأخر نسبيا كابن الأثير (637 هـ) فإن هذه النظرة إلى التخييل تظل على حالها، فالتشبيه والتمثيل وسيلتان من وسائل التخييل التي يعتمدها الشاعر "فالتشبيه يجمع صفات ثلاثة هي: المبالغة، والبيان والإيجاز... وأما فائدة التشبيه من الكلام فهي أنك إذا مثلت الشيء بالشيء، فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المتشبه به أو بمعناه، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه، أو التنفير عنه. ألا ترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها، كان ذلك مثبتا في النفس خيالا حسنا يدعو إلى الترغيب فيها، وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء أقبح منها، كان ذلك مثبتا في النفس خيالا قبيحا يدعو إلى التنفير عنها وهذا لا نزاع فيه [3]. ويرى سر تأثير التشبيه في التخييل الذي قد يحسن السيء ويقبحه في آن واحد.

1- ابن الزملكاني، التبيان في علم البيان، ص: 61.

2- ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، ص: 195.

3- ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر، القاهرة، ط2، 1973م، ج2، ص: 122 – 123.

فالتخييل هو الركيزة الأساسية التي ينهض عليها النص في إنتاج الصور الفنية الموحية، وبقدر ما يكون المبدع متميزا في تخييله، وتاليا في إنتاج صورة ذات البعد الإيحائي – الإبلاغي – بالقدر نفسه يمكنه التأثير على المتلقي، ودفعه إلى الانفعال والتفاعل[1].

لقد رأينا أن النشاط التخييلي يقوم دعامة أساسية في تشكيل الصورة الفنية وتتظافر مجموعة الأنماط البلاغية والأنواع البيانية ضمنها بإمداد النشاط التخييلي بالعناصر الضرورية لتركيب الصورة الفنية وعلى الرغم من أن فاعلية التخييل ظلت بالمنظور النقدي محصورة في تقديم ما هو كائن، أي تأكيد صفة من صفاته، فإن التخييل شكل الدعامة الأساسية التي انطلق منها النقاد في محاكمة الصور محاكمة فنية، وفي هذا الإطار أخذ التخييل مفهوما بلاغيا، مرتبطا أشد الارتباط بالأنواع البيانية من تشبيه، واستعارة ومجاز، كما أنه اتخذ معنى نفسيا سيكولوجيا وذلك عندما ربط تأثيره في نفوس المتلقين بتأثير السحر والكيمياء، واتخذ من جهة بعدا جماليا فنيا مرتبطا بالتصوير. وذلك عندما قرن لصناعة التزويق والصنعة[2].

التخييل والتشكيل للمعنى:

لقد رأينا أن مفهوم التخييل عند النقاد المسلمين، ارتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم التقديم الحسي للمعنى، وما ذلك لارتباطه بمختلف ضروب البلاغة وخاصة القسم البياني منها، وإذا نظرنا إلى فكرة التقديم الحسي للمعنى، وإخراج هذا المعنى من الكمون إلى الظهور من الخفاء إلى التجلي، لرأيناه أنها فكرة قديمة ترعرعت في أحضان الفلاسفة، وأفاد منها البلاغيون والمفسرون في دراسة الأسلوب القرآني فهذا الرماني، عندما يأتي إلى دراسة تشبيهات القرآن، واستعارته، يرى أن وظيفتها إخراج الكامن إلى الواضح مع الربط بين عملية التوضيح وبين التقديم الحسي.

1.الرماني لقد توقف الرماني أمام مشكلة الإعجاز وحاول أن يربط جانبا منها ببلاغة النص القرآني وطريقته الفذة في تقديم المعنى إلى المتلقي،وكان من الضروري أن يواجه التشبيه والاستعارة

1- عرفة حلمي عباس، نقد النثر، النظرية والتطبيق قراءة في نتاج ابن الأثير النقدي والبلاغي مع وصله بالدرس الأدبي الحديث، مكتبة الآداب، القاهرة، ط01، 2009م، ص: 348.

2- ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 179-251.

ويتأمل قدرة كل منهما على التأثير فيمن يتلقى النص القرآني ورأى الرماني أن جانبا كبيرا من قدرة الاستعارات والتشبيهات القرآنية على التأثير يرتد إلى تقديم المعنى للحواس[1]. ولهذا فهو يتوقف عند استعارات قرآنية قوله تعالى: في وصف نار جهنم: ﴿ **تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ الْغَيْظِ**...﴾ أبلغ أي تعبير آخر "لأن مقدار شدة الغيظ على النفس محسوس"[2] وأن قوله تعالى: ﴿...**فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُورًا**﴾ أبلغ "لأنه بيان قدر أخرج ما لا تقع عليه حاسة إلى ما تقع عليه حاسة"[3]. وقوله:﴿**فَدَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ**...﴾ "أبلغ لإخراجه إلى ما يحس"[4]، وقوله:﴿...**وَيَبْغُونَهَا عِوَجًا**...﴾ أبلغ لما فيه من البيان بالإحالة على ما يقع عليه الإحساس[5].

وقوله تعالى: ﴿**أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ**﴾ حيث أصبحت الاستعارة أبلغ "لما فيها من البيان بالإخراج على ما يقع عليه الإدراك"[6]. إن الرماني يؤكد الجانب البصري في التقديم الحسي ولذا فهو عندما يتعرض بالدراسة لقوله تعالى:﴿... **لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ**...﴾ أبلغ "لما فيها من البيان بالإخراج إلى ما يدرك بالإبصار"[7]، وكذلك قوله تعالى:

﴿... **فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَنْ لَمْ تَغْنَ بِالْأَمْسِ**...﴾ أبلغ "لما فيه من الإحالة على إدراك أبلغ "لما فيه من الإحالة على إدراك البصر"[8]. وما يقال عن الاستعارة عند الرماني، يقال عن التشبيه،

ويقع التشبيه عند الرماني على وجوه أربعة إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه حاسة، وإخراج ما لم تجر به عادة، وإخراج ما لم يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة، وإخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة في الصفة[1]

1- جابر عصفور، الصورة الفنية، ص: 261.

2- الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، د ت، ص: 84.

3- المصدر نفسه، ص: 80.

4- المصدر نفسه، ص: 84.

5- المصدر نفسه، ص: 84.

6- المصدر نفسه، ص: 84.

7- الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص: 85.

8- المصدر نفسه، ص: 85.

وهذه التقسيمات المنطقية، (ترتد إلى أصلين اثنين: النقلة من فكرة معنوية إلى صورة حسية، أو النقلة من صورة حسية إلى أخرى، أشد منها تمكنا في الصفات الحسية، ويذكر) كلها نماذج توضح فكرة الرماني الأساسية، وتجعل التشبيه قرين الاستعارة في القدرة على تصوير المعنى، وتقديمه من خلال معطيات الحس، وهذا ما يجعله قريبا من مجال الإدراك الإنساني، ومن ثم يصبح أكثر قدرة على التأثير والإثارة[2].و نجد صدى ما يقوله الرماني لدى غير واحد في أواخر القرن الرابع للهجرة مثل ابن جني والعسكري.

أما ابن جني (392 هـ) فإنه ينظر إلى المجاز نظرة شبيهة بنظرة الرماني، فالمجاز عنده تجسيد للمعنوي وتقديم له في صورة حسية، وذلك بهدف تأكيد المعنوي وتثبيته في النفوس. فهو يرى أن قوله تعالى: ﴿ **وَأَدْخَلْنَاهُ فِي رَحْمَتِنَا**...﴾ مجازا، يقوم على تشبيه الرحمة بما هو مدرك بالحواس، أما المعنوي "لأنه أخبر عن العرض بما يخبر به عن الجوهر، وهذا تعال بالعرض وتفخيم له، إذ صيّر إلى حيز ما يشاهد ويلمس، ويعاين، ألا ترى إلى قول بعضهم في الترغيب في الجميل، لو رأيتم المعروف رجلا لرأيتموه حسنا جميلا، وإنما يرغب فيه بأن ينبه عليه، ويعظم من قدره، بأن يصوره في النفوس على أشرف أحواله، وأنور صفاته، وذلك بأن تخييل شخصا متجسما لا عرضا متوهما[3].فابن جني يقترب إلى حد بعيد إلى فهم الرماني لفاعلية التصوير المجازي ويركز على اقتران التخييل بالتصوير والتقديم الحسي

2.أبو هلال العسكري (ت395هـ):

أما العسكري فإنه يأخذ فكرة الرماني أخذا حرفيا بل إننا نجد أبا هلال يتعرض بالدراسة للآيات نفسها التي أوردها الرماني للتدليل على التقديم الحسي البصري في التصوير البلاغي، فهو أبو هلال يرد بلاغة التصوير في قوله تعالى: ﴿...**فَنَبَذُوهُ وَرَاءَ ظُهُورِهِمْ**...﴾ إلى ما فيها من "إخراج ما

1- المصدر نفسه، ص: 84-85.

2- ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، ص: 263.

3- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1953 – 1956م، ج2، ص: 443-444.

لا يرى إلى ما يرى"[1]، وقوله تعالى: ﴿**فَدَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ**...﴾ إلى التعبير عن فعل إبليس الذي لا يشاهد، بالتدلي عن العلو إلى أسفل وهو مشاهد[2]، وكذلك قوله: ﴿**وَيَبْغُونَهَا عِوَجًا**﴾ حقيقة خطأ لأن الاعوجاج مشاهد والخطأ غير مشاهد[3].

إن أبا هلال يكثر من الشواهد القرآنية للتدليل على التقديم الحسي الذي تتوخاه جميع أنماط البيان. ولعل أبا هلال لم يكن بدعا من غيره من الدارسين، فلقد تشابهت نظرتهم إلى التصوير، والتخييل وعلاقته بالتقديم الحسي فجاءت آراؤهم متقاربة لتأثر بعضهم طريق من تقدمه، ولذا جاءت آراء ابن جني وأبي هلال والباقلاني قريبة إلى حد كبير من آراء الرماني"[4].

1- أبو هلال العسكري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، عيسى الحلبي، القاهرة، دط، 1952، ص: 274.

2- المصدر نفسه، ص: 274.

3- المصدر نفسه، ص: 274.

4- ينظر: الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1954م، ص: 372-399-406.

3.المرزوقي: (ت421 هـ)

أما المرزوقي فإنه يأخذ في شروحه للشعر من فكرة الرماني ويفيد من تطبيقات العسكري، وهو في كثير من الأحيان يقترن التشبيه عنده بالتصوير أو يجري مجراه، أو يكون من باب التصوير[1]. وعلى هذا الأساس يرى المرزوقي أن قول حاتم:

وعاذلة قامت علي تلومني كأني إذا أعطيت مالي أضيعها

"تشبيه ما يجري مجرى تصوير الحال في إخراج الخافي إلى البيان"[2]. ويأتي إلى قول سهل ابن شيبان:

مشينا مشية الليث غدا والليث غضبان

يدخل في نطاق التشبيه لأنه "أخرج ما لا قوة له في التصوير إلى ما له قوة فيه"[3].

أما قوله:

وطعن كفم الزق غدا والزق ملآن

فهو تصوير أبرز فيه ما يقل في الاعتياد في صورة ما يكثر فيه[4].

وقول ربيعة بن مقروم:

وألد ذي حنق علي كأنما تغلي عداوة صدره في مرجل

ففي هذا البيت تشبيه أخرج مالا يدرك من العداوة بالحس، إلى ما يدرك من غليان القدر حتى تجلى فصار كالمشاهد[5].

والملاحظ أن الغاية من التصوير عند المرزوقي التقديم الحسي للمعنى وإبراز المعنى من الخفاء إلى التجلي ومن البعيد إلى القريب، والملاحظ أن الصور الشعرية السابقة، قد أدت وظائف أساسية هي

1- ينظر: المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1951م، ص: 90.

2- المصدر نفسه، ص: 171.

3- المصدر نفسه، ص: 36.

4- المصدر نفسه،ص37.

5- المصدر نفسه، ص: 63-64.

تجسيم المعاني المجردة. ولما كانت كذلك فإنها تعد نماذج راقية للصورة الشعرية التي تستجيب لمقتضيات التصوير الشعري التي يحددها عمود الشعر، في الوضوح وإقامة علاقات شبه موضوعية، قابلة للإدراك الحسي والعقلي المجرد في الحاضر المشخص الماثل للعيان[1].

أما عبد القاهر فقد توسع في فكرة التقديم الحسي للمعنى، كما توسع في دراسته للمعاني التخييلية، بعد أن عدها داخلة في ميدان التصوير البلاغي، والبياني بوجه خاص. ولقد رأينا أن عبد اهر يقرن التشبيه والاستعارة والكناية ومختلفة ضروب المجاز بالنشاط التخييلي. ومن هنا يصبح التخييل غاية هذه الأنماط البلاغية، في الوقت الذي تشكل فيه هذه الأنماط الدعامات التي يرتكز عليها التخييل ويستند إليها، ومن هنا فإن أي حديث لعبد القاهر عن هذه الأنماط، أو عن التصوير البلاغي، يمكن أن نعده حديثا عن النشاط التخييلي.

ترتبط بلاغة التشبيه والاستعارة والتمثيل —عند عبد القاهر- بقدرتها على التصوير والتجسيم أو التقديم الحسي للمعنى، أما فيما يتصل بالتشبيه فإن عبد القاهر يعدد أقسامه، وهو أميل إلى أن يعد القسم الذي يؤخذ فيه الشبه من الأشياء المحسوسة المشاهدة والمدركة بالحواس-على الجملة- للمعاني المعقولة بمثابة الأصل وما عداه فروع[2]، إلا أننا نجده عندما يأتي إلى الحديث عن أنواع الاستعارة، من جهة المشبه به، يقسمها إلى ثلاثة أنماط أحدها أن يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة، والمدركة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة، والثاني أن يؤخذ الشبه من الأشياء والمحسوسات لمثلها، إلا أنّ الشبه مع ذلك عقلي، والأصل الثالث أن يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول[3]. ومن هنا فعبد القاهر يصنف الاستعارة في إطار تشبيه العقلي بالحسي، أو الحسي بالحسي أو العقلي بالعقلي، ويعد

1- ينظر: مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2013م، ص: 322.

2-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 279.

3 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 66.

الضرب الأخير هو الأبلغ والأجود، ولذا يطلق عليه الصميم الخالص من الاستعارة[1]، وهو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها ويتسع لها كيف شاءت المجال في تفنّنها وتصرفها[2].

يربط عبد القاهر بين مفهوم التخييل والتمثيل، ويركز على اعتماد التقديم الحسي، ولذا فهو عندما يفسر العلة في التأثير الذي يتمتع به التمثيل نجده يرجعه إلى التقديم الحسي بوجه خاص ذلك أن اُنُسَ النفوس موقوف على أن تُخرجها من خفيّ إلى جليّ، وتأتيها بصريح بعد مكنّى، وأن تردها في الشيء تعلّمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتُها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يُعلم بالفكر إلى ما يُعلم بالاضطرار والطبع، لأنّ العلم المُستفاد من طرق الحواس...بفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام...ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا من طريق الحواس والطباع... وإذا نقلتها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض، وبالفكرة في القلب إلى ما يدرك بالحواس ...فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم وللجديد الصحبة بالحبيب القديم... كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب، ثم يكشف عنه الحجاب، ويقول ها هو ذا فأبصره تجده على ما وصفتُ[3]. فعبد القاهر من خلال هذا النص يعطي للتقديم الحسي في عملية التخييل أهمية بالغة، لأنّ المحسوسات أقرب إلى الأفهام تناولا، لما بينها من الألفة وسبق المعرفة.

يركز عبد القاهر على علاقة التخييل بالتقديم الحسي في أثناء حديثه عن التشبيه، الذي يدخله في باب التخييل إذ لا يصح التشبيه بهذا المعنى إلا إذا فهم على أنه تخييل، كذلك لا يصحّ أن تقول: هذا مسك كخلق فلان إلا على ما قدمت من التخييل... فأما أن يكون القصد بيان حال المسك، على حد قصدك أن تبيّن حال الشيء المشبه بحنك الغراب السواد والمشبّه بالعسل في الحلاوة، فما لا يكون. كيف؟ ولو لا سبق المعرفة من طريق الحس بحال المسك، ثم جريان العُرف بما جرى من تشبيه الأخلاق به، واستعارة الطيب لها منه، لم يُتصوّر هذا الذي تريد تخييله من أنّا نبالغ في وصف المسك

1 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 65.

2 - المصدر نفسه، ص: 66.

3 - المصدر نفسه، ص: 122.

بالطيب بتشبيهنا له بخُلق الممدوح...ولو لم يتقدم ذلك ولم يتعارف، ولم يستقر في العادات، لم يعقل لهذا النحو من الكلام معنى، لأنّ كل مبالغة ومجاز فلابد من أن يكون له استنادٌ إلى حقيقة[1].

ولعل نظرة عبد القاهر إلى التخييل على أساس أنه تقديم حسي هي التي جعلته يشبه الشعر بالرسم والنحت، ويرى أن أثره في المتلقي شبيه بأثر الصور المرسومة والتماثيل المنحوتة، والخطوط المنقوشة، لأنّ هذه الفنون جميعها إنما تقدم المعنى من خلال صور تخيله في نظر المتلقي بشكل حسي مرئي، ومن هنا كان تأثيرها يا في النفس لقربها من الحواس، فحديث عبد القاهر عن الاحتفال والصنعة في التصويرات الشعرية وكيفية تأثيرها في المتلقي، يقوم على ملاحظة تشابه ملحوظ بين الشعر والرسم. فالأثر النفسي الذي ينتجه الشعر شبيه بالأثر النفسي الذي يخلّفه الرسم فكلاهما يؤثر في المتلقي ويثيره[2]، ويؤدي به إلى حالة غريبة لم تكن لديه قبل التلقي. «فكما أن تلك تعجب وتخلب، وتروق وتؤنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد»[3].

ولعل هذا الجانب التصويري الحسي في التخييل الشعري هو الذي جعل عبد القاهر يربط بين الشعر والصياغة فيقابل المعنى المادة، واللفظ الصياغة والعمدة الفنية في هذا وذاك الصياغة، لأنّ التخييل يتم بها «فكما أن محالاً إذا أنت أردت النّظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظُر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصيغة، كذلك محال، إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه. وكما أنّا لو فضّلنا خاتما على خاتم، بأن تكون فِضّة هذا أجود، أو فصّة أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم،

1 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 235، 236.

2 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 291.

3 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 255.

كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام»[1].

إنّ هذا النص يدل دلالة قاطعة على أن العمدة في التخييل والتقديم الحسي للمعنى الصياغة أي طريقة التخييل والتصوير، وهذه النظرة في حقيقة الأمر قديمة سبق أن أشار إليها الجاحظ[2].

إنّ مفهوم عبد القاهر للتقديم الحسي، المرتبط بالتخييل والتصوير، في الألوان البيانية والأنماط البلاغية، في الشعر العربي بشكل عام، قد يكون مستمدا مما قدمه الرماني، عندما ربط الاستعارة والتشبيه والمجاز بشكل عام، بالتقديم الحسي، ثم جاء ابن جني، وأبو هلال العسكري والمرزوقي فاقتفوا آثاره.

قد يكون عبد القاهر متأثرا بما جاء في خطابة أرسطو من قدرة الاستعارة على تشخيص المعنوي، وجعل غير الناطق ناطقا، والجامد حيا والأعجم فصيحا مبينا، ذلك «من أنواع الاستعارة اللفظية أن تجعل، أفعال الأشياء الغير المتنفسة كأفعال ذوات الأنفس»[3]. وقد يكون ربط عبد القاهر بين الشعر وبين الرسم والنحت، جزءاً من هذا التأثر بالفكر اليوناني، سواء أكان تأثرا مباشرا بما ترجمه المترجمون والشراح عن هذا الفكر، أم تأثرا بمن تأثر بهذه الترجمات والشروح، لأن فكرة المقارنة بين الشعر والتصوير بشكل عام قد ظهرت متقدمة على عبد القاهر.

إنّ إلحاح عبد القاهر على المقارنة بين الشعر والرسم نابع من فهمه العميق لجوهر الفن، وطبيعته. فكل من الشعر والرسم يعتمد التصوير، ويتخذ من النشاط التخييلي عمادا في مخاطبة المتلقي، وإن اختلفت طبيعة التوجه الخطابي بينهما، لاختلاف وسائل كل فن، رغم اتفاقهما في الوسيلة العامة، وهي التصوير والتخييل. فالشعر يعتمد الألفاظ والرسم يعتمد الألوان وتناسب الظلال، ونتيجة لهذا فإن الشعر بما يعتمد من نشاط تخييلي يخاطب مخيلة المتلقي، ويكون الناقل لهذا الخطاب إما سمعيا إذا كان الشعر إلقاء، وإما بصريا إذا كان قراءة، وقد يكون سمعيا بصريا معا، وأما

1 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 255.

2 – الجاحظ الحيوان، ج03، ص: 131، 133.

3 – ابن سينا، الخطابة من كتاب الشفا، ص: 230.

الرسم فإنه يخاطب مخيلة المتلقي بصريا فقط[1]، ولهذا فإن ما يصنعه الشاعر لا يختلف كثيرا عما يصنعه الرسام فكلاهما يقدمان المعنى المخيل حسيا ويقصدان «إلى إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»[2].

هذه الفكرة نجدها عند ابن سينا، لكن بشكل أوضح من الفارابي فابن سينا، يرى أن الشاعر «يجب أن يكون كالمصوّر. فإنه يصوّر كل شيء يحسه... وينبغي أن يكون ذلك مع حفظ للطبيعة الشعرية، وللمحسوس المعروف عن حال الشعر»[3].

ومهما تكن نظرة النقاد إلى علاقة التخييل بالجانب التصويري في الفن بوجه عام، فإنهم قد ركزوا على الطبيعة الحسية للنشاط التخييلي ونبهوا إلى أنه يعتمد على مرتكزات من الواقع تأتي معها الصور التخييلية ولها دعائم من الحس؛ لأنّ التخييل الشعري، هو إثارة لصور ذهنية في مخيلة المتلقي.

النشاط التخييلي والجانب العقلي في التصوير:

كثيرا ما يرتبط مفهوم الخيال بذلك الجزء من النشاط التصويري الذي يقوم فيه الإنسان باستحضار صور غائبة عن الحس وتصويرها فاستعمال "الخيال" للتعبير عن "الصورة الذهنية" وجعله نابحا عن التخييل فمن باب جعل الأصل فرعا والفرع أصلا، باعتبار أن المعنى الأول والأصلي، للخيال هو أنه ملكة نفسية مثل الذكاء والذاكرة: "ملكة التفكير بالصور" أو بعبارة أخرى ملكة نفسية لخلق الصور أو استرجاعها[4].

