الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة قاصدي مربـــــاح ورقلـــــــة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

نظرية التخييل عند السجلماسي

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي

تخصص النقد المغربي القديم

إعداد الطالب:
خالد جخراب

إشراف:
أ.د أحمد موساوي

الموسم الجامعي 2015/2014

إهداء

إلى والديَّ العزيزين و عائلتي الكريمة، أعمامي و أخوالي...

.... إلى من ظل طيفا أقف أمامه في كل لحظة فأحسه موجودا فيها...

سيدي عبد القادر الجيلالي قدس الله سره، و إلى كل الأولياء الصالحين، الأحياء و الميتين....

....إلى العَلَمَيْنِ الرَاحِلَيْنِ.... مظِنَّة الولاية **سيدي العلامة علي عياض** و تلميذه شيخنا **سيدي محمد النذير طرمون** رحمهما الله.....

....إلى أستاذي و شيخي الجليل...الذي غرس في نفسي حب العلم و العلماء...فعلمني أستاذا، و هذبني مربيا.... **سيدي عطاء** الله **حقيقة** حفظه الله....

..... و أخيرا إلى تلك التي كانت تدفعني إلى مواصلة العلم و البحث عزيزتي **خديجة**

إلى هؤلاء جميعا أهدي باكورة أعمالي...

شكر و تقدير

لا يسعني في مبتدأ هذا العمل إلا أن أشكر فضيلة الأستاذ الدكتور أحمد موساوي الذي تعهدني علميا و أخلاقيا منذ معرفتي إياه.

كما أشكر أساتذتي الأفاضل: فرحات الأخضري، علي محدادي، هاجر مدقن، عبد المجيد عيساني، بلقاسم مالكية الذي وجهني معرفيا... و إلى أول من دفعني إلى البحث أستاذتي سعاد بضياف... و كل أساتذة قسم اللغة و الأدب العربي.

إلى أصدقائي و زملائي... فؤاد عياض، إبراهيم قريشي، فتحي عباسي، سليم مازوزي، بوجمعة مش، سعدية، الحاجة، و جمعة...

آملا أن يكون هذا العمل ردًا للجميل

خالد جخراب

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم و صلى الله على سيدنا محمد و على آله و صحبه و سلم

يأخذ الحديث عن النقد المغربي القديم مأخذا آخر، فمنذ دخولنا الجامعة و نحن نتساءل عن هذه الندرة العلمية في هذا التخصص، و رغم أن مقياس النقد القديم كان يدرج في مقرره عناصر عن هذا النقد ، إلا أنها لا تتجاوز ناقدين هما حازم القرطاجني و ابن رشيق القيرواني، و كنا نتساءل عن سبب هذا الفقر العلمي و الزهد المعرفي، فتأتي الإجابات متفاوتة و لا تف بالغرض. علمتُ بعد تدقيق و تحقيق أن الأمر يعود لشيئين: قلة الفئة المتخصصة في هذا المجال، و رهبة من اقتحام تاريخ التفكير النقدي بالمغرب، و الحق أننا كنا نجد هاتين النقطتين ضمنيا في الإجابات التي كانت تأتينا.

و مع دخولنا المجال بدأت العلاقة تتغير تدريجيا و كان العمل فيها جماعيا مع الأساتذة و الزملاء، و لا نبالغ إن قلنا أن التحفيزات التي و جدناها ونحن ندرس زادت من رغبتنا في مواصلة العمل، على أننا ــ و نحن نبحث ــ نصطدم بعدة أراء و قراءات ترى في النقد المغربي القديم جهدا متواضعا لا يعدوا أن يكون إلا صورة مصغرة للنقد المشرقي، حتى إسهامات حازم و ابن رشيق ظلت في عين أخواننا المشارقة نوعا من المحاولة و لا تتجاوز المنجز الذي يستحقق كل ذلك التثمين [*] ، و ظلت هذه النظرة باقية حتى عند بعض الدارسين من ذات المكان ــ أي المغرب العربي ــ و لكنها تمتاز في أغلبها بالسطحية و السرعة في الحكم و اتخاذ القرار.

و كان ممن صادفنا في مجال البحث و القراءة شخصية أبو القاسم السجلماسي صاحب كتاب المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، و هو مصنف بلاغي نقدي جمع فيه مصنفه أهم قوانين البلاغة و النقد و البيان، مستندا في ذلك لمقولات أرسطو و الموروث البلاغي القديم، و كان ميلاد هذا الكتاب في فترة مهمة من تاريخ المغرب

[*] يجد القارئ لكتاب تاريخ النقد الأدبي عند العرب للدكتور إحسان عباس ذلك الإيجاز في التأريخ لمرحلة النقد ببلاد المغرب الإسلامي و الأندلس، و إن كنا لا ننكر هذا الجهد فإن ذلك لا يلغ ضرورة إعادة النظر إلى التأريخ و الدراسة للنقد المغربي القديم.

الإسلامي ظهر فيها تيار مهم جعل من الفلسفة و النقد أرضية لأرائه و مناهجه، في صورة فريدة للتلاقح العربي اليوناني، ويقابل هذا التوجه مدرسة أخرى بقيت أصيلة لمروثها البلاغي و النقدي و استمرت في تقديم منجازاتها حتى وقت قريب.

ومما تفرد به صاحب المنزع النظرة النقدية الجادة للقول الشعري، في نظرية متكاملة، هي امتداد حقيقي لجهود صاحب المنهاج الذي يعتبر المؤسس الأول لهذه التوجه.

و يبرز إسهام السجلماسي –أكثر- من خلال نظريته الجديدة حول موضوع التخييل، أين اعتبره محور العملية الإبداعية، و هو تصور لم يبرزه ــ حسبا قراءاتنا القليلةــ ناقد أو بلاغي لأن أغلب الدراسات التي تناولت الموضوع لم تشر لمحورية التخييل في العمل الشعري، بل اجمع العديد من النقاد و البلاغيين على ارتباط التخييل بمباحث علم البيان، و نعني بذلك التشبيه والاستعارة و المجاز. على أن حازما أشار للموضوع بشيء من التفصيل لكنه ظل وفيا لنظرية المحاكاة و إن كان يرادف بينها و بين التخييل في بعض الأحيان كما سيأتي، و نحسب أن جهد حازم كان الموجه الأول لتطوير هذه النظرية بتقديمه للملامح الكبرى لها.

و قد تُطرح بعض التساؤلات حول مصطلح **النظرية** و كيف له أن يرتبط بمنجز قديم، خاصة و أن ظهور هذا المصطلح جاء في بدايات العصر الحديث؟ نقول: إن مفهوم مصطلح نظرية تجسد في كتاب المنزع في عديد النقاط و العناصر، ذلك أن الحد الذي يقوم عليه مصطلح نظرية، هو مجموع التصورات المرتبطة بمقدمات تؤدي إلى نتائج يربطها رابط عقلي في الأساس، و يعتبر هذا المفهوم أهم مميزات التفكير النقدي عند السجلماسي.

إن اختيارنا لموضوع نظرية التخييل عند السجلماسي نابع من أهميته في التفكير النقدي و البلاغي، كما أنه حلقة مازالت غير بارزة بوضوح للباحثين و المشتغلين في مجال النقد القديم.

أما الدوافع التي جعلتنا نختار هذا الموضوع كثيرة، نلخصها في ثلاثة دوافع: أولها: ذاتي يرجع ارتباطنا بقضايا الفكر و الفلسفة منذ دخولنا الجامعة، حيث كانت لنا

أحاديث و اقتراحات حول الموضوع مع أصحاب التخصص، أما الدافع الثاني: فهو موضوعي يهدف للكشف عن ملامح التفكير النقدي عند الاتجاه الفلسفي في النقد، و الدافع الأخير و هو قومي يرجع إلى ثراء الحركة النقدية في بلاد المغرب الإسلامي، و التي عاشت في جو علمي شهد مذاهب و تيارات فكرية عديدة جعل من المغرب الإسلامي مركزا علميا حاضنا للحواضر عديدة.

و انطلاقا من عنوان البحث **(نظرية التخييل عند السجلماسي)** ، أردنا الكشف عن إشكالية تتمحور حول ماهية التخييل و علاقته بالشعر، و تندرج تحت هذه الإشكالية أسئلة فرعية منها: ماهي الأسس التي قام عليها مفهوم التخييل عند ناقدنا، و كيف استطاع السجلماسي أن يجعل من التخييل جنسا بلاغيا تندرج تحته مجموعة من الأجناس؟. هذا بالإضافة إلى أسئلة أخرى نجيب عنها و نحن نتناول الموضوع بالدراسة و التحليل.

و على ضوء هذه التصورات تم تقسيم الدراسة إلى مقدمة و فصلين يضم كل فصل مجموعة من العناصر، أما الفصل الأول فيتضمن التأسيس المصطلحي و المفاهيمي لمصطلح التخييل و الشعر، و ذلك ضمن بيئتين هما الفلسفية و النقدية البلاغية، تكون البداية بفلاسفة اليونان و المسلمين، و ختام هذا الفصل يكون بالتأسيس النقدي البلاغي ممثلا في جهد حازم القرطاجني، و يأتي هذا التقسيم تأكيدا على أن البيئتين السابقتين كانتا الحاضنة الأساسي لتكوين مفهوم التخييل، بالرغم من أن البلاغيين اشتغلوا عليه إلا أن اشتغالهم كان هامشيا و في حدود معينة.

أما الفصل الثاني و يتضمن الامتداد المفاهيمي للشعر و للتخييل عند السجلماسي وتم التركيز فيه على جهد السجلماسي، و ذلك من خلال علاقة التخييل بالشعر و مفهوم هذا الأخير عند ناقدنا، مع التركيز على ظاهرة الاستفزاز كعنصر مصاحب للتخييل في بناء القول الشعري، و تأتي أهمية الاستفزاز أيضا في كونه نقطة أخرى تضاف لمنجز السجلماسي من حيث تغيير المفاهيم الفلسفية وفق تصورات نقدية بلاغية، بالإضافة إلى ذلك سنعالج علاقة التخييل بعلم البلاغة و أجناس البيان، لأن هذه الأجناس في نظر السجلماسي أحد مكونات الصورة الشعرية، و الناظر إلى أجناس البيان يلحظ ذلك التجديد من ناحية تصنيفها تحت جنس التخييل.

ونحن نعالج هذا الموضوع استعنا بالمنهج التاريخي الذي يهتم بدراسة الأطوار التي مرت بها ظاهرة معينة بهدف الكشف عن الآراء و الاستدلال على نوع التفكير السائد في عصر من العصور، هذا بالإضافة إلى آليات الوصف و الاستقراء و التحليل و التي تعتبر عناصر قارة ضمن أي دراسة أو بحث.

و قد حظي موضوع التخييل باهتمام بالغ من طرف الدارسين خاصة المشتغلين في النقد القديم، ومن هذه الدراسات (مناهج النقد الأدبي بالمغرب) للعلال الغازي، ويعتبر هذا الكتاب أهم دراسة عُنيت بتفكير النقدي و البلاغي عند السجلماسي، و لصاحبها الجهد الكبير في إبراز شخصية عالم سجلماسة، بعد أن أخرج كتاب المنزع محققا و مُقدما له بدراسة مهمة تحدث فيها عن الكتاب و أثره في النقد و البلاغة، ليتبع هذه الدراسة بالكتاب المذكور سابقا. ومن الدراسات التي اهتمت بالموضوع نجد ما كتبه الباحث المغربي يوسف الإدريسي في كتابين منفصلين حمل الأول عنوان (التخييل و الشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية) و الثاني (امتدادت المفهوم الفلسفي للتخييل عند البلاغيين المغاربة)، و تناول فيها الباحث جهد السجلماسي على المستويين النقدي و البلاغي و لكنه لم يفصل كثيرا في حدود نظرية التخييل عند الرجل، و قد استفدنا كثيرا من هذين الدراستين في مجال التنظير و المنهج. ومن المشتغلين على شخصية السجلماسي نجد الدكتورة ألفت كمال الروبي في مقال لها بعنوان مفهوم الشعر عند السجلماسي نشرته في مجلة فصول، و لم يتأت لنا الحصول عليه لكننا و جدنا إشارات له في بعض الكتب.

بالإضافة إلى هذه الدراسات التي اهتمت بالسجلماسي نجد بحوثا أخرى تتحدث عن موضوع التخييل عند نقاد المغرب و حازم كما في كتاب مفهوم الشعر عند نقاد المغرب و الأندلس لبديعة الخرازي، كما تقابلنا دراسات اهتمت بالموضوع عند حازم كما نجد ذلك في كتابات الدكتور جابر عصفور(مفهوم الشعر، و الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب). و بخلاف هذه الدراسات نجد تصانيف أخرى تتطرق للموضوع بطريقة و مباشرة أو غير مباشرة، مثل نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين لألفت كمال الروبي، و نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين للأخضر جمعي.

و واجهتنا و نحن نتناول الموضوع بالدراسة بعض الصعوبات، أهمها غزارة المادة العلمية و تنوعها مما يجعل ترتيبها و جمعها أمرا صعبا، يتطلب دُربة في التعامل مع هذا النوع من المادة، هذا بالإضافة إلى تعدد القراءات في الموضوع، أين يجد الباحث صعوبة في الجمع بينها، لكن ذلك كله لم يمنعنا من تذليل هذه الصعوبات و العمل وفق المنهج الذي سطرناه لأنفسنا.

كانت هذه الصعوبات و غيرها محفزا للبحث و المواصلة فيه – حتى مستقبلا - متعاونين مع أستانا الفاضل الأستاذ الدكتور أحمد موساوي الذي رافقنا في إنجاز هذه الدراسة التي تعتبر باكورة أعمالنا الأكاديمية، فله منا جزيل الشكر و الثناء على النصح و الإرشاد و التوجيه.

نختم القول أن ما نقدمه يمثل جزء يسيرا من عمل يتطلب جهدا أكثر، لأننا نقر بالتقصير و العجز، و نقول ما ذكره الناظم:

و نسأل الله لنا الإعانه فيما توخينا من الإبانه

و الله ولي التوفيق

خالد جخراب: ورقلة في ــ 2014/08/30

الموافق لــ: ــ

الفصل الأول:

الشعر و التخييل تأسيس المصطلح و المفهوم

أولاــ التأسيس الفلسفي:

1ــ أفلاطون:

تعتبر أراء أفلاطون المعين الأول للتفكير الإنساني، و بالرغم من التطور الذي شهده العالم في مجال الدراسات الإنسانية إلا أن أراء الرجل بقيت تأخذ حيزا كبيرا من الدراسة و الشرح و التحليل، و يمثل جهد أفلاطون صورة للتفكير في تلك الفترة حيث عرفت الحضارة اليونانية نهضة في مجالات الحياة عامة.

كان لأفلاطون مجموعة من الآراء في مجالات السياسة، و الفن، والطبيعيات [1] و تتميز آراؤه بالوضوح في بعضها فيما يلحظ على الأخرى التناقض و الغموض، و نحسب أن فيلسوفنا كان موفقا في تحديد ملامح فكره خاصة ما تعلق بالمدينة الفاضلة أو عالم المثل[2] كما اشتهر أفلاطون بموقفه من الشعراء حيث وضعهم في مرتبة دنيا مما جعل العلاقة بينه و بينهم متوترة في كثير من الأحيان[3].

و تمثل نظرية المحاكاة الأساس الذي قامت عليه النظرية النقدية عند أفلاطون، لكنها تحمل إشكالات في قراءتها لأننا نجد لها تداخلا مع مصطلح الخيال، و الذي يحمل بدوره غموضا في تحديد مفهومه لقترانه بمفهوم المحاكاة كثيرا، إلا أن الباحثين يرون سبب هذا التداخل راجع لتعدد الترجمات و عدم فهم بعضها*.

---

[1] ينظر عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1984، 1/ 155.

[2] يقول في فرنان روبير عن نظرية المثل: «إن نظرية المثل تتجلى جوهريا، وسيلة لحل مسألة الإنسان و كينونته، و لو أعدناها إلى إطارها التاريخي، وجدناها وسيطة بين حلين متناقضين و قف عندهما المفكرون قبل سقراط: الفلسفة الأيونية حول المستقبل(و يمثلها هيرافليط الإيفيزي) و فلسفة الكائن(مدرسة إيليا– في إيطاليا الجنوبية) و يمثلها بارمينيد و زينون ». الأدب اليوناني، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1983، ص 111.

[3] ينظر، عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، 1999، ص 98.

* كالدكتور عز الدين إسماعيل، و يوسف الإدريسي.

لكن المتفق عليه بين الباحثين أن أفلاطون تحدث عن المحاكاة طويلا سواء في جمهوريته أو محاوراته، و يظهر ذلك من خلال طرحه لسؤال يكشف فيه ملامح المحاكاة و ذلك في قوله:« ما هي الملكة التي تؤثر فيها المحاكاة في الإنسان»[1]

يرى أفلاطون أن المحاكاة هي الأساس الأول للعمل الفني الراقي لأنها ملكة تحصل بها الحقيقة بشرط أن تقترن بنموذج أخلاقي يظهر سماتها و مميزاتها، كما أنها تفرق بين عوالمه التي أسسها :«أــ عالم المثل و الصور العقلية الخالصة و الأصلية

ب ــ عالم الظلال و المظاهر المحاكية لعالم المثل

ج ــ عالم الصور والخيالات المحاكية لمظاهرعالم الظلال»[2]

و لكن أفلاطون لا يقف عند هذا الحد في حديثه عن المحاكاة بل يربطها بالخيال و يرادف في كثير من الأحيان بين المصطلحين، و يرى أنهما نتاج أثر نفسي لا يرتبط بعنصر معين كالعقل مثلا، إلا أن هذه التصورات ترى في المحاكاة عنصرا غير راق لأن مؤديها لا يقدم الصور الحقيقية للأشياء لعدم وجود تشابه بين الشيء المحاكى في الواقع و صورته في المدينة الفاضلة، بالرغم من أنه وظفها بطريقة أخرى في مدينته انطلاقا من أن المحاكاة نشاط ذهني سلوكي.

و إذا ما رجعنا لعلاقة أفلاطون بالشعراء فإن هذه العلاقة تبقى في حدود فكرة ترى «أن عمل الأديب يشبه عمل المرآة، أي أن محاكاته للأشياء و الظواهر، آلية وفوتوغرافية أي حرفية، لذلك فهو لا يقدم سوى صورة مزيفة لا حاجة لنا بها لأن ما نحتاجه و ما ينفعنا هو الأصل لا الصورة، أما إذا قام الشاعر بتصوير الظواهر بشكل غير حرفي كأن يزيد عليها أو ينقص منها فيصبح غير صادق فيما ينقل، فمن الناحيتين يصبح الشاعر

---

[1] أفلاطون، الجمهورية، ترجمة فؤاد زكريا، راجعها على الأصل اليوناني محمد سليم سالم، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968، ص 371.

[2] يوسف الإدريسي، التخييل و الشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، بيروت، الرباط، الجزائر، ط1، ص42.

مدانا، سواء كانت محاكاته حرفية أو إذا تصرف بالشيء المحاكي، و لكي يمعن في إدانته يضيف أفلاطون في الجمهورية بأن الشعراء لا يعرفون أصلا أي معلومات عن الموضوعات التي يحاكونها((فهومير)) يصف المعارك و لكنه لا يعرف شيئا عن التكتيك العسكري و الخطط الحربية، و يصف الطب لكنه لم يخلف لنا كتابا من مبادئ الطب »[1]

و إذا كان هذا هو التصور الذي يقدمه أفلاطون للمحاكاة فما موقع التخييل أو الخيال من هذه الفكرة؟

يعرض أفلاطون نصا يبين فيه مادة التخييل و علاقته بالمحاكاة حيث يقول: «إن الملكة التي تحكم وفقا للقياس هي الجزء الأفضل في النفس،،، هذا هو الرأي الذي كنت أريد الوصول إليه عندما قلت إن الرسم و كل فن قائم على المحاكاة بوجه عام يبعد في عمله عن الحقيقة، و أن الجزء الذي يرتبط به في طبيعتنا، بعيد بدوره في الحكمة، و أنه لا يستهدف غرضا شريفا أو صحيحا،،، و على ذلك فلما كان الفن القائم على المحاكاة خسيسا مقترنا بخسيسة فلابد أن تكون الذرية بدورها خسيسة»[2].

إن الخيال في نظر أفلاطون هو الجزء الخسيس الذي لا يمكن أن تدرك به الحقائق و الأمور الصالحة الشريفة، فهو بخلاف العقل الذي يمثل الجزء السامي من ملكات الإنسان، إن الخيال في نظر أفلاطون« يخلق أشباحا و يقف دائما بعيدا كل البعد عن الحقيقة»[3] .

لذلك تكون طبيعة الشعر خسيسة لأنه مرتبط بالخيال في أغلب تكويناته، و إن كان يحمل بعدا نفسيا في الأساس، و لعل محاورات أفلاطون تثبت ذلك بكثير من التفصيل حين يحاور (إيون) و يقدم له مجموعة من الإجابات لأسئلة في الوجود و الفن و العلوم الكونية، و الناظر لموقع الشعر من هذه المحاورات يرى تلك النظرة المقترنة بالازدراء

---

[1] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص23-24.

[2] أفلاطون، الجمهورية، ص 372.

[3] المرجع نفسه، ص375.

للشعر و الشعراء رغم أنه أحد أهم الفنون التي عرفتها اليونان القديمة. فالشعر بطبيعته التخييلية لا يقدم النموذج الذي يبحث عنه أفلاطون،،، إنه لا يقدم الأمور العقلانية التي ينشأ عليها جيل يتربى على الأخلاق، إن الشاعر في نظر أفلاطون يصور الأشياء في غير حقيقتها بل يتعدى هذه التصورات إلى أشياء تؤثر في المتلقي[1] .