وعلى الرغم مما في هذا الفعل من الابتكار، والقدرة على الاختراع والابتداع، فإن النقاد كما رأينا، لم يعطوا النشاط التخييلي هذه الصفة، وإن كانوا يعترفون ضمنيا من خلال دراستهم لأنماط الصورة الفنية بابتكاريته، وبهذا المعنى لمفهوم التخييل، يغدو التخييل عندهم مقابلا للعقلي، وخاصة عند عبد القاهر الجرجاني الذي قسم المعاني قسمين متقابلين: قسم عقلي وقسم تخييلي.

1 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 285.

2 – الفارابي مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ص: 158.

3 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، ص: 158.

4 – ينظر: محمد العمري، أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط01، 2013م، ص: 222.

ولكن إذا كانت الملابسات الثقافية الحافة تحدد موقفه المبدئي الرافض للنهج الفلسفي في تشخيص بلاغة النص، فما الأسس الفنية التي أملت هذه القسمة للمعاني إلى عقلية وتخييلية؟ وهل كان عبد القاهر في موازنته بين التخييل والحقيقة أبعد ما يكون عن صفة البليغ وأقرب ما يكون إلى صفة المتكلم؟ فهو مع النظرة المنطقية إلى العمل الشعري حريص كل الحرص على أن ينظر إلى المعاني من جهة "الصدق والكذب" لا من جهة حسن الصورة[1]، وهل كان مفهومه للتخييل رغم المقارنة بالرسم، يدل على أنه لم يفهم منه سوى درجة من الحيل العقلية في التمويه[2].

صحيح أن رأي عبد القاهر في التخييل ينبني على منظور منطقي أو كلامي في مستوى أول، وصحيح أيضا أن التخييل عنده قياس خادع، غير أن لهذا الرأي نفسه أصلا لدى الفلاسفة، ذلك أنّ التخييل لديهم منزّل في أدنى مرتبة في نسقهم المنطقي، ومع إقرارهم بأن جوهر التخييل أو المحاكاة هو الصياغة المتجددة والمتميزة للمعنى أو الحقيقة التي يؤسسها البرهان، فإن هذه الصياغة لا تملك إلا أن تعتمد التمويه في إيصال هذا الخطاب التخييلي إلى الجمهور الذي لا يملك القدرة على استيعاب الخطاب البرهاني الفلسفي، فضلا على أن المخيلة لم توضع إلا تحت وصاية العقل ومع ذلك يرى عبد القاهر أن نظرية التخييل الفلسفية رغم ما لابسها من منطق استطاعت أن تؤسس فهما متميزا للشعر مستندا إلى خواصّه التصويرية، وقد وصلته في طورها الناضج لدى ابن سينا أن الإقرار بالنوعية المتميزة للشعر المؤسسة على فكرة التخييل خاصة إحدى دلالاتها المرادفة للصورة المجازية بأنواعها انحصار لفعالية الكشف عن سر مزايا الكلام في مستوى الصورة[3].

ومصداق ذلك أن موقفه العقلي من التخييل لم يمنعه من الإقرار بجانبه الفني الرائع الذي «يراه مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا»[4]، وأن المقدمات التخييلية المؤسسة لكثير من الشعر تسلم كما وردت فلا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون

1 – أرسطو طاليس، كتاب في الشعر، ترجمة: شكري عياد، ص: 259.

2 – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص: 437.

3 – الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص: 186.

4 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 248.

ما جعله أصلا وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقص من قضية، وأن يأتي على ما صيّره قاعدة وأساسا ببيّنة عقلية[1].

فالمعاني العقلية يمكن أن تضاهي التخييلات بل تفوقها في تشكيلاتها الفنية، وفي تفريعاتها البلاغية القائمة على موافقة العقل، يظهر ذلك في رأيه في الاستعارة التي يرى «أن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمرا عقليا صحيحا ويدعي دعوى لها نسخ من العقل»[2].

ولكن إذا كانت المعاني التخييلية تأتي مقابلة للمعاني العقلية فهل هذا يعني أن التخييل لا يعتمد العقل؟ الحقيقة أن المطالبة بتحكيم النظرة العقلية في الشعر، وهو جزء من الفن وجدت في وقت متقدم ونجد جذورا ضمنية لها عند الجاحظ، عندما عدّ الشعر صناعة، والصناعة تتطلب فهما وروية وإعمالا للفكر ونجدها عند ابن طباطبا (322هـ) الذي طالب الشاعر في عياره بمجموعة من الأدوات يجب أن يتقنها حتى يستقيم له فنه، كالثقافة اللغوية، ومعرفة أيام العرب وأنسابها ومناقبها ورواية الأدب[3].

هكذا نرى ابن طباطبا يتكئ على الموروث الشعري، وطرائق تعاطيه وإدراجه كأهم عنصر في الثقافة اللازمة لمتعاطي الشعر، وبعد عرضه لسنن العرب وتقاليدها في الشعر يربط كل ذلك بالعقل قائلا: «وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضداد ولزوم العدل وإيثار الحسن واجتناب القبح، ووضع الأشياء مواضعها»[4]. ولا يقتصر عمل العقل على المبدع، وإنما يتعداه إلى الشخص المتلقي، الذي يحكم على تجربة الشاعر، فيقبل ما قبله العقل ويرد ما رفضه، فالمتلقي هو ذلك الذي امتلك القدرة الثقافية والنفسية التي تكفل له التواصل مع النص، فهو لا يعبأ بمتلق سلبي لا تهزّه الكلمات ولا وقع صداها حين تتحول بالقراءة من صور رمزية بصرية إلى صور ذهنية...إذ العلاقة بين المتلقي والشاعر هي التي تحقق عيار الشعر، لذا ينبغي النظر إلى "عيار الشعر" من زاوية

1 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 248.

2 – المصدر نفسه، ص: 253.

3 – ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، د.ط، 1956م، ص: 06.

4 – المصدر نفسه، ص: 05.

جديدة هي التفاعل بين أطراف العملية الإبداعية، وفي ذلك يقول ابن طباطبا: «وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله أو اصطفاه فهو واف وما مجّه ونفاه فهو ناقص»[1].

ولعل نظرة ابن طباطبا هذه لا تخفى من التهميش لدور التخييل، فالنشاط التخييلي في الفن يأتي بهذا المعنى لاحقا لفعل العقل، وكأن التخييل فعالية ثانوية تأتي بعد العقل.

أما عبد القاهر الجرجاني فقد يجعل للنشاط التخييلي في تركيب الصورة دعامة من العقل، ولهذا ما كان العقل ناصره والتحقيق شاهده، فهو العزيز جانبه...هذا ومن سلّم أن المعاني المُعرِقة في الصدق، المستخرجة من معدن الحق، في حكم الجامد الذي لا ينمي، والمحصور الذي لا يزيد، وإن أردت أن تعرف بُطلان هذه الدعوى، فانظر إلى قول أبي فراس:

وَكُنّا كَالسِهامِ إِذا أَصابَت مَراميها فَراميها أَصابا [2]

فالجرجاني ههنا ينظر إلى المعنى العقلي بوصفه المعنى الذي يتقبله العقل من جهة صدقه، وقربه من الحقيقة، وقد يلاحظ أن المعنى العقلي يتداخل مع المعنى التخييلي عند عبد القاهر.

إنّ فاعلية التخييل عند عبد القاهر لا ترجع إلى ما يتضمنه من قوة على الإتيان بالجديد، وقدرة على الابتكار والخلق، وإنما يرجع تأثيره في المتلقي إلى أن يخرجه من غموض إلى جلاء وإلى ما يتضمنه من قدرة على الإدهاش والتعجيب وإحداث المفارقة بواسطة الغرابة.

وخلاصة القول أنه قصد بالتخييل ما قصده المتأخرون بالإيهام وحسن التعليل، وراغ إلى ما راغ إليه الأوائل من مشكلات الصدق والكذب، مصطنعا الموازين المنطقية التي اصطنعوها للتمييز بين معان عقلية هي نسب للتصديق يحكم بإثباتها أو نفيها، وأُخر تخيلية لا شأن لها إلى بصورة الصيغة الشعرية، فلا يقال فيها إن الشاعر بسبيل الصدق أو الكذب، ومن هذه المعاني التخييلية طائفة مصنوعة سبيلها البرهان والقياس.

1 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 14.

2 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 273.

ولكن التخييل عند عبد القاهر فيه اختلاف عن التخييل عند فلاسفة المسلمين، فإن الفلاسفة درسوا التخييل من خلال الأثر الذي يتركه الكلام المخيّل في نفوس السامعين، أو آخرون يركزون على سيكولوجية المتلقي ولم يهتموا بطبيعة هذا الكلم المخيّل.

التخييل والخروج عن المألوف:

لقد تحدث النقاد منذ القديم عن أهمية المبالغة، وقبل كثير منهم الكذب في الشعر من قبل المبالغة[1]، لأنّ الشعراء غير مطالبين بتقديم حقائق عقلية منطقية، بل مهمتهم التخييل[2].

والمبالغة من مذاهب العرب رغبة في التوسع في الكلام[3]، فيها يقبل الممتنع، ويرفض المستحيل، لأنّ المستحيل لا يقع لا في الواقع ولا في الوهم، أما الممتنع فيمكن تصويره في الوهم[4]، وعندئذ يصح وقوع الممتنع موقع الجائز في الشعر[5].

وتفيد المبالغة زيادة في المعنى بحسب الغرض الذي يؤديه الشاعر مدحا كان أو ذما، فتجعل المعنى أحسن مما هو عليه وأقبح[6].

قد قسم الجاحظ الشعر إلى مقتصد صادق ومفرط مسرف المعنى وذلك في قوله: "وإذ قد ذكرنا شيئا من الشعر في صفة الضرب والطعن فقد ينبغي أن نذكر بعض ما يشاكل هذا الباب من إسراف من أسرف فأما من أفرط فقول مهلهل:

ولولا الرِّيحُ أَسمَعَ أَهلَ حَجرٍ صليل البَيضِ تُقرعُ بالذُّكُورِ" [7].

1- مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج01، ص: 176.

2- ينظر: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين،ص: 87، 98، جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 106.

3- ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد، 1967م، ص: 153، 155، 158.

4- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص: 232.

5- المصدر نفسه، ص: 233، 234.

6 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981م، ص: 292.

7 - الجاحظ، الحيوان، ج02، ص: 418.

نفهم من استشهاده على الشعر المفرط بهذا البيت الذي عرف بأنه أكذب بيت في الشعر كما ذكر معاصره ابن قتيبة[1]، أن الإفراط هو الكذب، ويفهم هذا المعنى للإفراط أيضا من وصف الجاحظ له بالإسراف ووضعه مقابل الشعر المقتصد الذي وصف قائليه بالصدق في قوله: "ومن أشعار المقتصدين في الشعر أنشدني قطرب:

تركت الرّكاب لأربابها فأجهدت نفسي على ابن الصعق"

وممن صدق عن نفسه عمرو بن الإطنابة حيث يقول:

وإقدامي على المكروهِ نفسي وضَربي هامَةَ البَطَلِ المشيحِ

أما تلك الأبيات وأمثالها التي تعدو إسرافا وإفراطا عند الجاحظ فقد وصفها ابن قتيبة بالإفراط والكذب فقال عن النمر بن تولب قال: "ومما يعاب عليه قوله في وصف سيف:

تَظَلُّ تَحفِرُ عَنهُ إِن ضَربتَ بِهِ بُعدَ الذِراعَينِ وَالساقَينِ وَالهادي

... وهذا من الإفراط والكذب"[2]. ويبدو مما تقدم أن الإفراط والإسراف والكذب مسميات لمعنى واحد عند الجاحظ وابن قتيبة وأنها تتناوب في الاستعمال مقابل الصدق والاقتصاد.

أما قدامة بن جعفر فقد وصف بيتي مهلهل والنمر بن تولب السابقين وكذلك بيت أبي نواس:

وَأَخَفتَ أَهلَ الشِركِ حَتّى إِنَّهُ لَتَخافُكَ النُطَفُ الَّتي لَم تُخلَقِ

بالغلو مفضّلا هذا الغلو مع اعترافه ضمنا بأنه هو الكذب في قوله:"إن الغلو عندي أجود المذهبين وهو ما ذهب 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]

ولكنه اضطر للدفاع عن موقفه في قبول الأبيات السابقة أما لعلمه بكراهة الناس لهذه الأبيات ووصفهم لها بالكذب وأما للتخفيف والتراجع عن الغلو والكذب إلى ما هو أقل، وهو المبالغة فقال:

---

1 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، قدم له الشيخ حسن تميم، وراجعه وأعد فهارسه الشيخ محمد عبد المنعم العربان – دار إحياء العلوم – بيروت – ط:1 – 1406هـ/1986م ، ج01، ص: 297.

2 - المصدر نفسه، ج01، ص: 311.

3 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 94.

"ومن أنكر على مهلهل والنمر وأبي نواس قولهم المتقدم ذكره فهو مخطئ لأنهم وغيرهم ممن ذهب إلى الغلو إنما أرادوا به المبالغة"[1].

وقد استعمل قدامة الأمثلة التي استعملها الجاحظ وابن قتيبة للكذب والغلو والإفراط تحت مسمى الغلو غير أنه يختلف عنهما في تفضيله للغلو والكذب وفي استخدامه مسمى المبالغة، ففي تعريفه للمبالغة قال: "وهي أن يذكر الشاعر حالا من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزأ ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ في قصده وذلك مثل قول عمير بن الأيهم التغلبي:

وَنُكرِمُ جارَنا ما دامَ فينا ونتبعه الكرامة حيث سارا

فإكرامهم للجار ما كان فيهم من الأخلاق الجميلة الموصوفة واتباعهم الكرامة حيث كان من المبالغة في الجميل[2].

فالغلو في نظر قدامة يمثل خروجا عن المألوف، ولكنه تصوير يسعى إلى الوصول إلى النموذج، والمثل الذي تكون معه الصورة في أرقى درجة لها من الكمال. ولهذا نجد قدامة يقبل الغلو والمبالغة في تصوير الشيء على طبيعة ما هو عليه، ويرفض كل غلو يخرج بالشيء المصور إلى ما ليس في طبيعته، ولهذا نجده يستحسن قول مهلهل وقول النمر بن تولب[3]، وذلك أنه ليس خارجا عن طباع أهل حجر أن يسمعوا الأصوات من أماكن بعيدة، كما أنه ليس خارجا عن طبيعة السيف أن يقطع الذراعين والساقين ويخرط إلى الأرض فيغوص فيها، إلا أننا نجد قدامة يعيب على أبي نواس قوله:

يا أَمينَ اللَهِ عِش أَبَداً دم على الأيام والزّمن

وذلك أن الخلود في هذه الدنيا مستحيل وليس في طبيعة الإنسان أن يعيش مدى الدهر. ولهذا نجد قدامة يعلل هذا بقوله: "إنّ هذا وما أشبهه ليس غلوا ولا إفراطا بل خروجا عن حد الممتنع الذي

1 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 94.

2 - المصدر نفسه، 146.

3 - المصدر نفسه، ص: 91، 92، 94، 95.

لا يجوز أن يقع لأنّ الغلو إنما هو تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه وليس خارجا عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع"[1].

إنّ هذا التفسير لفاعلية التخييل يعطي النشاط التخييلي المرتبط أساسا بالصور البلاغية والبيانية خاصة مدى واسعا، ومجالا فسيحا. فالصور الفنية تستمد جزئيات عناصرها من الواقع، ولكن النشاط التخييلي يمكن أن يشكلها، ويعيد صياغتها، وتركيبها، ضمن أطر واسعة من المبالغة والغلو تصل إلى حدود الممتنع شريطة ألا تخرج عنه إلى المستحيل، أو المتناقض كما يسميه قدامة[2].

أما إسحق بن وهب فإنه يعطي النشاط التخييلي فاعلية أكبر في تشكيل الصور من تلك التي يعطيها له قدامة. ومن هنا يعطي الشاعر مطلق الحق في التصرف في ضروب الوصف والتشبيه إذ للشاعر أن يقتصد في الوصف أو التشبيه أو المدح أوالذم. وله أن يبالغ وله أن يسرف حتى يناسب قوله المحال ويضاهيه. وليس المستحسن السرف والكذب والإحالة في شيء من فنون القول إلا في الشعر[3]. ويعطي ابن وهب أمثلة من الشعر المبالغ فيه قول زهير:

يَطعَنُهُم ما اِرتَمَوا حَتّى إِذا اِطَّعَنوا ضارَبَ حَتّى إِذا ما ضارَبوا اِعتَنَقا

وهي عنده مبالغة مستحسنة. وحتى المبالغة التي تخرج بالصورة إلى الإحالة فإن لها جانبا من الرونق والحسن، ومثلها قول أبي نواس:

فَلَو تَسأَلَ الأَيّامَ ما اسمي لَما دَرَت وَأَينَ مَكاني ما عَرَفنَ مَكاني

تَغَطَّيتُ مِن دَهري بِظِلِّ جَناحِهِ فَعَيني تَرى دَهري وَلَيسَ يَراني[4]

غير أن الغلو عند أبي هلال –كما عند معظم النقاد– إذا خرج إلى المحال فهو معيب بل ترك تداوله أولى وكأنه بهذا يقبل نوعا من الغلو القريب من الحقيقة فقد أكد أن «من عيوب الغلو أن يخرج فيه إلى المحال، ويشوبه بسوء الاستعارة، وقبيح العبارة كقول أبي نواس:

1 – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 202.

2 – المصدر نفسه، ص: 201.

3 – ابن وهب إسحق، البرهان في وجوه البيان، ص: 185.

4 – المصدر نفسه، ص:185-186.

توهمتها في كأسها فكأنما توهمت شيئا ليس يُدرك بالعقل

وصفراء أبقى الدهر مكنون روحها وقد مات من مخبورها جوهر الكل

فما يرتقي التكييف منها إلى مدى تُحدّ به إلا ومن قبله قبل

فجعلها لا تدرك بالعقل، وجعلها لا أول لها، وقوله جوهر الكل والتكييف في غاية التكلف، ونهاية التعسف، ومثل هذا الكلام مردود... إلا على وجه التعجب منه ومن قائله»[1].

إن" أبا هلال العسكري كما رأينا، لم يأت بجديد. وإنما تتبع خطوات النقاد الذين سبقوه، فكان جامعا شارحا، وموسعا وكان التخييل عنده مرادفا للبلاغة، والبلاغة مرتكزة في كثير من الأحيان على الإغراب، والخروج عن المألوف في التصوير ومن ثم كان التخييل عنده وثيق الصلة بالخروج عن المألوف.

يرى ابن رشيق(456هـ) أن المبالغة غير الإفراط والغلو والإغراق، وهذه الثلاثة ذات معنى واحد وإن اختلفت تسمياتها[2]، وليس ابن رشيق سابقا في تفرقته بين المبالغة والغلو بل هذا دأب كثير من النقاد السابقين له كقدامة وأبو هلال وغيرهم. وقد عقد ابن رشيق للمبالغة فصلا مستقلا

عن الغلو والإيغال مع أن الإيغال يعد ضربا من ضروبها عنده، وقد بدأ حديثه عن المبالغة ببيان آراء الناس فيها فقال: «والناس فيها مختلفون: منهم من يؤثرها، ويقول بتفصيلها، ويراها

الغاية القصوى في الجودة، وذلك مشهور من مذهب نابغة بني ذبيان...ومنهم من يعيبها وينكرها ويراها عيبا وهجنة في الكلام...»[3].

وفي حديثه عن الغلو يقول: «ومن أسمائه أيضا الإغراق والإفراط، ومن الناس من يرى أن فضيلة الشاعر إنما هي معرفته، بوجوه الإغراق والغلو، ولا أرى ذلك إلا محالا، لمخالفته الحقيقة وخروجه عن

1 -أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986م، ص: 402.

2 - ابن رشيق أبو الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1981م، ج02، ص: 60.

3 - ابن رشيق أبو الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ج 02، ص: 53.

الواجب والمتعارف وقد قال الحذاق، خير الكلام الحقائق، فإن لم يكن فما قاربها وناسبها وأنشد المبرد قول الأعشى:

فَلَو أَنَّ ما أَبقيتَ مِنّي مُعَلَّقٌ بِعودِ ثُمامٍ ما تَأَوَّدَ عودُها[1]

فقال: هذا متجاوز»[2]، وأحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب الحقيقة فيه...وأصح الكلام عندي ما قام عليه الدليل وثبت فيه الشاهد من كتاب الله تعالى، ونحن نجده قد قرن الغلو فيه بالخروج عن الحق، فقال جل من قائله : ﴿**يَا أَهْلَ الْكِتَابِ لَا تَغْلُوا فِي دِينِكُمْ غَيْرَ الْحَقِّ**...﴾[3]، وعلى الرغم من هذا فإنّ ابن رشيق لا يلغي المبالغة من التصوير الشعري، وإنما يدعو إليها شريطة أن تقترن بكاد، وما جرى مجراها، فهو في هذا يتتبع خطوات قدامة، وأبي هلال العسكري من بعده. ويعلل رفضه لإلغاء المبالغة من الشعر، بأن التشبيه والاستعارة وكثيرا من محاسن الكلام تبطل ببطلانها[4]. أما ابن سنان الخفاجي فقد استخدم المبالغة والغلو والإفراط ولكن موقفه من التفريق بين الغلو والمبالغة لم يتضح تماما فهو أحيانا يجمع بينهما نلمس ذلك في حديثه عنهما وتمثيله لهما ببيت أبي نواس الذي اتفق معظم النقاد على أنه من الغلو وذلك في قوله: «وأما المبالغة في المعنى والغلو فإن: أحسن الشعر أكذبه... ومنهم من يكره الغلو والمبالغة التي تخرج إلى الإحالة ويختار ما قارب الحقيقة ودانى الصحة، ويعيب قول أبي نواس:

وَأَخَفتَ أَهلَ الشِركِ حَتّى إِنَّهُ لَتَخافُكَ النُطَفُ الَّتي لَم تُخلَق

لما في ذلك من الغلو والإفراط الخارج عن الحقيقة، والذي إليه المذهب الأول في حمد المبالغة والغلو، لأنّ الشعر مبني على الجواز والتسمح، لكن أرى أن يستعمل في ذلك –كاد– وما جرى في معناها، ليكون الكلام أقرب إلى حيز الصحة»[5].

---

1 – الثمام: نبت ضعيف له خوص أو شبيه بالخوص، وربما حشي به وسد به خصائص البيوت، ينظر: لسان العرب، مادة: ثمم.

2 – ابن رشيق أبو الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج02، ص: 60، 61، 62.

3 – المصدر نفسه، ج02، ص: 60، 61.

4 – ابن رشيق أبو الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج02، ص: 55.

5 – ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص: 263.

وكذلك يظهر عدم تفريقه بين المبالغة والغلو من استشهاده على المبالغة بأبيات من أشد أبيات الغلو بعيدا عن الحقيقة كقول النمر بن تولب[1].

تَظَلُّ تَحفِرُ عَنهُ إِن ضَربتَ بِهِ بُعدَ الذِراعَينِ وَالساقَينِ وَالتهادي[2]

وقول النابغة:

تَقُدَّ السَلوقِيَّ المُضاعَفَ نَسجُهُ يوقدن بالصفاح نار الحباحب[3].

ولكن نحس أحيانا تفرقته بين الغلو والمبالغة وذلك من قصره الخلاف بين الناس على الغلو وحده وأن المبالغة لا تسوي معه في الحكم إلا إذا خرجت إلى الإحالة، وأن الغلو صنوا الإفراط والكذب.

ولكنه يتفق مع قدامة في تقديم الغلو والمبالغة وإن كان أقرب إلى الاعتدال من قدامة لتقديمه ما قارب الصحة باستعمال "كاد" وما جرى في معناها.

وعلى هذا فابن سنان، أسوة بمن سبقه من النقاد الذين ذكرناهم يجيز المبالغة، ويحبذها في الشعر، شريطة ألا تتجاوز المقدار، فتصل حد الإغراق والاستحالة. ولما كانت المبالغة عنده في الشعر تتم في إطار بلاغي تصويري فقد كان التخييل مرتبطا ارتباطا شديدا بالتعجيب والإدهاش لارتكازه على صور فيها ندرة وطرافة وخروج عن المألوف.

أما عبد القاهر الجرجاني فقد تناوبت عنده أسماء المبالغة والإغراق والإفراط والتجوز دون تفرقة بينها، وقد كانت ترد هذه الأسماء في ثنايا حديثة، ففي حديثه عن الصدق والكذب في الشعر قال: «فمن قال: (خيره أصدقه) كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز»[4].

1 - المصدر نفسه، ص: 264، 265.

2 - المصدر نفسه، ص: 265.

3 - المصدر نفسه، ص: 265.

4- عبد القاهر الجرجاني، اسرار البلاغة، ص: 272.

قد نرى عبد القاهر لم يشأ الدخول في التفريق بين المبالغة والغلو والإفراط والتجوز ربما لأنها ما لا تصل إلى درجة الكذب وإن اختلفت في قربها أو بعدها عن الحقيقة، ليوسع الحديث عن الخيال الذي يشبه في وصوله إلى درجة الكذب.

ولعل ربط عبد القاهر النشاط التخييلي بالخروج عن المألوف في التصوير، هو الذي جعله يعد التشبيه المقلوب أو ما أسماه (طريقة العكس) تصويرا يقصد الشاعر فيه «على عادة التخييل، ويوهم في الشيء هو قاصر عن نظيره في الصفة أنه زائد عليه في استحقاقها، واستيجاب أن يجعل أصلا فيها، فيصحّ على موجب دعواه وشوقه إلى أن يجعل الفرع أصلا...ومثاله قول محمد بن وُهيب:

وبدا الصباحُ كأنَّ غُرَّتَه وجهُ الخليفةِ حينَ يُمتَدَحُ

فهذا على أنه جعل وجه الخليفة كأنه أعرف وأشهر وأتم وأكمل في النور والضياء من الصباح فاستقام، له بحكم هذه النيّة أن يجعل الصباح فرعا، ووجه الخليفة أصلا»[1]، وقال في موضع آخر: «وقولهم إذا أفرطوا نور الصباح يخفى في ضوء وجهه، أو نور الشمس مسروق من جبينه، وما جرى في هذا الأسلوب من وجوه الإغراق والمبالغة»[2].

وإذا كان التشبيه المقلوب يعد ضربا من المبالغة في تصوير المعنى، فإن المبالغة تكون أقوى وأعظم إذا جاء في معرض التمثيل لأنه إذا جاء في معرضه كان مبنيا على ضرب من التأول والتخيل، يخرج عن الظاهر خروجا ويبعد عنه بعدا شديدا[3]. فالتشبيه يمثل الخروج عن المألوف أحسن تمثيل لأنه يجعل الفرع أصلا، ويحكم على الأصل حكم الفرع ونتيجة لهذا الخروج عن المألوف فإن التخييل الذي تثيره الصورة، يؤثر في المتلقي لما في من الغرابة، والقدرة على التعجيب، ولهذا فإن المعاني إذا وردت على النفس هذا المورد، كان لها ضرب من السرور خاص، وحدث بها من الفرح عجيب، فكانت كالنعمة لم تكدرها المنّة، والصنيعة لم ينغّصها اعتداد المصطنع لها[4].

1- المصدر نفسه، ص: 223.

2- المصدر نفسه، ص: 223.

3- عبد القاهر الجرجاني، اسرار البلاغة، ص: 226

4- المصدر نفسه، ص: 224.

أما ابن الأثير فيرى أن التشبيه والتمثيل وسيلتين من وسائل التخييل، فهو يدعو في تصوير المعنى وتخييله إلى المبالغة والإفراط يقول: «وأما الإفراط فقد ذمه قوم من أهل هذه الصناعة، وحمده آخرون، والذهب عندي استعماله فإن أحسن الشعر أكذبه بل أصدقه أكذبه...لكنه تتفاوت درجاته، فمنه المستحسن الذي عليه مدار الاستعمال، ولا يطلق على الله سبحانه وتعالى...ومما ورد من ذلك في الشعر قول عنترة:

وَأَنا المَنِيَّةُ في المواطن كلها وَالطَعنُ مِنّي سابِقُ الآجالِ»[1].

ويرى ابن الأثير أن الخروج عن المألوف في تخييل الصور، والإفراط فيها درجات، فمنه ما هو مقبول كقول بشار:

إِذا ما غَضِبنا غَضبَةً مُضَرِيَّةً هَتَكنا حِجابَ الشَمسِ أَو قطرتَ الدَما

ومنه ما هو قبيح ممجوج كقول النابغة يصف الطول:

إذا ارتعثت خاف الجبان خاف الجبان رعاثها ومن يتعلق حيث علق يفرق[2]

فالخروج عن المألوف في التصوير ههنا، خرج به الإفراط عن حد الاستحسان إلى الإنكار. ومن هذا النمط أيضا قول أبي نواس:

وَأَخَفتَ أَهلَ الشِركِ حَتّى إِنَّهُ لَتَخافُكَ النُطَفُ الَّتي لَم تُخلَقِ

ولهذا فإن ابن الأثير يفضل الإفراط الذي لا يخرج بالوصف إلى الإحالة المستقبحة ومن هذا النمط أيضا قول أبي نواس: **وَأَخَفتَ أَهلَ الشِركِ حَتّى إِنَّهُ لَتَخافُكَ النُطَفُ الَّتي لَم تُخلَقِ**

ولهذا فإن ابن الأثير يفضل الإفراط الذي لا يخرج بالوصف إلى الإحالة المستقبحة ومن هذا الذي يخرج فيه الإفراط إلى الإحالة قول المتنبي:

كَأَنَّما تَتَلَقّاهُم لِتَسلُكَهُم فَالطَعنُ يَفتَحُ في الأَجوافِ ما يَسَعُ

ومن الإفراط المقبول قول قيس بن الخطيم:

1 - ابن الأثير، المثل السائر، ج02، ص: 331، 332، 333.

2 - المصدر نفسه، ج02، ص: 332، 333.

مَلَكتُ بِها كَفّي فَأَنهَرتُ فَتقَها يَرى قائِمٌ مِن خَلفِها ما وَراءَها

فابن الأثير يرى أن أبا الطيب أكثر غلوا في هذا المعنى، وقيس بن الخطيم أحسن، لأنه قريب من الممكن فإن الطعنة تنفذ حتى يتبين فيها الضوء. وأما أن يجعل المطعون مسلكا يسلك كما قال أبو الطيب فإن ذلك مستحيل ولا يقال فيه بعيد[1].

ولهذا فابن الأثير يربط النشاط التخييلي بالمبالغة والإفراط والخروج عن المألوف، وهكذا فالمبالغة واقعة ومقبولة، لوجودها في القرآن الكريم ولكن يشترط فيها التوسط فلا إفراط وتفريط، ولا يمكن رفضها لاقترانها بالكذب ومنافاتها الصدق، فهي ليست كذبا فغايتها زيادة المعنى وتقويته لا تزييفه وقلب الحقائق وتغييرها، فهي تعبر عن العواطف التي تقصر اللغة عن التعبير عنها[2].

إشكالية التخييل وعلاقته بالصدق والكذب:

لقد رأينا أن التخييل قد ارتبط ارتباطا وثيقا بالمبالغة والخروج عما هو مألوف كما رأينا أن النشاط التخييلي عد ضربا من القياس الخادع، وجعل قرينا للإيهام ومن هنا فإن التخييل عند النقاد المسلمين يقترن بمفهوم الصدق والكذب. فقد تباينت مواقف النقاد العرب حول قضية الصدق والكذب في الشعر وعلاقتها بالنشاط التصويري التخييلي، فمنهم من ربط قيمة الشعر الحق بالصدق، ونفى عنه الكذب ومنهم من وقف موقفا وسطا، ومنهم من وقف حائرا.

1.ابن طباطبا (ت322هـ):

قد جعل ابن طباطبا عنصر الصدق أهم عناصر الشعر وأكبر مزاياه، ومال إلى الحد الذي تميل معه نظرته إلى المجاز، فهو يرى أنه «ينبغي للشاعر أن يتجنّب الإشارات البعيدة، والحكايات

قد جعل ابن طباطبا عنصر الصدق أهم عناصر الشعر وأكبر مزاياه، ومال إلى الحد الذي تميل معه نظرته إلى المجاز، فهو يرى أنه «ينبغي للشاعر أن يتجنّب الإشارات البعيدة، والحكايات الغلقة والإيماء المشكل ويتعمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، ومن

1 - ابن الأثير، المثل السائر، ج02، ص: 336.

2- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 230.

الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها، فمن الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة، قول المثقب في وصفه ناقته:

تَقولُ وقد دَرَأتُ لَها وَضيني أَهَذا دِينُهُ أَبَداً وَديني

أَكُلُّ الدَهرِ حَلٌّ وَارتِحالٌ أَما يُبقي عَلَيَّ وَما يَقيني

فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة، وإنما أراد الشاعر أن ناقته لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول، والذي يقارب الحقيقة قول عنترة بن شداد في وصف فرسه:

فَازوَرَّ مِن وَقعِ القَنا بِلَبانِهِ وَشَكا إِلَيَّ بِعَبرَةٍ وَتَحَمحُمِ»[1].

يريد ابن طباطبا أن بعض الإشارات تكون معقولة ومنسجمة مع المنطق، وبعضها يكون مجافيا، له كقول المثقب وما شاكله، وهذا موقف منبثق عن الرؤية النقدية التي يتبناها الناقد، وهو يقوم على مبدأ منطقي يقرّه العقل، ويؤيّده الواقع، فابن طباطبا من خلال حكمه على النشاط التصويري في الشواهد السابقة، ينتصر للصدق في التصوير، ويشترط فيه عدم القرب من الواقع، فهو يحاكم الجانب الفني محاكمة منطقية، ومن ثم يرفض تخييل المعنى المعتمد على غير ما هو واقع فعلا، فنجده يفضل بيت عنترة على بيت المثقب العبدي، لأنّ التصوير في بيت عنترة واقعي، وأما مثيله في بيت المثقب فإنه يخرج عن إطار الواقع الحرفي إلى التصوير المجازي للمعنى.

لقد استخرج إحسان عباس خمسة ضرورب للصدق[2]، وهي:

أ.**الصدق الفني**: أو إخلاص الفنان في التعبير عن التجربة الذاتية أو الأصالة في التعبير، والرجوع إلى الذات في التعبير[3].

ب.**صدق التجربة الإنسانية عامة**: وهذا يتمثل في قبول الفهم للحكمة، لصدق القول فيها وما أتت به التجارب منها. فالصور الشعرية «قد تودع حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق فيها، وما أتت به التجارب منها، أو تضمن صفات صادقة وتشبيهات موافقة، وأمثالا مطابقة تصاب

1 - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 120.

2 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 142، 143، 144.

3 - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 120.

حقائقها، ويلطف في تقريب البعيد منها فيؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفا محبوبا، ويبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشيا غريبا»[1].

ج.**الصدق التاريخي**: وهذا يتمثل عند اقتصاص خبر أو حكاية، وقد أجاز ابن طباطبا للشاعر هنا أن يزيد أو ينقص، إذا اضطر، شرط ألا يخرج بالخبر عن حقيقته.

د.**الصدق الأخلاقي**: الذي يعني ذكر الحقائق دون (كوصف الكريم بالبخل مثلا)، قول ابن طباطبا «فإنّ من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء، وفي صدر الإسلام، من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحا وهجاء، وافتخارا ووصفا وترغيبا وترهيبا»[2].

ج.**الصدق التصويري (صدق التشبيه)** : وأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض.

لقد أكد ابن طباطبا على وجوب اتباع الصدق في الشعر فضيق بهذا من مجال التخييل الشعري وحصر النشاط التصويري بأطر واقعية أو منطقية إلا أننا نجده أحيانا يتقبل (الإغراق في الوصف والإفراط في التشبيه)[3]، فهو يقبل بتحفظ الكذب في الشعر الذي يقود إليه الإفراط في التشبيه والإغراق في الوصف. وربما كان ذلك لقلة النماذج المعرفة في الوصف في الشعر الجاهلي الذي أمده بأكثر مقاييسه وأحكامه في (عيار الشعر)[4].

فالصدق بضروبه المتعددة هو الذي يهيئ الفهم الثاقب لقبول المحتوى والتجربة الشعرية التي يعبر عنها الشاعر، ففهم ابن طباطبا لوظيفة الشعر يقوم على أساس أخلاقي. فالصدق الفني هو أن تكون الصورة الشعرية معبّرة عن تجربة شعورية حقيقية، تعبيرا صادقا يحسه القارئ من خلالها، فيتفاعل مع تفاعل يساعدها في إحداث التخييل المناسب.

2.قدامة بن جعفر(ت337هـ):

1 - المصدر نفسه، ص: 121.

2 - المصدر نفسه، ص: 83، 84.

3 - المصدر نفسه، ص: 09.

4 - المصدر نفسه، ص: 09.

كما تردد مفهوم الصدق بكثرة عند ابن طباطبا في عيار الشعر، يتردد كذلك مفهوم الغلو والكذب بكثرة عند قدامة بن جعفر في نقد الشعر فهو يشير ابتداءً إلى أن الشعر صناعة تتطلب الإتقان والمهارة ككل المهن والحرف، متجنبا بذلك الخوض في الكلام عن الصدق في الشعر وعمله، قائلا: «ولما كانت للشعر صناعة وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها إلى غاية التجويد والكمال إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان، أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة»[1]. ومعنى ذلك أن الشعر لا يقاس بما فيه من فكر أصيل أو بصدق التجربة، بل يقاس بما فيه من مهارة في الصنعة، لأن الشاعر لا يوصف بأن يكون صادقا بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني كائنا ما كان أن يجيده في وقته الحاضر، لا أن ينسخ ما قاله في وقت آخر. وإذا كان الشعر بصورته لا بمادته، فإن المعاني كلها تصبح مباحثه للشاعر يتكلم فيما شاء منها، ويدع ما شاء وله أن يناقض نفسه في المعاني كلها تصبح مباحة للشاعر يتكلم فيما شاء منها، ويدع ما شاء وله أن يناقض نفسه في بيت أو في قصيدة ولا حرج عليه ما دام يحبذ صياغة معانيه في كل موضوع يخوض فيه[2].

قد يميل قدامة إلى المبالغة وإن كانت في مستوى الغلوّ، إذ يقول: «إن الغلوّ عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم، ومن أنكر على مهلهل والنمر وأبي نواس قولهم المتقدم ذكره، فهو مخطئ لأنهم وغيرهم ممن ذهب إلى الغلو إنما أرادوا به المبالغة والغلو لما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم فإنما يريد به المثل وبلوغ النهاية في النعت وهذا أحسن من المذهب الآخر»[3].

ولكي يقيم رأيه هذا على دعامة قوية نراه ينسب إلى فلاسفة اليونان قولهم: «إنّ أحسن الشعر أكذبه»، ولم يذكر اسما من أسمائهم، ولا المصدر الذي جاء منه بهذه المقولة، ولكننا نجد في كتاب الشعر لأرسطو ما يشبه هذه المقولة مع اختلاف في الصياغة يوردها أرسطو أثناء حديثه عن الملحمة

1 – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، 1978، ص: 13.

2 – ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 16.

3 – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 94.

فيقول: «وقد كان هوميروس خاصة هو الذي علم الشعراء آخرين كيف يتقنون الكذب...»[1]، ولا يستبعد شكري عياد اطلاع قدامة على كتاب الشعر الذي ترجمه متى بن يونس وكان معاصرا له.وبخاصة في فكرة الغلو والتوسط يمكن أن ترد بسهولة إلى كتاب الشعر[2].

وقد نجد إحسان عباس يرى أن قدامة تأثر بالفارابي الذي يرى أنّ «الأقاويل الشعرية كاذبة بالكل لا محالة، لكونها قائمة على التخييل، ومن هنا فقد سند قدامة القول العربي (أعذب الشعر أكذبه)، بسند من الفلسفة اليونانية»[3]

أما جابر عصفور فإنه يرى أنّ قدامة لم يعتمد مقولة أعذب الشعر أكذبه، وإنما هو ينقل – فحسب– قولا قديما نسب إلى النابغة من قبله، كما ينقل فهما خاطئا لأرسطو شاع عند الفلاسفة المعاصرين له. ونقله القول لا يعني الموافقة عليه، وإنما يعني انه يستدل –فحسب– بما يدعم وجهة نظره، حتى لو كان ذلك الزعم متطرفا في الحكم. أقول ذلك لأنّ قدامة لا يرى في الغلو كذبا لأنّ الكذب أن تدعي ما ليس بموجود في الحقيقة، أما الغلو فهو ضربا من التجاوز في التصوير[4].

لقد رأينا أن قدامة ناصر الغلو في الشعر، ولم يكن الغلو عنده مرادف بالضرورة للكذب. وقد نجده عندما يتكلم عن الوصف، فالوصف عنده «ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة، من ضروب المعاني، كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها. ثم بأظهرها فيه، وأولاها، حتى يحكيه بشعره وبمثله للحس بنعته»[5]. فالوصف ههنا ضرب من التصوير، وجنس من التخييل، ولكنه مشروط

بالمقاربة بين الأشياء كما هي عليه وبين صورتها. ولهذا نجد قدامة يعطي مثلا للوصف الجيد قول عدي بن الرقاع في وصف سنابك حمارين:

يَتَعاوَرانِ مِنَ الغُبارِ مُلاءَةً غبراء محكمة هُما نَسَجاها

1 – أرسطو طاليس، في الشعر، ترجمة: شكري عياد، ص: 138-140.

2 – المصدر نفسه، ص: 234.

3 – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 217.

4 – جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص: 106.

5 – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 130.

تُطوى إذا عَلَوا مَكاناً جاسِياً وَإذا السَنابِكُ اَسهَلَت نَشَراها[1]

فجودة التصوير ههنا مرتبطة أساسا باعتماد الوصف الواقع، دون مبالغة أو غلو وليس في الصورة مخالفة للعرف أو خروج عن الواقع، كما هو الحال في بيت المرار:

وَخالٍ عَلى خَدَّيكِ يَبدو كَأَنَّهُ سَنا البَرقِ في دَعْجاءَ بادٍ دُجونُها

ففي هذا التصوير عيب واضح لأنّ الخيلان سوداء وما قاربها في ذلك اللون، والخدود الحسان إنما هي البيض، وبذلك تنعت فأتى هذا الشاعر بقلب المعنى[2].

3.أبو هلال العسكري(ت 395هـ):

فأبو هلال العسكري يقول مقارنا بين النظم والنثر: «ولا يقع الشعر من هذه الأشياء موقعا. ولكن له مواضيع لا ينجح فيها غيره من الخطب والرسائل وغيرها، وإن كان أكثر قد بني على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة...لاسيما الشعر الجاهلي الذي هو أقوى الشعر وأفحله، وليس يراد منه إلا حسن اللفظ وجودة المعنى، هذا هو الذي سوغ استعمال الكذب وغيره مما جرى ذكر فيه. وقيل لبعض الفلاسفة: فلان يكذب في شعره، فقال: يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد منه إلا حسن اللفظ وجودة المعنى، هذا هو الذي سوغ أقوى الشعر وأفحله، وليس يراد منه، إلا حسن اللفظ وجودة المعنى، هذا هو الذي سوغ استعمال الكذب وغيره مما جرى ذكره فيه. وقيل لبعض الفلاسفة: فلان يكذب في شعره، فقال: يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء»[3]، وإذن فأبو هلال لا يطلب من الشاعر أن يكون صادقا فيما يقوله وإنما يطلب منه إجادة الصور الفنية. وهي مسوغ كاف لإدخال الكذب فيه، ولكنه حين يصف طريقة عمل الشعر ينصح بتوخي الصدق وتحري الحق في سوق الخبر واقتصاص الكلام[4]، وهذا يدل على تناقض واضح في موقفه.

---

1 - المصدر نفسه، ص: 130.

2 - المصدر نفسه، ص: 203.

3 - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: 137.

4 - مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج01، ص: 165.

قد يتعرض أبو هلال العسكري لمفهوم البلاغة عند ابن المقفع. ويبين من خلاله ارتباط التصوير البلاغي بالتخييل والاحتيال يقول: «قال ابن المقفع-البلاغة كشف ما أغمض من الحق، وتصوير الحق في صورة الباطل، والذي قاله أمر صحيح...وذلك أن الظاهر الصحيح، والثابت المكشوف، ينادي على نفسه بالصحة، وإنما الشأن في تحسين ما ليس بحسن، وتصحيح ما ليس بصحيح، بضرب من الاحتيال والتخيل، ونوع من العلل والمعاريض»[1]، فالتصوير الشعري قرين للتخييل عنده.

يعرف أبو هلال المبالغة بقوله: «المبالغة أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله وأقرب مراتبه. ومثاله من القرآن قول الله تعالى: ﴿**يوم ترونَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى**﴾. ولو قال تذهل كل امرأة عن ولدها لكان بيانا حسنا، وبلاغة كاملة، وإنما خص المرضعة للمبالغة لأن المرضعة أشفق على ولدها لمعرفتها بحاجته إليها...ولهذا قال امرؤ القيس:

فَمثلُكِ حُبلى قَد طَرَقتُ وَمُرضِعٍ فَأَلهَيتُها عَن ذي تَمائِمَ مُحوِلِ»[2]

أما الغلو فيعرفه العسكري بقوله: «تجاوز حد المعنى، والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها، كقول الله تعالى، ﴿...**وَبَلَغَتِ الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرَ**...﴾. وقال تأبط شرا:

وَيَومِكَ يَومُ العَيكَتَينِ وَعَطفَةٍ عَطَفتَ وَقَد مَسَّ القُلوبَ الحَناجِرُ

وقال تعالى : ﴿...**وَإِنْ كَانَ مَكْرُهُمْ لِتَزُولَ مِنْهُ الْجِبَالُ**...﴾، بمعنى «لتكاد تزول منه»[3]، فالغلو بهذا المعنى مبالغة في المبالغة، ولكنه لا يعني الكذب أيضا لأنّ التخييل فيه يظل مرتبطا بالمعنى الأصلي.