إن الحواس هي المحرك الأول للخيالات و لا دخل للعقل فيها، لأن مهمة هذا الأخير ترتفع عن الأشياء الرذيلة باعتبار أن العقل يبحث و يحس بالأشياء السامية، إلا أن هذا التصورات تحمل كثيرا من الاضطرابات لأن أفلاطون« جعل الإدراك و التخيل و التذكر وظائف للعقل لا للحس، في خلط بين التمثل و الإدراك الحسي،،، مع ما بينهما من اختلاف جوهري، و ذلك أن التمثل صورة شعورية و مركب عقلي مختلف عن الإدراك»[2] و لكن ذلك لا يقلل من جهد أفلاطون في مفهوم للشعر يتلاءم [3] و طبيعة تفكيره كما أن مركزية المحاكاة و هامشية التخييل يُبْقي المفهوم الأفلاطوني للشعر غير واضح في كثير كن الأحيان، هذا ما جعل أرسطو يتناول مسألة الشعر بكثير من التفصيل و التدقيق المنهجي.

2ــ أرسطو:

يأخذ الحديث عن أرسطو موقعا آخر بخلاف أفلاطون، لأن هذا الفيلسوف و المنظر قدم خدمات جليلة على مستوى التفكير الإنساني و التقعيد المنهجي للمعرفة، و أكبر دليل على أهمية ما قدمه استمرار أرائه في ميادين العلوم الإنسانية و تلقفها جيلا عن جيل، في إشارة لعالمية الرسالة المعرفية التي تعهد على حملها.

---

[1] ينظر، سهير القلماوي، المحاكاة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده، مصر، 1953، ص 73.

[2] عاطف جوده نصر، الخيال مفهوماته و وظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1،1984، ص 11ــ12.

[3] تذكر مراجع الأدب و تاريخ النقد أن العلاقة بين أفلاطون و الشعراء جعلته موضع لا مبالاة و عدم اهتمام من بعضهم حتى في العصر الحديث، فجورج سنزبري يرى أن الحديث عن أفلاطون لا يتجاوز الثلاث صفحات.ينظر، عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص 98.

إذا كان اهتمام أفلاطون بالشعر هامشيا و لا يرقى لمستوى التخصص فإن أرسطو كان على عكس ذلك، إذ لمسنا عنده الرغبة في معرفة هذا الجنس الأدبي و التحقيق في بنياته و تكوينه داخليا و خارجيا، إن الرغبة في معرفة حقيقة الشعر مردها راجع لسعي أرسطو إلى تقديم مفهوم عالمي إنساني للشعر، و لعل تسمية كتاب باسم (فن الشعر) و تناول أهم مواضيع هذا الفن * فيه بالتفصيل يؤكد هذا السعي في تكميل النقص الذي يلازم علاقة هذا الفن بالحياة الإنسانية، كما يؤكد من جهة ثانية رغبة فيلسوفنا في إعادة العلاقة بين الفيلسوف و الشاعر، هذه العلاقة التي اتسمت بالتوتر ــ إن صح التعبير ــ و لكنها أخذت منحى آخر عند أرسطو حين نظر إلى الشعراء نظرة فنية مقترنة بالجمال.

تختلف نظر أرسطو لمفهوم المحاكاة عما قدمه أفلاطون، فإذا كان اهتمام الأخير منصبا على قضايا النفس الإنسانية و الكون، فإن الأول قدمها بأكثر شمولية و ترتيب، إذ ربطها بالشعر و أعطى بعدها الجمالي في كونها لا تخضع لمتطلبات الواقع بقدر ما تخضع لخصوصية الفن لأ ن «الشعر الملحمي و التراجيدي و كذلك الكوميدي، و فن تأليف الديثرامبيات، و غالبية ما يؤلف للصفر في الناي، و اللعب على القيثارة كل ذلك–

* يستوقفنا نص ــ طريف ــ يتحدث عن غرض أرسطو من تأليف كتاب فن الشعر و كتاب الخطابة، و على أهمية هذا النص فإنه يبين كذلك نظرة أرسطو لفنون الأدب و مواضع التشابه و الاختلاف بينها، و لا يخفى على الباحثين النظرة البلاغية التي أسس عليها أرسطو مباحثه النقدية، يقول ألفرد تايلور عن قصد أرسطو من تأليف الكتابين هو: « أن يضما مجموعات من القواعد التطبيقية التي ينبغي مراعاتها في تأليف رسالة أو مسرحية، لا أن يكون فحصا نقديا لقوانين الذوق الأدبي،،، كان المقصود به عند مؤلفه أن يكون مجموعة من القواعد إذا اتبعها صاحب الحرفة كان باستطاعته أن يتأكد من انتاج مسرحية ناجحة، و هكذا، فحتى إذا قلنا أن لأرسطو فلسفة في الفنون الجميلة، فإنما هي جزء من نظريته الأعم في التربية » ألفرد إدوارد تايلور، أرسطو، ترجمة عزت قرني، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1992، ص 27ــ28 و هذا يبرر تشابه غير ظاهر بين ما قدمه أرسطو و ما قدمه السجلماسي في منزعه حين جمع أهم الأجناس المؤدية للأسلوب البليغ، صحيح أن الفكرة غير ظاهرة ضمنيا لكنها تبرز بقليل من التأمل في صورة مقتضبة للتأثير الأرسطي على مستوى المنهج و الإجراء .

بوجه عام- أشكال من المحاكاة »[1] لتصبح المحاكاة من أهم عناصر الفن بعدما كانت أقل تأثيرا في نظر أفلاطون.

أما التخييل أو الخيال في التفكير الأرسطي فهو لا يختلف في كثير من الأحيان عن أفلاطون، فالقارئ لكتاب فن الشعر لا يجد إشارة واضحة له رغم حديث أرسطو المفصل عن المحاكاة و اعتبارها المحور الأساسي للقول الشعري، لكن أرسطو يقدم التخييل بشيء من التفصيل في كتاب النفس و الخطابة، أين يظهر الجوانب الإدراكية للخيال باعتباره عنصرا مساهما في بناء الصور و خصيصة من خصائص الإبداع. بالإضافة إلى أن فيلسوفنا يوافق أستاذه في نظرته للإدراك من منطلق عقلي، لأن الإدراكات التخييلية إدراكات ناقصة مشكوك فيها و نفس ما يقال عن الإدراك يقال عن الإحساس[2] لاجتماعهما في كثير من الأحيان، و حاصل القول في هذه القضية أن الإحساس و الإدراك أصل للخيال استنادا إلى أن هذا الأخير عملية دينامية[3].

و الشعر في نظر أرسطو فن من الفنون التي تقوم على المحاكاة الابتكارية التي تخالف الوقائع لتظهر مناحي الإبداع في العمل الفني، لأن من خصائص العمل الفني في نظر أرسطو أن يوصف بمواصفات الجمال [4] لكي يرقى هذا العمل إلى مراتب عالية تمكنه من الكشف عن حقيقته كباقي الفنون و العلوم و المهن.

---

[1] أرسطو، فن الشعر، ترجمة و تعليق دكتور إبراهيم حمادة، هلا للنشر و التوزيع، ط 1، 1999، ص 64.

[2] يعرف التهانوي الإحساس بقوله: «،،، وهو إدراك الشيء الموجود في المادة الحاضرة عند المدرك مكنوفة بهيآت مخصوصة من الأين و الكم و الوضع و غيرها، فلابد من ثلاثة أشياء: حضور المادة و اكتناف الهيآت و كون المدرك جزئيا،،، و الحاصل أن الاحساس إدراك الشيء بالحواس الظاهرة على ما يدل عليه الشروط المذكورة » كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم، تح علي دحروج، تقديم و إشراف و مراجعة رفيق العجم، نقل النص الفارسي إلى العربية، عبد الله الخالدي، الترجمة الأجنبية جورج زيناتي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996، ص 111.

[3] ينظر تفصيل ذلك، عاطف جوده نصر، الخيال مفهوماته و وظائفه، ص 09ــ 10ــ 11.

[4] ينظر، عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، 1992، ص 13ــ 14.

نذكر مرة أخرى إلى أن أرسطو لم يتناول الخيال أو التخييل في حديثه عن الشعر ولكنه تناول المفهوم في كتاب الخطابة و ذلك حين يقول: « إذا كانت تقوم اللذة في الإحساس بانفعال معين، و الخيال إحساس ضعيف، فإن من يتذكر و من يؤمل بعينهما تخيل و ما يتذكر أو يؤمل. و لما كان الأمر هكذا، فمن البين أن ثم لذة لمن يتذكر و لمن يؤمل، لأن ثمة إحساسا» [1] الخيال وفق هذا التصور هو صورة ترتبط بالنفس في تشكلها و لا ارتباط له بأشياء أخرى، فهو مكمن التأثير في الإنسان و المحرك لمشاعره بدرجات متفاوتة تختلف باختلاف طبيعة الخيال.

إذا أردنا إيجاز القول حول مفهوم التخييل و الشعر عند أرسطو، فإن الأول لم يحظ باهتمام بالغ في مباحث الشعر و تم التركيز عليه في مباحث النفس و الإدراك كما لم نجد أي توظيف لمصطلح التخييل أو الخيال في المباحث الشعرية، بالإضافة إلى أن مفهومه بقي غير واضح عند أرسطو من خلال ما كتبه في المواضيع النفسية، أما الشعر فارتبط بنظرية المحاكاة و التي مثلت محور عملية الإبداع في الفنون و العلوم و تتحقق جمالية هذه المحاكاة بتجاوزها الواقع. كل هذه المفاهيم ستشهد تجسيدا في مناهجها و إجراءاتها عند الفلاسفة المسلمين، و الذين قدموا أراء و أفكار مهمة في مباحث التخييل و الشعر، مصطلحيا و مفاهيميا، رغم اختلاف وجهات النظر بين هؤلاء الفلاسفة، و هذا ما ستكشفه المباحث القادمة من خلال أراء الفارابي، و ابن سينا، و ابن رشد.

[1] أرسطو طاليس، فن الخطابة، تر عبد الرحمن بدوي، ص 76. نقلا عن يوسف الإدريسي، التخييل و الشعر، ص 53.

3 ــ الفارابي:

تعرفنا في العنصرين السابقين من هذا البحث لمفهوم التخييل عند كل من أفلاطون وأرسطو و هما نموذج لفيلسوفين يونانيين، و أوضحنا أن مفهوم التخييل عند هذين الفيلسوفين أخذ بعدا نفسيا، ارتبط أساسا بالذهن، كما أكدنا على أن تكوين مصطلح التخييل لم يظهر مع أرسطو إلا في كتاباته عن النفس.

والآن سنتعرف على مفهوم التخييل عند أحد الفلاسفة المسلمين، كما سنكشف عن جهده في تأسيس هذا المفهوم وانتقاله إلى ميدان الشعر و كذا مدى تأثيره في السابقين.

عندما يذكر المعلم الثاني تتوجه الأنظار لأبي نصر الفارابي، هذا الفيلسوف الذي أرسى معالم الفلسفة الإسلامية وقعد قواعدها بعد أن استفاد من أعمال الكندي، فكان أحد أركان الفكر الإسلامي، كما يشهد له توفيقه بين أراء أفلاطون وأرسطو [1] حتى قيل أنه دخل روحهما فكانا في نظره الحكيمين المبدعين للفلسفة. لكن ذلك كله لم يمنعه من تأسيس نظرة خاصة به في ميادين الفلسفة عامة والأدب خاصة.

لمَا كان الفارابي أحد المهتمين بالشأن الفلسفي فقد أخذ على عاتقه الاهتمام بالخطابة والشعر كجزء من مشروعه. وهو بهذه الطريقة ينهج نهج أفلاطون وأرسطو، وبالرغم من آثاره القليلة في هذا الميدان إلا أن ذلك لم يمنعنا من استشراف مفهوم التخييل في كتبه التي وصلت إلينا كرسالته في قوانين الشعر، وإحصاء العلوم. والسؤال الذي يطرح في دراستنا:

هل استطاع الفارابي أن يقدم قراءة نموذجية لمفهوم التخييل؟ وهل استفاد من تنظيرات أرسطو التي قدمها في فن الشعر؟ أم أنه قدم مفاهيم تليق بأيديولوجيته وتوجهاته الفكرية؟.

---

[1] ينظر، أحمد فؤاد الأهواني، الفلسفة الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 73.

يرى أفلاطون وأرسطو أن التخييل يحمل بعدا نفسيا في الأساس ولا ارتباط له بالجانب الفني أو الشعري، ذلك أن حديثهما عنه في هذا الباب كان شبه منعدم، ومع مجيء الفارابي فقد حاول هذا الأخير توظيف مفهوم التخييل بمدلوله النفسي الذهني في المفاهيم الشعرية، وهذا انطلاقا من تنظيرات أرسطو، والتي تشبع بها الفارابي [1] من خلال قراءته لكتاب فن الشعر، وفي هذا الصدد يقول جابر عصفور: « ما كان يمكن للمصطلح أن ينتقل هذه النقلة عند العرب لو لم يوجد الفيلسوف الذي يوحد ما بين التفكير الفلسفي والتفكير الأدبي، أو الذي يجعل نظرية الشعرية قسما من أقسام تفكيره الفلسفي العام، وذلك ما صنعه الفارابي الذي أقام نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسي واضح، يكشف عن فهم نسبي لملكة التخييل عند الشاعر، وفهم كامل لطبيعة الآثار التخيلية التي يحدثها الشعر في المتلقي »[2] ولا نحسب هذا التوظيف جاء من فراغ بل هو مجموع قراءات – كما قررنا سابقا – حاول من خلالها الفارابي أن يتمم مشروع أرسطو في تقديم مفهوم عالمي للشعر، إضافة إلى ذلك خدمة الجانب الأيديولوجي الذي كان عليه – أي الفارابي– وهو ضرورة الجمع بين الآراء، خاصة تلك التي كان يشهدها عصر هذا الفيلسوف.

وتأكيدا لهذا الطرح يقول الجابري: « واضح أن الأمر –أي قراءة أفلاطون وأرسطو– لا يتعلق أبدا بقراءة بريئة لأرسطو وأفلاطون، بل بتأويل أيديولوجي، تأويل هادف يحقق رغبة في نفس المؤول، ويستجيب لإشكاليته الفكرية العامة، ويجب أن لا نفهم من هذا أن فيلسوفنا كان يخدع نفسه أو يخادع الناس، كلا، إنه كان صادقا بينه وبين نفسه، وصادقا أمام مناصريه ومخالفيه، إذ كانت حالهم جميعا بمثل حاله، لأنهم كانوا

---

[1] ينظر، عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، 93/2.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص 21.

جميعا يعيشون إشكالية واحدة تدور حول محور واحد ».[1] إذن كانت هناك مجموعة من الصعوبات والعوائق التي جعلت محاولة نقل المفهوم النفسي للتخييل إلى مفهوم جمالي نفسي، والظاهر أنها ترجع في أصولها إلى البعد الحضاري والإيديولوجي، لكنها لا تلغي ريادة الفارابي في هذا الاتجاه.

وبالرغم من تقديم الفارابي لمصطلح التخييل إلا أنه لم يحدد مفهومه بل نراه يقدم لنا الأثر النفسي، وهو بذلك يسير على رأي أفلاطون وأرسطو، لكنه يرادف بين مصطلحي المحاكاة والتخييل، إذ يجعلهما من جنس واحد [2] لكنهما يختلفان في المفهوم في بعض القضايا، فالفارابي « في استخدامه للمصطلحين ينحو إلى ربط المحاكاة بمجال التشكيل ويلج في سياقات متعددة على المقابلة بين الشيء في أصله الوجودي وبين ما يستحيل إليه محاكاة دون تناسي الشق الغنائي المترتب على خاصية التخييل الشعري ».[3] إلا أن الفارابي رغم هذا التصور لا يقدم مفهوما للمحاكاة بقدر ما يقدم تنوع وسائلها وتعددها، والغريب في ذلك انه يجمع بين رأيي أفلاطون وأرسطو، و نحن نعلم الاختلاف الواضح في مفهوم المحاكاة عند الرجلين.ووسائل المحاكاة عند الفارابي على نوعين، بفعل وبقول، أما بالفعل؛ فهي أن يحاكي الإنسان بيده شيئا ما، كتمثال يحاكي به إنسانا، أو يفعل فعلا يحاكي به إنسانا أو غير ذلك، وأما بالقول فهو أن يؤلف قولا يصنعه إنسان أو يخاطب به من أمور تحاكي الذي فيه القول بشرط أن تحاكي ذلك الشيء [4]، أما التخييل عند الفارابي

---

[1] محمد عابد الجابري، نحن والتراث، قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 6، 63–64.

[2] ينظر، رجاء عيد، المصطلح في التراث النقدي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000،ص 299.

[3] الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص 29.

[4] ينظر، مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1981، 1/ 93.

فلا يخرج كما أشرنا عن المفهوم النفسي « فغاية المحاكاة أو التخييل هي الإثارة والحفز والاستفزاز إلى الفعل »[1] وهذه الإثارة والاستفزاز أو الحافز متعلقة بذات المتلقي، يتبعها قبول أو نفور لذلك يقول: « والأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا أو شيئا أفضل أو أحسن، وذلك إما جمالا وقبحا أو هوانا، أو غير ذلك مما يشاكل فيه » واستناده الدائم على الأقاويل الشعرية نابع من كون أنها تقوم أساسا على التخييل بالرغم من أنها كاذبة حيث قال: « والأقاويل منها ما هي كاذبة والكاذبة: منها ما يرفع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكى للشيء –وهذه الأقاويل الشعرية »[2] ووصف هذه الأقاويل بالكاذبة ليس على أساس بياني، بل هو تصور فلسفي يخالف في أصله المفهوم البياني المتعارف عليه بين النقاد والبلاغيين [3] لأن الأقاويل الشعرية من منظور الفارابي لا تتطابق مع الواقع فهي كاذبة، لكن ذلك لا يمنعه من الاهتمام بعناصر العملية الإبداعية خاصة المتلقي.

و يؤكد على هذه الفكرة في كتابه إحصاء العلوم و ذلك بقوله: «يعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرف عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف: فإننا من ساعتنا يخييل لنا في ذلك الشيء أنه مما يعاف، فتنفر أنفسنا منه، فنتجنبه وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما خيل لنا، فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك، كفعلنا فيها لو تيقنا أن الأمر خيله لنا

---

[1] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، عمان، ط 4، 2006، ص 209.

[2] الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه، حقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت (لبنان)، دت، ص 150.

[3] ينظر، محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربي، بيروت، ط9،2009، ص 20.

ذلك القول فإن الإنسان كذلك كثيرا ما تتبع أفكاره تخيلاته [...] وإنما نستعمل الأقاويل الشعرية في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء ».[1] التخييل – إذن– ذو أثر نفسي –كما مرَ– وهو مرتبط كذلك بالمتلقي، لكن ذلك كله لا يعدو أن يكون تصورا أرسطيا في الأصل.

وللتخييل عند الفارابي ثلاث وظائف ناتجة عن الفعل الإنساني، ذلك أنه مركز هذه القوة – أي قوة التخييل – وهذه الوظائف إنما هي مجموعة من الصور والمدركات تتكامل وتتواصل فيما بينها، وترتبط أساسا بالنفس البشرية، وأول هذه الوظائف « قبول الصور وحفظها، حيث أن الحس المشترك يقبل صور المحسوسات ولكنه لا يحفظها، فالمخيلة هي التي تحفظ هذه الصور بعد غيبتها عن الحواس، وثاني هذه الوظائف فصل الصور وتركيبها، وهي وظيفة موالية للأولى ذلك أن المخيلة تقوم بتركيبات مختلفة توافق الحواس والوظيفة الثانية هي المحاكاة حيث أن المخيلة تستعمل الصور المحفوظة لديها في عمل آخر، هو التشبيه، فتحاكي ما يعرض لها بهذه الصورة ».[2] وتعتبر الوظيفة الأخيرة أهم عنصر من مجمل الوظائف ذلك أنها تأسيس لمفاهيم أخرى خاصة المفهوم الشعري.

انطلاقا من هذا التأكيد على الطبيعة النفسية للتخييل يعرف الفارابي الشعر بقوله: «أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل ».[3] يركز الفارابي على أمرين مهمين في التعريف؛ المحاكاة وتقسيم

---

[1] أبو نصر محمد بن طرخان الفارابي، إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، 1948، ص 81–85.

[2] ينظر، مصطفى كاك، الخيال في الفلسفة العربية الإسلامية، مجلة فكر ونقد، العدد33.

[3] الفارابي، مجلة شعر، ص 92، نقلا عن إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 207.

الأجزاء. والمحاكاة عنده أهم عنصر ذلك أنها تستطيع تصور الأشياء أفضل وأحسن، أما تقسيم الأجزاء فهي الوزن « وهذه الأجزاء ليست تفاعيل العروض العربي كما يخيل لبعضنا بل هي تقسيمات جميع الأمم، ولاسيما اليونان والفرس، لإيقاع الشعر »[1]، من هنا تحدد مركزية المحاكاة في مفهوم الشعر، فهي بنوعيها اللذين أشرنا لهما سابقا، كما أن الأوزان – وإن كان مفهومها ضبابيا لدينا – فإنها تعتبر جزء مهما لكنه لا يحمل تلك الأهمية التي تلقاها المحاكاة، فهي ضمن رؤية الفارابي الشعرية فرع من فروع المنطق، باعتبار أن الشعر (قول محاك)[2] أساسه التخييل.

إن محاولة الوقوف على جهد الفارابي تجعلنا نلمس اختلافه مع أرسطو وأفلاطون في نقاط عديدة بالرغم من جمعه بين رأييهما، فقد حدد الفارابي مفهوما للمحاكاة وذكر أهم عناصرها ومكوناتها، بخلاف أرسطو الذي بقي مفهوم المحاكاة عنده مضطربا غير واضح في بعض الأحيان، يضاف إلى هذا فإن الفارابي استطاع نقل مفهوم التخييل من بعده النفسي الإنساني إلى الجمالي الفني الشعري، بتنظيراته التي أثرت الساحة النقدية رغم تضاربها في بعض الأحيان، لكن ذلك لا يقلل من القيمة العلمية لجهده بوصفه فيلسوفا قدم جهدا علميا على مستوى التفكير الفلسفي النقدي[3] وكذا المنهجي التنظيري.