4.ابن رشيق(ت456هـ):

1 - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: 64.

2 - المصدر نفسه، ص: 403.

3 - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: 394.

أما ابن رشيق فالشعر عنده يقوم على التخييل اللطيف، وصار من فضائل الشعر «أن الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه، حسن فيه، وحسبك ما حسّن الكذب واغتفر له قبحه»[1]، فهو يرى أن الكذب يحسّن في الشعر.

ويضرب ابن رشيق مثلا على تحسين الشعر للكذب، ويضرب قول كعب بن زهير لما جاء تائبا إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم:

أُنبِئتُ أَنَّ رَسولَ اللَهِ أَوعَدَني وَالعَفُوُ عِندَ رَسولِ اللَهِ مَأمولُ

مَهلاً هَداكَ الَّذي أَعطاكَ نافِلَةَ ال قُرآنِ فيها مَواعيظٌ وَتَفصيلُ

لا تَأخُذَنّي بِأَقوالِ الوُشاةِ وَلَم أُذنِب وَلَو كَثُرَت في الأَقاويلُ

فلم ينكر على النبي قوله، وما كان ليوعده على باطل، بل تجاوز عنه ووهب له بردته[2].

وطبيعة الكذب، فيما أورده ابن رشيق من شعر كعب، لا علاقة لها بالنشاط التصويري، وإنما القصد بالكذب ههنا الكذب الإخباري، ويبدو تردد ابن رشيق على التخييل، فهو فنانا ناقدا، يفضل الكذب ولاسيما المبالغة، وهو مؤمنا يفضل الحقيقة خضوعا لتوجيهات القرآن، لكن الغلو مستعمل في القرآن[3]

5.الشريف المرتضي ت(436)هـ1044م: يصف الشريف المرتضي طيف الخيال الذي يذكره الشعراء كثيرا على أساس أنه: «تخييل وتمثيل واعتقادات، وظنون باطلة، فمع اليقظة لا يحصل في اليد شيء منه إلا ذلك الظن الباطل والتخييل الفاسد»[4].

فالتصوير الفني الذي يأتي به الشعراء لطيف خيال الحبيب، يصبح ههنا مرادفا للتخييل الذي يرتبط بالتمثيل، والظن، وهذه النظرة لا تفيد ارتباط التخييل بالكذب، وإنما تربطه بأنماط التصوير الفني[1].

1 – ابن رشيق أبو الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص: 22.

2 – المصدر نفسه، ص: 24.

3 – مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج01، ص: 170.

4 – الشريف المرتضي، طيف الخيال، تحقيق حسن كامل الصيرفي، وعيسى الحلبي، القاهرة، 1962م.

ويذهب التبريزي إلى نفس ما ذهب إليه الشريف المرتضي، فهو يشرح قول المعري:

وقُلْتِ الشّمْسُ بالبَيْداءِ تِبْرٌ وِمِثْلُكِ مَنْ تَخَيّلَ ثُمّ خالا

بقوله: «وحالك في الخيال الباطل أنك تخيلت ثم خلت، أي تكلفت الظن وتعرضت له، ومثلت الخيال في ذهنك، ثم حققت ذلك الظن وصدقت تلك الحيلة، وأطعت الوهم الكاذب، وكذلك النفس خلقت للأوهام وإن كانت كاذبة، لأنها ترى تشاكلا بين شيئين في بعض الأوصاف، فتحكم بأنه هو»[2]، فالتخييل هنا مرادفا للتوهم، وتتحدد فاعليته بقدرته على الإيهام.

6.عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ):

لقد ارتبط التخييل عند عبد القاهر بالإيهام فالصور المخيلة لا تعدو أن تكون ضربا من التوهم، ويرجع هذا إلى القدرة التي يستطيع معها التخييل أن يجعل الأصل فرعا والفرع أصلا، ويزيد في صفة الشيء زيادة ليست فيه. فقد يَقصِد الشاعر على عادة التخييل، أن يُوهم في الشيء هو قاصر عن نظيره في الصفة، أنه زائد عليه، في استحقاقها، واستجاب أن يُجعل أصلا فيها، فيصح على موجب دعواه.

أن يجعل الفرع أصلا، وإن كنا إذا رجعنا إلى التحقيق، لم نجد الأمر يستقيم على ظاهر ما يضع اللفظ عليه، ومثاله قول محمد بن وهيب:

وبدا الصباحُ كأنَّ غُرَّتَه وجهُ الخليفةِ حينَ يُمتَدَحُ[3]

فالغرض ههنا من التخييل إيقاع الوهم في نفس المتلقي.

إنّ الصورة التخييلية صورة وهمية، ويشير مفهوم الوهم ههنا إلى ما ليس بمتحقق في الواقع ومن ثم فإنّ التخييل يصبح مقابلا لما هو متحقق أصلا. والجرجاني عندما يتعرض للصورة المتخيلة في قول الصنوبري:

---

1 – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 73.

2 – التبريزي، شروح سقط الزند، مع اخرين ،ج01، ص: 31.

3 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 223.

وكأن محمرَّ الشقيـ ـقِ إذا تصوَّبَ أو تَصَعَّدْ

أعـلامُ ياقوتٍ نشر ن على رماحٍ من زبرجد

يرى أن الصورة فيه تخييلية لا تتعدى التوهُّم وتقدير أن يُصنع ويُعمل، فليس في العادة أن تُتّخذ صورة أعلاها ياقوت على مقدار العكم، وتحت ذلك الياقوت قطع مُطاولة من الزبرجد كهيئة الأرماح والقامات، وكذلك لا يكون ههنا مداهن تُصنع من الدرّ، ثم يوضع في أجوافها عقيق. وفي تشبيه الشقيق زيادة معنى يُباعد الصورة من الوجود، وهو شرطة أن تكون أعلاما منشورة، النشر في الياقوت وهو حجر لا يُتصوّره موجودا. فالصورة التخيلية ههنا وهمية بمعنى أنها غير متحققة في الوجود، وإن لم تكن مستحيلة، وإنما يمكن لنا أن ندخلها في إطار الممتنع الذي ذكره الفلاسفة وعرفوه على أنه ما لا يوجد في الواقع، ولكن يمكن تصوره في الذهن[1].

وقد تنبّه عبد القاهر الجرجاني، وشرع في تبرير تباين وجهات نظر النقاد والمهتمين بالشعر حول مفهوم الصدق والكذب، مبينا فلسفة كل مذهب ومنطلقاته الفنية والوظيفية، ذلك أن دعاة مذهب (الصدق) يسعون إلى (التحقيق) و(التصحيح)، انطلاقا من مقولات العقل ومبادئه المنطقية والواقعية، بينما يسعى دعاة مذهب (الكذب) إلى (الاتساع) و(التخييل)، وفي ذلك يقول: فمن قال: (خيره أصدقه)، كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوّز إلى التحقيق والتصحيح، واعتماد ما يجري من العقل على أصل صحيح، أحب إليه وآثره عنده، إذ كان ثمره أحلى وأثره أبقى وفائدته أظهر وحاصله أكثر، ومن قال: (أكذبه) ذهب إلى أن الصفة إنما تمدّ باعها وتنشر شعاعها، ويتسع ميدانها وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويُدّعي الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يُقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق، في المدح والذم والوصف والفن والفخر والمباهاة، وسائر المقاصد والأغراض، وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد ويبدي في اختراع الصور ويعيد[2].

1 – ينظر: المصدر نفسه، ص: 170.

2 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 272.

إنّ الجرجاني هنا يميّز بين المذهبين المذكورين على أساس مبدأين جوهريين لكل مذهب، هما حقيقة الموصوف الواقعية كما تبدو للعيان، والفائدة أو المنفعة التعليمية في مذهب الصدق وحقيقة الموصوف المتخيلة والاتساع في الصفة في المذهب الآخر، وإذا كان المذهب الأول يدعي الحقيقة في المماثلة، فإنّ المذهب الآخر يقصد التأويل. فإذا كان مذهب الصدق يقيّد الوصف عند حدود الواقع العياني، ويقصره على ما هو معتاد ومشهور من المعاني، فإن مذهب الكذب يفتح أفقا رحبا للمخيلة، بابتداع الصور والمعاني اللطيفة المبتكرة، وكأنّ الجرجاني يريد التفريق بين المذهبين على ما يقوم في بناء المعاني على الحس الواقعي المباشر، وما يعتمد التخييل والإبداع والابتكار، وفي ذلك يقول: «وأما القبيل الأول فهو فيه كالمقصور المُدانى قيدُه، والذي لا تتسع كيف شاء يدُه وأيدُه، ثم هو في الأكثر يسرد على السامعين معاني معروفة وصورا مشهورة، ويتصرّف في أصول هي وإن كانت شريفة، فإنها كالجواهر تحفظ أعدادها ولا يُرجى ازديادها، وكالأعيان الجامدة التي لا تنمي ولا تزيد، ولا تربح ولا تفيد، وكالحسناء العقيم والشجرة الرائقة لا تُمتّع بجنى كريم»[1].

إنّ انحياز الجرجاني للمذهب الثاني لا غبار عليه، لاعتبارات فنية وجمالية، فالمعاني التي يتوخاها تتسم بالجد واللطافة والابتكار لاعتمادها على ملكة الخيال بوصفها طاقة خلاقة من شأنها توليد المعاني والصور، وهذا هو سر تأثيرها، لأنّ النفس تعجب بما هو جديد ومبتكر من المعاني، ويداخلها البرود مما هو معروف ومشهور، ويتجلى هذا الفهم لمفهوم التخييل عند الجرجاني في قوله: «وجملة الحديث أن الذي أريده بالتخييل ههنا، ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدّعي دعوة لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى»[2]، ويكون ذلك على سبيل الإيهام بتصوير الشيء على غير ما هو عليه في الواقع، كما هو في قول أشجع في رثاء الرشيد:

غَرُبَت بِالمَشرِقِ الشَمـ سُ فَقُل لِلعَينِ تَدمَع

ما رَأَينا قَطّ شَمساً غَرُبَت مِن حَيثُ تَطلَع

1 – المصدر نفسه، ص: 272، 273.

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

فيعلّق الجرجاني على ذلك بقوله: (فقوله: «غربت بالمشرق الشمس» على حد تعبير بشار «أتتني الشمس زائرة» في أنه خيل إليك شمس السماء، وقوله بعد «ما رأينا قط شمسا» يُفتّر أمر هذا التخييل، ويميل بك إلى أن تكون الشمس في قوله: «غربت بالمشرق الشمس» غير شمس السماء، غير مدعى أنها هي)[1].

وقد أريد بالتخييل هنا الإيهام كما قدمنا، فقوله: «أنه خيّل إليك شمس السماء» يعني أن الشاعر يبدو وكأنه يريد أن يوهم المتلقي بأن مدار العبارة على شمس السماء على الحقيقة. ومن هنا فإن قوة أثر التخييل مصدرها إصرار الشاعر على أن يظل الإيهام قائما، والابتعاد عن الواقع مستمرا، حتى وإن خيّمت على المعنى ظلال التناقض، فالشمس التي يريدها الشاعر ليست الشمس المألوفة، لأنها غربت من حيث تطلع.

ويدعم مفهوم التخييل عند الجرجاني باعتباره إيهاما، ما يذهب إليه على أنه إظهار الشيء على غير حقيقته قوله: (وأكثر ما يمكن أن يُدعى تخيّله في هذا: أن يقع في نفسه من قولك: «زيد أسد»، حال الأسد في جراءته وإقدامه وبطشه، فأما أن يقع في وهمه أنه رجل وأسد معا بالصورة والشخص فمحال)[2]، ومثلما يقع التخييل على الأشياء فيغيّر حقائقها إلى حقائق أخرى مغايرة لها، فهو يقع كذلك على الشخوص فيوهم المتلقي باكتسابها حقائق جديدة.

يلاحظ أن تصور عبد القاهر لقضية التخييل وعلاقته بالصدق والكذب في الشعر يتميز بموقف الناقد المسلم الذي لابد أن يكون لمعتقده أثر على أحكامه الأدبية، والفنان المتذوق الذي يعرف للفن حقه، فهو حينما قسم المعاني إلى عقلية وتخييلية جعل العقلية هي الصادقة ووصفها بالحق الفلج ضد الباطل المهزوم وإن كثر مناصروه[3].

وفي هذا الوصف دلالة على التزام عبد القاهر بالمنظور الإسلام الذي يحبذ الصدق والحق في الشعر.

1 - المصدر نفسه، ص: 311.

2 - المصدر نفسه، ص: 322.

3 - عبد القاهر الجرجاني، اسرار البلاغة، ص: 146.

ويبدو أن عبد القاهر في حديثة عن التخييل قد أفاد من سابقيه من الفلاسفة، ولكنه أكثر مرونة منهم، فبعد أن اعتبر الخيال كذبا ووهما وجعله مقابلا للحق والحقيقة في قوله: «فمنه ما يجيء مصنوعا قد تلطف فيه واستعين عليه بالرفق والحذق حتى أعطي شبها من الحق وغشي رونقا من الصدق باحتجاج تمحل وقياس تصنع فيه وتعمل»[1]، بعد هذا الحكم عاد ليخفف من معارضته للخيال، وذلك في توضيحه لمعنى الكذب في قول البحتري:

كَلَّفتُمونا حُدودَ مَنطِقِكُم في الشِعرِ يُلغى عَن صِدقِهِ كَذِبُه

إنّ المنطق هنا هو القول الحق الذي يقوم عليه من العقل برهان يقطع به ويلجئ إلى موجبه والحال أنّ الشعر يكفي فيه التخيّل والذهاب النفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل. وهذا هو معنى الكذب الذي تقتضيه مقابلة الصدق[2].

فالمقصود بالكذب فيه التخييل والتعليل، وليس الكذب بمعناه العام، وفي تفسير لخيال، بأنه التقريب والتمثيل ما ينفي عنه معنى الكذب كما في قوله: ومن قال (أكذبه) ذهب إلى أن الصنعة، إنما يمد باعها وينشر شعاعها ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل[3].

وخلاصة القول فإنّ الجرجاني يميل إلى جانب الصدق في الشعر، ولكنه صدق يمس المضمون لا الجانب الفني، فعبد القاهر عندما تناول ضروب التصوير، من تشبيه واستعارة، وكناية ومجاز، لم يشترط فيها النقل الحرفي للواقع وإنما كان معجبا أشد الإعجاب بالتشبيهات البعيدة، والاستعارات المبتكرة، بمعنى أنه كان ينتصر انتصاراكبيرا لجانب التخييل في الفن، وإلا فكيف تفسر إعلاء عبد القاهر من قيمة الشعر، والشعر في نظره قائم أساسا على المعاني التخييلية؟ فالشعر عنده مجنى ثمر العقول والألباب، ومجتمع فِرق الآداب، والذي قيّد على الناس المعاني الشريفة، وأفادهم الفوائد الجليلة، وترسّل بين الماضي والغابر، ينقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد، ويؤدي ودائع الشرف

1 - المصدر نفسه، ص: 140.

2- محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، المغرب، ط02، 2010م، ص: 395

3- عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص: 146.

عن الغائب إلى الشاهد حتى ترى به آثار الماضين، مخلّدة في الباقين»[1]، ومن هنا فالتخييل لم ينقص من قيمة الشعر، ولم يحط من الجانب الإخباري الذي يتضمنه، فنظرة عبد القاهر إلى التخييل وعلاقته بالصدق يتنازعها جاذبان: الأول فني جمالي يجعله يقدم آراء أنصار الكذب في الشعر ببراعة وتشويق حتى يوهمنا أنه منهم، والثاني ديني عقلي يجعله يقدم رأي القائلين بالصدق.

ومنه فضّل عبد القاهر المعاني العقلية الصادقة وقبل من المعاني المخيلة ما خضع للعقل واتخذ موقفا متوازنا بين الخيال والصدق وانتصر لقول من قال (خير الشعر أصدقه)[2].

7.ابن خفاجة (533هـ):

أما ابن خفاجة فهو «يرى انه يستجاز في صناعة الشعر لا في صناعة النثر أن يقول قائل (إني فعلت) و(إني صنعت) من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة فإن الشعر مأخذ وطريقة، وإذا كان القصد فيه التخييل فليس القصد فيه الصدق ولا يعاب فيه الكذب»[3]، فابن خفاجة هنا يبعد الحكم الأخلاقي الصارم عن الشعر ويضعه جانبا؛ لأنّ الشعر لا يقصد به الصدق وإنما القصد الأساسي فيه التخييل، أي تصوير المعنى تصويرا فنيا جماليا فيه لطافة، وطرفة، وإذا ورد الكذب في الشعر، فإنه لا ينقص من قيمته لأنّ قيمته تكمن في التخييل.

فنظرة ابن خفاجة إلى مفهوم التخييل، تشبه إلى حد بعيد ما ذهب إليه ابن سينا من قبل عندما عدّ العمدة في الشعر التخييل، لا الصدق أو الكذب. فابن خفاجة يعرّض بالنقاد الذين يغفلون عن طبيعة الشعر هذه، ويؤاخذون الشاعر بكل ما يقوله، لكن مفهومه للكذب مختلف عن مفاهيم من سبقوه فهو يجعله الإخبار بغير الحقيقة ، وهذا الموقف رد على الاتجاه الأخلاقي الذي كان يؤاخذ الشاعر على قوله (إني فعلت) و(إني صنعت)[4]

1 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 15.

2– المصدر نفسه، ص: 272.

3 – ابن خفاجة، ديوان، تحقيق: السيد مصطفى غازي، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1960م، ص: 10، 11..

4 – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 499.

إلا أن ابن خفاجة قد أشار إلى جانب واحد من الكذب هو الكذب الإخباري، وأغفل أنواعا أخرى تطرق إليها النقاد، في إطار حديثهم عن المبالغة والغلو، «ولذا فإنّ لفظة التخييل التي استعملها ابن خفاجة إنما صدرت عن دوائر النقد المتصل بالفلسفة، أو المتأثر بها فرأيناها عند الفارابي، وابن سينا وعبد القاهر، وقد قرنها الشاعر بفكرة الكذب، وحدد هذا الكذب بالتخالف بين القول والفعل، ولم يلمح أن فكرة الكذب كانت تتصل عند بعض النقاد (قدامة مثلا) بالغلو وهو قد يكون في الصورة أو في الوصف، ولا يكون الكذب قاصرا على الفعل وحده، وإنما لجأ إليها الشاعر ليرد على الاتجاه الأخلاقي الذي كان يؤاخذ الشاعر بقوله في شعره (إني فعلت) و(إني صنعت) إصرارا على أن الشعر بذلك يصور واقع الحياة»[1].

التخييل والمحاكاة عند حازم القرطاجي:

يعد أبو الحسن حازم القرطاجي (680هـ)من بين النقاد القلائل الذين تأثروا تأثرا كبيرا بكتابات الفلاسفة المسلمين وشروحهم، وخاصة كتابات ابن سينا. كما أنه اطلع على التراث النقدي الكبير الذي خلفه النقاد السابقون، ولهذا جاء منهاجه جامعا للتراثين، مؤلفا بين ما أخذه الفلاسفة، وما جاء به النقاد وبهذا المعنى نستطيع أن نقول إن حازما جمع بين المناحي النظرية عند الفلاسفة، والجوانب التطبيقية عند النقاد. إلا أن منهاجه جاء معتمدا القسم النظري، أكثر من الجانب التطبيقي.

إن القضايا التي طرحها حازم في منهاجه تدل على أنه قد اطلع واحتك بالعقل اليوناني مثل: ماهية الشعر، طبيعة المحاكاة والتخييل، كما كان تأثره واتكاؤه على نقل العرب واضحا خاصة في الابتداء وإبداع القصيدة وتشكيلها، وفي ظل هذا التزاوج كان حازم مستوعبا للمنظومة المعرفية السابقة له سواء العربية أو الأجنبية خاصة الهيلينية أو لنقل العقلية والنقلية، فكان بوضعه لكتاب الـ(منهاج) جامعا بين المبادئ والأصول الهيلينية والعربية[2].

1 - المرجع نفسه، ص: 499.

2 - زروقي عبد القادر: قضايا الشعرية وعلاقتها بالنص الأدبي بين حازم القرطاجني والسجلماسي في ظل التأثيرات اليونانية، جامعة وهران، كلية الاداب،اللغات والفنون،قسم اللغة العربية وادابها،مخطوط ،الجزائر، 2007 / 2008م، ص: 103.

فحازم قد أحسن الإفادة من كل الموروثات المتاحة له على الرغم من سذاجة بعضها وافتقار بعضها الآخر إلى الوضوح أو الإحاطة، وقد كانت إفادته الأولى ولكنه يتعدها بالأحكام – كما من ذلك الموروث إفادة من يمسك بالخيوط في موقفه من النقد العربي أو باستكمال الناقص إيضاح المبهم كما في حالة الموروثات اليونانية، وبذلك يمكن القول بأن تأثر حازم بالفكر اليوناني كان تأثر إيجابيا لا يقف عند حدود التقليد[1].

إن إفادة حازم من تراث أرسطو مع تسخيره وتطويعه لخدمة الشعر العربي حيث يأخذ أرسطو للشعر مثلا الذي اقتضى المأساة والملهاة، فيقسم حازم الشعر العربي للتراث الأرسطي على نحو لم يسبق له مثيل حتى عند ابن سينا الذي اكتفى بنقل مصطلحات أرسطو كما هي، إذا اكتفى ابن سينا بترجمة المصطلحين الأرسطيين إلى قوموذيا وطراغوديا[2].

كما يرى محمد مفتاح أن حازما هضم الفكر الإغريقي وخصوصا ما بعد أصوله المنطقية والحكمية تتجلى الأصول المنطقية في نظرية التجنيس ،ونظرية التقابلات، ونظرية التقسيم،وتبرزفي نظرية التناسب والاستقلالية، والواقعية أوالانْسجامية،و العلائقية الشاملة

تمثل حازم تلك الأصول المختلفة وجعلها مكونات عضوية في ثقافته العربية الإسلامية فاتخذها أدوات لضبط الأقاويل الشعرية العربية وتصنيفها وتنظيمها واستكشاف مكوناتها وعناصرها. وأما ما كان خاصا بالشعرية الإغريقية فلم يحفل به. ولذلك اجتهد لوضع لها أكثر مما وضعه أرسطو للشعر اليوناني[3].