4 ــ ابن سينا:

أخذت الدراسة الفلسفية في عهد ابن سينا منحى آخر، غير الذي عرفته في عهد الفارابي، فكانت لأراء ابن سينا الأثر الكبير في الساحة الفلسفية عموما والأدبية والنقدية

---

[1] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، 204/1.

[2] ينظر، ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 88.

[3] ينظر، جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات و النشر، ط1، 1991، ص 232.

خصوصا، إذ عمل على حل مستغلقات الفارابي، وتوسيع العبارة عند أرسطو، فكان واضحا في كثير من الطروحات، وقد أظهر تفردا في تحديد المفاهيم بخلاف سابقيه، حتى رأيناه يعيد صياغة دعائم الفلسفة الإسلامية بعد أن أقامها الكندي والفارابي. [1] ويمثل جهد ابن سينا في تحديد مفهوم التخييل والشعر أحد النقاط البارزة للتأسيس الفلسفي لمفهوم هذين المصطلحين– نعني الشعر و التخييل – كما سيأتي.

عند تحديده لمفهوم التخييل، يؤكد ابن سينا على نقطة مهمة مفادها أن محاولة إعطاء مفهوم للتخييل تبقى أمرا صعبا، ويقول: « الخيال ليس عنده حد البتة، لأن الحد كلي، فكيف يلحق هوية الحد ».[2] ورغم هذه الصعوبة فإن ابن سينا لا يجد ضيرا في تحديد ماهية التخييل وطبيعته حيث يقول هو « انفعال من تعجب أو تعظيم أو غم أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول اعتقاد البتة »[3] ويوافق ابن سينا – في تحديد الأثر الذي يحدثه التخييل – الفارابي و أفلاطون و كذا أرسطو، فهو انفعال نفسي، وهذا الانفعال «تنبسط فيه النفس أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار »[4] فيخرج من مدار العقل، ذلك أنه فعل إنساني يؤثر في السلوك والأفعال بصورة لا تحكمها حدود أو تصورات إذ لو حكم بالعقل لكان بخلاف ذلك، ويواصل ابن سينا تأكيد هذه الفكرة بقوله: « وأكثر الناس يقدمون أو يحجمون على ما يفعلونه وعما يذرونه إقداما أو إحجاما صادرا

---

[1] ابن سينا، كتاب الشفاء، المنطق، تعريب د. طه حسين باشا، مراجعة د. إبراهيم مدكور، تح، الأب قنواي، محمد الخضيري، فؤاد الأهواني، نشر وزارة المعارف ، 1952، ص 23.

[2] ابن سينا، أحوال النفس، تح. أحمد فؤاد الأهواني، دار الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1952، ص 77.

[3] ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تح. محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث ونشره، القاهرة، 1969، ص 15.

[4] ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن فن الشعر لأرسطو، ترجه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دت، ص161.

عن هذا النحو من حركة النفس لا على سبيل الروية ولا الظن »[1] وتشير هذه الفكرة إلى الأثر النفسي في المتلقي والذي لا تأثر فيه سلطة العقل أو الفكر، فهو – أي المتلقي– خاضع ومذعن لهذه الانفعالات، وقد نكون محقين إن قلنا أن ابن سينا يجعل الانفعال والتخييل على درجة سواء، ولكن السيد الرئيس وقع في شيء من الاضطراب «عندما اعتبر الخيال حيلة صناعية وجعله ضربا من الفطنة ونوعا من الذكاء المحدود والمهارة اللغوية التي يصطنعها الشاعر اصطناعا يتوسل إليه بطرائق من الحيل تؤول إلى تناسب الأجزاء في سياق التشابه أو التخالف »[2]، وكأني به يجعل من الشعر جزء لا يتجزأ من المنطق، وهو بذلك يحاكي سابقيه من الفلاسفة، إلا هذا التصور لا يعني أن ابن سينا ألغى البعد الجمالي للتخييل، بل يعتبره جزء مهما في عملية الإبداع الشعري ذلك أن التخييل في نظر ابن سينا جوهر العملية الفنية، كما سيأتي.

يظهر لنا مما سبق أن ابن سينا استطاع أن يقدم مفهوما واضحا للتخييل، وأثره في المتلقي، كما قدم لنا مجموعة أطروحات ترتكز في مجملها على البعد النفسي لهذا المصطلح الذي لقي عنده بعدا آخر واتسم عنده بالتأصيل في الثقافة الشعرية، لكن السؤال المطروح – وقد طرح سابقا – ما مفهوم الشعر عند ابن سينا انطلاقا من هاته التصورات؟.

يعرف ابن سينا الشعر بقوله: « كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان

---

[1] ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، مع شرح نصر الدين الطوسي، تح، سليمان دنيا، دار المعارف، مصر، ط2، 362/2–363.

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

الآخر»[1]، ويكرر ابن سينا نفس فكرة التعريف في كتاب آخر بقوله: « الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة متساوية، متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم »[2] .

ما نلحظه على التعريفين تركيز ابن سينا على مجموعة من النقاط أهمها؛ البعد التخييلي للشعر وعدم التركيز على العناصر الأخرى، خاصة تلك التي أولاها النقاد والبلاغيون اهتماما كبيرا كالوزن والقافية، فهي عند ابن سينا أشبه ما تكون وسيلة للتفريق بين أنواع الشعر بين الأمم لذلك أشار إليها بعبارة (عند العرب مقفاة)؛ فهو يميز بين شعر العرب وشعر غيرهم بالقافية [3]، و كأني بها نقطة فارقة بين شعر الأمم فهي أشبه ما تكون بالاستثناء والواجب الذكر والذي لا تبنى على أسسه القواعد.

أما النقاط الأخرى فهي الزمن، والأقوال الإيقاعية، والتي تُرد في أصلها للبعد التخييلي فيها، لأنها لو خرجت من هذا المفهوم، لا احتملت أن تؤدي مفهوما مخالفا لها، وصار مدار بحث عند أصحابها من أهل العروض والنحو واللغة، كذلك يتعلق التخييل الشعري عند ابن سينا بأربعة عناصر هي: « أولا الزمان، من حيث عدد القول ووقته، وهو ما يسمى بالوزن، ثانيا بالمسموع، من حيث القول ذاته... وثالثا بالمفهوم من حيث دلالة القول... ورابعا بالمشترك منها، من حيث المسموع والمفهوم معا »[3] وربط هذه

---

[1] ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن ضمن فن الشعر لأرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه، حقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت (لبنان)، دت، ص 161.

[2] ابن سينا، جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء، تح زكريا يوسف، تصدير ومراجعة أحمد فؤاد الأهواني ومحمد أحمد الحفني، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1956، ص 122.

[3] ينظر، مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص 206.

[3] جعفر آل ياسين، المنطق السينوي، عرض ودراسة للنظرية المنطقية عند ابن سينا، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983، ص 141.

العناصر بالتخييل جاء من أجل تأكيد فكرة البعد المنطقي للشعر لذلك يقول ابن سينا في توضيح هذه العناصر: « ولا نظر للمنطقي في شيء من ذلك إلا في كونه كلاما مخيلا؛ فإن الوزن ينظر فيه؛ أما بالتحقيق والكلية فصاحب علم الموسيقى، وأما بالتجزئة وبحسب المستعمل عند أية أمة فصاحب علم العروض، والتقفية ينظر فيها صاحب علم القوافي »[1] نلحظ – إذن – التركيز على محورية التخييل في أساس الخطاب، وهذا راجع –حسب رأينا– إلى كون ابن سينا يبحث عن ماهية الشعر أكثر من البحث عن مفهومه وهذا واضح من خلال التفصيلات التي أجراها على هذه المفاهيم (الوزن، القافية،..)، إضافة إلى ذلك استطاع ابن سينا أن يكشف عن البعد الجمالي للشعر من خلال التخييل، وهذا بخلاف الفلاسفة السابقين له من اليونانيين والإسلاميين، كما أنه استطاع أن يوضح قضايا أخرى لها علاقة بموضوع التخييل والشعر سكت عنها أو لم يفصل فيها سابقوه.

من تلك القضايا التي استطاع ابن سينا أن يوضحها ويكشف البعد التخييلي فيها، مسألة التفريق بين الشعر والخطابة حيث يقول: « الخطابة تستعمل التصديق، والشعر يستعمل التخييل »[2] كما يفرق ابن سينا بين الشعر العربي واليوناني وذلك حين يتحدث عن المحاكاة يقول في هذا الصدد: « والشعر اليوناني إنما كان يقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب، فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال والثاني للتعجب فقط ».[3] إذن؛ الشعر اليوناني يحمل طابعا تربويا أخلاقيا حيث يقوم على الحث وغيره، ويتجلى ذلك في محاكاتهم للأفعال

---

[1] ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 161.

[2] المرجع نفسه، ص 162.

[3] المرجع نفسه، 169–170.

والأحوال، أما الشعر العربي فيرمي إلى شيئين؛ أولهما التأثير في النفس، والثاني إثارة التعجب.

ومن جملة ما ركز عليه ابن سينا في حديثه عن العملية الشعرية خصوصا، والفنية عموما، (المحاكاة)، واعتبارها وسيلة من وسائل التخييل، هذا إذا لم تكن الوسيلة الرئيسية، وهي – أي المحاكاة– تقوم على ثلاثة أشياء يقول فيها: « والشعر من جملة ما يخيل ويحاكي بأشياء ثلاثة: **باللحن** الذي يتنغم به، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك، و **بالكلام** نفسه، إذا كان مخيلا محاكيا، و**بالوزن** ».[1] لكن التركيز على المحاكاة لا يعني محوريتها، و دليل ذلك أن ابن سينا لم يقدم لها تعريفا، إضافة إلى أنه جعل مصطلح التخييل أعم منها وهذا واضح في حديثه عن المقدمات الشعرية: « هذه المقدمات ليس من شرطها أن تكون صادقة ولا كاذبة بل أن تكون مخيلة، ويكاد يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخييلات فيحاكي الشجاع بالأسد، والجميل بالقمر، والجواد بالبحر، وليس كلها بمحاكيات، بل كثير منها خالية عن الحكاية أصلا ».[2]

فالتخييل إذن أعم من المحاكاة، وهذا بخلاف التصور الذي قدمه الفلاسفة السابقون، والذين رأى بعضهم أن التخييل هو المحاكاة، فيما اعتبر بعضهم المحاكاة أصلا والتخييل فرعا، وعلى هذا الأساس يمكن القول أن ابن سينا استطاع تقديم وجهة نظر مخالفة للسابقين تستند في أصولها على تصورات منطقية غلب عليها الجانب التنظيري، لكنها

---

[1] المرجع السابق، ص171.

[2] ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية، ص 16–17.

ترقى بالنقد الفلسفي للمنظومة الأدبية إلى مراتب مهمة يمكن لها أن تكون ذات صلة بالتحولات النقدية التي تعرفها الساحة الأدبية حاليا.

وما أثاره ابن سينا في حديثه عن التخييل الشعري، مسألة الصدق والكذب، والحديث عن هذه القضية متصل بين الفلاسفة. وقد خصنا ابن سينا بشيء من التفصيل في هذه المسألة، ذلك أن مدار الحديث عن التخييل عنده يقتضي الإلمام ببعض القضايا والمتعلقة بالدراسة.

ينساق المتلقي للشعر بحسب المتخيلات التي تؤثر فيه، ولا يهم نوع هذه المخيلات وأسبابها، ومدى مطابقتها للواقع، لأن حدوث الأثر دليل على الاستجابة والقبول، كما أن الحكم بصدقها أو كذبها يدخل ضمن أثرها ، يقول ابن سينا: « والشعريات إنما يلتفت فيها إلى أن تكون مخيلة كانت أو صادقة أو كاذبة في الكل أو إذا كانت النفس تنفعل عنها انفعالا نحو انقباض أو انبساط، لا لأنها صدقت بشيء منها، بل من جهة حركة تخييلية تعرض لها عندها، كمن إذا سمع قول قائل للعسل إنه مرة مقيئة اشمأز عن تناوله، وربما سمع الثناء على جميل كان يعرفه جميلا، أو الذم لقبيح كان يعرفه قبيحا، وكان التصديق لا يحرك منه شيئا، فإذا سمع الشعر الموزون هاج، تخيله فانبعث نزاعه أو نفوره إلى موجب تخيله طاعة للتخييل لا للصدق ».[1]

وفي هذا تأكيد على تفرد الشعر بصفة التخييل وقدرة الشاعر على التأثير في المتلقي، ليكون الدور البارز في هذا الأثر لفعل التخييل والذي يمكنه أن يخلق التصديق أو الصدق في النفس دون مراعاة للواقع، ونظيره الكذب أيضا «لأن عادة التخييل يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة وللشاعر أن يختار ما يراه أكثر إفادة للغرض الشعري ومناسبة له،

[1] ابن سينا، القياس من كتاب الشفاء، تح، سعيد زايد وتقديم إبراهيم مدكور، المطابع الأميرية، القاهرة، 1964، ص 5.

وأشد تهييجا للخيالات وإثارة للانفعالات ».[1] والحق أن التصورات التي يقدمها الشاعر تبقى من المنظور الفلسفي قائمة على حدود المنطق، ذلك أنه يستطيع التمييز بين حقائق الأشياء وجوهرها من خلال القضايا التي يكشفها هذا الأخير– أي المنطق–، ورغم ذلك فإن مسألة الصدق والكذب لم تندرج ضمن التطور المنطقي رغم علاقاتها بالخطاب الشعري عند الفلاسفة عموما وابن سينا خصوصا.

وعليه يبقى الصدق الفني، هو الغرض الأساسي للعملية الشعرية، و الفاصل الوحيد لكشف ملامح العلاقة بين التخييل وقضية الصدق والكذب، و لا نبالغ إن قلنا أن ابن سينا استطاع أن يحدد ذلك ويوضحه.[2]

أخيرا، إن ما قدمه ابن سينا من جهد يمثل التأسيس الفعلي للمفاهيم النقدية للتوجه الفلسفي في النقد العربي القديم، ويظهر ذلك جليا من خلال كشفه عن ملامح مفهوم التخييل سواء على مستوى المصطلح أو المفهوم، كما يحسب له الاهتمام بأحد عناصر العملية الإبداعية الشعرية وهو المتلقي، وذلك من خلال الأثر النفسي للتخييل في كل القضايا المشكلة للخطاب الشعري، كما استطاع ابن سينا أن يلغي محورية نظرية المحاكاة، ليؤسس بعد ذلك لنظرية التخييل والتي أثرت بعده في الفلاسفة والنقاد كما سيأتي، كما أن مجمل التصورات والمفاهيم التي قدمها ابن سينا أو غيره من السابقين واللاحقين من الفلاسفة تعتبر بحثا عن ماهية الحياة والفرد أو بعبارة أخرى الإنسان، لأن هذه الأطروحات لا تخرج من إطار التفكير في الوجود الإنساني.

5 ــ ابن رشد:

[1] يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، 181.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 183.

عرف التفكير الفلسفي في عهد ابن رشد مرحلة متقدمة من التطور من حيث القواعد والأصول، وكذا المذاهب والتيارات، كما عرف هذا العصر إعادة قراءة التراث اليوناني القديم، ونعني بهذا التراث أراء أرسطو بالدرجة الأولى، وعلى الرغم من اختلاف التوجه بين ابن رشد وبقية الفلاسفة المسلمين، إلا أن الرجل كان حريصا على تبني أفكار وطروحات تحاول تغييرالمشهد الفلسفي في ذلك الوقت، ولا يتم هذا التغيير إلا بإعادة القراءة والتنظير، وكذا التوجيه وفق ما يتطلبه الواقع والمجتمع.

لم يُقْدِم ابن رشد على تقديم أرائه إلا بعد الاطلاع على أراء أرسطو، فكان الشارح له، وكانت آراؤه في كثير من الأحيان متجاوزة أراء سابقيه، ولكن السؤال الذي يُطْرح لماذا أرسطو بالذات؟

إن الحاجة لأرسطو في رأي الجابري قد أملاها شيئان هما:

الأول: الحاجة المعرفية العلمية المنظمة من جهة، فالعلم كان في الجملة هو علم أرسطو، خاصة العلم الذي يفسر الطبيعة ويقدمها كنسق فكري أو نظام يرتاح له العقل الذي خلق على حب البحث في الأسباب والرجوع بالظواهر إلى مبدأ موحد.

أما المبدأ **الثاني** فقد كان الدين، وما يحتاجه الناس لفهمه، وهذا بدوره يحتاج إلى إعمال العقل وبالتالي التوفيق بين ما يشيده العقل من تصورات معقولة يرتاح إليها وبين ما يأتي به الوحي من حقائق قد تتعارض في بعضها مع النقل نوعا من التعارض[1].

لذلك استطاع ابن رشد من خلال هذا التقارب مع أرسطو أن يؤسس لنفسه مدرسة فكرية في تاريخ الفكر العربي الإسلامي، هي المدرسة البرهانية الرشدية [2]، والتي أثرت

---

[1] ينظر: محمد عابد الجابري، ابن رشد سيرة وفكر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1998،ص156.

[2] ينظر: محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991، ص 203.

في اللاحقين من الفلاسفة. والنقاد والبلاغيين، خاصة في المغرب الإسلامي، وكانت ملامح هذه المدرسة واضحة في جانب الإبداعي الشعري، الذي تعرض له ابن رشد في خضم حديثه عن الشعر، إذ تجلت آراؤه النقدية في موضوعات التخييل والمحاكاة خاصة، كما سنبين.

التخييل عند ابن رشد مرادف للمحاكاة، إذ يحملان نفس المفهوم، ذلك أن مفهوم هذين المصطلحين يوحيان عند ابن رشد إلى البعد الجمالي في النصوص، فالشاعر عنده فنان، فهو يستطيع خلق مجموعة من الصور التي لا يستطيع أحد أن يخلقها كما أنه قادر على خلق الماورائيات فهو فنان يستعين بأداة الفن وهي التخييل أو المحاكاة، بالإضافة إلى أن الشاعر قادر على الحديث عن عوالمه الداخلية، وهذا بالتعبير عن انفعالاته ومشاعره وأحاسيسه و « بالتالي يستطيع الفن أن يخاطب انفعالات المتلقي ويثيرها إلى الدرجة التي قد تدفع المتلقي إلى اتخاذ فعل يتعارض مع رؤيته في كثير من الأحيان، وهذا واضح كل الوضوح في الشعر، حيث تقوم أقاويله الانفعالية بإثارة انفعالات المتلقي إلى درجة تخدر قواه الواعية، فيستجيب المتلقي لما يدفعه إليه القول الشعري، حتى لو تعارض ذلك مع عقله وروتينه »[1] وهذا البعد الانفعالي هو الذي ينشده ابن رشد من الشعر، فهو يوافق ابن سينا في هذا التصور لمهمة الشعر من منظوره التخييلي، خاصة في التأثير على الحواس.

ويذهب ابن رشد ليؤكد على أن التخييل رديف المحاكاة لقوله: « وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة، اثنان بسيطان وثالث مركب منهما؛ أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به، وإما أخذ التشبيه بعينه بدل التشبيه وهو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة، وينبغي أن تعلم أن في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها أهل زماننا

[1] جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص 222.

استعارة وكناية، وأما القسم الثاني فهو أن يبدل التشبيه – مثل أن يقول الشمس كأنها فلانة أو الشمس هو فلانة لا فلانة كالشمس ولا هي كالشمس... والصنف الثالث من الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين »[1] نلاحظ أن ابن رشد يقيم مفهوم المحاكاة على التشبيه وهو طرح جديد لم نجده عند السابقين، كما أنه لا يقترب إلى الفهم الأرسطي والذي سار على أساسه عديد الفلاسفة، وبالرغم من أن الدكتور إحسان عباس يرى أن ابن رشد قد أخطأ في هذا التصور و تحديد مفاهيمه.[2]

إلا أننا لا نحسب أن ابن رشد قد أخطأ في هذا التصور، خاصة إذا عرفنا أن الرجل بقي زمنا طويلا وهو يشتغل على النص الأرسطي يحلله ويكشف مضامينه فقد « كانت مهمة فيلسوف قرطبة تتلخص في رفع القلق عن عبارات أرسطو، ولاشك أنه كان هناك وعي بأن هذا القلق يعود ليس إلى الترجمة وحدها بل أيضا إلى ما داخل فكره من التغيير بسبب التأويل قبل الإسلام وبعده، وقد تجند ابن رشد لهذه المهمة، مهمة تصحيح مذهب أرسطو »[3] . فكانت محاولته – إذن – على تدرجها مبنية على أساس أخلاقي علمي يرمي إلى كشف ملابسات أو القلق الذي يكتسي النص الأرسطي.

نقول: ويؤكد ابن رشد على ضرورة محاكاة وتخييل الصور التي جرت في الأعراف الإنسانية وذلك وفق ما تقضيه أنظمة التخاطب بين تلك الأمم أو الناس، إذا الشاعر أصيل في تلك البيئة وهو محاك لكل عوالمها، يؤكد ذلك قوله: « ويجب على الشاعر أن يلزم في

---

[1] ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تح تشارلز بتروث وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث، 1986، ص 54،55،56.

[2] ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 530.

[3] محمد عابد الجابري، ابن رشد سيرة وفكر، ص 159.