التخييل وفاعليته في الخطاب الشعري:

لعل حازما كان أوسع فهما في صناعة الشعر وقوانينه، إذ لم يكتف مما عرف عن طريق النقاد القدامى بل جاوزهم إلى معرفة المقاصد الكلية لصناعة الشعر عند الفلاسفة المسلمين عامة وابن سينا على وجه الخصوص، وتتمثل آثار الفلاسفة في تعريفه للشعر وفهمه إذ قال: "الشعر كلام موزون

1 – صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم النقدية والجمالية، ص: 89.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 152.

3 – محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص: 123.

مقفى من شأنه أن يحبب للنفس 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"[1]، فالشعر عند حازم عمادة جودة في هيأة الكلام ومحاكاة ووزن وقافية، وتخييل حسن للمعنى، وضرب من الإغراب يؤدي إلى حدوث التعجب وهذا ما يساعد الشعر على التأثير في المتلقي وذلك من خلال ما يقدمه من أقوال قد تدفعه إلى فعل شيء أو النفور منه. إن حازما يركز على جانب الإغراب في الشعر, وأفضل الشعر عنده ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامة غرابته[2]، وبذلك يكون عنصرا(قوة الصدق) و (الغرابة) معيارا للشعر الذي فيه غاية الجودة، أما غاية الرداءة في الشعر فإنها تكون في سلب القول هذين العنصرين، ذلك أن "أردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب خليا من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألاّ يسمى شعرا، وإن كان موزونا مقفى إذا المقصود بالشعر معدومٌ منه"[3].

ولا تكتمل مهمة التخييل حسب حازم القرطاجني إلا إذا اقترن بعناصر أخرى دافعة لطاقته الفنية إلى أبعد مدى، وهذه العناصر المقترنة بالتخييل والمحاكاة لدى الناقد هي التعجيب والاستغراب.

يقول صاحب المنهاج بعد تحديد تعريف الشعر، وبيان مقوماته الأساسية وكل ذلك يتأكد بما يقترن من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قوي انفعالها وتأثرها[4]، فالشعر يتوجه بالخطاب إلى المتلقي ليحدث لديه انفعالا ما، ويوجهه إلى القيام

بفعل أو تركه.ومن هنا كان إحداث التعجيب والاستغراب في نفس المتلقي مما يزيد في درجة الانفعال الحادثة عن التخييل.

لذا ذهبت الدكتورة فاطمة عبد الله الوهيبي إلى أن «للتخييل مكانة عظمى في منهاج البلغاء، إذ هو عند حازم مقوم أساسي من مقومات الشعرية... وهو الآلية الكبرى التي يعتمد الشاعر إلى

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

2 - المصدر نفسه، ص: 71.

3 - المصدر نفسه، ص: 72.

4 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 71.

تشغيلها واستغلالها لإبداع القول الشعري، وقد ربطها بوظيفة شعرية أساسية عنده وهي التعجيب، ولذلك يبدو التعجيب وظيفة قصوى من وظائف القول الشعري»[1].

والناظر في المنهاج يلاحظ تكثيف الناقد من استعمال هذا المصطلح، الذي يعتبر عاملا مثيرا مع التخييل للمتلقي.

ويرى الباحث محمد القاسمي بعد دراسة النظرية الشعرية عند حازم، أن "التعجيب من أهم الأسس الجمالية في العمل الفني عند حازم، بعد مبدإ التناسب، والشعر الكامل عنده هو الذي تتلقي فيه هاتين الخاصيتين – التناسب والتعجيب – لتشكل في النهاية جوهر القول الشعري" [2].

يقول نفس الباحث معلقا على تعريف حازم للشعر، الذي قرن فيه بين التخييل والمحاكاة والتعجيب والإغراب "إن النص السابق يوضح بدقة وظيفة الفعل الإبداعي وعنصر التأثير في المتلقي، ذلك أن وظيفة الشعر عند حازم القرطاجني جمالية وليست نفعية، فهي لا تخدم غرضا أخلاقيا أو اجتماعيا، وإنما الغاية منه الإدهاش والاستغراب، وتصعيد الإحساس والإدراك لدى المتلقي"[3].

قد نجد مفهوم الإغراب والتعجيب عند كثير ممن سبقوا القرطاجني فابن سينا مثلا يرى أن الشعر قد يقال للتعجيب وحده وقد يقال للأغراض المدنية[4].

نلاحظ أن حازما يستمد مصطلح التعجيب من ابن سينا أيضا وقد أتى استعمال التعجيب عند حازم في تعريفه للشعر يقول شكري عياد إن حازما "يلفتنا أن اقتران المحاكاة بالتعجيب وما للتعجيب من أثر في تحريك النفوس وتقوية الانفعال، وقد ألم ابن سينا بفكرة التعجيب غير مرة"[5].

وإذا كان حازم قد ركز على الإغراب وإحداث التعجيب، فإنه يركز أيضا على الجانب التخييلي فيه، بل إن التخييل هو الذي يميز الشعر عن غيره ولذا يقول حازم في تعريف الشعر:

---

1 – فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003م، ص: 158.

2 – محمد القاسمي، النظرية الشعرية عند حازم القرطاجني، مجلة جذور، ع10، س5، 2002م، ص: 177-178.

3 – المرجع نفسه، ص: 179-180.

4 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن فن الشعر، ص: 162.

5 – أرسطو طاليس، في الشعر، ترجمة شكري عياد، ص: 263.

"الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة أو كاذبة، لا يشترط فيها – ما هي شعر– غير التخييل"[1]. فالتخييل عمدة في الشعر يقوم عليه ولا يكون إلا به.

يذهب حازم إلى اعتبار (التخييل) نشاطا ذهنيا، تناط به عملية استدعاء الصور والانفعلات المختزنة في الذاكرة جراء الأثر الشعري، أو بتعبير حازم أن (التخييل) هو "أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانية أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[2].

وهذا يعني أن مفهوم (التخييل) يتطابق مع مفهوم (التصوّر)، الذي يصبح أثرا لشعرية الكلام التي يولدها اللفظ أو المعنى أو الأسلوب أو النظام وهذه العناصر منفردة أو مجتمعة، هي التي تحدث (التخييل) بوصفه نشاطا ذهنيا لا حقا لعملية التلقي، وهو آلية تقوم على إثارة مخزون الذاكرة، بما فيها من صور بصرية أو تداعيات سمعية تنفعل لها النفس على نحو لا إرادي، ومعنى ذلك أن الخاصية المميزة للقول الشعري، تكمن في قدرته على تحفيز الذهن، وتحريك كوامن النفس على سبيل (التداعي الحر)، جراء الإثارة الحاصلة من قوة تأثير المعاني، أو الأسلوب ونظامه اللغوي. وهذا يعني أن (التخييل) نشاط ذهني يمارسه المتلقي وليس المبدع، ومن ثم فهو بمثابة الأثر الشعري الذي تولده بنية الشعر بمستوياتها المتعددة، سواء أكانت مجتمعة أم منفردة، ويسمي حازم القرطاجني تلك المستويات (الأنحاء)، التي يقع فيها (التخييل) أو (التصوير)، وهي أربعة أنحاء:

1- من جهة المعنى.

2- من جهة الأسلوب.

3- من جهة اللفظ.

4- من جهة النظم والوزن[3].

---

1 – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 89.

2 – المصدر نفسه، ص: 89.

3 – ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص: 89.

ولهذا نجد حازم يربط بين التخييل، وبين المعاني خاصة، لأنه يعد التخييل نوعين: تخييلا ضروريا هو تخييل المعاني من جهة الألفاظ، وتخييلا غير ضروري إلا أنه مستحب مرغوب فيه، وهو تخييل باقي الجهات، أي تخييل الأسلوب، واللفظ، والوزن، والنظم[1].

ويقصد حازم بالمعاني الصور الذهنية للمدركات الحسية، وكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ. فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيأة الألفاظ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها[2]. ولهذا فالمعاني الذهنية ترتكز على حقائق موجودة في عالم المحسوسات ولها وجود أيضا من جهة دلالة الألفاظ والخط عليها.

وتنقسم المعاني حسب القرطاجني إلى خاصة ينفرد بها الخاصة دون الجمهور، وعامة يشترك فيها جميع الناس، وقد كان من المفروض أن يميل الناس إلى المعاني العامة المشتركة، وأن تكون المعاني الخاصة أو ما انفرد بإدراكه فئة من الناس دون العامة وبين ما شاركوهم فيه، ولا ميزة بين ما اشتدت علقته بالأغراض المألوفة وبين ما ليس له كبير علقة إذا كان التخييل في جميع ذلك على حد واحد، إذ المعتبر في حقيقة الشعر، إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك[3]. ولبيان الطرق التي بها تكون علقة المعاني بالأغراض المألوفة عند الجمهور أكيدة يقول حازم: "إن الأقاويل المخيلة لا تخلو من أن تكون المعاني المخيلة فيها مما يعرفه جمهور من يفهم لغتها ويتأثر

له، أو مما يعرفه ولا يتأثر له، أو مما يتأثر له، إذا عرفه، أو مما لا يعرفه ولا يتأثر له لو عرفه، وأحق هذه الأشياء بأن يستعمل في الأغراض المألوفة من طرق الشعر ما عرف وتؤثر له، أو ما كان مستعدا لأن

1 - المصدر نفسه، ص: 89.

2 - المصدر نفسه، ص: 19.

3 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 21.

يتأثر له إذا عرف وكان في قوة كل واحد من جمهور من جبلته في الفهم صالحة أن يتصور ذلك إذا عرف به وذلك كالأخبار التي تحيل عليها الشعراء"[1].

يبين هذا النص إلحاح حازم في نظره للمعاني على تلك المعاني المحركة للمتلقي والفاعلة في نفسه.

والمعاني المألوفة المتداولة أنماط، وأحسنها ما كان داعية للتأثير، وهي الأشياء التي فطرت النفس على استلذاذها أو التألم منها كالذكريات للعهود الحميدة المنصرمة التي توجد النفوس تلتذ بتخييلها وذكرها وتتألم من تقضيها وانصرامها[2].

يرتب حازم على قوله بوجود المعاني الأصلية والدخيلة قسمتها إلى المعاني الأول والمعاني الثواني، و"لنسم المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر المعاني الأول، ولنسم التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض، ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك، لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأول بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيآت التي تتلاقى عليها المعاني ويصار من بعضها إلى بعض المعاني الثواني"[3].

لقد استحدث حازم المعاني الثواني لإعانة المعاني الأول في إيضاح المعنى لهذا، قال حازم"وحق الثواني أن تكون أشهر في معناها من الأول، لتستوضح معاني الأول بمعانيها الممثلة بها، وتكون مساوية لها لتفيد تأكيد المعنى" [4].

ولا يغفل حازم بعد إبرازه أنواع المعاني وجوب تعبيرها عن الأغراض المألوفة أي يجب أن تكون متصورات أصيلة. وهذه المتصورات نفسها منها ما يصلح أن تورد أوائل وثواني وهي ما تعلق المتصور فيه بشيء معروف عن الجمهور من شأنهم أن يرتاحوا إليه أو يكترثوا له، ...والتي لا يصلح أن تورد أوائل وتورد ثواني هي ما تعلق التصور فيها بحقيقة شيء لا تعم معرفته جميع الجمهور[5].

---

1 - المصدر نفسه، ص: 21.

2 - المصدر نفسه، ص: 21.

3 - المصدر نفسه، ص: 23.

4 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 23-24.

5 - المصدر نفسه، ص: 24.

وبعد إلحاحه على ضرورة تعبير معاني الشعر عن أغراض الجمهور، ينتقل لإطلاق اسمه عليها، مسميا إياها المعاني الجمهورية، يقول حازم: "فالأصيل في الأغراض المألوفة في الشعر من هذين الصنفين ما صلح أن يقع فيه أولا، وثانيا متبوعا وتابعا، لأن هذا يدل على شدة انتسابه إلى طرق الشعر، وحس موقعه منها كل حال، وهي المعاني الجمهورية ولا يمكن أن يتألف كلام بديع عال في الفصاحة إلا منها"[1].

ويعرف حازم المعاني الجمهورية في موطن آخر من المنهاج، وهو يتحدث عن توقف فهم المعاني على أمر خارجي، قائلا: "إن المعاني منها ما يحتاج في فهمه إلى مقدمة من معرفة صناعة أو حفظ قصة، فالتي لا يحتاج في فهمها إلى مقدمة هي المعاني الجمهورية التي يشترك في فهمها الخاص والعام، وعليها مدار معظم المعاني الواقعة في الأغراض المألوفة من الشعر وهي مستحسنة فيه" [2].

بهذا البيان من حازم القرطاجني، وبوضعه هذا النوع الجديد من المعاني الذي أطلق عليه المعاني الجمهورية، وهي كما تبين أعلاه المعاني السهلة على عموم المتلقين، والتي لا يحتاج المتلقي عند تلقيها إلى وسيط ليوضح له ماهيتها.

والآن بعدما أن أعلن حازم القرطاجني دون مواربه، أن "الصنف الآخر هو الذي سميناه الدخيل لا يتألف من كلام عال في البلاغة أصلا، إذ من الشروط البلاغية والفصاحة حسن الموقع من نفوس الجمهور"[3]، فقد أعلن بوضوح أنه لتحقيق بلاغه وفصاحة القول/الكلام يجب النظر إلى الأثر الذي يتركه في متلقيه.

فثناؤه على المعاني الأول والمعاني الثواني، لا يعني أن الشعراء الأوائل، والعلماء بالشعر، لم يعرفوا هذا النمط من المعاني، بل إننا نجدهم حسب حازم قد نظموا شعرهم وضمنوه هذه المعاني التي لا يخلو منها إبداعهم، والفرق أنهم لا يعرفوها بهذا الاسم الذي صاغه حازم. يقول صاحب المنهاج "إن من يتتبع في كتب الآداب والبلاغة مذاهب العلماء بالشعر في أي بيت – قالته الشعراء المتقدمين والمحدثين – أو شعر في كل طريق من طرق الشعر التي منها النسيب والمديح والرثاء والهجاء، فإنه لا

1 - المصدر نفسه، ص: 24-25.

2 - المصدر نفسه، ص: 188.

3 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 25.

يجد مواد ما نص على فضله إلا من المعاني التي ذكرت أنها تقع أولا/وثواني، ولا يجد فيها من المواد التي ذكرت أنها تقع إلا ثواني، شيئا البتة ولو لم يكن في ذلك إلا أن البصراء في هذه الصناعة، كأبي الفرج قدامة وأضرابه قد نص جميعهم على قبح إيراد المعاني العلمية والصناعية والعبارات المصطلح عليها في جميع ذلك ونهو عن إيراد جميع ذلك في الشعر"[1].

إن المعاني الشعرية من الكثرة لا يمكن إحصاؤها، ولا تكاد تجيء فيها نسبة تحددها وإنما العمدة في استنباط هذه المعاني المعرفة والنباهة والفطنة ومن هنا فكلما كان الشاعر متنبها لهيئات الأشياء وأوصافها ونسب أجزائها بعضها إلى بعض، ومواقعها وتغيير مواضعها بالنسبة لغيرها، كلما كان أقدر على استنباط المعاني[2].

يعدد حازم طريقتين لاقتباس المعاني واستثارتها. أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر، ومن هنا تتمثل هذه الطريقة في فاعلية القوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني وملاحظة الوجوه التي تلتئم ويحصل لها ذلك بقوة التخيل، والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض لما يمتاز به بعضها من بعض، ويشارك به بعضها بعضا. ولكون خيالات ما في الحس منتظمة في الفكر على حسب ما هي عليه، لا يتباين فيه ما تشابه في الحس ولا يتشابه فيه ما تباين في الحس.

فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجوه وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب، وما تخالف وما تضاد وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو منتقلة أمكنها أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود[3]. لكن هل هذا يعني أن هذا النوع من اقتباس المعاني يقتصر على المعادلات الذهنية لصور الموجودات في الواقع فقط؟ الواقع أن حازما يدخل في هذا الباب أيضا ما يمكن للنفس أن تتصور من المعاني المختلفة التي لا داعم لها من الحس ولا معادل موضوعيا لها في الواقع ولكن شريطة أن يتقبلها العقل. فاقتباس المعاني قد يرتكز إلى الوجود وقد يعتمد معاني لم تقع «لكن النفس تتصور وقوعها وقد يعتمد معاني لم تقع لكن النفس تتصور وقوعها لكون انتساب

1 - المصدر نفسه، ص: 25.

2 - المصدر نفسه، ص: 38.

3 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 38.

بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولا في العقل ممكنا عند وجوده، وأن تنشئ على ذلك صورا شتى في ضروب الأغراض»[1].

أما الطريقة الثانية في اقتباس المعاني واستثارها فتتمثل في الإفادة من حديث وقع في شعر أو نثر أو تاريخ أو مثل أو حديث. ويدخل في هذا الإطار الاقتباس والتضمين، وزيادة المعنى أو توليده. وفي هذه الطريقة من اقتباس المعاني يبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه. إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين فيحيل على ذلك أو يضمنه، أو يدمج الإشارة إليه أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه أو ليزيد فيه فائدة فيتممه أو يتمم به، أو يحسن العبارة خاصة، أو يصير المنثور منظوما أو المنظوم منثورا خاصة[2].

إن اقتباس المعاني بالطريقتين لا يوصل الشعر إلى المتلقي وإنما هو الأساس الذهني التصوري الذي يعتمد الشاعر فيختار له العبارات الملائمة والألفاظ المعبرة ويدرجه في إطار بلاغي يسمو بالصورة الذهنية إلى أعلى مراتب الجمال والفن. ومن هنا نجد حازم القرطاجني يركز على هذا الجانب وعلى حسن التأليف وسهولة العبارة، والابتعاد عن التكلف والغموض إلا إذا كان الغموض مقصدا في حد ذاته. ويعطي حازم أمثلة عن التكلف فمن ذلك إبدال لضمير المخاطب من ضمير الغائب في مثل قول الشاعر:

فَتَاتَانِ بالنّجْمِ السعيد وُلدتُما[3].

وهو لعبد الله بن قيس الرقيات وقبله:

فتاتان أما منهما فشبيهه الهلال وأخرى منهما تشبه الشمسا[4]

1 – المصدر نفسه، ص: 39.

2 – المصدر نفسه، ص: 39.

3 – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 223.

4 – ينظر: المصدر نفسه، حاشية المحقق، ص: 223.

يحدد حازم الأحوال والمراتب التي يحتاج إليها الشعراء في تخييلاتهم، فيقسمها إلى ثماني مراحل لكل واحدة منهما في زمان مزاولة النظم مرتبة لا تتعداها. وإذن فهي أحوال تمس بناء العمل الفني، وتحدد مراحله التكوينية. وهذه الأحوال هي:

1- **الحالة الأولى**: يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه أو إيراد أكثرها.

2- **الحالة الثانية**: أن يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوبا، أو أساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها ويستمر بها على مهايعها.

3- **الحالة الثالثة**: أن يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب. ومن أهم هذه التخيلات موضع التخلص والاستطراد.

4- **الحالة الرابعة**: أن يتخيل تشكل تلك المعاني وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بها ليعلم ما يوجد في تلك العبارات من الكلم التي تتوازن وتتماثل مقاطعها، ما يصلح أن يبني الروَي عليه. وفي هذه الحال أيضا يجب مراعاة افتتاح الكلام، ويدخل في هذا الباب مراعاة مواضع التخلص والاستطراد وتمثل الأحوال السابقة أربع أحوال في التخاييل الكلية. ويبقى أربع مثلها في التخاييل الجزئية فهي متممة لها.

5- **الحالة الخامسة**: وهي أول حال من التخاييل الجزئية: أن يشرع الشاعر في تخيل معني معنى بحسب غرض الشعر.

6- **الحالة السادسة**: أن يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكميلا له وذلك يكون بتخيل أمور ترجع إلى المعنى من جهة حسن الوضع والاقترانات والنسب الواقعة بين بعض أجزاء المعنى وبعض، وبأشياء خارجة عنه مما يقترن به ويكون عونا على تحصيل المعنى المقصود به.

7- **الحالة السابعة**: أن يتخيل لما يريد أن يضمنه في كل مقدار من الوزن الذي قصد، عبارة توافق نقل الحركات والسكنات فيها ما يجب في ذلك الوزن في العدد والترتيب، بعد أن يخيل في تلك العبارات ما يكون محسنا لموقعها من النفوس.

8- **الحالة الثامنة:** أن يتخيل في الموضع الذي تقتصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى، معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك المعنى، وتكون عبارة المعنى الملحق طبقا لسد الثلمة التي لم يكن لعبارة الملحق به وفاء بها"[1].

فهذه هي مراحل بناء العمل الشعري وتكوينه، وينبغي على الشاعر أن يلجأ إليها في مجال نظم الشعر.

وإذا كانت صناعة الشعر، كما رأينا في الأحول السابقة، تعتمد كلية على التخيل لإحداث التخييل بعد اكتمال العمل الفني، فلابد للشاعر في عملية الإبداع من قوى أساسية يحتاج إليها كما يرى حازم القرطاجني كالقوة الملاحظة (الإدراك البصري) والقوة الشاعرة (الطبع والشاعرية)، والقوة الحافظة (قدرة الحفظ والاستيعاب)، والقوة الذاكرة (الذاكرة وقوة التناص)، و(القوة المائزة) التي تجعل الشاعر قادرا على التمييز والتفريق والتركيب والقوة الصانعة التي تهدف إلى التركيب وتحقيق الاتساق والانسجام النصي حتى يصبح العمل الإبداعي عملا فنيا متكاملا[2]. وقد عدد حازم القرطاجني عشر قوى في خلق الشعر وإبداعه وسيّجها بقوى ثلاث، وهي الحافظة والمائزة والصانعة، وأصبح لا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة وقوة مائزة، وقوة صانعة[3]. وكل هذه القوى تساهم في خلق نص شعري متراكب تراكبا تخييلا عضويا، ترفع صاحبه إلى مرتبة الشعراء الجديرين بالثناء والتقدير.

ولما كان القول الشعري لا يخرج من أن يكون وصفا أو تشبيها أو حكمة أو تاريخا فقد احتاج الشاعر في تخييلاته وتركيب صوره إلى معرفة بأوصاف الأشياء وأقدارها وماهياتها وهذا ما توفره له القوة الحافظة، 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 مرتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود، فإذا أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلى حقائقها[4]، حيث تبدو القوة الحافظة إحدى القوى الذهنية

1 - حازم القرطاخني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 109-110.

2 - ينظر: المصدر نفسه، ص: 42-43.

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

4- المصدر نفسه، ص: 42.

وظيفتها حفظ تلك الصور، أو المدركات الحسية بعد أن غابت عن الإدراك الحسي وهو بذلك يقصد الخيال أو المصورة كما يسميها الفلاسفة المسلمون.