تخييلاته ومحاكياته الأشياء التي جرت العادة باستعمالها في التشبيه، وألا يتعدى في ذلك طريقة الشعر »[1]

وتكتسب بعض المفاهيم عند ابن رشد بعدا بلاغيا من ذلك مصطلح **التغيير** والذي يدل عليه سياق وروده حيث يقول ابن رشد مبينا البعد البلاغي لهذا المصطلح من خلال مفهوم الشعر: « القول الشعري هو المغير أنه إذا تميز القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا، ووجد له فعل الشعر »[2] . والظاهر أن التغيير من منظور ابن رشد التحويل من صورة إلى صورة بشرط أن يكون خارجا عن الحقيقة، وهذا التصور قريب إلى ما أكدناه سابقا، فابن رشد يؤكد على البعد الفني للشعر والشاعر، ذلك أن هذا الأخير جزء لا يتجزأ من عالم الفن إذ يستطيع التغيير والتحويل بخلاف باقي البشر، ويعدد ابن رشد أساليب التغيير بقوله: « والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل: القلب والزيادة والحذف والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا »[3]

إن ارتباط التغيير بهذه العناصر ((القلب، الحذف، الزيادة...)) يرمي إلى تأكيد البعد البلاغي في العملية الشعرية، بالإضافة إلى الميزة التي تتميز بها اللغة الشعرية والتي تقوم على الانزياحات – من منظور أسلوبي – أو بعبارة أخرى تقوم على تقديم وتأخير وغير ذلك مماله علاقة بخصائص اللغة الشعرية عموما والخطاب الشعري خصوصا، فلا يمكن

---

[1] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح عبد الرحمن بدوي، ضمن ارسطو طاليس ، ص222.

[2] المرجع نفسه، ص 242.

[3] المرجع نفسه، ص 243.

للغة الشعرية ببعدها الإيحائي الجمالي أن تتشابه أو توازي اللغة الحقيقية والتي لا تخرج عن نظام وقوالب في الأغلب هي جاهزة ومتعارف عليها بين جميع الأمم والبشر.

يضاف إلى هذا أن ابن رشد قد أكد على العلاقة الواضحة بين التخييل والتغيير، واعتبرها واجبة الحدوث، فالعبارات والألفاظ المخيفة تكتسي أهمية وتأثيرا إذا اقترنت بتغير أو تحول لأنها تجلب الغرابة والغرابة موضع التأثير، يقول في هذا الصدد: « وإنما كانت الألفاظ تعطى في المعنى أمرا زائدا لموضع الغرابة فيها »[1] ويواصل ابن رشد تأكيد فكرته بقوله: « والألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينه من الرفعة والخسة لتفاضلهما في الغرابة، والصناعة الشعرية قد تستعمل من ذلك ما هو أكثر تخييلا »[2] لقد استطاع ابن رشد أن يبرز القيمة الجمالية للتغيير وكذا بعده البلاغي، فكانت العلاقة بين التخييل والتغيير علاقة بين الوسيلة والغاية؛ ذلك أنهما طرفان تبرز من خلالهما قيمة العمل الفني والذي يكتسب أهمية بالغة عند خروجه من التصور الذي تعرفه الأعمال الإنسانية الأخرى، ومما يحسب لابن رشد في هذا المجال توضيحه لهذه القضايا دون قلق أو اضطراب بخلاف سابقيه، والذين وجدنا عندهم اضطرابا وتداخلا من حيث المفاهيم، كان سببها اعتبارات عديدة أثرت في مجملها على إيضاح أطروحاتهم.

ولما كان ابن رشد فيلسوفا عايش بيئة تعتني بمظاهر الجمال وصوره، فقد ربط في حديثه عن التخييل، بين هذا الأخير والإيقاع (الوزن واللحن)، واعتبرهما جزء لا يتجزأ من القول الشعري، لما يحمله الإيقاع من تأثير على النفس و المتلقي، فالشعر ليس لغة تخييلية فقط، بل يتجاوز ذلك إلى الإيقاع، ذلك أن النص أو الشعر بنية متكاملة يكمل

---

[1] ابن رشد، تلخيص الخطابة، تح عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، دار القلم، الكويت، بيروت، 1959 ص 260.

[2] المرجع نفسه، ص 261.

بعضها بعضا، كما أن الصور التي يقدمها الخطاب الشعري لا تنفك أن تكون مترابطة فيما بينها من حيث انسجام عناصرها المكونة لها، حيث تنسجم طبيعة الصورة مع جمالية الوزن، وهكذا.

ويرتبط الإيقاع عند ابن رشد بالمحاكاة أو التخييل حيث يقول في عدة مواضع للتأكيد على العلاقة بين التخييل والإيقاع « وهذه المحاكاة بالقول تكمل إذا قرن بها اللحن والوزن »[1] ، ويقول: « من التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة، ومنها ما يناسب القصيرة، وربما كان الوزن مناسبا للمعنى غير مناسب للتخييل وربما كان الأمر بالعكس وربما غير مناسب لكليهما »[2] ويقول في موضع آخر: « والشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن »[3] .

يحاول ابن رشد أن يقدم تصورا جماليا متكاملا من خلال نظرية للعلاقة بين التخييل والإيقاع، إذ استطاع أن يبرز ضرورة هذه العلاقة، كما أبرزها سابقا في التغيير، وإن كانت تحمل بعدا آخر يخالف في تصوره ما قدمه بقية الفلاسفة، كما رمى ابن رشد من خلال هذا التصور إلى توضيح وإظهار البعد التأثيري في التخييل على مستوى العمل الشعري من خلال الإيقاع، ذلك أن التأثير لا يحصل في الصور والمحسوسات بل أيضا في الوزن واللحن لأنهما الوسيلتان اللتان تكملان تصورات العمل التخييلي كما يشير ابن رشد إلى تأثير الإيقاع في المتلقي وهذا باختيار الأوزان المناسبة لنوع القصائد، فالتناسب حاجة ضرورية في هذا الصدد.

---

[1] ابن رشد، تلخيص كتاب في الشعر، ص 208-209.

[2] المرجع نفسه، ص 209.

[3] المرجع نفسه، ص 214.

أخيرا، يمكن القول أن العمل الذي قدمه ابن رشد يعتبر أحد أهم المشاريع الفلسفية على مستوى المنظومة الأدبية، وذلك لاستغلاله كل ما تقدمه الفلسفة من أطروحات تتسع لها عديد التخصصات، كما انه استطاع مقاربة العمل الشعري وفق ما تقتضيه البيئات خاصة العربية، يضاف لهذا تركيزه على الجوانب الإبداعية والابتعاد عن القضايا النفسية والإدراكية فكانت أغلب أفكاره تنصب في معين واحد، رغم ضخامة مشروعه الفلسفي لذلك يمكن أن نعتبر ابن رشد النموذج الفلسفي الأكمل الذي استطاع مقاربة النص الشعري دونما تداخل مع الاختصاصات الأخرى، فكانت جل الأطروحات المقدمة مؤدية وموضحة لمضمون الغرض.

ثانيا: التأسيس النقدي البلاغي

ــ حازم القرطاجني:

يمكن القول أن الحديث عن حازم القرطاجني يمثل الحلقة الأهم في ربط المفاهيم الفلسفية بالنص الأدبي شعرا ونثرا. لأن أغلب المجهودات التي تعرضنا لها كانت من قبيل إتمام المشاريع النهضوية بالفكر العربي، من خلال التمازج المعرفي بالثقافة اليونانية عموما، والنص الأرسطي خصوصا، ذلك أن أصحاب هذا التوجه استفادوا من الفكر الأرسطي سواء عن طريق القراءة المباشرة، أو غير المباشرة[1].

ومهما يكن من أمر، فإن هذه الأعمال مثلت اللبنة الأساسية لتوجه بأكمله حمل على عاتقه قراءة هذا المنجز وتطبيقه على النص العربي، وفق الخصوصيات التي تعرفها هذه الثقافة، كما يحسب لجهدهم التأثير في توجه ظل دهرا طويلا يتعامل مع طرائق وأنظمة معرفية صارمة تستند في أصولها على خدمة توجه أو إيديولوجيا معينة، ونحن نعني بهذا

[1] نعني بذلك الترجمة.

التوجه، التوجه البياني والذي عمل رجاله جميعا في ميادين عديدة على صياغة منظومة بيانية، تهتم بدراسة أنواع الخطاب وفق مناهج وإجراءات معينة[1] .

صحيح أن الفلاسفة السابقين اهتمو ا بقضايا متداخلة في إطار منجزاتهم لكن ذلك لا يلغي أهمية تلك الطروحات المقدمة، خاصة في مجال الدراسة الأدبية، ولعل النماذج التي قدمناها - والأثر الكبير الذي تركته - تدلل على مساهمة هؤلاء في مجال الحركة الفكرية و الأدبية، و يتصدر هذه المساهمات الاهتمام بمفهوم الشعر، والذي مثل لهم الوعاء الحقيقي لدراسة الذات الإنسانية عموما، والفنية خصوصا، باعتبار أن الفن ما زال لصيق الإنسان ما دامت الحياة، فكانت آراؤهم في الشعر قريبة من تصوراتهم وأفكارهم التي ترتبط بالمنطق، يقول الدكتور يوسف الإدريسي في هذه النقطة: « لقد كانت نظرة فلاسفة الإسلام إلى الشعر نظرة منطقية ذات أساس سيكولوجي، وهذا ما جعلهم يركزون في المقام الأول على جوهره التخييلي أما المصطلحات الأخرى التي وظفوها في سياق تعريفهم له فتندرج في سياق مقاربتهم لمستوياته الإبداعية وخصائصه الفنية من جهات: علاقاتها بالذات الشاعرة، وبالواقع الموضوعي ثم باللغة التعبيرية، وبالسلسلة الأدبية وتقاليد القول الشعري، وقد كانت تستعمل عندهم مصطلحات التشبيه والتمثيل والمحاكاة والتغيير بمعان متمايزة أحيانا ومترادفة ومتداخلة أحيانا أخرى »[2] تلك هي النظرة الفلسفية لمفهوم الشعر والتخييل، هذه النظرة التي مورست بطريقة جيدة عند الناقد الأندلسي حازم، وكانت في الأصل لا تختلف عن باقي التوجهات لكنها تميزت

[1] ينظر: محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ص13.

[2] يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، ص 189.

بالتخصص، فحازم الشاعر، الناقد، البلاغي [1] استطاع لملمة كل هذه الأطروحات على اختلافها وتوظيفها بطريقة مغايرة [2] .

عرف مفهوم الشعر قبل حازم اهتماما بجوانب اقل ما يقال عنها أنها شكلية لذلك ساد تعريف قدامة بن جعفر والذي يقول فيه: « قول موزون مقفى يدل على معنى »[3] وهذا إن دل فهو يدل على تصور واضح في تحديد معالم مفهوم الشعر والابتعاد عن خصائصه الداخلية والمتمثلة في الخيالات والصور النفسية، و التركيز على المكونة الأساسية لهذا المفهوم، ونعني بذلك الوزن والقافية، على أن هذا المفهوم يحمل في طياته بعدا آخر، الغرض فيه إظهار الفرق بين الشعر والنثر، وإن كان هذا هدفا بعيدا فإنه لا ينفي أصالة هذا التعريف وارتباطه بالثقافة العربية [4] بالرغم من أن الدراسات تربط هذا المفهوم بالجانب المنطقي ولكن ذلك بعيد جدا، لأن « ما نراه من إشارات يونانية عقلية عند بعض النقاد كقدامة مثلا لا يتجاوز السطح غلى الجوهر، ولا يمثل إلا رافدا من روافد ثقافة الناقد العامة» [5] وعليه لا يمكن تصور أن هذا التعريف يرتبط بالفلسفة والمنطق بشيء إلا من ناحية صاحبه لا أقل ولا أكثر.

---

[1] عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن (عمان)، 2008، ص 11.

[2] ينظر: فرحات الأخضري، نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة باتنة، 2005/2004، ص 62.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ص 64.

[4] ينظر، مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، 1/ 193.

[5] أبو القاسم محمد الأنصاري السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1،1980، ص 60. (مقدمة المحقق).

نعود ونقول أن حازما عرف الشعر بقوله: « كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مقصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقة، أو قوة شهرته أو بجموع ذلك »[1] إن النقطة المحورية في هذا التعريف هو المحاكاة، ذلك أن حازما يكرر نفس المصطلح – أعني المحاكاة – في موقع آخر حيث يقول: « أحسن الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته »[2] ولا نستغرب أن تكون المحاكاة هي محور العملية الإبداعية عند حازم ذلك أن الرجل بقي وفيا لمذهب أرسطو أولا، ومذهب فلاسفة بلده وعصره ثانيا، وتعتبر المحاكاة عند حازم النقطة الفارقة في التصور النقدي العربي ذلك أنها مرحلة تطوير الظواهر – على تنوعها – بالإضافة إلى أنها مرتكز لنقل التصورات الفكرية للإنسان أو الشاعر، فهي – أي المحاكاة – الرابط بين الشاعر (الفنان)، والوجود (العالم).

على أن تتم هذه المحاكاة وفق جميع التصورات الفنية، أي كل ما هو حاصل في الوجود يضاف إليها العالم الخاص بالشاعر، ونظرته لهذا الوجود، إذن على الشاعر تصوير ومحاكاة هذه الظواهر – بجميع تشكيلاته ا – لتحقيق العلاقة التي كانت لا بد أن تكون، وهي علاقة الشاعر بالعالم أو العوالم، بعد كل هذا تتوالد المعاني الشعرية وهي «الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك فيه، فإذا عبر عن تلك الصور الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 2008، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص63.

دلالته الألفاظ »[1] من هنا يتضح أن المحاكاة عملية تتم عن طريق مفهومين – كما أشرنا سابقا – الأول المحاكاة الخارجية والتي تمثل صور الوجود والعالم، وأخرى داخلية ذاتية تتعلق بذات الشاعر وكل ماله علاقة بأحاسيسه وتعابيره الداخلية.

وانطلاقا من هذا التصور تظهر قيمة التأثير النفسي والتي أكد عليها حازم في حديثه عن المحاكاة، والذي ننبه عليه في هذا التصور أن المحاكاة التي يعنيها حازم هي المحاكاة الفنية، لا المحاكاة التي تحاكي الصور على حقيقتها، لأن هذه الأخيرة لا تقدم شيئا في أصلها، وهذا التصور – كما هو معلوم – ركز عليه الفلاسفة، بالرغم من تباينهم في حديثه عنه إلا أنهم ركزوا على ما يمكن تسميته بالاستفزاز أو المثير النفسي، لأن «المحاكاة من الأمور الفطرية في النفس الإنسانية التي لا تتوقف قدرتها على الإثارة عند ما هو جميل فحسب بل إن محاكاة الأشياء القبيحة أو المقززة أيضا تمتلك نفس القدرة على الإثارة وهو ما يسمى عند علماء الجمال المحدثين باستيطيقيا القبح »[2]. إننا من خلال هذا الطرح نفند تلك الأطروحات القائلة بأن حازما فصل ما كان مجملا، ولم يزد عن محاكاة أرسطو، بالإضافة إلى أنه لم يحدد جملة من المصطلحات التي تتعلق بالمحاكاة كالتشبيه وغيره[3]، والصواب أن حازما قدم نظرية متفردة في مفهوم المحاكاة، هي في الأصل نظرة الناقد الذي استطاع أن « يتجاوز خطى النقاد المتقدمين، وأن يقيم توازنا بين عناصرها الأربعة: العالم الخارجي، والمبدع، والنص، والمتلقي »[4]، وهذا

---

[1] المرجع السابق، ص17.

[2] صفوة عبد الله الخطيب، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، 1986، ص 186.

[3] ينظر: عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1996، ص 238.

[4] محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشروق العربي، بيروت، دت، ص 181.

راجع إلى اختصاص كل رجل من هؤلاء فلا غرابة أن نجد تلك الاختلافات والتشابهات، إذ الأصل في المعرفة أنها إنسانية لكن تمثلها واستخدامها يختلف من توجه لآخر.

وإذا ما رجعنا للحديث عن المحاكاة عند حازم فلا بد من أن نشير إلى نقطتين: الأولى هي الفطام اللغوي الذي تنبني عليه المحاكاة باعتبارها أداة للتصوير، وهذه الأداة تقوم أساسا على اللغة، بشرط أن تحمل هذه اللغة صفة الإبداع أو الجمال الفني كما أشرنا سابقا. أما النقطة الثانية فهي قابلية المتلقي لهذه المحاكاة بعد أن استوفت مضامين الجمال، وعن هاتين الفكرتين يقول حازم: « فأما السبب في حسن توقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية، فهو أنه لما كان للنفس من اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي ترتاح له محل التخييل من كل ذلك. وقد يلقي إليه بعبارة مستقبحة فلا يرتاح له في واحدة من هذه الأحوال فإذا تلقاه في عبارة بديعة اهتز له وتحرك لمقتضاه »[1]، فالمحاكاة – إذن – ليس تصويرا للوقائع بقدر ما هي منظومة إبداعية متكاملة لا تقوم أساسا على طرف واحد بقدر ما يتفاعل فيها ويحددها مجموعة من الأطراف أو العناصر[2].

وعليه يمكن القول أن نظرية المحاكاة عند حازم مثلت جهدا بارزا في تاريخ النقد العربي، إنها عملية التمازج الثقافي مع اليونان في أصفى صوره [3]، وهي – أي نظرية المحاكاة – أهم مؤثر في النقد الأدبي بالمغرب الإسلامي، لكن ذلك كله لا يلغي ارتباط

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 104.

[2] لم نرد التفصيل في نظرية المحاكاة عند حازم ذلك أن عديد الدراسات تناولت الموضوع بالتفصيل أو الإيجاز، كما أن الكتب النقدية لا تستغني عن الحديث عنها وعن صاحبها.

[3] ينظر: بلقاسم خروبي، استقبال النص الشعري عند النقاد المغاربة بين ق 5هـ و 8 هـ رؤية ابستيمولوجية على ضوء جمالية التلقي، أطروحة دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها،جامعة ورقلة، 2010/2009، ص 192.

هذه النظرية بتصور مهم نحن بصدده، وهو التخييل، وعليه ما علاقة المحاكاة بالتخييل عند حازم؟ وما هي الحدود المفهومية بينهما؟ وكيف أثرت على مفهوم الشعر؟

انطلاقا من تعريف حازم السابق للشعر يمكننا التماس العلاقة البارزة بين المحاكاة والتخييل، لكن ذلك لا ينفي وجود التباس في تحديد المفهوم بينهما – كما تشير الدراسات-[1] إلا أن ذلك لا يعنينا، وإن كانت بعض جوانب هذه الدراسة ستوضحه، وعليه فما هو التخييل عند حازم؟.

يعرف حازم التخييل بقوله: « والتخييل هو أن يتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه 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]، وعلى هذا الأساس تظهر الطبيعة التأثيرية في التخييل، ذلك أنها وفق رأي حازم خارجة عن العقل، وهذا التصور مشابه لما قدمه ابن سينا من علاقة التخييل بالأثر النفسي – وهو تصور لا يخرج حازم من دائرة التقليد في تحديد المفاهيم، لكن الذي يثمن عليه هو الجدية في عملية التخييل، فهي « تبدأ بالصور المخيلة التي تنطوي على معطيات مثيرة وموحية، وتحدث فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة والصور المخيلة، فتحدث الإثارة التي يسعى إليها الشاعر، ويلج المتلقي عالم الإيهام، فيستجيب لمجرد الانفعال بالأثر الجمالي »[3]، فالشاعر صاحب الصورة وهو من قام بتأليفها وفق نظام لغوي معين، فيما يمثل المتلقي العنصر الثاني في العملية الشعرية، إذ يتلقى هذه الصور بكل

---

[1] الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1990، ص 136.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 79.

[3] بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين، دراسة نقدية تحليلية، دار نشر المعرفة، المغرب (الرباط)، ط 1، 2005، ص 102.

إيحاءاتها، فالصورة من حيث هي صورة لا تتولد إلا في لحظة تأمل متكرر، فكلما تكرر التأمل تكررت الصور[1]، و عليه تظهر الفاعلية بين الشاعر والمتلقي، والتي مردها الأول للتخييل، والذي يعتبر عند حازم المؤثر الأول، لذلك اعتبره خاصية مهمة في الشعر كما ربطه بالانفعال والقدرة على الإثارة.

ومما يجب الإشارة إليه أن حازما يحدد وظيفة التخييل فيقول فيها كما مر سابقا أنها تنهض النفس، وهذا قريب جدا من تعريفه للشعر حين قال في أحد أجزائه: « ... من شانه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل »[2] . من هنا يظهر إلحاح حازم على بيان أثر الشعر في المتلقي، وهو يؤكد على هذه الفكرة، ويحاول ترسيخها في أكثر من موضع في المنهاج، فالشاعر الفنان لا يمكن أن يصور هذا العالم ما لم يجد متلقيا يشاركه تلك الصورة بكل تخيلاتها، ومن هنا « يصبح العمل الفني تخييلا لو نظرنا إليه من زاوية القوة النفسية التي تتلقاه، والتي يخلف فيها العمل آثاره، وذلك أمر طبيعي ما دام العمل الفني يصدر من مخيلة المبدع، ويعتمد في تأثيره على فاعلية المخيلة عند المتلقي، من حيث قدرتها على تعديل سلوكه »[3]، لذلك تتجلى القيمة الفنية لهذه العملية كونها تخرج من إطار الظاهر العام، إلى الخصوصية والتي تؤسس أي تصور فني باعتبار أن صاحبيه مختلفان جوهريا عن باقي الفئات من ناحية التفكير أو التصور.

ولما كان هذا التأثير يمس المتلقي، فقد عني حازم به كما مر سابقا، وجاء الاهتمام به في حديثه عن العناصر الفاعلة في التأثير على المتلقي وهي العناصر التي يتأسس عليها

---

[1] ينظر: يوسف كرم، الطبيعة وما بعد الطبيعة، دار المعرفة، القاهرة، 1959، ص 86.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 63.

[3] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص 191.

مفهوم الشعر عنده، وهذه العناصر هي المعاني الشعرية والتي تتناسب في تأليفها مع الجمهور بشرط أن يكون مدار الشعر عليها، كما يجب أن تنساب هذه المعاني الأغراض كي تحدث علاقة التأثير والتأثر [1] ، لذلك ركز حازم في حديثه عن هذا الموضوع على التعجيب وعلاقته بالتخييل حيث يقول: « ويحسن موقع التخييل من النفس أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام »[2]، ويواصل هذه الفكرة ويبرر سبل تحقيقها بقوله: « والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهادي إلى مثلها، فورودها مستندر مستطرف: كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشيء تخفي سببيته ، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها »[3].

و تأتي هذه الفكرة وفق مدركات الواقع لا حسب اختيار الشاعر لأن ذلك يوقع المتلقي في اضطراب واستغلاق تعجز الحواس عن تفسيره، فيخرج التلقي من التعجيب إلى الغموض، مما يصيب العملية الشعرية بالاضطراب والعيب، وهذا ما لا يرجوه حازم، لأن مناط تعريف الشعر عنده يقوم على هذا البعد والذي يرجى إلى إثارة المتلقي على مستوى الانفعالات أو الخيالات، لتتكون بذلك صورة مهمة في عملية التلقي، وهذا – طبعا– باستحضار اللغة الشعرية والتي أكدنا –سابقا– أن تكون بعيدة عن اللغة الواقعية، لأن الخطابات الشعرية تنم عن مجموعة من الأساليب والتراكيب التي تكتسي غرابة في دلالاتها من يخلق عنصر المفاجأة عند المتلقي، وهذا القصور شبيه بما قدمه ابن سينا

---

[1] ينظر: زياد صالح الزعبي، المتلقي عند حازم القرطاجني، مجلة الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، المملكة الأردنية، المجلد التاسع، العدد الأول، 2001، ص 347.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص80.

[3] المرجع نفسه، ص 80.

عندما تحدث عن الكلام الغريب، باعتباره منبها للمتلقي ومؤثرا عليه، ومن هنا تظهر أهمية التخييل عند حازم في تكوين عناصر وأسس النظرية الشعرية وفق تصوره الذي كان يرمي إليه.

وإذا ما سلمنا بأهمية التخييل وأثره في المتلقي، فما الفرق بين التخييل والمحاكاة من هذا الأساس؟.

إن الحديث عن التخييل والمحاكاة يأتي وفق منظومة متكاملة لا يمكن فيها فصل عنصر عن آخر « لأن حازما قرن غالبا حديثه عن التخييل بحديثه عن المحاكاة على اعتبار أن المحاكاة وسيلة من وسائل التخييل، ولذا لا يمكن استيعاب المفهومين عنده إلا متلازمين في الغالب »[1]، والحقيقة أنه لا يضر وجود هذا التلازم فقد وجدت قرائن تبين الفرق بين مفهوم المصطلحين، ولكن ذلك لا يعني أن نسلم بهذا المعطى في كل الأحوال لأننا قد نواجه معطى آخر يناقض هذا التفسير، ومن خلاله يمكن فك هذا الإشكال بتصور يحلل مفهوم المصطلحين، ولا ضير ونحن نتحدث عن حازم أن نقرأ هذا النص لنستكشف الفوارق بين التخييل والمحاكاة.

« والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير روية أو فكر أو اختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان المقول صادقا به أو غير مصدق به، فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلا أو غير مخيل، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى أو على هيئة أخرى انفعلت النفس عنه، طاعة للتخييل لا للتصديق، فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا، وربما كان المتيقن كذبه مخيلا، وإن كانت محاكاة الشيء لغيره تحرك النفس وهو كاذب

---

[1] محمد بنلحسن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء و سراج الأدباء، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011،ص 206، و ينظر، رجاء عيد، المصطلح في التراث النقدي، ص 240.

فلا عجب أن تكون صفة الشيء هو ما عليه تحرك النفس، وهو صادق بل أوجب، لكن الناس أطوع منهم للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها، وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه، ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه، والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس فربما أفاد التصديق والتخييل معا، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور »[1]، نستنتج إذن أن هناك نوعا من التباين بين مفهوم التخييل والمحاكاة؛ فالأول وهو الأثر النفسي الذي تحدثه المحاكاة دون أي قيد عقلي أو فكري، ولا يراعى فيه صدق المحاكاة، والتي تحاول أن تحدث نوعا من التغييرات أو التحريفات للمتلقي قصد إثارته بهذه التخييلات.

وعن هذه المسألة يقول الدكتور الولي محمد: « ... وكأن المحاكاة في هذا النص لا تحقق إلا بتحريف معين للشيء المتحدث عنه، وذلك قصد إثارة التخييل لدى المتلقي أي ما يمكن اعتباره استجابة جمالية »[2] وبهذا يتحدد البعد الجمالي والفني للشعر، انطلاقا من لدن الشاعر إلى المتلقي، ذلك أن الأشياء يصورها الشاعر لا تؤثر في المتلقي ما لم تتصف بصفة الفنية، أو التعجيب كما أشرنا سابقا وينتج عن هذا التعجيب نوع من الاستغراب الذي لم يعتد عليه المتلقي مما يجعله ينقاد لمقتضى القول الشعري [3] ، كما يؤكد النص السابق على ضرورة التلازم والترابط بين المحاكاة والتخييل باعتبار أن المحاكاة وسيلة للتخييل هذا إن وجد نص أدبي راق، فضياع هذا الشرط قد يقلل من قيمة العملية الشعرية و يضعف جانبها الفني.

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 85 – 86.

[2] الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 138.

[3] ينظر: محمد بنلحسن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص 209.

يمكن القول في الأخير أن المحاكاة هي تصور لعلاقة النص بالوجود في جميع تشكلاته بشرط تصويرها تصويرا جماليا فنيا، ويمثل التخييل الواسطة بين هذا النص والمتلقي، وعليه فإن العملية الإبداعية لا بد فيها من ترابط بين المحاكاة والتخييل والنص والمتلقي، باعتبار أن كل عنصر يكمل الآخر، بما يحقق لنا النص الجيد الذي يستطيع التأثير في المتلقي، وعليه لا يمكن اعتبار التخييل تخييلا إلا إذا اقترن بالمحاكاة وهو نفس المفهوم الذي يقال في المحاكاة.

إننا نعتبر جميع هذه التصورات بحثا عن ماهية للشعر الذي يستند إلى أصوله العربية، والتي تتميز بخصائص استطاع حازم أن يطبقها ويكشف فيها ليس فقط على بنائه الشكلي[1] بقدر ما تجاوزه لحدود أخرى لامست الطرف الآخر (المتلقي)، و يركز دراسته على مفهوم الإبانة (النص)، والتأثير (المتلقي) وهذا وفق مجموع الإجراءات التي حددها منهجه النقدي.

نخلص في الأخير أن حازما استطاع إعادة صياغة نظرية التخييل بجميع تشكلاتها صياغة أدبية، كان من خلالها ناقدا عقليا يمارس جهده بطريقة متأنية، كما أنه استطاع التوفيق بين نظريات اليونان القديمة وتصوراتها، وبين خصائص الخطاب الشعري العربي، متجاوزا بذلك عديد العوائق الابستيمولوجية، يضاف إليه التصورات والمفاهيم الدقيقة التي قدمها في قضايا المحاكاة والتخييل والتلقي، حيث أبرز جميع الخصائص الفنية لأنماط هذه الخطابات، وعلى ضوء هذه التصورات كانت هذه المفاهيم المعين الأول لاتجاه استطاع أن يتقبلها بكل موضوعية ويمارسها على النص الأدبي عموما والشعري خصوصا.

---

[1] ينظر، لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، ط2، 1992، ص 339.

الفصل الثاني:

الشعر و التخييل امتدادات المصطلح و المفهوم

أولا : ماهية الشعر و التخييل عند السجلماسي

1ــ مفهوم الشعر والتخييل:

اهتم النقاد العرب قديما بالنص الشعري وبنائه الفني، فقدموا مجموعة من التصورات حول هذا البناء كانت في كثير من الأحيان أشبه بالقوانين، لكن الغرض من هذه الإجراءات كان محاولة لسد أي نقص أو تطفل على حقيقة النص الشعري، أو العملية الإبداعية « فالحقيقة الشعرية كانت من الوضوح والتحدد في ذهن المتذوق والناقد بصورة جعلت الناقد العربي القديم، والناقد الحديث متفقين إزاء جوهر العملية الفنية الشعرية وحقيقتها الإبداعية »[1]. فالشعر ليس وزنا ولا قافية إنه على حد قول ابن سلام: « صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم و الصناعات،،، ويعرفه الناقد عند المعاينة»[2]. إن هذا التصور الذي شمل التأثير والتأثر يبرز تلك الصفة اللازمة في فكر العربي، إنها صفة الإحساس والإدراك، صحيح أن قدامة عرف الشعر تعريفا منطقيا إلا أن ذلك لا يلغي هذه التوجهات التي كانت دائما الأرضية لأي فكرة حادثة.

حتى تلك الحدود التي قدمها الفلاسفة والمفكرون، ومن تأثر بهم تبقى محدودة وقاصرة، ليس لصعوبة تحديد المفهوم بعينه، بل لصعوبة التمسك بقيود هذا المفهوم وروابطه: « ومن الطبيعي – والأمر كذلك – ألا يستطيع المحددون إحصاء تلك الأحاسيس والخواطر واستقصاءها وإظهارها في حد يتميز به المحدد، وإنما سيظل كل محدد يؤثر أن يذكر في حده ما راقه من الشعر، ويشيد بالناصية التي أعجبته فيه ويزيد

---

[1] عبد الرؤوف أبوالسعد، مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1983،ص 15.

[2] محمد ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه و شرحه محمود محمد شاكر، دار مدني، جدة، دت، ص5.

من صعوبة الاتفاق على حد جامع للشعر أنه ويختلف عن غيره من الفنون، إنه يختلف عنها في إمكاناته وطاقاته التعبيرية »[1].

ولذلك تعددت المفاهيم، وتباينت في كثير من الأحيان، إلا أنه لا يسعنا إلا أن نثمن هذا الجهد ونقدم مفاهيمه بحسب سياقات ورودها لأنها – في الأصل – لا تخرج عن طور الاجتهاد.[2]

نقول: إن حازما كان له الأثر الكبير في تحديد المفاهيم الأولى والموسعة لمفهوم الشعر عند نقاد المغرب الإسلامي، خاصة السجلماسي و الذي نحن بصدد دراسته، وابن البناء المراكشي صاحب الروض المريع، حيث استطاع هذان الناقدان استثمار الجهد الحازمي وتطبيقه حسب ما توفره آليات البلاغة والنقد، وكذا المنطق الصوري والمصطلح الفلسفي[3]، لتأسيس المفاهيم الكبرى لهذا التوجه حسب المقولات الأولى للحكيم أرسطو، فكانت المفاهيم في أغلبها متقابلة، لكنها تتميز من حين لأخر، وذلك حسب البنية الفكرية لكل ناقد، لكن الذي يعنينا من هذا كله، أبو القاسم السجلماسي.

يعرف السجلماسي الشعر بقوله: « الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية: هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو: أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول

---

[1] قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ص 185.

[2] كان الغرض من هذا الحديث كله تثمين عمل النقاد الأوائل، لأن جهدهم كان في حدود آليات التفكير و النقد المتوفرة لديهم، كما أن هذا الجهد يمثل في معظمه عملا مميزا بالنظر لظروفه و سياقاته.

[3] ينظر: محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 19.

منها واحدة، وكل معنى من هذه المعاني فله صناعة تنظر فيه إما بالتجزئة، وإما بالكلية ولأن التخييل هو جوهريته والمشترك للجميع »[1] .

يتضح – إذن – الأساس الحقيقي لمفهوم الشعر عند السجلماسي، فبالإضافة إلى الوزن والقافية يأتي عنصر التخييل، والذي يمثل أحد أهم الركائز التي تقوم عليها الصناعة الشعرية، فالشعر صناعة تمتاز عن باقي فنون القول، ذلك أن التخييل هو النقطة الفاصلة والتي من خلالها يمكن التمييز بين ما هي خطابي وما هو شعري، فيكتسي فاعلية تستمد صورتها من الأصل الذي يدل فيه هذا القول، والواضح في هذا التعريف التقاؤه مع المفهوم الذي قدمه حازم سابقا للشعر، والذي يقول فيه: « كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس...»[2] .

يظهر –إذن- ذلك التلاقي في مفهوم الشعر بين الرجلين، لكن السجلماسي يفصل فيه نوعا ما جريا على عرف المناطقة، كما أنه يقدم مفهوما آخر للشعر يقول فيه: « إن القول الشعري – كما قد قيل – هو القول المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعن العرب مقفاة، ولنتأمل أجزاء هذا الحد فنقول: إن معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها و بالجملة كل جزء مؤلفا من أقوال إيقاعية يكون عدد زمان أحدها مساويا لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول من تلك الأقاويل واحدة »[3] من هذين التعريفين يظهر لنا أهمية التخييل أولا باعتباره عنصرا مهما في العمل الشعري كما أنه الخاصية الواجب توفرها في المبدع (الشاعر)، لذلك كان التخييل المقوم الأول الذي يقوم

---

[1] أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، مكتبة المعرف، الرباط، ط1، 1980، ص 218.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص63.

[3] السجلماسي، المنزع البديع، ص 407.

عليه مفهوم الشعر عند السجلماسي، علما أن هذين التصورين لا يخرجان مما قدمه ابن سينا في تعريفه للشعر كما مر، لكن ذلك لا ينفي الخاصية البارزة في المفاهيم النقدية، والتي تصدر من ذات ممارسة للعمل النقدي، كما أن وظيفة الشعر عندها تختلف عن وظيفة الفيلسوف، والذي يهمه مفهوم هذا الشيء انطلاقا من تصور عام للوجود، إلا أن هذه السمة تنطوي تحت غطاء الفنية عند الناقد « و لعل ذلك يرجع إلى قيمة التخييل و ضرورته باعتباره شرطا فاعلا في ممارسة الإبداع الشعري وتمييزه عن باقي الممارسات اللغوية الأخرى، إن الضابط الذي يضفر على القول الشعري نوعيته فيمتاز عن باقي فنون القول وتتبين قيمة إبداعه عن غيره »[1] .

وما يلاحظ على تصور السجلماسي لمفهوم الشعر شرحه لأغلب عناصر التعريف وإبقاء مصطلح التخييل دون شرح، وكأني به ينتقد التصور الذي كان سائدا حول مفهوم الشعر، وخير دليل على ذلك قوله: « وهو بين أنهم من قبل التزامهم ذلك في القوافي إنما يعنون بالقول الشعري هنا القول المقفى فقط، و لالتزامهم ذلك أيضا في الشعر، وكان الوزن هو الفصل المقوم عندهم للشعر، والمفهم جوهره لأنهم لم يشعروا بعد بالمعنى الآخر و هو التخييل والمحاكاة، وأنه عمود الشعر وجوهره، تبع التقفية في هذا الغرض الوزن، وهذا أيضا شيء قد صرحوا به في أوضاعهم التي استنبطوها مثل صناعة العربية وصناعة العروض، وتصريحهم بذلك هو أشهر مكانا من أن يرشد إليه »[2] ، والظاهر أن السجلماسي يبالغ في هذا النقد لأن أغلب التصورات التي قدمت لمفهوم الشعر كانت تشير في ثنايا حديثها عن الجانب الجمالي بالإضافة إلى الجانب الشكلي، ويكفي أن ندلل لذلك – زيادة على ما قدمناه سابقا – بمفاهيم ونصوص تدل على بعد نظر الناقد القديم في تلمس المعنى الشعري، من ذلك ما جاء في الموشح: « حدثني أبو القاسم يوسف بن يحي بن

---

[1] بديعة الحزازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين، ص 80.

[2] السجلماسي، المنزع البديع، ص 407.

علي بن المنجم عن أبيه، قال: ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا، والشعر أبعد من ذلك مراما، وأعز انتظاما، قال الشاعر:

مـــا يتساوى من الكلام على الـــ آذان مصنوعـــة وســـاذجة

وإنمـــــا الشعـــر كالـــدراهم لا يجـــوز عند النقاد زأبجـــــه» [1]

إن هذه التصورات التي مثلت بيئة معينة وسياقا معينا استطاعت أن تقدم هذه المفاهيم وفق المناخ الذي تعيشه وهو ذلك المناخ العربي الأصيل. لأنه لا يمكن إلغاء الخيال من الذات الإنسانية مهما حولنا ذلك، فالخيال « ضروري للإنسان لا بد منه، و لا غنية عنه، ضروري له كالنور والهواء والماء والسماء، ضروري لروح الإنسان ولقلبه ولعقله ولشعوره ما دامت الحياة حياة والإنسان إنسانا، وإنما كان كذلك لأن الخيال منشأ في النفس الإنسانية بحكم هذا العالم الذي عاش فيه الإنسان »[2]، إن هذا التوجه أو الاهتمام بالشكلي يعني ضمنيا أن الناقد يتحسس الجانب الداخلي من أخيلة و عواطف، ومهما كانت توجهات الشاعر فإن للخيال دورا في العملية الإبداعية.

لا يخرج السجلماسي من التأكيد على ما قدمه من مفاهيم، حتى أنه يقول عن التخييل: « والتخييل هو المحاكاة والتمثيل، وهو عمود الشعر إذ كان جوهر القول الشعري وطبيعته ووجوده بالفعل »[3]، لا يفرق السجلماسي بين مصطلح التخييل والمحاكاة والتمثيل، ويعتبرها ذات مفهوم واحد، و يظهر تأثره بالفارابي الذي كان يستعمل مصطلحات التخييل والمحاكاة والتمثيل بمعنى واحد ومترادف، كما يبدو تأثر السجلماسي

---

[1] أبو عبد الله المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1995، ص 400.

[2] أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، دت، ص 24.

[3] السجلماسي، المنزع البديع، ص 407.

بابن سينا ظاهرا من خلال كتابيه المجموع، ومعاني الشعر [1]. ذلك أن هذه الكتب كانت مؤثرا في المباحث البلاغية في المغرب الإسلامي، وخاصة فيما يتعلق بمصطلح التوظيف والمحاكاة، حتى أن ابن البناء المراكشي يعرف الشعر بقوله: « وهو الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحاكاة، يحصل عنها استفزاز بالتوهمات »[2] ، وبالرغم من هذا التأثير إلا أن ابن البناء يخالف السجلماسي في اعتبار التخييل هو المحاكاة والتمثيل، بل يفرق بينهما حيث يعتبر المحاكاة وسيلة للتخييل.

إضافة إلى اعتبار التخييل جوهرة العملية الإبداعية، فإن ذلك لا يلغي حركيته فهو أداة الشاعر التي يستطيع بها تصوير الأشياء من الواقع وربطها بعوالم جديدة، وعلى هذا التصور يقول ناقدنا في القول المخيل: « هو القول المركب من نسبة أو نسب الشيء إلى الشيء دون اغتراقها »[3] إلى أن يقول: « إدراك النسب والاشتراكات والوصل بين الأشياء »[4]. فهو –أي التخييل – يغير الصور كما لم تكن عليه في الواقع وذلك بالفصل بين هذه الصور أو الأشياء ونسبتها لعوالم أخرى، ترتبط بذات الشاعر و هذهال عوالم هي تلك التي أشرنا لها سابقا في حديثنا عن ابن رشد و حازم القرطاجني.

---

[1] ينظر: يوسف الإدريسي، امتدادات المفهوم الفلسفي للتخييل عند البلاغيين المغاربة، منشورات مقاربات، المملكة المغربية، ط 1، 2008، ص 15، وعبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي، دار جرير، عمان، ط1، 2006، ص 1427.

[2] ابن البناء المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، تحقيق رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985، ص 81.

[3] السجلماسي، المنزع البديع، ص 219.

[4] المصدر نفسه، ص 219.

هي عالم الفن [1] كما مر، لكن ذلك لا يلغي الترابط بين هذه الصور من كونها جزء من الواقع وعالم الخيال أو الفن، و على العكس هي همزة وصل بين العالمين، إذ العملية الفنية لا تغفل عن الواقع، فهو -أي الواقع- الأرضية الأساس لها، كما أن العمل الأدبي لا يستغني على العناصر الواقعية « كل أولئك قد تدخل فيه العنصر الواقعي بصورة قوية ويستحيل بالتالي أن نغفلها عندما نحاول توزيع العناصر والمقويات الفنية على الصناعات الأدبية »[2]، ولهذه الفكرة فطن السجلماسي وأكد على ضرورتها كما أشرنا، وهي مرتبطة كثيرا بالمفهوم الأصيل للمحاكاة، والتي تعتبر الواقع جزء لتصوير الأعمال الفنية كما هي عليه في عالم المثل – كما نص أفلاطون –، إلا أن السجلماسي يختصرها بين العبارتين وهي – أي الاختصار في العبارة – عادة جرى عليها صاحب المنزع في كتابه لأن الهدف من تصنيفه كما أشار في المقدمة هو إحصاء الأساليب وتحرير القوانين الكلية وتجريدها[3].

وبالبقاء مع تحديد مفهوم الشعر والتخييل عند السجلماسي نلحظ أن صاحب المنزع لا يهتم بالوزن، وعلاقته بالتخييل، ولا يؤكد على أي علاقة تربط بينهما بالرغم من أن سابقيه تحدثوا عن هذه القضية وأكدوا عليها، خاصة الفلاسفة المسلمين وحازم، و مرد ذلك – حسب تصورنا – راجع إلى اهتمام ناقدنا بالأساليب البلاغية وطبيعتها التخييلية، كما أنه ركز على المفاهيم وفق مصطلحاتها بالنظر إليها من جانب عقلي يخضع لتقسيمات منطقية، فالسجلماسي استطاع إرساء القوانين العامة والجزئية لقوانين البلاغة خلافا لسابقيه، والذين ظهرت في كتبهم التشتت والفوضى في صياغة هذه القوانين.

---

[1] ينظر: مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، ط 2، 1959، ص 326–327–328.

[2] عبد الفتاح الديدي، الخيال الحركي في الأدب النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990، ص 171.

[3] ينظر: السجلماسي، المنزع البديع، ص 180.