إلا أن كثيرا من خواطر الشعراء لا تكون رائقة ولا واضحة الخيالات بل تكون غير منتظمة، ولهذا فإذا أجال الشاعر فكره في القوة الحافظة ليستمد منها أوصاف الأشياء اختلطت عليه، وتشابهت لديه حتى يقع في الغلط فيختار الصور غير اللائقة بأغراضه ويأتي بها في غير مواضعها. [1]

ونتيجة لهذا الاختلاط الذي قد يحدث داخل القوة الحافظة لغزارة ما فيها، من صور الأشياء، ومعانيها فقد احتيج للتمييز بينها ولانتقاء ما هو مناسب منها للمعاني والأغراض المراد تناولها إلى قوة تميّز بين صفة وأخرى، هذه القوة هي (القوة المائزة) و"هي التي بها يميّز الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك، وما يصح مما لا يصح"[2]، تضاف القوة المائزة إلى الحافظة في كونهما تتعلقان بمرحلة التفكير الشعري إذ بواسطة هذه القوة يكون بإمكان الشاعر أن يختار الصور المناسبة للغرض المنظوم فيه، وكذلك التركيب المستعمل والأسلوب المتبع حتى يتماشى مع الغرض المنشود وهو تحقيق الاستجابة التخييلية.

فإذا ما ميّز الشاعر بين ما هو موجود في الحافظة احتاج بعد هذا إلى قوى يضم بها شتات العناصر المختلفة ويؤلف بفضلها بين الألفاظ والمعاني، وبين النظم والأسلوب. هي القوة الصانعة "التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض، وبالجملة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة. وهذه القوى... هي الحافظة والمميزة والملاحظة والصانعة وما جرى مجراها"[3].

وهذه القوى الثلاثة سواء ما تعلق منها بمرحلة التفكير الشعري أو التجسيد للعمل فإن حازما يقول بضرورة توفرها في طبع الشاعر حتى يحكم بقوة الموهبة لديه، هذه الأخيرة ورغم أهميتها فهي لا تكتفي منفردة لتشكيل شاعر جيد، بل لابد من الدربة والممارسة لأنها تشحذ الطبع وتنميه.

1- المصدر نفسه، ص: 43.

2- المصدر نفسه، ص: 43.

3- حازم القرطاخني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 43.

هكذا تعهد حازم قضية الطبع والصنعة"على نحو أنضج من كل الذين سبقوه، فالطبع والصنعة عنده يأخذان شكل اتجاهين متلازمين في مقومات الإبداع الشعري سواء كانت بيئية خارجية أو نفسية داخلية، وهو يفيد في ذلك كله بما قرأه وتمثله من موروثات النقاد القدامى أو شرّاح الفكر الأرسطي اليوناني"[1].

والخلاصة التي يمكننا استخراجها مما سبق هو الأساس الذي يقوم عليه الشعر، وليس للوزن والقافية أي معنى في الشعر إذا انتفى منه التخييل. ولكن إذا كان الشعر في أساسه تخييلا فهل أن هذا التخييل فعالية حرة ؟ أم هل أنه مرتبط بقواعد منطقية وأسس عقلية تضبطه ؟ إن حازما كان يسلم بنفس المبدأ الذي ألحّ عليه الفلاسفة وهو ضرورة خضوع التخييل الشعري للعقل وتناغمه مع قواعد المنطق. وهو افتراض يدعمه ما يذهب إليه حازم من ضرورة التأكد من صحة المعاني وسلامتها من الاستحالة والتناقض، وتعرضه لأوجه التدافع العقلي بين المعاني، ولكمال المعاني ونقصها من حيث القسمة، أو الترتيب أو التداخل، أو الغموض والإشكال[2]. ويعطي حازم مثالا على المتناقض من أقاويل الشعراء قول عبد الرحمن بن عبد الله القس:

أَرَى هَجْرَها والقَتلَ مِثْلَيْنِ فاقصروا مَلامَكُمْ والقَتْلُ أعفَى وأَيْسَرُ[3]

فقد تناقض، لأنه ساوى بين الهجر والقتل، ثم عاد وجعل القتل أعفى وأيسر. ينطلق حازم من فكرته عن التخييل وكون جوهر العملية الإبداعية الشعرية فيقسم أغراض الشعر بالارتكاز على ما يقصد إليه الشعر، ، فالأقاويل الشعرية لما كان القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضِها عما يراد بما يخيّل لها فيه من خير أو شر أو كانت الأشياء التي يرى أنها خيرات أو شرور منها ما حصل ومنها ما لم يحصل، وكان

حصول ما من شأنه أن يطلب يسمى ظفرا، وفوته في مظنة الحصول يسمى إخفاقا، وكان حصول ما من شانه أن يهرب عنه يسمى أداة أو رزءا، وكفايته في مظنة الحصول تسمى نجاة، سمي

1- صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم النقدية والجمالية، ص: 86.

2- ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 85.

3- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 13.

القول في الظفر والنجاة تهنئة، وسمي القول بالإخفاق إن قصد تسلية النفس عنه تأسيا وإن قصد تحسرها تأسفا[1].

التخييل وعلاقته بالصدق والكذب:

حسب حازم تعتمد "الصناعة الخطابية في أقاويلها على تقوية لا على إيقاع اليقين...و ... الصناعة الشعرية على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة، وكان التخييل لا ينافي اليقين كما نافاه الظن، لأن الشيء قد يخيل على ما هو عليه وقد يخيل على غير ما هو عليه"[2].

إن حازما ههنا لا ينفي ورود الصدق في الشعر، كما أنه لا ينفي اعتماد التخييل على الأقاويل الكاذبة. ومن هنا كان التخييل عنده غير مناف لليقين مثلما ينافيه الظن.

ورتب ناقدنا على المقدمات أعلاه النتائج التالية:

وجب أن تكون الأقاويل الخطبية... غير صادقة ما لم يعدل بها عن الإقناع إلى التصديق، لأن ما تقوم به وهو الظن مناف لليقين، وأن تكون الأقاويل الشعرية، غير واقعة أبدا في طرف واحد من النقيضين الذين هما الصدق والكذب[3].

لذلك أقر بإمكانية وقوع الكذب في الخطابة ولكنه نأى بالشعر عن هذه الثنائية، ولكن لماذا نفى حازم عن ذلك عن الأقاويل الشعرية ؟لأن الأقاويل الشعرية" تقع تارة صادقة و تارة كاذبة، إذ ما تقوم به الصناعة الشعرية وهو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفين. فلذلك كان الرأي

الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل"[4].

1- المصدر نفسه، ص: 337.

2- المصدر نفسه، ص: 62.

3- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 62-63.

4- المصدر نفسه، ص: 63.

يفصح نص حازم هذا عن جوهر الشعر المتمثل في التخييل ههنا ، ولا ينظر فيه إلى الصدق و الكذب

قد تكشف لنا النصوص السالفة، أنّ حازما قد شعر أن عليه أن يواجه صفة الكذب التي تلصق عادة بالشعر، خاصة وأن نفي هذه الصفة عن الشعر يزيل كل ما يتعلق بمفهوم التخييل نفسه من سوء ظن أو ريبة. ولقد حسم حازم الموقف- من وجهة نظره على الأقل- عندما أخرج قضية الصدق والكذب من طبيعة الشعر جملة وركز على أهمية التخييل ووظيفته فحسب[1].

يتبدى لنا بفحص وجهة نظر حازم في هذا الموضوع، استحضاره الشديد للمتلقي في معالجته لما يطرأ على نقده من قضايا.

يرى حازم أن من واجب الشعر معرفة (الوجوه التي تصير بها الأقاويل الكاذبة موهمة أنها صدق). فما الذي يعنيه حازم بهذا القول ؟ هل يعني أن إيهام المتلقي بصدق الأقاويل يؤثر في المتلقي وسلوكه، وتوجيه تصرفاته وجهة معينة ؟ وإذاكان ذلك فهل هذا يدل على أن الأقاويل الصادقة في الشعر أكثر فاعلية وتأثيرا من الأقاويل الكاذبة ؟ الواقع أن الصدق في الشعر إذا كان فيه تخييل أحسن من الكذب.

يقول حازم القرطاجني في هذا الصدد: "إنما يصير القول الكاذب مقنعا وموهما أنه حق بتمويهات، واستدراجات ترجع إلى القول أو المقول له... والتمويهات تكون في ما يرجع إلى الأقوال والإستدراجات تكون بتهيؤ المتكلم بهيأة من يقبل قوله، أو باستمالة المخاطب واستلطافه له بتزكيته وتقريظه، وبإطبائه إياه لنفسه وإحراجه على خصمه حتى يسير بذلك كلامه مقبولا عند الحكم، وكلام خصمه غير مقبول"[2]. تظهر لنا هذه النصوص حرص حازم على الصدق في الشعر، وأما اللجوء إلى الكذب فهو لجوء اضطراري للشاعر، مؤكد في حقه أن اضطر لذلك أن يعتمد هذه الأساليب القائمة على التمويه والإيهام.

1- جابر عصفور، الصورة الفنية، في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 79.

2- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 64.

والتمويه من "موه الشيء: طلاه بذهب أو فضه وما تحت ذلك شبه أو نحاس أو حديد... وقدموه فلان باطله إذا زينه وأراده في صورة الحق"[1].

بناء على هذه المعاني نستنتج أن التوهيم والإيهام والتمويه هو إخفاء مواطن الكذب وجعل المتلقي يعتقد أنها صادقة، وإذا شبهنا الكلام الكذب بالنحاس أو الحديد، فإن الصدق حسب التحديد اللغوي لابن منظور أعلاه يكون هو الذهب أو الفضة.

وإذا كان الذهب والفضة يستعملان في مجال التجارة، فالمؤكد أن إثارة الزبون وإغرائه بشراء البضاعة، يستوجب طلاء لغير الذهب بالذهب اعتبارا لميل النفس نحو الذهب وتفضيلها له على سائر المعادن عند الزينة، وكذلك الأمر بالنسبة للقول الشعري، فإن مما يزيده قبولا وإيثارا من النفوس جعل ظاهره صادقا مخفيا باطنه، إن كان كاذبا من خلال استعمال هذه التقنيات الفنية المثيرة كالتمويه والإيهام.

ويزود حازم القرطاجني المبدع بمزيد من الوسائل لإنجاح عملية التوهيم الشعري والإيهام فيقول: "والتمويهات تكون بطئ محل الكذب من القياس عن السامع، أو باغتراره إياه ببناء القياس على مقدمات توهم أنها صادقة لاشتباهها بما يكون صدقا، أو بترتيبه على وضع يوهم أنه صحيح لاشتباهه بالصحيح... 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"[2].

وتعد الأقاويل القياسية، إذا كانت مبنية على تخييل ومحاكاة أقوالا شعرية بغض النظر عن طبيعتها سواء أكانت برهانية، أم جدلية، أم خطابية يقينية، أم مشتهرة، أم مظنونة ،وقد تأتي الاستدلالات والأمثال الواقعة في الشعر، وهي أقاويل شعرية في حد ذاتها لما فيها من التخييل ويكون منها ما هو قول حق، وما ليس بحق[3]

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة (موه).

2- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 64.

قد نرى من خلال مقارنة أفضل الشعر بأردئه عند حازم القرطاجني، مدى حرصه على الصدق ورفضه الكذب الظاهر غير المموه، يقول حازم في أول إضاءة له تلي المعرف الدال على المعرفة بماهية الشعر وحقيقته: "فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته. وإن كان قد يعد حذقا للشعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس وإعجالها إلى التأثر له قبل بإعمالها الروية في ما هو عليه. فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تخيله في إيقاع الدلسة للنفس في الكلام"[1]. فقد وقف حازم عندما ينبغي أن يتميز به الشعر الجيد، وهو حسن المحاكاة، والهيئة، وقوة الصدق، وخفاء الكذب وقيام الغرابة والتعجيب.

وتعتبر الحيلة أحد أسلحة هذه العدة الواجب توفرها لدى المبدع يقول حازم: "والأقاويل الشعرية أيضا تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل الشيء أو تركه"[2].

إن تروى الشاعر الربط بين الصور لتشكيل العمل الشعري، فهو يسعى إلى إخفاء الكذب متخذا الحيلة سبيلا لإقناع المتلقي بتلك الأقاويل وجعلها تحرك ما بالنفس من انفعالات مختلفة وفي الوقت ذاته يقف عند صفات الشعر الرديء "وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خاليا من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا، وإن كان موزونا مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه، لأن قبح الهيأة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب، وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكي أو قبحه ويشغل عن تخيل ذلك، فتجمد النفس عن التأثر له، ووضوح الكذب يزعها عن التأثر بالجملة"[3]. وعلى هذا فالكذب مقبول في الشعر شريطة أن يغشى برونق من الصدق، والصدق مقبول أيضا فيه شرط أن يكون مخيلا.

ولا يلجأ الشاعر إلى انتهاج طريق الكذب إلا إذا أعوزه الصدق ولم يواته في الغرض الذي هو قائل فيه، ولهذا يستعمل الكذب عندما يريد الشاعر تحسين قبيح أو تقبيح حسن، أما إذا أراد تحسين

1- المصدر نفسه، ص: 72.

2- المصدر نفسه، ص: 346.

3- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 72.

حسن أو تقبيح قبيح فإن الصدق متمكن في هذا النوع من الوصف، ولهذا يرى حازم أن أقاويل الشعراء في تحسين الحسن أو تقبيح القبيح أقاويل صادقة إذ لم يخرج بها التصوير إلى المبالغة. والمبالغة في الشعر مقبولة لأن الشعراء قد يحاكون الشيء بما هو أعظم منه حالا أو أحقر ليزيدوا النفوس استمالة إليه أو تنفيرا عنه[1].

وتحسين الحسن أو تقبيح القبيح يختلف تماما فيهما الصدق بحسب الشيء المراد تحسينه أو تقبيحه فقد يكون الشيء الحسن أحسن ما في معناه وكذلك القبيح قد يكون أقبح ما في معناه، ومن هنا فإن محاكاة أي منهما بما هو دونه تقصير، وليس هناك ما هو أكثر منه ليحاكي به، فالأقاويل فيهما ينبغي أن تكون صادقة في الأكثر. وأما الحسن والقبيح اللذان يوجد ما يساويهما في معناهما، أو يفوقهما فيه. فالأقاويل الشعرية قد تأتي فيهما صادقة أو كاذبة بحسب اقتصاد الشاعر في الوصف أو المبالغة فيه فإذا اقتصد جاءت أقواله صادقة وإذا بالغ جاءت كاذبة[2].يرى حازم أن الأنحاء التي يترامى إليها صدق الشعر أو كذبه ثمانيه إلا أنه يقتصر على ذكر ستة أنحاء منها فقط[3] وهي:

- تحسينُ حَسَن لا نظير له، ويجب أن يعتمد في هذا النمط من الوصف الصدق.
- تقبيح قبيح لا نظير له وهو شبيه بالنمط الأول إذ تعتمد فيه الأقاويل الصادقة أيضا.
- تحسين حسن له نظير: وكثيرا ما يقع في هذا النوع الصدق إذا اقتصد في أوصافه واقتصر على الوقوف عند حدودها، وكذلك أيضا إن اقتصد في محاكاته بغيره واقتصر على المشابهة دون الغاية التي يطمح فيها عن محاكاة الشيء بالشيء إلى قول هو هو[4].
- تقبيح قبيح له نظير: يقع فيه الصدق أيضا إذا اقتصد في محاكاته ولم يبالغ فيه أو يتجاوز. ويبقى التشبيه صادقا إذا شبه الشيء بالشيء وكان فيه شبه منه. لا يرى حازم أن كثيرا من الناس يغلط فيظن أن التشبيه والمحاكاة من جملة كذب الشعر وليس كذلك لان الشيء إذ أشبه الشيء فتشبيه به صادق لان المشبه مخبران شيئا أشبه شيئا وكذلك هو بلا شك ولان التشبيه بإظهار الحرف.

1- ينظر: المصدر نفسه، ص: 73.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص: 73.

3- المصدر نفسه، ص: 74-75-81.

4- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 74.

– تحسين القبيح: وقد يقع فيه الصدق أيضا إلا أن وقوعه في ما بلغ الغاية في القبح أقل من وقوعه في ما هو دون الغاية من ذلك.

– تقبيح الحسن: وحكمه في الصدق حكم تحسين القبيح، فقد يقع الصدق فيه لأن كل شيء حسن يقصد محاكاته وتخييله وإن كان أحسن ما في معناه، فقد يوجد فيه وصف مستقبح. وكذلك الشيء القبيح، فإنه وإن كان لا أقبح منه قد يوجد في وصف مستحسن[1]. فهذه هي الأنحاء الستة التي ذكرها القرطاجني والتي يترامى إليها صدق الأقاويل الشعرية أو كذبها.

يقسم القرطاجني الأقاويل الشعرية إلى أقاويل صادقة وأقاويل كاذبة، وأقاويل يجتمع فيها الصدق والكذب، والكذب أنواع، فمنه ما يعلم كذبه، من ذات القول، ومنه ما لا يعلم كذبه من ذات القول، وينقسم هذا الأخير إلى ما لا يلزم علم كذبه من خارج القول، وإلى ما يعلم كذبه من خارج القول. وبناء على هذا التقسيم يحدد حازم مجموعة من أنواع الكذب وهي: الاختلاف الإمكاني وأعني بالاختلاف: أن يدعي الإنسان أنه مُحب، ويذكر محبوبا تيّمه، ومنزلا شجاه من غير أن يكون كذلك. وعَنَيْتُ بالإمكان: أن يذكر ما يمكن أن يقع منه ومن غيره من أبناء جنسه، وغير ذلك مما يصفه ويذكره[2].

أما الذي يعلم كذبه من خارج القول ولابد، فيدخل فيه الاختلاف الامتناعي، والإفراط الامتناعي والإستحالي ويمثل الإفراط الغلو في الصفة فيخرج بها عن حد الإمكان إلى الامتناع أو الاستحالة. وقد فرق حازم بين الممتنع والمستحيل، بقوله: "إن 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"[3].

ويشبه الإفراط الإمكاني، الاختلاف ويفترق عنه في الدرجة. ومن هنا لم يكن بالإمكان التحقق من صدقه أو كذبه لا من ذات القول ولا من بديهة العقل، والاختلاف الإمكاني يقع للعرب من جهات الشعر وأغراضه، وجهات الشعر: هو ما توجه الأقاويل الشعرية لوصفه ومحاكاته مثل الحبيب،

1- المصدر نفسه، ص: 73.

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

3- المصدر نفسه، ص: 76.

والمنزل، والطيف في طريق النسيب. فمثل هذه الجهات يعتمد وصف ما تعلق بها من الأحوال التي لها عُلقة بالأغراض الإنسانية فتكون مسانح لاقتناص المعاني بملاحظة الخواطر ما يتعلق بجهة جهة من ذلك. والأغراض: هي الهيئات النفسية التي ينحى بالمعاني المنتسبة إلى تلك الجهات نحوها ويمال بها في صغوها، لكون الحقائق الموجودة بتلك المعاني في الأعيان مما يهيئ النفس بتلك الهيئات، ومما تطلبه النفس أيضا، أو تهرب منه إذا تهيأت بتلك الهيئات[1].

فالشاعر لا يتوجه إلى العقل وإنما يخاطب الوجدان ويؤثر في نفس المتلقي من خلال مشاعر إنسانية، وهي مناسبة لديه لجعل الصور أكثر وضوحا وتأثيرا حتى يتمكن من تحقيق تلك الاستجابة التخييلية بين المبدع والمتلقي.

فالشاعر يتصور وجود حبيب، ومنازل يبكيها... محاولا نقل ما يعتريه من مشاعر، من حزن وألم، وفرحة لاستعادة ما فات من ذكريات، وهي مناسبة يستغلها الشاعر لإظهار كوامنه النفسية وتنشيط مقدرة الخيال لديه لجعل الصورة أكثر وضوحا وتأثيرا، حتى يتمكن من تحقيق تلك الاستجابة التخييليةالتي ينشدها وبيان نجاحه في توظيف تلك المَلَكة على أحسن صورة. إذ يتضمن النص الصورة أو الصورة الموحية، لهو مثابة المنبه الذي يحرك سواكن المرء، ويخص كوامنه الشعورية، ليس هذا وحسب بل إن المرء وهو بإزاء جملة الموحيات التي تتدفق من الصورة، يقوم بعملية تأويل لها ولموحياتها، إنه يركبها في ذهنه وفقا لما هي عليه تركيبته النفسية ذاتها، وبالتالي فهذا الاختلاف للصور هو أمر ممكن، حتى وإن لم يقع للشاعر بالفعل، لكن تعبيره عن هذه الحالة، ومحاولة معايشة ذلك الموقف يجعل ورود مثل هذا النوع من التصوير مستساغا، إضافة إلى قدرته على تحريك النفوس وهزّها بالانفعال وهو ما يطمح الشاعر إلى تحقيقه من خلال عمله الشعري، ولأنه كما اتضح من تعريف حازم للشعر بأن العبرة فيه عائدة إلى ما يحتويه من تخييل لا إلى تلك الأقاويل صادقة أو كاذبة[2].

لقد رأى حازم أن الاختلاف الإمكاني يقع في كثير من جهات الشعر عند العرب أي أن الكذب الممكن هو الذي نجده في الشعر العربي، ويأتي بما يقابل هذا النوع الكذب الممتنع أو الاختلاف الامتناعي، وهذا النوع من الاختلاف ليس يقع للعرب في جهة من جهات الشعر أصلا،

1- المصدر نفسه، ص: 77.

2- ينظر: سمير أبو حميدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، ط1، منشورات عويدات الدولية، بيروت، 1991، ص: 136.

وكان شعراء اليونانيين يختلفون أشياء يبنون عليها تخاييلهم الشعرية ويجعلونها جهات لأقاويلهم، ويجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع فيه، ويبنون على ذلك قصصا مخترعا نحو ما تحدث به العجائز الصبيان في أسمارهم من الأمور التي يمتنع وقوع مثلها[1].

علاقة التخييل بالمحاكاة :

قد تعتمد الصناعة الشعرية عند حازم " تخييل الأشياء التي يعبر عنها بإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة"[2]. لذلك سعى حازم لمحاولة التأليف بين المحاكاة والتخييل والتركيب بينهما، فهما يشتملان على عملية التأليف الشعري من جوانبها كافة، فجعل المحاكاة أساس العملية الإبداعية ، لكنها تأتي قبل التخييل، لأنها تتحقق في الخطابة وفي الشعر، غير أنها في الأولى تآزر بالإقناع وفي الثاني تآزر بالتخييل، وهذا مكمن التفريق بينهما حتى "وإن كان يتجهان إلى وجهة واحدة فكل منهما له وظيفة لأن المحاكاة هي التي تبعث صور الخيالات في النفس، وهذا الانبعاث هو التخييل، فالشاعر يخيل بالمحاكاة وجوهر الشعر هو التخييل والمحاكاة أداته، يذكر حازم وهذا مهم جدا أن المحاكاة قد تكون محاكاة محضة مستقلة يعني تروي المعنى بلغة أوساط الناس كما كان يقول السكاكي وهي اللغة التي لا تحمد ولا تذم، وحينئذ لا تكون هي المحاكاة الداخلة في بناء الشعر، وإنما تدخل المحاكاة في الشعر وتصير جزءا من جوهره"[3].