يضاف إلى هذا أن السجلماسي يهتم بعنصر الاستفزاز في الشعر حيث يقول: « ولما كانت المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث التخييل والاستفزاز فقط كما تقدم لنا من قبل، وكان القول المخترع المتقين كذبه أعظم تخييلا وأكثر استفزازا »[1] وينظر السجلماسي إلى الشعر من حيث خيالاته وأثر الانفعالات، مهما كان نوعها صادقة أو كاذبة، لأن المهم في نظره صياغة الصورة بشكل تخيلي ولا يهم ما يقابلها من أثر الصدق أو الكذب، ذلك أن الأقاويل الشعرية « إنما تؤخذ من حيث هي مخيلة فقط دون النظر إلى صدقها أو عدم صدقها »[2] وعليه تصبح اللغة الشعرية لغة مثيرة لأن طبيعة التخييل تمتاز بالنشاط، أو ما يمكن تسميته بالنشاط التخييلي، فتذهب في هذه الصورة القيمة المعرفية للتخييل، ويتم الاهتمام بالجانب الشعري، كون التخييل أداة إجرائية للنظر في الشعر، لأنه يتم التعرف على حقائق الأشياء بصورة أخرى، ويتم الحكم عليها وفق هذا المنحى (المنحى التخييلي)، إلا أن السجلماسي « حاول أن ينظر إلى فاعلية التخييل من ناحية اقترانه بالإيهام الذي يفضي إلى حصول الاستفزاز والإذعان والانبساط ومختلف الانفعالات التي تتعلق بطبيعة الاستجابة النفسية عند المتلقي »[3].

إلا أن هذا لا ينفي أن التخييل من منظور السجلماسي هو الإيهام، فمفهوم المصطلحين يقترب في مواضع ويبتعد في أخرى، وذلك حسب سياقه و نوع الجنس الذي يتناوله فالإيهام « استعمال لفظ له معنيان وإرادة أحدهما مطلقا... وعند أهل البديع: استعمـــال لفظ له معنيان إما بالاشتراك أو التواطـــي أو الحقيقة أو المجاز، أحدهما قريب والآخر بعيد، ويقصد البعيد ويرى عنه بالقريب فيتوهمه الســـامع من أول وهـــلة ويسمى

---

[1] المصدر السابق، ص 252.

[2] المصدر نفسه، ص 220.

[3] بديعة الحزازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين، ص 121.

بالتورية والتخيـــيل أيضا »[1]، فالإيهام إذن مصطلح متداخل المفاهيم فهو يشترك بين المباحث البلاغية النقدية، والفلسفية النفسية[2]، ولا يعتبر هذا التوجه الذي قدمه السجلماسي غريبا او متداخلا، ذلك أن الرجل شخصية تمارس النقد والبلاغة وحدود المنطق بصورة متكاملة، كل ذلك من أجل صياغة نظرية بلاغية أسلوبية للبيان العربي.

كما يحرص السجلماسي على الجانب البلاغي في تحديد مفهوم التخييل حيث يقسمه إلى أربعة أنواع هي: التشبيه، والاستعارة والمماثلة أو التمثيل، والمجاز [3]، وهذا التقسيم يعتبر فيه السجلماسي التخييل جنسا بلاغيا، حيث بدأ الفصل بقوله: « هذا الجنس من علم البيان يشتمل على أربعة أنواع يشترك فيه ويحمل عليها من طريق ما يحمل المتواطئ على ما تحته »[4].

إن الناظر للمفهوم الذي قدمه السجلماسي حول مفهوم الشعر يلحظ ثلاثة عناصر أساسية في مفهومه للشعر، وهي الارتباط، والنسب، والوصل بين الأشياء، وهذه العناصر يؤسسها تعريفه الذي قدمه سابقا[5]، وهذا كله من أجل تمكين « الأديب من صناعة يستطيع معها الانتقال من صورة إلى صورة، ومن فكرة إلى أخرى في تسلسل وتلاحم ووحدة، كما يستطيع بها الأديب القارئ أن يتعاطف مع الأثر ويتبع دلالاته الفنية

---

[1] التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، ص 303.

[2] ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، 1982، ص 582/2، وأحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1983، 1/ 371.

[3] ينظر: السجلماسي، المنزع البديع، ص 218.

[4] المصدر نفسه، ص 218. نشير إلى أننا سنتحدث عن التخييل باعتباره جنسا بلاغيا في الفصل القادم من هذه الدراسة.

[5] ينظر: المصدر نفسه، ص 218.

والفكرية، وبالتالي نصل إلى الناقد وقد استوى أمامه الأثر ناضجا بعد أن رسم له الحدود وشيد له الصناعة التنظيرية »[1]

إن تكامل هذا التصور الذي ينبني على تصور منطقي يؤكد تلازم الطرح النقدي بالمغرب عند الرجل، ذلك أنه يربط العناصر بعضها ببعض حتى في أبسط المفاهيم، كما أنه يركز على عناصر العملية الإبداعية وصولا إلى الناقد، وهو بذلك يتجاوز جميع التصورات التي كانت معه أو قبله، لكن ذلك لا يعني تفرده في الأطروحات التي قدمها، فهو شخصية تؤسس مفاهيمها على تصورات و أسس قبلية في الأغلب. يضاف إلى هذا المفهوم اهتمام السجلماسي بالجانب النفسي، حيث يضع علاقة وطيدة بين هذين العنصرين، أي العمل الفني، والنفس حيث يقول: « ...تذعن له النفس فتنبسط عن أمور و تنقبض عن أمور من غير روية وفكر، وقلنا دون اغتراقها لأنها لو اغترقت لكان إياه»[2].

وهو ينحو بهذا المنحى ما كان قد أكده ابن سيناء وحازم من قبل إلا أن حازما كان أكثر تفصيلا وتوضيحا في هذه القضية، لكن الذي يحسب للسجلماسي في هذه القضية هو انفراده بعنصر الاستفزاز – المشار إليه سابقا – والذي يجعل المتلقي متأثرا بالطبيعة التخييلية للشعر[3] ، لكن هذا كله لا يعني إلغاء البعد البلاغي لمصطلح التخييل فهو بالأساس مصطلح بلاغي كما دلت عليه النصوص السابقة، كما أنه يحمل المفهوم الشعري الجمالي باعتبار أنه يحقق الأثر النفسي والذهني للمتلقي، مما يدل على وجود توظيف محكم لهذا المصطلح من قبل السجلماسي، تقديم هذا المصطلح في الدراسات السابقة

---

[1] المصدر السابق، ص 123.

[2] المصدر نفسه، ص 219.

[3] ينظر: يوسف الإدريسي، امتدادات المفهوم الفلسفي للتخييل عند البلاغيين المغاربة، ص 18.

بطريقة فضفاضة تتناول الأبعاد البلاغية دون تحديد لعلاقته بالأجناس الآخرى فهو يكشف الصور الشعرية بعنصر التخييل من أجل تحقيق صناعة شعرية جيدة على حد تعبير السجلماسي[1]، وبالرغم من أن هذه المصطلحات تختلف في المفهوم إلا أنها تشترك في الوظيفة، و تتمثل هذه الوظيفة في الكشف عن ملامح الإبداع في النص الشعري، من خلال مجموعة من المقومات التي تتطلبها الصناعة الشعرية، من تلاق بين عناصر العملية الإبداعية، نص، شاعر، متلقٍ.[2]

لعل هذا الطرح المقدم للسجلماسي يبرز تلك القيمة التي تفردها كونه لم يذعن مباشرة للخطاب الأرسطي. صحيح أنه وظف المقولات الأرسطية على مستوى الإجراءات المنهجية إلا أننا لا نجد تلك المطابقة في شكلها التام، وهذا – راجع حسب رأينا – إلى طبيعة الخطاب الشعري العربي، والتي تختلف في كثير من الأحيان مع المقولات الأرسطية، بالرغم من أن السابقين حاولوا توظيفها إلا أن السجلماسي ربط بين خصائص الخطاب الأرسطي والخطاب الشعري العربي، فوظف ما تسمح له الثقافة العربية بكل خصائصها.

نلحظ أن الجهد المقدم من طرف ناقدنا يؤكد سعيه للتأسيس تصور آخر للقول الشعري، و ذلك بمراعاة خصائصه الداخلية و الخارجية مع التركي على الأبعاد الأخرى لهذا الخطاب كالأثر النفسي و ظاهرة الاستفزاز، مع التركيز على علاقة التخييل بالعملية الإبداعية و الأجناس المكونة للخطاب الشعري.

---

[1] ينظر: السجلماسي، المنزع البديع، ص 218.

[2] ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 159.

2ــ التخييل و الاستفزاز:

أشرنا بشيء من الاقتضاب لظاهرة الاستفزاز و ذلك في حديثنا عن الشعر و التخييل، و ها نحن نعود إليها بشيء من التفصيل باعتبار أنها عنصر يلازم التخييل في أغلب القضايا التي تحدث عنها السجلماسي في منزعه، خاصة ما تعلق بقضايا النقدية البلاغية.

يقدم الشاعر في قصيدته مجموعة من الصور و الإيحاءات التي تحقق انسجاما بين العوالم الفنية و الواقعية، و يكمن هذا التواصل بين هذه العوالم في الأثر الذي يحدثه النص أو الشاعر في المتلقي [1]، كما أن المبدع هو من يستطيع أن يجعل قارئه أو متلقيه يعيش معه تلك اللحظات، فالشاعر « يشهد الحوادث أو المناظر الطبيعية فينفعل بها اشفاقا أو إعجابا، فإذا أراد إشراكنا في الإشفاق أو الإعجاب كان عليه أن يعرض علينا الحوادث و المناظر التي أثارته لعلنا ننفعل مثله و نشاركه شعوره، و ذلك أمر غير ميسور عادة و لو قد فعل لما ضمن للناس انفعالا و لا يقظة و جدانية دائما »[2] ، ومن هنا تنشئ تلك العلاقة بين الشاعر و المتلقي و هي العلاقة التي ربطتها الوقائع و الأحداث بطابع فني، هذه العلاقة و غيرها لم يغفل عنها نقادنا القدامى و حاولوا تبريرها وفق ما وفرته الآليات المتاحة، و رغم ذلك فقد قدموا تصورات مهمة أظهروا فيها التلاقح و التمازج بين الشاعر و المتلقي في إطار سوسيوثقافي [3]، مع اختلاف في تعيين المصطلحات لكن المفاهيم تشابهت و اتفقت.

و إذا ما راجعنا تراث حازم القرطاجني فإننا نجده يقدم مصطلح التعجيب حيث يقول:« المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها محل

---

[1] ينظر، أحمدأحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، ط1، 1996، ص 412.

[2] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1994، ص 211.

[3] ينظر، جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ، دار توبقال، المغرب، ط1، 1996، ص 89.

القبول»[1] و يقول في موضع آخر قبله: «و القول المخيل قل ما يخلو من التعجيب، بل كأنه مستحصب له من أقل ما يمكن ذلك في القول المخيل إلى أكثر ما يمكن، و التعجيب في القول المخيل يكون إما من جهة إبداع محاكاة الشيء و تخييله »[2] و استعمال مصطلح التعجيب عند حازم يأتي في إطار تصنيف الكلام، أو بعبارة أخرى جاء ليبين خصوصية اللغة الشعرية، لأنها تحدث تأثيرا في المتلقي بما تصنعه من قدرة على خلق الإبداعات و الخيالات، و هذا بخلاف اللغة العادية التي تحدث بعض التأثير إلا أنها لا تمتاز بتوظيف الأخيلة و جمالية التعبير.

يؤكد السجلماسي على أهمية الاستفزاز في العملية الشعرية، و هذا بهدف تحقيق التواصل الذي تنشده هذه العملية و التي يؤسسها التخييل، و يظهر ذلك جليا في قوله « إن القول المخيل هو المركب من نسبة أو نسب الشيء إلى الشيء دون اغتراقها، تركيبا تذعن له النفس فتنبسط عن أمور و تنقبض عن أمور من غير روية و فكر، و قلنا دون اغترا قها لأنها لو اغترقت لكان إياه، و السبب في هذا الإذعان و الانبساط: الالتذاذ الكائن للنفس الناطقة من إدراك النسب و الاشتراكات و الوصل بين الأشياء، و في الواحد - بالنسبة- الموضوع للصناعة الشعرية من غرابة الاشتراك و النسبة غير الجنسية كأنها بطرق قياس و تمثيل إحدى الجنبتين بالأخرى،،، و بالجملة تنفعل له النفس انفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق به،،،إذ كانت القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث هي مخيلة فقط »[3] يحمل الاستفزاز نوعا من الاستجابة النفسية التي تحدث تأثيرا في النفس ينتج عنه انبساط أو انقباض، مع ورود تأثيرات أخرى هي الإذعان و الالتذاذ و الانبساط الروحي و الطرب، و الانفعال النفساني، فتكون وظيفة الشعر- إذن- هي التأثير الناتج عن الاستفزاز، و بهذا التصور يخالف السجلماسي الفلاسفة

---

[1] حازم القرطاجني، المنهاج، ص 294.

[2] المرجع السابق، ص127، و انظر الصفحات:71-91-96-124-190- 245. حيث يذكر حازم مفهوم التعجيب باشتقاقته، و ينظر، محمد بنلحسن، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص،89.

[3] السجلماسي، المنزع البديع، ص 219-220.

في نظرتهم لوظيفة الشعر، إذ أعطوه بعدا أخلاقيا تربويا، و لا نحسب هذا غريبا عن صاحب المنزع ذلك أن نظرته البلاغية النقدية تختلف في أصلها عن النظرة الفلسفية، حتى و إن اشتركت في مشاربها.

و من هنا تظهر الخصوصية التي تمتاز بها اللغة الشعرية في كونها تحمل بعدا جماليا يميز التواصل الحاصل بين الشاعر و المتلقي، حتى أن ناقدنا يبعد الجانب الفكري في العملية الإبداعية، و يؤكد فاعلية الاستفزاز « من حيث هو فعل اتصالي إنما ينتج عن أغراض ضمنية يفترضها السامع في الخطاب الشعري، تتحكم في توجيه إدراكه الانفعالي ووجهة إشارته النفسية » [1] فالانقباض و الانبساط دليل على تحقيق الأثر و التأثير، و لعل السجلماسي قد بين مرة أخرى تلك المميزات التي تميز العمل الرديء من الجيد، و خير دليل على ذلك ما قدمه في أبواب التشبيه و غيره [2]، حين أفرد مجموعة من الشواهد التي تخلق البعد التأثيري لشعر مشيرا للاستفزاز في هذه النماذج.

يتحدث السجلماسي عن الاستفزاز في باب المجاز فيقول: « ،،،و قول جوهره هو القول المستفز للنفس المتيقن كذبه، المركب من مقدمات مخترعه كاذبة تخيل أمورا تحاكي أقوالا، ولما كانت المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث التخييل و الاستفزاز فقط كما تقدم لنا من قبل، و كان القول المخترع المتيقن كذبه أعظم تخييلا و أكثر استفزازا و الذاذا للنفس من قبل أنه كلما كانت مقدمة القول الشعري أكذب، كانت أعظم تخييلا و استفزازا،،، ولوع النفس بذلك، كان أذهب في معناه و أقعد أنواع الجنس بفعل التخييل و الاستفزاز » [3] من هنا تتحقق فاعلية الاستفزاز بنقله الصورة الحقيقية إلى المستوى المجازي الذي يكون مخالفا للواقع، و لا تتم الصورة المجازية إلا بالخروج عن الحقيقة التي لا يتوقعها المتلقي، كما أن اللغة المجازية تعتبر وسيلة من وسائل التخييل و الاستفزاز باعتبار اللغة الأداة المكونة للخطاب الشعري حتى أن السجلماسي يقول: « و

---

[1] بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب و الأندلس في القرنين السابع و الثامن الهجريين، ص 410.

[2] ينظر السجلماسي، المنزع البديع، ص 220.

[3] المصدر نفسه، ص252.

الاعتصام بربقته من قبل أن ذلك هو منهج المجاز و قانونه لأنه عارض يعرض في بعض المواضع – و أحيانا- للفظ و القول على مقابل المعنى الموضوع له اللفظ و القول من غير إبطال لحقيقة موضوعه و لا إخلال به »[1] و عليه تظهر أهمية اللغة المجازية في تحريك المتلقي و هذا بتقديم مجموعة من التأويلات التي يصنعها القارئ حيث يقارب بين معانيه والمعاني التي يرمي إليها الشاعر، و إذا بعد هذا التصور فإن فاعلية الاستفزاز تقل لسطحية اللغة المجازية، و الذي ينتج عنه معنى سطحي بالضرورة. و تكسب اللغة المجازية أهميتها لأن« التركيز على تفاعل النص – القارئ في النقد القائم على الاستجابة قد قدم جملة من المواضعات و المفاهيم لجعل هذا التفاعل متواصلا و حيويا لصالح المعنى، إذ أن المعنى ليس ذلك الذي يضمنه الكاتب في نصه بل و هو أيضا ذلك الذي يضفيه القارئ للنص » [2]، ومن ثم تتعدد الصور الإبداعية من منطلق الاستفزاز الشعري كما أن هذه الصورة تؤدي إلى ترسيخ البعد التواصلي بين طرفي العملية الشعرية، لأن الصور تنتج بالتناسب و الإشارة و التشابه مما يحدث انقباضا أو انبساطا، قد يصل إلى درجة الطرب الروحي[3].

لذلك تظهر خصوصية الخطاب الشعري عند السجلماسي في كون الاستفزاز هو الفارق بين الخطابات، لأن الاستفزاز و التخييل يوفران و سائل عديدة تجعل من النص ذا خصائص فنية تظهر في اللغة المجازية و المعاني المتعددة.

- و قبل أن نختم القول، نشير إلى أن ابن البناء المراكشي صاحب الروض المريع وهو سليل المدرسة البرهانية- قد نحا نحو ناقدنا في اعتبار الاستفزاز أساسا في الخطـــاب الشعري، و ذلك في حديثه عن أقسام الكـــلام، لكنه ربط هذا الاستفزاز بالتوهم و لم يحدد مجاله و طبيعته في الأجناس الأخرى. يقول ابن البناء: « ،،، و الرابع الشعر، و هو

---

[1] المصدر السابق، ص 291-292.

[2] محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1999، ص43.

[3] ينظر، السجلماسي، المنزع البديع، ص 219.

الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحـــاكاة، يحصل عنها استفزاز بالتوهمات » [1] و هذا بهدف التأكيد على على طبيعة التأثيرية التي يحدثها الشعر من خلال الاستفزاز و التأثير في المتلقي، كما يذهب لسان الدين الخطيب مذهب السجلماسي و ابن البناء في اعتبار الاستفزاز أحد خصائص الخطاب الشعري و يظهر ذلك في قوله: « ولما كان السحر قوة ظهرت للنفوس أفعالها و اختلفت بحسب الوارد أحوالها، فترى لها في صورة الحقيقة خيالها، و يبتدي في هيئة الواجب محالها، و كان الشعر يملك مقادتها، و يغلب عادتها و ينقل هيئتها، و يسهل بعد الاستصعاب خيبتها و يحملها في قده على الشيء و ضده،،، وإذا عضد بما يناسبه، و تقضي إليه مذاهبه، و قرنت به الألحان على اختلاف حالاتها، و ما يقتضيه قوى استحالاتها، عظم الأثر، و ظهرت العبر،،، و هذه قوى سحرية، و معان بالأضافة إلى السحر حرية، فمن الواجب أن يسمى الصنف من الشعر الذي يخلب النفوس و يستفزها و يثني الأعطاف و يهزها، باسم السحر الذي ظهرت عليه آثار طباعه و تبين أنه نوع من أنواعه » [2] فابن الخطيب يولي اهتماما لمكونات الخطاب الشعري، و حتى الجانب الإيقاعي الذي أهمله السجلماسي ركز عليه ابن الخطيب مع الاعتماد على البنى التركيبية و اللغوية و هذا بهدف التأثير الأمثل.

مثلت هذه التصورات أهمية الاستفزاز رغم اختلاف التوجهات، و هذا يبين أن السجلماسي قدم هذه المفاهيم من أجل تقديم مفهوم آخر لوظيفة الشعر يخرج من مفهومه الفلسفي المعتمد على التربية الأخلاقية، لذلك ركز صاحب المنزع على مفهوم التأثير ليبين البعد الفني و الجمالي للخطاب الشعري، فالتأثير يحدث نوعا من المفاجأة في نفسية المتلقي و هذا بخلق لغة مجازية تعتمد على الغرابة الفنية و التي تميز الخطاب الشعري عن باقي الخطابات كما أسلفنا سابقا.

---

[1] ابن البناء المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، ص 81.

[2] لسان الدين بن الخطيب، كتاب السحر و الشعر، تح، ح م كونتنته بيرير، راجعه و دققه محمد سعيد إسبر، بدايات للطباعة و النشر و التوزيع، سوريا، ط1، 2006، ص13.

3ــ التخييل و ثنائية الصدق و الكذب:

خص النقاد القدامى موضوع الصدق و الكذب بكثير من الدرس و التحليل، حيث ظهرت فيه اتجاهات و أقوال تبنى فيها كل ناقد فكرة معينة، و يأتي الاهتمام بهذه القضية كونها تدور حول تحديد مفهومي الصدق و الكذب [1] و تعتبر المقولة المشهورة(أعذب الشعر أكذبه) من أهم أسباب البحث و النقاش في هذه القضية، لذلك أخذ بعض نقادنا بفكرة الصدق و خالفهم البعض، فيما وقف آخرون موقفا وسطا.

فقدامة يرى أن الصدق يجب أن يكون في المعنى الذي يقدمه الشاعر مراعيا في ذلك جمال العبارة و حسن صياغة الأسلوب، لأن الشعر فن من الفنون و يجب أن يحمل خصائصه ليتميز عن باقي الأجناس الأدبية و الفنية[2].

و يرى ابن طباطبا أن الصدق ظهر في بدايات الشعر عند الجاهليين و كذا شعراء صدر الإسلام، حيث كان التكلف في القول « ضعيفا في شعر هاتين المرحلتين، وأنه (الشعر) كان قريبا من الأحاسيس الحقيقية للشاعر، أي كان يصدر عن تجربة حقيقية بينما شعر ما سيأتي من حقب سيكون شعرا تحت الطلب فيكتنفه التعسف و التكلف و الزيف خاصة في المديح »[3] و يؤكد ابن طباطبا على هذه الفكرة باعتبار أن الصدق يكرم الشعر و يرفع منزلته[4] .

---

[1] ينظر عبد الله الغذامي، القصيدة و النص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 155.

[2] ينظر، قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 68.

[3] أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم من القرن الخامس حتى القرن الثامن الهجري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 153. نود أن نقول أن هذا الرأي لا يأخذ على عمومه، لأننا نجد في تاريخنا الأدبي نماذج عاشت في العصور اللاحقة للجاهلية و الإسلام مثلت نموذجا إنسانيا، يحاكي العوالم الخاصة به و يتحدث عن النفس البشرية، و صروف الدهر، و لا أدل على ذلك من المعري، و ابن الرومي، و شعراء التصوف.

[4] ينظر في تفصيل هذه القضية، مصطفى الجوزو، نظريات الشعرعند العرب، 1/150-151-152.

أما الإمام عبد القاهر الجرجاني فيفسر قولهم: « خير الشعر أكذبه» بقوله: «أن خير الشعر ما دل على حكمة يقلبها العقل، و أدب يجب فيه الفضل و موعظة تروض جماح الهوى، و تبعث، عن التقوى، و تبين موضع القبح و الحسن في الأفعال، و تفصل بين المحمود المذموم من الخصال، و قد ينحى فيها نحو الصدق في مدح الرجال،،، ممن قال (خيره أصدقه) كان ترك الإغراق و المبالغة و التجوز إلى التحقيق و التصحيح، و اعتماد ما يجري من العقل على أصل صحيح، أحب إليه و آثره عنده، إذ كان ثمره أحلى و أثره أبقى و فائدته أظهر» [1] نقرأ من خلال عبارة الجرجاني أنه يقدم تصورا للقضية من منظور أخلاقي تربوي يرمي من خلاله إلى تقديم نموذج شعري يراعي السياقات و البيئات المختلفة، وهذا بهدف التواصل بين الشاعر و المتلقي في إطار تتم فيه التصورات و الأخيلة[2] ، و لا نحسب أن هذا التصور يختلف عما قدمه قدامة و ابن طباطبا.

و يقول ابن رشيق في باب فضل الشعر: « و من فضائله أن الكذب، الذي اجتمع الناس على قبحه، حسن فيه، و حسبك ما حسن الكذب و اغتفر له قبحه» [3] ثم يقدم ابن رشيق جملة من الشواهد على ذلك، أبرزها قصة كعب بن زهير المشهورة حيث أبرز فيها مواضع الكذب، لكن الكذب الذي يقصده ابن رشيق هو الكذب الفني الذي يخلق صورا جديدة تختلف عن حقيقتها الواقعية، إلا أن صاحب العمدة – و رغم ما قدمه - لم يخرج عن إطار السابقين في هذه المسألة، و الذي يحسب له هو جدية الطرح و الابتعاد عن الأحكام المباشرة غير المعللة بطريقة غير منهجية.

---

[1] الإمام عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح محمود محمد شاكر، دار مدني، جدة، ط1، 1991، ص 271-272.

[2] ينظر، جوهرة بنت بخيت آل جهجاه، تجليات التشكيل النقدي لنظرية الصدق في النقد العربي القديم، مجلة جامعة المدينة العالمية، العدد 2، مارس 2012، ص 18.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في نقد الشعر و تمحيصه، شرح و ضبط، عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط1، 2003، ص 15.

و على العموم فإن هذه التصورات لا تخرج عن حدود التصور البياني، الذي يسير عليه هذا التوجه، فهي تصب في قوالب تجعل من مبادئ السياق و الوقائع الآنية، كما أنها تراعي خصائص الخطاب الشعري من منظور البلاغة و قواعد اللغة و النحو.

و إذا ما توجهنا للبيئة الفلسفية و هي التي بنى عليها ناقدها أفكاره، فإننا نجد مجموعة من الأطروحات المتشابكة و المترابطة فيما بينها، لكنها تمتاز بارتباطها بالخطاب الفلسفي و تجعل من مضامينه جزء لا يتجزء من هذه المشاريع، و إن كانت جزئية وهامشية في بعض الأحيان إلا أن ذلك لا يقلل من أهميتها على المستويين التنظيري و التطبيقي.

سبق و أشرنا إلى أن الفارابي يعتبر الشعر صياغة لفظية تتسم بالكذب و هو مظنة للوهم و التظليل، مفرقا بهذا الطرح بين ما هو فني شعري و ما هو عادي متداول، و أساس هذا التفريق هو التخييل الشعري الذي يعطي قيمة لهذا الجنس الفني[1].

أما ابن سينا فيعالج الموضوع على أساس تعامله مع التخييل، حيث يرى أن هذا الأخير هو السبب الأول للكذب باعتبار أن النفس تنفعل له، لكن ابن سينا لا يصرح بمصطلح الكذب، بل يعوضه بالتحريف عن المعتاد فهو تمازج بين الصدق و الكذب.

و يربط ابن رشد الصدق بظاهرة الغلو، إلا أنه يشترط في هذا الغلو المبالغة، إلا أن المبالغة و الغلو ليسا مقترنين دائما بهذه الثنائية، بل قد تحملان أشياء أخرى يستحسنها المتلقي و هذا من خلال المعنى الشعري[2] .

و يذهب حازم مذهبا آخر، حيث وضع القوانين و الضوابط التي يحصل بها الصدق و الكذب، كما قسم صاحب المنهاج المواضع التي يحدث فيها الغلو و المبالغة [3] و ذلك بطريقة رياضية منطقية، تنطلق من الأساس الأول للفكرة دون أن إغفال لباقي الجزئيات

---

[1] ينظر، مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، 1/ 161.

[2] ينظر، ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 121.

[3] ينظر، سعد مصلوح، حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخييل في الشعر، عالم الكتب، ط1، 1980، ص170.

التي تبنى عليها، و لا نحسب أن حازما قد اضطرب في تقسيماته [1] بقدر ما ظهر الغموض في عبارته حين تحدث عن هذه الأقسام و مواضع الإحالة لها، و على العموم فإن حازما أظهر نوعا من الوضوح في قضية الصدق و الكذب و إن كان لا يميل لفكرة عن أخرى بقدر ما ظهر اهتمامه بالتصنيف المنهجي بالدرجة الأولى، و من هنا تظهر دقة حازم في التدقيق و ربط القضايا و هي ظاهرة عند تلميذه السجلماسي.

لا تخرج قضية الصدق و الكذب في نظر السجلماسي عن الفكرة الأساسية لمشروعه النقدي و المتمثل في نظرية التخييل، فهو يعتبر هذه الثنائية جزء لا يتجزأ من المفهوم المحوري الذي يقدمه في كتابه، و إذا كان السجلماسي قد اهتم بقضايا عديدة ترتبط بالتخييل، فإن علاقة هذا الأخير بهذه الثنائية تبقى علاقة تلازمية تؤسسها مجموعة من المعطيات، أولها أن الصدق و الكذب عنصر منهم من عناصر التصوير الشعري أو الصورة الشعرية، باعتبار أنه يكون مجموعة علاقات تبدأ بالمتلقي و تنتهي بالتأثير كما أشار صاحب المنزع.

أكدنا في العنصر السابق أن السجلماسي قد اهتم بظاهرة الاستفزاز و أظهر ماهيتها من خلال ما يحدثه القول الشعري من تأثير، و يؤكد هذه الفكرة عند حديثه عن الصدق و الكذب حيث يقول: « و لما كانت المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث التخييل و الاستفزاز فقط كما تقدم لنا من قبل، و كان القول المخترع المتيقن كذبه أعظم تخييلا و أكثر استفزازا و إلذاذا للنفس من قبل أنه كلما كانت مقدمة القول الشعري أكذب و كانت أعظم تخييلا و استفزازا»[2] ثم يضرب عديد الأمثلة لذلك موضحا سمات و ملامح الكذب في القول الشعري، و يعني السجلماسي بالكذب القول الخارج عن قواعد الصناعة المرتبط بالشاعر و شخصيته و نفسيته المؤدي للاستفزاز، فالشاعر عند ناقدنا من جملة أهل الفن

---

[1] ينظر، عبده عبد العزيز قلقيله، النقد الأدبي بالمغرب العربي، الهيئة المصرية العمة للكتاب، ط2، دت، ص 395-396.

[2] السجلماسي، المنزع البديع، ص 252.

يعيش الواقع لكنه يعيش عالمه الخاص به و هذه خاصية الفن، إذ النظرة الفنية لا تتوافق مع الواقعية، و من هنا يأتي الإبداع و الخلق الفني.

و يحدد السجلماسي الترابط الحاصل بين هذه الثنائية و الصورة التي يؤديها التخييل بقوله: «،،، تنفعل لها النفس انفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدقا به، فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلا أو غير مخيل، إذ القضية الشعرية تؤخذ من حيث هي مخيلة فقط، دون نظر صدقها أو عدم صدقها فإنه يصدق بقول من الأقوال و لا ينفعل عنه، فإن يقل مرة أخرى و على هيئة أخرى فكثيرا ما يؤثر الانفعال و لا يحدث تصديقا و ربما كان كذبه مخيلا لما قلناه» [1] ينظر السجلماسي إلى أن القول الشعري-صادقا أو كاذبا- يشترط التخييل و لا عبرة بصدقه أو كذبه إذا تحقق الاستفزاز، لكن صاحب المنزع لا يغفل جانبا مهما في هذه القضية و هو الواقع رغم عدم تركيزه عليه كثيرا، و سبب هذا الاهتمام راجع –حسب رأينا- إلى رغبة السجلماسي في إبعاد صفة الكذب عن القول الشعري مثلما قرر ذلك الفلاسفة سابقا، حيث نظر هؤلاء - كما أشرنا سابقا- إلى أن الأقاويل الشعرية بعيدة عن الواقع و هي كاذبة في مجملها إلا ما أحدث أثرا في المتلقي.

و عليه يظهر التوظيف المنطقي لهذه القضية، حيث مثلت ظاهرة الاستفزاز عنصرا فاصلا استطاع من خلاله السجلماسي أن يقسم من خلاله الأقاويل الصادقة و الكاذبة بتحديد خصائص كل قول، مراعيا في ذلك الجانب الفني و حدود العملية الإبداعية، وكذا التأثير في المتلقي« إن الذي استقر عليه الأمر في صناعة المنطق عند محققي الأوائل هو أن موضوع الصناعة الشعرية هو التخييل و الاستفزاز و القول المخيل المستفز من قبل أن القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث التخييل و الاستفزاز فقط،،،» [2] فالاستفزاز لا يخرج عن أي قضية أو قول شعري مهما كان أمره، حتى أنه بمنزلة التخييل في بعض الأمور و إن كان يظهر مرادفا له في بعض الأحيان من ناحية المفهوم.

---

[1] المصدر السابق، ص226.

[2] المصدر نفسه، ص 274.

و إذا كان الكذب و الصدق يرتبطان بالغلو، فإن القضية لا تخرج عند السجلماسي من إطارها العام و هو المفهوم العام للشعر، و تحديد وظائفه و عناصره حيث يقول: « غلا يغلو غلوا و هو يرادف الإفراط في الإخبار عن الشيء و الوصف له، و مجاوزة للحقيقة فيه المحال المحض، و الكذب المخترع لغرض المبالغة،،، لأهل هذه الصناعة فيه رأيين: فقوم – وهم الأكثرون- يرون الشريطة فيه و ملاك أمره هو أن يتجاوز فيه حال نوعي الوجود العقلي و الحسي، إلى المحال و الكذب و الاختراع، و قوم يرون التوسط فيه آثر و أحمد و أفضل في الصناعة إحجاما و رهبة للاختراع و الكذب» [1]نرى أن ناقدنا يقدم تصورا وسطا من خلال عرضه لأراء الفريقين، لكنه يظهر تركيزه على محورية الاستفزاز و التخييل في القول الشعري.

و على هذا الأساس يمكن القول أن السجلماسي استطاع أن يركز على الاستفزاز كعنصر محوري في قضية الصدق و الكذب دون تقليل من أهميتها لأنها عنصر مكون للقول الشعري كما أنها جزء من الصور و الأخيلة، و مهما يكن من أمر فإن قضية الصدق و الكذب تبقى جزء مهما من مرتكزات نظرية التخييل فهي تحدد ملامح العلاقة بين ذات الشاعر و نفسيته كما أشرنا سابقا، بالإضافة إلى أنها تقدم تصورا جديدا لمفهومها و الذي ظل مدة طويلة مثار تساؤلات بين النقاد، لكن السجلماسي أكد على ضرورة أن يكون العمل الفني الغرض الأول الذي يسعى له الشاعر دون النظر لصدقه أو كذبه لأن موضوع الصناعة الشعرية هو التخييل و الاستفزاز، و لا يؤكد صاحب المنزع ما كان قد أقره الفلاسفة المسلمون في طبيعة القول اشعري، فهو يركز على فنية القول و مدى تأثيره دون النظر لبعده التربوي الأخلاقي، مراعيا في كل هذه التصورات التوسط و عدم الغلو في القول لأن ذلك يؤدي للغموض و الالتباس، وهذا ليس من خصائص التخييل و الذي يسعى إلى توضيح الصور و الوقائع وفق مبدأ التأثير.

---

[1] المصدر السابق، 273-274.

ثانيا: التخييل و البلاغة عند السجلماسي:

1ــ المصطلح البلاغي عند السجلماسي:

استطاع السجلماسي أن يقدم تصورا منهجيا مؤسسا على معالم منطقية، أخرجت الدرس النقدي من فوضى تحديد المفاهيم و المصطلحات، حيث قام صاحب المنزع بوضع كل مصطلح مع المفهوم المناسب له، لتكون نظرته النقدية ممنهجة و خاضعة لأسس علمية، لذلك تشعبت التقسيمات المصطلحية في كتابه، لكنها لم تخرج من نظامها المتكامل و ظهر جليا التأثير المنطقي في البناء المصطلحي و المفاهيمي لهذا التقسيم، فآلة المنطق[1] استطاعت أن تضبط تلك الإشكالات التي وقعت فيها الدراسات السابقة، كما أسهمت المنظومة المنطقية أو البرهانية أن تبين الفوارق الجوهرية بين الصناعة و العلم، و هذا وفق نظرية متعددة المشارب.

قام السجلماسي بتوظيف المصطلحات البلاغية توظيفا أخرجها من مفهومها البلاغي العام، إلى مفهوم خاص يحمل جانبا بديعيا كما يظهر ذلك في عنوان الكتاب، و قد صرح المؤلف بذلك في مقدمة المصنف: « فقصدنا من هذا الكتاب الملقب بكتاب المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع إحصاء قوانين أساليب المنظوم التي تشمل عليها الصناعة الموضوعة لعلم البيان و أساليب البديع، و تجنيسها في التصنيف و ترتيب أجزاء الصناعة في التأليف عن جهة الجنس و النوع و تمهيد الأصل من ذلك للفرع و تحرير تلك القوانين الكلية و تجريدها من المواد الجزئية» [2] و ظهر جليا تطبيق هذا الفكرة جليا في مستواه البلاغي، أين قدم السجلماسي تصورا آخر لمفهوم المصطلح البلاغي كما برز ذلك في جنس التخييل - مثلا- حيث دخلت تحته أجناس بلاغية كانت في وقت سابق أجناسا بلاغية تقوم عليها المنظومة البلاغية و أسسها الثلاثة (المعاني، البيان، البديع) و يأتي هذا التقسيم من تصور مفاده أن « الجنس العالي لا يترتب تحت شيء و لا يحمل

---

[1] ينظر، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، ضوابط المعرفة و أصول الاستدلال و المناظرة، دار القلم، دمشق، ط7، 2004، ص137.

[2] السجلماسي، المنزع البديع، ص180.

على جنس آخر عال أصلا » [1] لكن ذلك لا يعني أن السجلماسي قد قدم جديدا على مستوى المصطلح أو المفهوم، بل يأتي تفرد ناقدنا في مخالفته للآراء الفلاسفة و حازم القرطاجني في تصورهم لمفهوم التخييل، فالسجلماسي ركز « على المعنى البلاغي للتخييل و تقديمه له على المعنى الوظيفي الذي يشير إلى الأثر الجمالي الذي يحدثه الشعر في النفس، فمن المعلوم أن حازما و الفلاسفة اعتبروا التخييل انفعالا في المقام الأول»[2]

و مرد هذا التغيير – حسب قراءتنا - هو انتقال مفهوم وظيفة الشعر من بعدها الأخلاقي التربوي إلى الاستفزاز و التأثير. و عليه تغيرت المفاهيم المقدمة في جانبها البلاغي مما نتج عنه تغيير مفهومي في توظيف المصطلحات و تصنيفها.

و الظاهر أن السجلماسي قد أخذ فكرة تصنيف المصطلحات على أساس الجنس من فكرة أرسطية ترى أنه « لا يمكن إدخال جنس أعلى من جنس آخر، و على أساس هذا المبدأ قام بتصنيفاته في علم الأحياء و تبعا لذلك أنجز تصنيفاته للأجناس الأدبية و مختلف النظم الصناعية »[3] و الناظر لكتاب المنزع يلحظ أن السجلماسي يقدم المصطلح ثم يشرع في تقديم مفهومه العام ثم ينتقل لمفهومه الخاص فالجنس « العالي لا يترتب تحت شيء و لا يحمل على جنس آخر عال » [4] ومن هنا يحدث انفصال بين الأجناس ليمتنع التداخل فيما بينها كما صرح بذلك في مقدمة الكتاب.

يعتبر التخييل محور و موضوع الصناعة الشعرية عند السجلماسي، كما أنه عمود علم البيان وركيزة مهمة في أجناسه(التشبيه، الاستعارة، المجاز، المماثلة) و قد صرح بذلك في مقدمة تعريفه لهذا الجنس العالي بقوله: « و هذا الجنس هو موضوع الصناعة

---

[1] المصدر السابق، ص290.

[2] يوسف الإدريسي، امتدادات المفهوم الفلسفي للتخييل عند البلاغيين المغاربة، ص23-24.

[3] محمد مفتاح، التلقي و التأويل، ص 62.

[4] السجلماسي، المنزع البديع، ص 290.

الشعرية »[1] و تنحصر الأجناس البلاغية و البديعية في كتاب المنزع في عشرة أجناس هي: « الإيجاز، و التخييل، و الإشارة، و المبالغة، و الرصف، و المظاهرة، و التوضيح، و الاتساع، و الانثناء، و التكرير» [2] و يحمل كل جنس من هذه الأجناس مفهوما خاصا به لا تربطه أي علاقة بجنس آخر إلا في بعض المواضع، حيث نجد تداخلا في بعض المفاهيم، لكن ذلك يبقى مبررا لأن بعض الأجناس تشترك في المفهوم العام و ذلك إذا جمعها أساس واحد تشترك فيه مجموعة من الأجناس كما نجد في الإيجاز، و الإشارة، و التكرير،،، ومع أن السجلماسي تبنى الفكرة الأرسطية في ترتيب الأجناس إلا أنه لم يكن وفيا لها، فقد وظف في تصنيفاته البلاغية خصائص كل جنس وفق وظيفته في المنظومة البيانية العربية، و هذا ما يؤكد التأثير غير العميق للفكر الأرسطي في الفكر النقدي عند صاحب المنزع و حتى من كانوا قبله من البلاغيين، كالجاحظ، و قدامة، و ابن المعتز« و لاشك أن هذه مبالغة زائدة و غير مقبولة في إثبات تأثير الفكر البلاغي لأرسطو على البلاغة العربية بعامة و أنه كان تأثيرا موصولا عبر الأجيال و لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أننا لا نكاد نجد هذا المثال في أي كتاب من كتب البيان العربي» [3]إلا أن ذلك لا يعني النفي بالكلية بل إننا نجد الأثر الأرسطي جليا في الدرس البلاغي القديم على مستوى المناهج و الإجراءات، و الناظر في تاريخ التفكير النقدي و البلاغي يلحظ ذلك من خلال كتابات العلوي صاحب (الطراز)، و كذا شراح المفتاح، و يظهر التأثير بوضوح في المغرب و الأندلس في تآليف حازم، و ابن البناء المراكشي، و السجلماسي، حيث قدم هؤلاء الثلاثة مفهوما جديدا في البحث البلاغي[4] .

و مهما يكن فإن السجلماسي قد استطاع تغيير بعض المفاهيم المصطلحية حيث أخرج هذه المصطلحات من مفهومها البلاغي إلى مفهوم آخر يبرز بعدها التصويري و

---

[1] المصدر السابق، ص218.

[2] المصدر نفسه، ص 180.

[3] شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب تأصيل و تقييم، دار الفكر العربي، ط1، 1987، ص 109.

[4] ينظر، أحمد مطلوب، البحث البلاغي عند العرب، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ط1، 1981، ص 54.