تعد المحاكاة إحدى الطرق التي يقع بها التخييل في النفس، وهذه الطرق قد تكون بتصور شيء في الذهن عن طريق الفكر وخطرات البال، وقد تكون بمشاهدة شيء فيتذكر به شيء آخر أو بأن يكون يحاكى لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي، أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكى لها صوته أو فعله، أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة أو بأن يحاكى لها معنى بقول يخيله لها ...أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة[4].

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

2- المصدر نفسه، ص: 62.

3- محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2006، ص: 71.

4- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 89-90.

فالمحاكاة ههنا طريقة من الطرق التي يتوسل بها التخييل للتأثير في المتلقي، وهكذا ترتبط قيمة المحاكاة أساسا بما تحققه من تخييل "وتبعا لذلك نخلص إلى نتيجة مفادها أن المحاكاة هي العملية الإبداعية وهي الاستخدام الشعري للغة، أما التشبيه والاستعارة وباقي الأنماط البلاغية التي مدارها لشابهة هي إمكانات ذات طبيعة نوعية خاصة تساهم في إجراء عملية المحاكاة وذات بعد إجرائي في تحقيق التخييل ، وهو فعل هذه العملية وعلى هذا يمكن أن تكون المحاكاة هي التشبيه، ولكن لا يمكن أن تكون مفسرة ومرادفة للتخييل، لأن المحاكاة والتشبيه كليهما يشكلان الوسيلة في حين يشكل التخييل الفعل المتحقق لهذه الوسيلة[1] إذن فالتخييل والمحاكاة مرتبطان أشد الارتباط وهما العنصران اللذان يميزان الأقاويل الشعرية عن غيرها من الأقاويل فالشعر يقوم أساسا على تصوير المعنى تصويرا فنيا جماليا من خلال الاعتماد على الشكل، ومن هنا لم يكن للوزن أو القافية معنى إذا لم تكن الأقاويل مخيلة محاكية ولهذا قد أخطأ من ظن أنّ الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق، على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية فلا يزيد بما يصنعه من ذلك على أن يبدي عن عواره ويعرب عن قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره[2]، فالتخييل والمحاكاة هما جوهر الشعر لا القافية والوزن.

لقد عد حازم الأقاويل القياسية المبنية على التخييل والمحاكاة أقاويل شعرية، سواء أكانت مقدماتها برهانية أم خطابية يقينية أم مشتهرة أم مظنونة، فإذا خلت هذه الأقاويل من المحاكاة، وكانت مبنية على الإقناع وغلبة الظن كانت أقاويل خطبية. فإذا خلت من المحاكاة والإقناع، لم يكن لها دخل لا في الخطابة ولا في الشعر[3].

إن حازما سار على خطى الفلاسفة المسلمين من حيث ربطه المحاكاة بالتخييل وهذا هو الفيصل الرئيس من طبيعة المحاكاة عند المسلمين وطبيعتها عند أرسطو الذي لم يشر إلى التخييل

1- بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين، دراسة نقدية وتحليلية، دار النشر المعرفة، المملكة المغربية، ط01، 2005، ص: 69.

2- ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 28.

3- المصدر نفسه، ص: 67.

عندما شرح مفهومه للمحاكاة، وهكذا ظلت المحاكاة الشعرية الأرسطية بعيدة عن الارتباط بنفسية المبدع، بل نظر إليها من حيث هي موضوع مستقل عن المبدع، ولذا ظهر النقص في مفهوم طبيعة المحاكاة الشعرية من خلال ملكات الإنسان وحالات النفسية، وكانت المحاكاة الأرسطية بالنسبة إلى لمسلمين مقدمات ضرورية لفهم الشعر العربي ولكنهم لم يكتفوا بها بل وسّعوها وازدادوا عليها بما يلائم فنونهم الأدبية، ولم يغب عن ذهنهم أبدا أن طبيعة شعرهم تختلف عن طبيعة الشعر اليوناني الذي وضع له أرسطو قوانين خاصة به[1].

ومن هنا لم يكن للمرء أن يجحد فضل حازم في هذا المضمار فقد أفاض في التوكيد على أن المحاكاة هي حقيقة الشعر وليس الوزن أو القافية أو المعنى. وإذ تذكرنا أن المحاكاة هي تخييل المعنى... أدركنا أن إسراف حازم في الكلام على المحاكاة، من حيث إنها جوهر الشعر كان أمرا ضروريا للتنبيه على أن الشعر إنما يقوم بالمعنى أو بطريقة تصوير المعنى من خلال الشكل، ولكنه لا يقوم أبدا بالشكل الذي لا ينم على كبير معنى فيقتصر على رسوم الوزن وقوانين القافية[2].

أقسام المحاكاة:

يقسم حازم المحاكاة إلى عدة أنواع من التقسيمات، فهو يقول " لا يخلوا المُحاكِي أن يحُاكِي موجودا بموجود أو بمفروض الوجود مُقدّره، ومحاكاة الموجود لا تخلو من أن تكون محاكاة شيء بما ليس من جنسه ، أو محاكاة شيء بما هو ليس من جنسه، ومحاكاة غير الجنس لا تخلو من أن تكون محسوس بمحسوس أو محاكاة محسوس بغير محسوس أو غير محسوس بمحسوس أو مدرك بغير الحس بمثله في الإدراك وكل ذلك لا يخلو من أن يكون محاكاة معتاد بمعتاد أو مستغرب بمستغرب أو معتاد بمستغرب أو مستغرب بمعتاد، وكلما قرب الشيء مما يحاكى به كان أوضح شبها، وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع"[3].

1- عبد الحميد جيدة، التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، ص: 201-202.

2- عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ص: 183.

3- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 91.

هذا التقسيم يدل على أن حازما لم يخرج عن المفهوم العربي للمحاكاة وجعلها مرادفا للتشبيه، أي أنه لم يخرج عن الدائرة البلاغية في هذا الشأن إلا بزيادة التقسيمات، وهو يلزم ما قال به ابن سينا عن الغرابة والتعجيب[1].

وهناك قسمة أخرى للتخاييل والمحاكاة فقد تكون المحاكاة محاكة تحسين وقد تكون محاكاة تقبيح وقد تكون محاكاة مطابقة[2].

لكن ماذا يقصد حازم بمحاكاة المطابقة؟ هل يعني بها استنساخ الواقع؟

إن ما يقصده حازم بمحاكاة المطابقة (صرب من رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع التي يعتمد فيها الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه، وربما كان القصد بذلك ضربا من التعجب أو الاعتبار، وربما كانت محاكاة المطابقة في قوة المحاكاة التحسينية أو التقبيحية. لكنها قسم ثالث على كل حال إذا لم تخلص إلى تحسين ولا تقبيح[3].

إن حازما توصل إلى أهمية " المحاكاة المطابقة" من خلال الرؤية الكاملة لقوانين الشعر العربي ففهم قيمة المحاكاة المطابقة من خلال التخييل وأهميته في تحريك النفس، وهكذا لم يفهم حازم عنصرا في الشعر بمعزل عن عنصر آخر، ولا يفهم طبيعة عنصر إلا من خلال طبيعة كل العناصر الأخرى مجتمعه ولقد أدرك حازم أن كل من التخييل والمحاكاة وعلم البلاغة لا يفهم داخل العمل الفني بشكل مستقل، ولكنه ذهب إلى أبعد من هذا رأي أن كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة يتشكل من العنصرين الباقيين الآخرين.

إذا كان النقاد من قدماء ومحدثين لم يجدوا في المحاكاة المطابقة أي قيمة فنية، فإن حازما اكتشف لها قيمة من حيث وصف الشيء لما يطابقه ويخيله. ومن هنا أصبحنا ندرك مصدر إعجابنا في بيت من الشعر العربي، قائم على المطابقة الحرفية أحيانا في الوصف وفي بيت قائم على الحكمة أحيانا أخرى .

1- مصطفى الجوزو، نظرية الشعر عند العرب، ج01، ص: 105

2- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 92.

3- ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 92.

فمصدر الإعجاب هنا ناشئ من خلال علاقة المحاكاة بالتخييل من جهة، وبالعلوم البلاغية من جهة أخرى.

وإن هذا النوع من المحاكاة عند حازم قائم على محاكاة محسوس بمحسوس أو بالتعبير البلاغي المشبه حسي والمشبه به حسي[1].

ويذكر حازم في المحاكاة قسمة أخرى مهمة وهي أن المحاكاة قد تحاكي الشيء بمعنى أنها تبين عنه وتحدث عنه هو وقد تحاكي ما يحاكي الشيء بمعنى أنها تحاكي مثالا لا يحاكيه كما في صور التشبيه، فالذي يقول "كالعود يسقى الماء في غرسه" لا يحاكي الغرض الذي هو من أدبته في الصبا، وإنما يحاكي ما يحكي الغرض وهو العود الذي يسقي الماء في غرسه والحكاية هنا هي الدلالة الحرفية للكلام، ثم إن هذه الدلالة الحرفية ليست هي التي ينتهي عندها الغرض، وإنما هي التي تدل على الغرض وهذا هو كلام عبد القاهر في المعنى وبمعنى المعنى.

وحازم يصور لك مراده بالتمثال الذي تحكي به شخصا وبدلا من أن تقع عينيك على التمثال تقع عينيك على صورته في المرآة فالصورة التي في المرآة لا تحكي لك الرجل وإنما تحكي لك التمثال والتمثال يحكي لك الرجل، وهذه هي الحكاية بواسطة، ومثله التشبيه والاستعارة ويحذر حازم من كثرة الوسائط، لأن هذا يخفي به المعنى ويعكر الصورة فتفقد تأثيرها، وعلى هذا الأساس استهجنوا البعد في الاستعارات، أو الاستعارة المبنية على استعارة، ويشير حازم إلى أن المحاكاة أحيانا تكون محاكاة بالمألوف وأحيانا تكون محاكاة بالمستغرب غير المألوف كقول ابن دراج:

وسلافة الأعناب يشعل نارها تهدى إليّ بيانع العناب

فالمألوف أن يذوي النبات الناعم بمجاورة النار لا أن يونع فأغرب في هذه المحاكاة كما ترى[2].

1- عبد الحميد جيدة، التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، ص: 204-205.

2- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 95.

قد نجد أن كل دراسة حازم للمحاكاة هي دراسة للعبارة وأن المستغرب في بناء العبارة هو تآلف عناصر ليس من المألوف أن تتآلف يعني جمع المتنافرات في ربقة واحدة كما قالوا، وعلى ذكر المستغرب تتوافق على فكر حازم جملة أقسام جديدة للمحاكاة .

1- محاكاة حالة معتادة
2- محاكاة حالة مستغربة
3- محاكاة معتاد بمعتاد
4- محاكاة مستغرب بمستغرب
5- محاكاة معتاد بمستغرب
6- محاكاة مستغرب بمعتاد[1].

لهذا النمط من المحاكاة التي تعتمد الإغراب أثر في النفس عجيب ويقصد بها إنهاض النفوس ، الإستغراب أو الإعتبار فقط وقد يقصد بها حمل المتلقي على طلب الشيء أو التخلي عنه إضافة إلى الإدهاش، والتعجيب وذلك أن للنفوس تحركا شديدا للمحاكيات المستغربة، لأن النفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله، وجدت من استغراب ما خيل لها مما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل، ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود[2].

لقد ركز حازم على مفهوم الإغراب والتعجيب في المحاكاة وجعله من العناصر التي تحسن موقع المحاكاة في النفس ولهذا يحسن موقع التخييل من النفس أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام، والتعجب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها... كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشيء تخفي سببيته، أو غاية له، أو شاهد عليه أو شبيه له أو معاند إليه... وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها[3].

1- المصدر نفسه، ص: 95.
2- ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 96.
3- المصدر نفسه، ص: 90.

على أن حازما لم يطلق أمر الإغراب في الشبه دون قيد فهو يرى أيضا أن من المحاكاة ما ينبغي أن يكون قريبا إذا كان يقصد به الوضوح أصلا وينبغي أن تكون المحاكاة التي يقصد بها وضوح الشبه ومنصرفة إلى جنس الشيء الأقرب، كتشبيه أيطل الفرس بأيطل الظبي، والمحاكاة التي يقصد بها التوسع والراحة والقناعة بما تيسر من الشبه منصرفة إلى الجنس الأبعد كتشبيه متن الفرس بالصفاة[1].

ولا ريب أن نظرة حازم إلى الإغراب تذكرنا بنظرة عبد القاهر فعبد القاهر ذهب أيضا إلى أن غير المألوف من التشبيه أولى بالبلاغة من المألوف، بما يثيره من لذة الوضوح بعد الغموض[2].

وهناك تقسيمات أخرى يوردها حازم "تنقسم المحاكاة أيضا من جهة ما تكون مترددة على ألسن الشعراء قديما بها العهد، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدم بها عهد. قسمين: القسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه أنه مخترع[3].

ونظر إلى المحاكاة من جهة التداول والابتداع، ففضّل المخترع لأنه أشد تحريكا للنفس، يفجؤها بما لم يكن له لها استئناس قطّ فيزعجها إلى الانفعال بديها بالميل إلى الشيء والانقياد إليه أو النفرة عنه، والاستعصاء عليه[4]، وهو في هذا المقام يقتبس «فكرة المحاكيات النادرة المعجبة» عن ابن سينا، فيؤكد أن المتماثلات والمتشابهات أو المتخالفات، كلما كان وجودها قليلا وأمكن مع ذلك استيعابها واستيعاب أشرفها وأشدها تقدما في الغرض، اشتد لذلك إعجاب النفوس بها وتحرّكها لها[5].

ونظر إليها من جهة المعنى، فجعلها: محاكاة قصص وما جرى مجراه، وإلى محاكاة قصص بقصص، وإلى محاكاة قصص بحكمة، ومحاكاة حكمة بحكمة، ومحاكاة حكمة بقصص إذا كانت

1- المصدر نفسه، ص: 112.

2- عصام قصبجي نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ص: 198.

3- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 96.

4 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 96.

5 - ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج01، ص: 107.

الحكمة جزئية[1]، ومن الملفت هنا أن حازما يحصر المحاكاة الشعرية بما يدرك بالحس، نافيا في الوقت ذاته أن تكون الأسماء الدالة على معنى حقيقي تخييلا شعريا لأنّ ذلك يحيل اللغة كلها شعرا[2].

ومن المستحسن عنده أن يبدأ الشاعر في محاكاته الحسية بالأصل في الشيء والأشهر فيه، وذلك يذكر بما اشترطه البلاغيون في التشبيه، من ضرورة أن يكون المشبّه، به أعرف بوجه الشبه في بيان الحال[3].

وحين يتحدث حازم عن المحاكاة من حيث التمام والنقص والإحالة «نجده يردد فكرة الفارابي، فالمحاكاة التامة في الوصف هي عنده استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف، وهي في الحكمة استقصاء أركان العبارة عن جملة أجزاء المعنى الذي جعل مثالا لكيفيات مجاري الأمور والأحوال وما تستمر عليه الأزمنة والدهور، وهي في التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكى وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها كقول الأعشى:

كن كالسموأل إذا طاف الهمام به في جحفل كسواد الليل جرار

إذ سامه خطّتي خسف فقال له قل ما تشاء إني سامع جاري

فقال غدر وثكل أنت بينهما فاختر وما فيهما حظ لمختار

فشك غير طويل ثم قال له اقتل اسيرك غني مانع جاري» [4].

فالمحاكاة هنا تامة، ولو أخل بذكر أجزاء هذه الحكاية لكانت ناقصة، ولو لم يذكر الحكاية إلا إجمالا لم تكن محاكاة ولكن إحالة محضة[5].

أما المحاكاة الناقصة عنده «فهي ما أخلّ فيها بذكر بعض أجزاء الحكاية، إلا إجمالا، وهي لا تعد محاكاة»[1]، وحازم هنا مخالف لأرسطو، الذي يميز بين المؤرخ والطبيعي الذي ينظم في الطب

1 – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 98.

2 – المصدر نفسه، ص: 98.

3 – ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج01، ص: 108.

4 – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 102.

5 – أرسطو طاليس، في الشعر، ترجمة: شكري عياد، ص: 265.

وبين الشاعر، كما يخالف أيضا الفارابي الذي يخص الأقاويل المحاكية الأعم بالاستقصاء، والأقاويل المحاكية الأنقص بالشعر[2].

ويقول حازم أيضا «بمبدأ التناسب بين المحاكي به والقصد، وذلك بأن يكون ما يحاكي به الشيء المقصود إمالة النفس نحوه مما تميل إليه النفس، وأن يكون ما يحاكى به الشيء المقصود تنفير النفس عنه مما تنفر النفس عنه»[3].

فمبدأ التناسب عنده مرتكز على الغرض الشعري وتدور حوله ثلاثة أشياء هي المحاكى به، والمحاكاة، والوزن.

ولذلك يبدو حازم في نظر الدكتور مصطفى الجوزو وغيره، بلاغيا منطقيا مغرما بالتفريعات المرهقة، بعيدا كل البعد عن النظرية الشعرية، لخلطة كغيره بين المحاكاة والتشبيه، وبين الشاعر والمؤرخ، فلا هو استكمل نظرية أرسطو، ولا هو حقق مرتجى ابن سينا، وإنما تميّز عن سابقيه بكثرة تفريعه للمحاكاة، إلا أنّ له إشارات قيّمة منها حديثة عن أثر اللفظ الرّديء والتأليف المتنافر في المحاكاة، والذي من شأنه أن يشغل النفس عنها[4].

ويؤكد مصطفى الجوزو أن مردّ سوء الفهم للمحاكاة اليونانية لدى فلاسفة المسلمين ونقادهم إنما يرجع إلى محاولتهم الملائمة بين المحاكاة ذات الأصل المسرحي اليوناني وبين الشعر العربي الذاتي في معظمه، وبذلك كان ابتعادهم عن المعنى الدقيق لمفهوم المحاكاة، وخلطهم إيّاه، بمفاهيمهم البلاغية والنحوية والمنطقية والنقدية، ويدعم مصطفى الجوزو رأيه ذاك بما ذهب إليه إحسان عباس من أن نظرية المحاكاة تلك وهي محور كتاب الشعر لأرسطو لم تؤثر في قواعد الشعر العربي لسببين هما: عدم فهم العرب المحاكاة أولا، وتعذر انطباقها على الشعر العربي الذاتي ثانيا[5].

---

1 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 115-116.
2 - ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج01، ص: 108.
3 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 113.
4 - مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج01، ص: 109.
5 - المرجع نفسه،ج01، ص: 109-110.

إنّ القرطاجني يذهب في تحديد أنواع المحاكاة وأقسامها مذهبا تصنيفا، استجمع فيه أشكال العلاقات والاقترانات بين الأشياء فقد حاول فعلا أن يقدم فلسفة للبلاغة وتأصيلا عقليا لقواعدها يجمع بين التقسيم العقلي والذوق الوجداني في تأليف فريد وأسلوب تعبيري مفصل على قدّ الأفكار لا يضيف عنها ولا تخبّ فيه[1].

التخييل والتقديم الحسي للمعنى:

إن التخييل هو النتيجة النفسية للمحاكاة وأثرها في المتلقي، فهو نقل لما تم تخيّله على مستوى المبدع إلى مخيّلة المتلقي ليتأثر وينفعل له تعجّبا ودهشة في غياب الرقابة العقلية والاعتقادية، مما يوحي بأنّ ثمة تداخل بين مصطلحي المحاكاة والتخييل، وقد نبهنا إلى أن فلاسفة المدرسة الأرسطية قد نظروا إلى المصطلحين على أنهما مترادفان رغم أن "المحاكاة" يونانية الأصل كما مرّ بنا، أما "التخييل" فعربي، وضع ترجمة للمحاكاة مرة، وبمعناه القرآني مرة أخرى، ولكن الأهم من كل ذلك هو أن مصطلح "التخييل" من إفراز البيئة المنطقية والفلسفية، لأنّه كما مر بنا نتيجة "القياس الكاذب" الذي هو محض إيهام، ولا تصديق يرجى من ورائه، وكأنّ البيئة المنطقية هنا هي المسؤول الأول عن نسبة الكذب إلى الشعر، وربط التخييل بالإيهام والتمويه، والخطاب الديني وإن سبق إلى تأكيد لهذه الفكرة عبر آيات الشعراء، فإنّه استثنى بعض الشعر من ذلك، ولم يشرطه كله بالكذب ويُعدّ حازم في موقفه من مسألة الصدق والكذب من جملة الرافضين كهذه الفكرة.

ففكرة "التخييل والمحاكاة"، نجد أوسع وأحسن تطبيق لها عند حازم القرطاجني، ذلك أن أرسطو نفسه لم يبحث إلا صورة واحدة للمحاكاة الشعرية وهي المأساة اليونانية، بينما طبّقها حازم على مناحي مختلفة للفن، طبّقها على محاكاة المحسوسات مما لم توجد أمثلته في أشعار اليونان، كما طبقها على الحكم الشعرية وعلى القصص أيضا، متأثرا بابن سينا الذي ردّ المحاكاة إلى عمل المخيّلة مستنيرا بتلك المقارنة التي عقدها أرسطو بين الشعر والتصوير[2].

1 – سعد مصلوح، حازم القرطاجني، ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، 1980م، ص: 96.

2 – ينظر: أرسطو طاليس، في الشعر، ترجمة: شكري عياد، ص: 26.

ويؤكد حازم على أن التخييل والمحاكاة جوهر الشعر فهما العماد الذي تقوم عليه الصورة الفنية في الشعر، ويربط حازم التخييل والمحاكاة بالحس. فالأشياء منها ما يدرك بالحس ومنها ما لا يدرك بالحس والذي يدركه الإنسان فهو الذي تتخيله نفسه لأن التخييل تابع للحس، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخييله، بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يحسّ ويشاهد.

فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده والهيئات المشاهدة لما التبس به ووُجد عنده، وكل ما لم يحدد بين الأمور غير المحسوسة، بشيء من هذه الأشياء، ولا خصّص بمحاكاة حال من هذه الأحوال بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه، فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإفهام أنه تخييل شعري أصلا، لأنّ الكلام كله كان يكون تخييلا بهذا الاعتبار[1].

ويبيّن حازم في المحاكاة الحسية «أن الشيء له أحوال وأعراض كثيرة، وعلى الشاعر أن يقصد إما إلى محاكاة الشيء بأشهر أحواله وأقربها، وإما أن يصوّره في كل حال من أحواله، وكل جزء من أجزائه تصويرا متناسقا متسلسلا، أو تصويرا مفصلا مقسما، وسواء أحاكى الشيء جملة أو تفصيلا فالواجب أن يبدأ بأشهر صفاته وأحسنها، إن قصد التحسين وبأشهرها وأقبحها إنّ قصد التقبيح «ويكون بمنزلة المصوّر الذي يصوّر أولا ما جل من رسم تخطيط الشيء ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق»، وإذا كانت الأوصاف حيّل بها متفاوتة لم يحسن الجمع بينها على، أي ترتيب كان، بل يجب أن يستأنف كل وصف منها في حيز من الكلام منفصل ليتجنب التفاوت، ويجب في محاكاة أجزاء الشيء أن ترتب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء أن ترتب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء، لأنّ المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلوّنات من البصر. وقد اعتادت النفوس أن تصور لها تماثيل الأشباح المحسوسة ونحوها على ما عليه ترتيبها. فلا يوضح النحر في صور الحيوان إلا تاليا للعنق وكذلك سائر الأعضاء. فالنفس تنكر لذلك المحاكاة

1 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 98-99.

القولية إذا لم يوال بين أجزاء الصور على مثل ما وقع فيها، كما تنكر المحاكاة المصنوعة باليد إذا كانت كذلك[1].

لقد بذل الفلاسفة العرب، في إطار قراءتهم لعمل أرسطو في الشعر والخطابة جهدا محمودا لبيان الخصوصية الشعرية (التخييل) والخصوص الخطابية (التصديق)، وما بينهما من التداخل والتخارج، غير أنّ هيمنة الخلفيات الدينية وتراجع الحضارة الإسلامية حالا دون استثمار هذا التراث في مجال البلاغة تنظيرا وتطبيقا. ولعل المحاولة التنظيرية الوحيدة الجادة في هذا المجال هي التي بذلها حازم القرطاجني. غير أنّ محاولته ظلت في حاجة إلى كثير من التهذيب والتكميل والتمثيل الشيء الذي لم يكن ممكنا في ذلك المسار الحضاري والمتردّي[2].

وخلاصة ما يتعلق بفكرة التخييل عند القرطاجني أنه عمّق الفهم العربي للتخييل مفيدا من أرسطو عن طريق الفارابي وابن سينا وابن رشد، متأثرا بالجرجاني أيضا مطوّرا آراء الجميع في وحدة نظرية جديدة[3]. ولعل أبرز ما في ذلك التطوير هو قرن التخييل إلى العقل والمنطق والذكاء، بعد أن قرنه السابقون بالإيهام ومخالفة العقل والحقيقة[4].

ويبدو الفرق جوهريا بين عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني كناقدين أفاد من النظرية اليونانية، وبين الفلاسفة المسلمين عموما كنقلة وملخّصين، فقد تميز الفريق الأول عن الثاني بالانطلاق من الشعر العربي في كل الطروحات النقدية، بينما تسبب الالتزام بالأصل لدى الفريق الثاني في اضطراب كبير، إلا أنه اضطراب لا يمنع طروحات أولئك الفلاسفة من أن تشكّل جزءا من النظرية الأدبية العربية كما يرى الدكتور جمعي في هذا الشأن[5].

1 – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 104.

2– محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، المغرب، ط02، 2012م، ص: 31.

3 – ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج01، ص: 143.

4 – المرجع نفسه، ج01، ص: 144.

5 – الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص: 27.

خـــاتـــمـــة

خـــاتمة

لقد أفضت هذه الدراسة بعد رحلة في الفكر اليوناني، والفكر العربي بشقيه الفلسفي والنقدي إلى استخلاص هذه النتائج:

– تعود الاستعمالات الأولى لكلمة تخييل في النصوص الفلسفية العربية الأولى إسحاق بن حنين وقسطا بن لوقا. وقد ارتبط توظيفها في البداية بالمباحث النفسية القديمة، فكانت تستعمل مرادف لكلمة التخيل والفنطاسيا والوهم.

– انطلق الفلاسفة المسلمون في توظيف مصطلح التخييل من تحديداته عند المترجمين الأوائل للفلسفة اليونانية، فاستخلصوا ملامحه الدلالية والوظيفية، وحرصوا على تأصيله ونقله من سياقاته النفسية العامة وتخصيصه بالشعر.

– بالرغم من حرص أفلاطون وأرسطو على مقاربة العملية الشعرية والإحاطة بمجمل مكوناتها ومؤثراتها، إلا أنهما لم يربطا العملية الإبداعية بالقوى الذهنية للشاعر وملكاته الإدراكية.

– يلاحظ أن التصورات الجمالية للشعرية اليونانية كانت وليدة بنية المجتمع الإغريقي، إذ تأثر تقسيم الشعر إلى تراجيديا وكوميديا بتقسيم الطبقات الاجتماعية في أثينا إلى طبقة الأسياد والنبلاء، وطبقة العامة والعبيد، وكان كل جنس شعري يمثل الأفعال والطباع الخاصة بكل طبقة، وكل إغفال لهذا الأمر من شأنه أن يحول دون إدراك الأساس النظري لمفهوم المحاكاة أو التمثيل في الشعرية اليونانية.

– بالرغم من أن الفلاسفة المسلمين ميّزوا بين قُوى الإدراك الذهني، إلا أنهم أكدوا أنّ هذه القوى متصل بعضها ببعض، كما لقيت المباحث النفسية اهتماما كبيرا لدى الفلاسفة المسلمين كونها تمكن من فهم طبيعة النشاط الإدراكي للنفس، وتسهم في الوعي بالخصائص الذهنية والإبداعية لملكات الإبداع الشعري عامة، والقوى الخيالية خاصة.

– يعتبر الفلاسفة المحاكاة أو التخييل والوزن من العناصر الداعمة للشعر، ذلك أن القول لا يكون شعرا إذا ما توفر على خاصية المحاكاة والوزن، ولكنهم عدوا التخييل الصفة الجوهرية فيه، ونظروا إلى الوزن على أنه من لواحق الشعر.

خـــاتمة

– سوء فهم أرسطو من لدن بعض النقاد والفلاسفة ما جنى على الشعرية العربية، وجعلها قعيدة العقل والمنطق. كما أكّد كثير من الدارسين سوء هذا الفهم من خلال تتبع الرهانات التاريخية للشعرية العربية.

– تبين لنا من خلال ما تقدم أن النقاد المسلمين، تناولوا مفهوم الصورة الفنية في إطار العناصر البلاغية، وتناولوا النشاط التخييلي في إطار هذه العناصر، ومن هنا كان النشاط التخييلي الأساس الذي تقوم عليه الصورة الفنية، ومن هنا أيضا كان التخييل عند هؤلاء النقاد مرادفا للتشبيه والاستعارة والتمثيل.

– كان النقاد الذين اهتموا بالصورة الشعرية قد طوروا هذه النظرية الفنية البحتة، التي لا تعير الصدق في الشعر أي اهتمام، فمقولة (أعذب الشعر أكذبه) تبيّن أن قدامة عندما استعمالها وتمسك ما لم يجد من ينسبها إليه، فنسبها إلى قدماء اليونانيين دون تحديد، وتبيّن بعد ذلك أن مصدرها السوفسطائيون الذين يدعون إلى تجريد الشعر من كل هدف.

فالصدق من حيث هو مصطلح فني يقارب مصطلح الكذب. أما علاقة الصدق بالتخييل، فقد اتضح أن العرب كانت تستعمل وسائل الخيال من تشبيه واستعارة وكناية، دون تصريح بأنها وسائل الخيال، أما استعمال التخييل، فقد بدأه الفلاسفة المسلمون الذين أكدوا دور الخيال في الشعر ولكن الخيال عندهم كان مظنة الكذب والوهم.

– وتناولنا المبالغة وعلاقتها بالتخييل فهي تعني عند الأقدمين بلوغ الغاية في تأدية المعنى، ثم تطور مفهومها فدخل تحت مسميات الإفراط والغلو، فأصبحت ذات صلة بالتخييل وقريبة من مصطلح الكذب.

- لقد عرف الفلاسفة المسلمون مفهوم التخييل معنى لا اصطلاحا، وإن كانوا استمدوا أو استفادوا من اليونانيين شيئا. فالتخييل نظرية إسلامية أصلية قنّن لها في مظهرها الفلسفي ابن سينا وتبناها من بعده الفلاسفة المسلمون والبلاغيون، وصاغها ووسعها حازم القرطاجني، حيث تمثلت فكرة التخييل عند حازم تصورا عاما للصناعة الشعرية، وأنه البلاغي الوحيد الذي اعتنق هذه، بحيث تكون نظرية عامة يطبقها على طبيعة الشعر ووسائله التعبيرية.

خـــاتمة

– قدحقق حازم تقدما فيما أنجزه عبد القاهر الجرجاني لمفهوم التخييل حيث جعله أعم وأشمل، ويخالف الجرجاني في الفصل بين المعاني العقلية والمعاني التخييلية ويرى حازم أن المعاني العقلية مثل المعاني التخييلية صالحة للشعر المخيل الذي يؤثر في نفوس السامعين.

– إنّ حازما قد جعل التخييل العنصر الأساسي الذي به تتحدد طبيعة الشعر، ويرتبط مفهوم التخييل عند حازم بمفهوم المحاكاة حتى تغدو المحاكاة طريقة من طرق التخييل، ويغدو الغرض منه إيقاع المخيلات في ذهن المتلقي، وإذا كانت المحاكاة قد ارتبطت بالتخييل، فإنها لم تخرج عن معنى التشبيه عند حازم، وهو في هذا متأثر بالفلاسفة الذين عدوا المحاكاة تشبيها، فحازم حاول أن يقوم بالتنظير للشعر العربي، وأن يضع (علم الشعر المطلق) فحالفه الحظ أحيانا، وخالفه أحيانا أخرى.

– لقد قام حازم بتأصيل الأصول التي جاءت في مفهوم التخييل عند الفلاسفة والنقاد الذين سبقوه، وهذا لم يمنعه من الإضافة والإبداع بطريقة جيدة، وهذا ما تمثل في تقسيماته وتعريفاته المنطقية لكل من المحاكاة والتخييل.

– نجد أن الفلاسفة كانوا أوعى من النقاد في تمثل مفهوم المحاكاة والتخييل.

– نجد ثمة قطيعة ابستيمية بين الفلاسفة والنقاد بل كانت ثمة حدود فاصلة قاطعة بينهما، ولولا هذا الفصل لكانت نظرية عربية خالصة في مفهوم الشعر.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم (برواية ورش)

أولا: المصادر

1. ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر، القاهرة، ط2، 1973م.

2. ابن الأصبع، بديع القرآن، تحقيق حفني شريف، نهضة مصر، القاهرة، 1957م.

3. ابن الزملكاني، التبيان في علم البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد،1964م.

4. ابن المنير أحمد، الانتصاف في ما تضمنته الكشاف من الاعتزال (بهامش الكشاف) الحلبي، القاهرة، 1938م.

5. ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1953م .

6. ابن خفاجة، الديوان، تحقيق السيد مصطفى غازي، دار المعارف، الإسكندرية، 1960م.

7. ابن رشد أبو الوليد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس، في الشعر ضمن كتاب فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي دار الثقافة، بيروت، لبنان، 2001م.

8. ابن رشد، الحاس والمحسوس، ضمن أرسطو طاليس في النفس، تحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1954م.

9. ابن رشد، تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، سنة 1967م.

10. ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن كتاب فن الشعر، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، بيروت، لبنان، 2001م.

11. ابن رشد، كتاب النفس ضمن رسائل ابن رشد، مطبعة المعارف العثمانية، حيدر آباد، الدكن، 1974م،

12. ابن رشيق أبو الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1981م.

13. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، 1969م.

14. ابن سينا: الإشارات والتنبيهات مع شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق سليمان دينا، دار المعارف، مصر، 1960م.

15. ابن سينا: النفس البشرية عند ابن سينا، جمع وتعليق ألبير نصري نادر، دار المشرق، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1968م.

16. ابن سينا، التعليقات، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973م.

17. ابن سينا، الخطابة من كتاب الشفا، تحقيق: محمد سليم سالم، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، 1954م.

18. ابن سينا، المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، دار الكتب الجمهورية العربية المتحدة، 1950م.

19. ابن سينا، النفس البشرية عند ابن سينا، جمع وتعليق ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، 1968م.

20. ابن سينا، النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء، تحقيق جورج قنواتي وسعيد زايد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1975م.

21. ابن سينا، تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، 1880م.

22. ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، مراجعة أحمد فؤاد الأهواني ومحمد أحمد الحفني، نشر وزارة التربية والتعليم، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1956م.

23. ابن سينا، رسالة في تفسير الرؤيا، عناية محمد عبد المعيد خان، حيدر آباد الدكن، د.ط، د.ت.

24. ابن سينا، عيون الحكمة، ضمن ذكرى ابن سينا الخامسة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1954م.

قائمة المصادر والمراجع

25. ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفا، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 2001م.

26. ابن سينا، كتاب الشفا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، د.ط، 1982م.

27. ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، د.ط، 1956م.

28. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، قدم له الشيخ حسن تميم، وراجعه وأعد فهارسه الشيخ محمد عبد المنعم العربان ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، ط01: 1406هـ/1986م

29. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر،بيروت، د.ت، مج11.

30. ابن وهب إسحق، البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد، 1967م.

31. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986م.

32. إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، تصحيح، خير الدين الزركلي، مصر، 1928م.

33. الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1954م.

34. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط03، 1992م.

35. الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد الإسلام هارون، ومصطفى البابي، القاهرة، 1948م.

36. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط02، 1981م.

37. الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، د ت.

38. الزمخشري محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، الحلبي، القاهرة، 1938م.

39. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد محمود شاكر، دار المدني، جدة، ط01، 1991م،

40. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، دار المدني بجدة، ط03، 1992م.

41. الفارابي: السياسة المدنية، الملقب بمبادئ الموجودات، تحقيق فوزي متري نجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط01، 1964م.

42. الفارابي: رسائل الفارابي، (إحدى عشر رسالة)، حيدر آباد الدكن، 1926م.

43. الفارابي، إحصاء العلوم، تحقيق: محمد عثمان أمين، القاهرة، 1948م.

44. الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة تحقيق ألبير نصري نادر، بيروت، 1959م.

45. الفارابي، الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، د.ت.

46. الفارابي، جوامع الشعر ضمن تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، القاهرة، 1971م.

47. الفارابي، فصوص الحكم، ضمن المجموع، نشر محمد أمين الخانجي، مطبعة السعادة، ط01، 1970م.

48. الفارابي، كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، ضمن مجلة شعر، العدد الثاني عشر، بيروت، 1959م.

49. الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعراء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 2011م.

50. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

51. الكندي، المصوتات الوترية،ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية، تحيق زكريا يوسف، بغداد، 1962م.

52. الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق عبد الهادي أبي ريدة، القاهرة، 1950م.

53. الكندي، رسالة الكندي في أجزاء خبرية في الموسيقى، ضمن سليم الحلو، تاريخ الموسيقى الشرقية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.

54. الكندي، رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، تحقيق يوسف شوقي، القاهرة، 1969م.

55. الكندي، مؤلفات الكندي الموسيقية تحقيق زكريا يوسف، بغداد، د.ط، 1962م، ص: 82.

56. المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1951م.

ثانيا: المراجع باللغة العربية

57. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، 1981م.

58. أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، د ط، 1982م.

59. الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

60. الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، ط 1، 1999م.

61. إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر، ليبيا، ط02، 1984م

62. ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، د ط، 2007م.

63. أميرة مطر، في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، د.ط، دار الثقافة، القاهرة، 1974م.

64. بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين، دراسة نقدية وتحليلية، دار النشر المعرفة، المملكة المغربية، ط01، 2005م.

65. التبريزي، ضمن شروح سقط الزند مع آخرين، القاهرة، 1364 هـ .

66. ثامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر اللاذقية، سورية، الطبعة الأولى، 1983م.

67. جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث، النقدي، دار التنوير، بيروت 1982م.

68. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت.

69. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، ، القاهرة ،ط01، 1976م.

70. سعد مصلوح، حازم القرطاجني، ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، 1980م.

71. سمير أبو حميدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت،ط01 ،1991م.

72. سهير القلماوي، فن الأدب، المحاكاة، مطبعة الحلبي، القاهرة، 1953م.

73. الشريف المرتضي، طيف الخيال، تحقيق حسن كامل الصيرفي، وعيسى الحلبي، القاهرة، 1962م.

74. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط05، 1977م.

75. صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم النقدية والجمالية، في ضوء التأثيرات اليونانية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، د.ط، 1986م.

76. عباس رحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط01، 1999م.

77. عبد الحميد جيده، التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، لبنان، ط01، 1984م.

78. عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق، مكتبة الانجلوالمصرية، القاهرة،د.ط، سنة 1999م.

79. عبد المنعم عباس، فلسفة الفن وتاريخ الوعي الجمالي، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1996م.

80. العربي الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع، ط 01، 2000م.

81. عرفة حلمي عباس، نقد النثر، النظرية والتطبيق قراءة في نتاج ابن الأثير النقدي والبلاغي مع وصله بالدرس الأدبي الحديث، مكتبة الآداب، القاهرة، ط01، 2009م.

82. عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي للطباعة والنشر ، حلب، 1980م.

83. عطية عامر، النقد المسرحي عند اليونان، المطبعة الكاثوليكية، د.ط، 1964م.

84. فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 2003م.

85. كريب رمضان، بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2004م.

86. لويس عوض، نصوص النقد الأدبي-اليونان-،ج01 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1959م.

87. محمد العمري، أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط01، 2013م.

88. محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، المغرب، ط02، 2012م.

89. محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، المغرب، ط02، 2010م.

90. محمد عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا، دار المعارف، 1967م.

91. محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د. ط، 1993م.

92. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2004م.

93. محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1992م.

94. محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، مكتبة وهبة، القاهرة، ط01، 2006م.

95. محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2000م.

96. محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.

97. محمود قاسم، في النفس والعقل، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1949م.

98. مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق، ط01، 2013م.

99. مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب،ج01، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1981م.

100. مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة،ط02، 1999م.

101. نصر عاطف جودة، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهينة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

102. وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة، دار غريب للطباعة، القاهرة، د. ط، د.ت.

103. يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، أسفي، المملكة العربية، ط01، 2008م.

ثالثا :المراجع المترجمة

104. أرسطو طاليس ، فن الشعر، ترجمة وتحقيق وشرح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 2001م.

105. أرسطو طاليس ، في النفس، ترجمة إسحاق بن حنين، تحقيق عبد الرحمن بدوي ضمن كتاب أرسطو طاليس في النفس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1954م.

106. أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق وتعليق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم، بيروت،1979م.

107. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط01، 1999م.

108. أرسطو طاليس، في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، تحقيق: شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م.

109. أفلاطون، الجمهورية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985م.

110. أفلاطون، ايون أو عن الإلياذة من محاورات أفلاطون، ترجمة د محمد صقر خفاجة والدكتورة سهير القلماوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1956م.

111. أميرة حلمي مطر، محاورة فايدروس لأفلاطون أو عن الجمال، ترجمة وتقديم: أميرة حلمي مطر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000م.

112. ديفد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967م.

113. فلوطرخس، الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، ترجمة قسطا بن لوقا، تحقيق عبد الرحمن بدوي،ضمن ارسطو طاليس :في النفس،مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،1954م.

رابعا :المقالات و الدوريات

114. علال الغازي، تطور مصطلح التخييل في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، 1988م.

115. محمد العمري، مقالة بعنوان "بلاغة الخطاب السياسي الهوية والرسالة" شارك بها في ندوة بدار الثقافة المحمدية بتاريخ 27-09-2007م، ونشرت بجريدة الاتحاد الاشتراكي يوم: 02-10-2007م.

116. محمد القاسمي، النظرية الشعرية عند حازم القرطاجني، مجلة جذور، ع10، س5، 2002م.

117. محمد معطي القرقوري، مفهوم المحاكاة بين أرسطو وفلاسفة الإسلام، مجلة فكر ونقد، س1، ع3، نوفمبر1997م.

خامسا: المخطوطات

118.زروقي عبد القادر: قضايا الشعرية وعلاقتها بالنص الأدبي بين حازم القرطاجني والسجلماسي في ظل التأثيرات اليونانية، جامعة وهران،كلية الآداب ،اللغات والفنون،قسم اللغة العربية وآدابها ،مخطوط،السنة الجامعية، 2007-2009م/1428-1429هـ.

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر

مقدمة ..... أ

مدخل: المصطلح وبدايات التشكّل **02**

الفصل الأول: الأصول اليونانية للتخييل

أصل المحاكاة في الفكر اليوناني **08**

نظرية المحاكاة عند أفلاطون **08**

نظرية الإلهام **11**

الشعر والمحاكاة عند أرسطو **15**

علاقة الشعر بالوجود (الممكن والمستحيل) **22**

مَهَمَّة الشعر بين الإمتاع والفائدة **26**

موضوع المحاكاة **35**

الخطابة عند أرسطو **40**

مصطلح الريطوريقا (Rhétorique) والترجمة العربية **41**

الأسلوب والعبارة عند أرسطو **44**

موازنة بين محاكاة أفلاطون وأرسطو **49**

الفصل الثاني: تلقي التخييل والمحاكاة عند الفلاسفة المسلمين

عناصر الإدراك الإنساني **54**

أ.قُوَى الإدراك الظاهرة **54**

ب. قوى الإدراك الباطنة **58**

التخييل وعلاقته بالشعر **75**

المحاكاة والتخييل عند الفلاسفة المسلمين **91**

التخييل والإيقاع (الوزن واللحن).....106

الفصل الثالث: حضور التـــخييــل بين الإبداع الشعري والتنظير النقدي

النشاط التخييلي والصورة الفنية 129
التخييل والتشكيل للمعنى.....143
النشاط التخييلي والجانب العقلي في التصوير.....152
التخييل والخروج عن المألوف.....156
التخييل وعلاقته بالصدق والكذب.....165
التخييل والمحاكاة عند حازم القرطاجي 179
التخييل وفاعليته في الخطاب الشعري.....180
إشكالية التخييل وعلاقته بالصدق والكذب 193
علاقة التخييل بالمحاكاة 200
أقسام المحاكاة.....202
التخييل والتقديم الحسي للمعنى.....209
خاتمة 213
قائمة المصادر والمراجع 217
فهوس الموضوعات.....228