الجمالي يعتمد على التأثير و الاستقلال و الإيجاز، و إذا عدنا للتخييل فإن صاحب المنزع يعتبره الجنس الثاني من الأجناس المؤسسة لعلم البيان « و يشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه و يحمل عليها من طريق ما يحمل المتواطئ على ما تحته، وهي: التشبيه، و نوع الأستعارة، و نوع المماثلة - و قوم يدعونه التمثيل - و نوع المجاز» [1] و يقدم السجلماسي لكل جنس مفهومه و نماذج عنه، و يمكن اعتبار هذه الأجناس تأسيسا لمفهوم الصورة الشعرية عند ناقدنا كما يظهر في نهاية جنس المجاز حيث يقول: « و جماع القول في هذا الجنس و ملاك أمره هو إعطاء التخييل و موضوع الصناعة حقه بالإلمام بالتخييل في أربعة الأنواع التي هي التشبيه، و الإستعارة، و التمثيل، و المجاز، بالأمور الشريفة » [2] و تكمن أهمية الصورة الشعرية أكثر إذا ارتبطت بعنصر التخييل، الذي يوفر مادة ذهنية و عقلية أساسها علوم البلاغة و علم البيان خاصة، بالإضافة للخلفيات و الأسس التي تقدمها الفلسفة و علم الكلام في هذا الجانب من التأصيل للصورة الشعرية[3]

و ترتبط أهمية التخييل في تأسيس الصورة الشعرية –كذلك- في كونه يقدم الصورة الأخرى للخطاب الشعري، من خلال الصور و الأساليب المؤثرة في المتلقي، كما أنه - أي التخييل- يؤدي إلى رقي الصورة الشعرية و تعميقها على مستوى التأليف و التلقي، لأن الشاعر الحقيقي هو من يستطيع خلق عوالم جديدة مؤثرة تختلف عن باقي الصور المقدمة، و من هنا يأتي دور التخييل كآلة يتم خلالها تأليف هذه الصور بشكل ابتكاري جديد يناسب الواقع و مدركات الشاعر و المتلقي. و مهما كانت أهمية التخييل فإن تقديم صورة فنية تثير المتلقي يبقى الأهم عند السجلماسي بشرط توافق هذه الصور مع قوانين البلاغة و الصناعة الشعرية.

---

[1] السجلماسي، المنزع البديع، ص218.

[2] المصدر نفسه، ص260.

[3] ينظر في هذا الصدد:- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 99.

- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط3، 1983، ص 10.

إن جهد السجلماسي في تقسيم المصطلحات البلاغية و تقديم المفاهيم الخاصة بها وفق منظومة الخطاب الشعري، نابع من أن هذا الخطاب يختلف عن باقي الخطابات، كما أن ملامح تأصيل الصورة الشعرية عند صاحب المنزع يظهر أكثر في حديثه عن الأجناس الأربعة - و التي سنتحدث عنها لاحقا- .

هذا و استطاع السجلماسي أن يقدم تصورا آخر لمفهوم التخييل يختلف عن المفاهيم و التصورات الفلسفية و فكر حازم، حيث جعل من التخييل جنسا أساسيا في علم البيان تندرج تحته أجناس أخرى كانت في الأصل أجناسا رئيسية، كما أبرز صاحب المنزع حدود هذه الأجناس في كونها أنماطا للصورة الشعرية أو القول الشعري، و تركيز ناقدنا على التخييل في الصناعة الشعرية نابع من أهمية المدركات النفسية و الذهنية في الخطاب الشعري، بالإضافة إلى أن الجهد المبذول في تصنيف المصطلح و تقسيمه يبين محورية هذا الجنس الذي أصبح رئيسا في البلاغة العربية من منظور السجلماسي.

2ــ التخييل و أجناس البيان:

أ ــ التشبيه:

التشبيه أحد أهم أبواب البلاغة و هو رأس فنون البيان عند بعض البلاغيين، كما يعتبر من علوم البيان التي ألفت فيها الكتب [1] و كان للبلاغيين فيه أقوال كثيرة من ناحية المفهوم أو التصنيف و التقسيم، حتى غدا أعقد أبواب علم البيان بسبب التفريعات التي وضعت له[2] لكن ذلك لا ينفي الاهتمام الكبير به فقد حظي بالاهتمام و الشرح و التفسير قديما وحديثا، وهو وسيلة من وسائل النبوغ و التفوق في الصناعة الشعرية كما سيأتي.

قدم النقاد و البلاغيون القدامى مفاهيم عديدة لمصطلح التشبيه، و الجامع بين كل هذه التعاريف هو أن التشبيه علاقة تجمع بين طرفين لاشتراكهما في مجموعة من الصفات، و تقترب هذه العلاقة إلى مفهوم المقارنة أكثر [3] ذلك أنها تجعل لأسلوب التشبيه بعدا جماليا جيدا، و نركز على كلمة (جيد) لأن القدامى اعتبروا بعض التشبيهات بعيدة عن المنحى الجمالي الذي تطلبه الصورة، ومن هنا نلحظ أهمية التشبيه في تأسيس الصورة الشعرية، فالشاعر يجعل من هذا الأسلوب البلاغي وسيلة للتصوير و تمثل الحقائق بطريقة فنية تعبيرية.

و إذا ما عدنا للحديث عن مفهوم التشبيه في التفكير النقدي القديم فإننا نجد مجموعة من المفاهيم المتشابهة و المتداخلة فيما بينها، من ناحية العبارة(اللفظ) أو من ناحية المفهوم،

---

[1] من ذلك كتاب (التشبيهات لابن عون الكاتب) ينظر، محمد زغلول سلام،تاريخ النقد الأدبي و البلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص303.

[2] ينظر، أحمد بلخضر، التشبيه بين الفنية و التقعيد، مجلة الأثر، العدد الرابع، ماي 2005، ص35.

[3] قال الإمام محمد الطاهر ابن عاشور في حديثه عن التشبيه :(هو من الحقيقة ولكنه لكثرة وروده في كلام البلغاء وشدة عنايتهم به منذ حفظ الشعر العربي استحق التخصيص بالتبويب،،، فالتشبيه الدلالة الصريحة على إلحاق شيء بشيء في وصف اشتهر فيه الملحق به تقريبا لكمال الوصف المراد التعبير عنه).موجز البلاغة، المكتبة العلمية، تونس، ط1، دت، ص52.

فقدامة يرى أن التشبيه يقع « بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما، و يوصفان بها و افتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها »[1] و يعرفه الجرجاني بقوله: «أن تثبت معنى من معاني ذاك حكما من أحكامه» [2] و قال ابن الأثير: « و حده أن يثبت للمشبه حكما من أحكام المشبه به، و يقال: هو الدلالة على اشتراك شيئين في معنى من المعاني و أن أحدهما يسد مسد الآخر و ينوب منابه، سواء كان ذلك حقيقة أو مجازا» [3] أما صاحب العمدة فيقول: «التشبيه: صفة الشيء بما قاربه و شاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه كلية لكان إياه»[4]

نستخلص من المفاهيم السابقة أن التشبيه لا يعدو أن يكون إلا علاقة بين شيئين يهدف الجمع بينهما إلى المقاربة و تأكيد اشتراكهما في الصفة الموحدة بينهما. وإن كانت هذه المفاهيم قد قاربت شيئا ما من مفهوم التشبيه إلا أنها تبقى قاصرة في تحديد ماهيته الحقيقية، سواء على المستوى الوظيفي أو الجمالي، و عليه وقعت الصور التشبيهية في إشكال يبين حقيقتها[5] فهي تتراوح بين الأنماط المتعارف عليها و بين أنماط جديدة تتصف بالإبداع و الجمال الفني [6] ، مما يحتم على المبدع عدم الخروج من الواقع و أحداثه باعتبار هذا الأخير أساس أي عمل فني.

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص124.

[2] الجرجاني، أسرار البلاغة، ص87.

[3] ابن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم و المنثور، دت، دط، ص90.

[4] ابن رشيق، العمدة، ص241.

[5] ينظر، نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، ط1، 1982، 63- 64.

[6] وفي هذا الصدد يقول الدكتور علي الجندي: «التشبيه لون من ألوان التعبير الممتاز الأنيق،،، فهو من الصور البيانية التي لا تختص بجنس و لا لغة، لأنه من الهبات الإنسانية، و الخصائص الفطرية، و التراث المشاع بين الأنواع البشرية جميعا.=

يرى السجلماسي أن التشبيه عنصر من عناصر القول الشعري ولا يرتبط بالخطاب البياني إلا من ناحية كونه جنسا بيانيا، لأن البيان قد حد من جمالية هذا الجنس و ربطها بقوالب معيارية ثابتة أخرجته من بعده الجمالي و محتواه المعرفي و الذهني، حاله في ذلك حال باقي الأجناس البلاغية؛ و يعرف صاحب المنزع التشبيه بقوله: « التشبيه هو القول المخيل وجود شيء في شيء إما بأحد أدوات التشبيه الموضوعة له كالكاف و حرف كأن أو مثل، و إما على جهة التبديل و التنزيل» [1] و يؤكد هذه الفكرة و يفسرها بقوله: « أعني أن يمثل شيء بشيء من جهة واحدة أو أكثر فقط دون الاغتراق »[2]

الظاهر في هذا التعريف أنه لا يختلف عن باقي التعاريف المقدمة و لا يتجاوزها إلا في كون التشبيه جزء من أجزاء القول الشعري الذي يؤسسه التخييل؛ إلا أن ذلك لا يمنعنا من إعادة قراءته من منظور آخر يستند على محورية التخييل في هذا المفهوم، ذلك أن محورية التخييل تجعل منه جنسا بلاغيا ذا تصور ثان، فهو -أي التشبيه- أسلوب يحدد معالم الصورة و جمالياتها و هذا بالاعتماد على المقارنة و تماثل الصور، كما أن هذا الأسلوب تكمن أهميته-أكثر- إذا أدى إلى التأثير و الاستفزاز الذي تطلبه وظيفة الشعر و هذا وفق مكوناته الأساسية(المشبه ، المشبه به، وجه الشبه، أداة التشبيه) و تمثل هذه العناصر البنية الخارجية لأسلوب التشبيه، فيما يمثل التخييل البنية الداخلية، و نحن نرى

= ذلك لأن أساسه هذه الصفات المشتركة أو المتشابهة أو المتضادة التي يراها الإنسان في الأشياء، و يترتب على ذلك استساغته استعمال الألفاظ بعضها مكان بعض تجوزا.

ومن يلق سمعه إلى الحشوة و الدهماء ممن لم يؤتوا نصيبا من العلم و الأدب و الثقافة، يجد كثيرا من تشبيهاتهم تسقط في كلامهم بلا كلفة و لا عناء، كتشبيههم القوطة بالجواهر،،،=

وهم يلتقون مع الخاصة في كثير من التشبيهات، كتشبيه الشجاع بالأسد، و الوجه الجميل بالقمر، و القد المعتدل بالغصن، و الثدى النواهد بالرمان، و الخد بالتفاح و الورد. بل يلتقون معهم أحيانا في تشبيهات تحتاج إلى دقة نظر، كتشبيه الفم بالخاتم، أو خاتم سليمان».علي الجندي، فن التشبيه، مطبعة نهضة مصر، ط1، 1952، 1 / 43- 44.

[1] السجلماسي، المنزع البديع، ص 220.

[2] المصدر نفسه، ص 220.

أن هذا التصور يبقى جديدا رغم مزاعم التقليد فيه [1] ، و يأتي منحى الجدة فيه من ناحية تأثيره في المتلقي و كذا إظهار طبيعته الفنية، و نحسب أن هذا الفهوم لم يكن ظاهرا و بارزا في التصور البلاغي، رغم وجود قراءات مهمة في هذا الاتجاه.

من ذلك ما نجده في شروح التلخيص، حيث وظف الشراح جملة من المصطلحات التي تبرز الجانب التخييلي للتشبيه، لكنها تبقى مجهودات تختلف عما تحدثنا عنه، باعتبار أن مفهوم التخييل عند هؤلاء الشراح يختلف عن مفهوم صاحب المنزع [2] سواء من ناحية نظرته كمصطلح بلاغي أو شعري، يقول الدسوقي: « اعلم أن الخيالات جمع خيالي و المراد به هنا المركب المعدوم الذي يخيل تركيبه من أجزاء موجودة في الخارج و ليس المراد بالخيالات الصور المرتسمة في الخيال بعد إدراكها بالحس المشترك المتأدية إليه الحواس الظاهرة لأن هذه داخلة في الحسيات و ليست من الخيالات بالمعنى المراد هنا»[3] و يقول أبو يعقوب المغربي: «،،،فالهيئة التركيبية التي قصد التشبيه بها و هي هيئة نشر أعلام مخلوقة من الياقوت على رماح مخلوقة من زبرجد،،، و قد علم من هذا أن ليس المراد بالخيالي هنا ما تقدم وهي الصورة المدركة بالحواس ثم تبقى في خزانة الخيال بعد غيبتها عن الحس المشترك لأن هذا المركب المسمى بالخيالي هنا ليس صورة مشاهدة قط لعدم وجودها و إنما أحست مادته فالمراد بالخيالي هنا المركب من مادة مشاهدة وهو بنفسه معدوم و اختار إلحاقه بالحسي دون العقلي مع صورته الكلية تدرك بالعقل نظرا لمادته المحسوسة فلما كانت مادته صورا خيالية بعد شهودها و غيبتها عن الحس المشترك

---

[1] ينظر، يوسف الإدريسي، امتدادات المفهوم الفلسفي للتخييل عند البلاغيين المغاربة، ص 29- 30.

[2] مما نذكره في هذا المبحث أن صاحب أسرار البلاغة قد تحدث عن التخييل، لكننا لم نتناوله لعدم وجود أي علاقة تربط بين مفهوم التخييل عنده و عند السجلماسي. بالاضافة إلى أن الجرجاني تناول التخييل كخاصية من خصائص التشبيه و الإستعارة.

[3] محمد بن محمد بن عرفة الدسوقي، حاشية الدسوقي على شرح السعد، ضمن شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، دط، دت، 313/3.

ناسب جعله حسيا خياليا مع أنه لو جعل الحسي ما يدرك بالحواس حقيقة و العقلي ما سوى ذلك انضبط التقسيم أيضا و أحاط مع قلته»[1]

تكمن أهمية هذين النصين في أنها قدما نموذجا آخر لمفهوم التخييل يرتكز على تصورات أرسطو و مباحثه في فن الشعر بالإضافة لتنظيرات الفلاسفة المسلمين، ومن هنا تظهر الفوارق المنهجية في تحديد المفهوم، فالسجلماسي و رغم تأسيس مفهوم التخييل عنده على أسس فلسفية، إلا أنه خالف هذه التأسيسات من ناحية المفهوم و الوظيفة كما بينا سابقا، بالإضافة إلى أن السياق الذي وردت فيه هذه النصوص يبين أن التفكير البلاغي عايش مرحلة من الجمود [2] سواء على مستوى الإنتاج المعرفي أو المفاهيمي للمصطلحات.

إذن، استطاع السجلماسي أن يقدم هذه المفهوم المختصر للتشبيه و يظهر بعده الجمالي و التأثيري من ناحية كونه مخيلا ينتج عنه استفزاز، و تأتي هذه العلاقة بين التخييل و

---

[1] أبو يعقوب المغربي، مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، ضمن شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت، 315/3.

[2] ينظر، مازن المبارك، الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، دت، ص113،و عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1985، ص 57-58.

و يؤكد الدكتور عبد العزيز عتيق هذه الفكرة بقوله: « ولعل ما يلاحظ على من شرحوا تلخيص الخطيب القزويني أن معظمهم كان على اطلاع واسع بعلوم الفلسفة و المنطق و أصول الفقه و النحو و البلاغة. و يبدو من شروحهم أنهم لم يكونوا يهدفون إلى توضيح ما في التلخيص من إبهام و غموض و تعقيد بمقدار ما كانوا يهدفون إلى الإعلان عن مدى إلمامهم بالفلسفة و المنطق و أصول الفقه و النحو و غيرها. ذلك أنهم أقحموا الكثير من قضايا هذه العلوم في البلاغة إقحاما، و بهذا أضافوا إلى ميراث الصعوبات التي وضعها من تقدمهم على طريق البلاغة العربية صعوبات أخرى أشاعت اليأس في نفوس الراغبين في دراستها و الإفادة منها.

من كل ما تقدم ندرك أن البلاغة العربية منذ أن تولاها في القرن السابع الهجري أمثال الفخر الرازي و السكاكي لم يدخل على مباحثها مباحث جديدة تثريها و تبقيها مطردة النمو و الازدهار . و لعل سبب ذلك هو ما ران و غلب على العصور المتأخرة من أعراض الجمود الفكري التي لم تصب البلاغة و حدها و إنما تجاورتها إلى الأدب شعرا و نثرا» .

التشبيه من منطلق منطقي منسجم متكامل خاضع للتحليل و التركيب [1] بمعنى أن الأقاويل الشعرية القائمة على أسلوب التشبيه لا بد أن تخضع لعنصر التخييل الذي يقدم صورا و أساليب فنية تميز الخطاب الشعري من منظور تخييلي – نفسي و ذهني -. بالإضافة إلى ذلك فقد ظهرت أهمية التشبيه في كونه يقدم صورا تستمد مكوناتها من الواقع الإنساني، ليقوم الشاعر بالجمع فيما بينها و إقامة عمل فني يقوم على التجانس بين هذه المكونات و الصور، ما يطبع العمل الشعري بطابع الفنية و الإبداع.

و لتأكيد تعدد الصورة في أسلوب التشبيه، قسم ناقدنا هذا الجنس إلى عناصر، أولها البسيط وهو« القول المخيل المشبه و الممثل فيه شيء بشيء أعني ذاتا مفردة بذات مفردة»[2] و ينقسم هذا التشبيه إل نوعين آخرين، ما جرى على المجرى الطبيعي، و ما يتم فيه الجري على غير المجرى الطبيعي.

أما الأول فهو« أن يبدأ بما يؤم تخييله و تشبيهه ثم يُرْدَفُ بما يؤم تخييله فيه و تشبيهه به،،، » [3] أما النوع الثاني من التشبيه البسيط فهو ما تم فيه الجري على غير المجرى الطبيعي« و ذلك أن يؤخذ الشيء الذي يؤم تشبيهه و تخييل أمر فيه فيجعل في الحمل فقط جزء أخيرا من القول و يؤخذ الأمر الذي يؤم تخييله في الشيء و تشبيه الشيء به فيجعل في الحمل فقط جزء من القول لنوع من قصد الغلو و المبالغة في الوصف، مثل أن نقول: الشمس فلانة» [4] أما القسم الثاني من أقسام التشبيه فهو التشبيه المركب« و هو أن يقع التخييل في القول و التشبيه و التمثيل فيه لشيئين بشيئين، و ذاتين بذاتين و المشبه و الممثل به و الممثل به ذوات كثيرة، و ذوات المشبه إليه على نسب

---

[1] ينظر، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، ضوابط المعرفة، ص 140.

[2] السجلماسي، المنزع البديع، ص221.

[3] المصدر نفسه، ص222.

[4] المصدر نفسه، ص 227- 228.

ذوات المشبه به إليه، و إجراء إحدى الجنبتين على نسب إجراء الأخرى، فينتظم التخييل بالمناظرة بين الجنبتين لإشكالهما و اشتباههما في النسبة التي قصد التشبيه منها»[1]

إذا أردنا أن ننظر لتقسيمات السجلماسي للتشبيه فإننا نراها مختصرة و مبسطة؛ بعيدة عن التعقيدات و التداخل، و هذا بخلاف ما قدمه السابقون حيث رأينا تقسيمات متشعبة لتشبيه، حتى قال صاحب الطراز« اعلم أن التشبيه له طرق كثيرة، و تنقسم إلى أنحاء منتشرة باعتبارات مختلفة» [2] و وصل تقسيمه عند بعضهم إلى« مائتان و تسعة و ثمانون سأذكرها إن شاء الله، الأول،،،»[3]

قدم السجلماسي هذه الأقسام وفق ما أكده في مقدمة كتابه، حيث أحصى أهم الأساليب المهمة في باب التشبيه، فبدأ بالمتعلق بالصور المفردة و التي تكون في البسيط بجزئيه- وهي علاقة تجمع شيئا بشيء دون ذكر التفصيل أو التعدد - كما أن المركب يمثل جزاء من أجزاء أسلوب التشبيه، فهو نقل الصورة من مستواها الإفرادي إلى التركيبي، أين يتم الكشف عن عناصر الإبداع من خلال إنتاج معاني جديدة و متعددة، يمكن إدراكها على أساس التشبيه، ويكمن التركيز على هذه الخصيصة بهدف لفت انتباه المتلقي لأهمية هذا الجنس البلاغي في القول الشعري و إخراجه من القوالب الجاهزة التي جرى عليها العرف الأدبي، و يعزز هذه الفكرة أيضا إدخال التخييل في أسلوب التشبيه و هو ما تناولناه سابقا، يضاف إلى ذلك أن السجلماسي يهدف من خلال هذه التقسيمات للتذكير بقضية البساطة في الصورة التشبيهية، لأن الصورة كلما كانت عميقة بعيدة عن الغلو فهي متميزة مؤسسة بخاصية التخييل التي يؤديها الشاعر ذلك أنه« إنسان متخيل، و التخيل قدرة ذهنية، إذا عملت فيه رعاية عقل مفرط الذكاء دائم الوعي و الجهد، انتهى صاحبها إلى ما لم ينته إليه سواه، فيتوصل إلى إدراك الاتفاق بين العناصر، و يكشف عن الاتفاق

---

[1] المصدر السابق، ص 229-230.

[2] يحيى بن حمزة العلوي، الطراز، تح عبد الحميد هنداوي، المطبعة العصرية، ط1، 2002، 147/1.

[3] بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت، 306/3.

الكامن ما بين الأشياء، و من ثم تتوافق الأنواع المختلفة و تتألف الأجناس البديعة» [1] و الناظر لهذا المفهوم يلحظه مطبقا عند السجلماسي من خلال تقسيمات التشبيه، فالصور على اختلافها و تنوعها ترتبط بمدى شعرية الخطاب الذي ينتجه الشاعر، فيحصل الفارق بين الخطاب الشعري و باقي الخطابات من خلال الصور و الأساليب و المكونات الفنية.

نختم القول بأن السجلماسي عرض نموذجا تقليديا في أصوله، لكنه جديد من ناحية مفاهيمه و علاقته بالصورة الشعرية، كما راعى صاحب المنزع خصوصية الخطاب الشعري بكونه فعلا تخييليا يختلف عن باقي الأقوال و الخطابات، ومن هنا استطاع ناقدنا أن يخرج المفهوم التقليدي للتشبيه - و فنون البيان- من قالبها التقليدي إلى قالب آخر يجمع بين خصوصية المادة البلاغية و شمولية الطرح المنطقي/الفلسفي [2] . وبالرغم من أنه لم يقدم مفهوما جديدا للتشبيه و نحسب أن ذلك أمر عادي ما دام الوقوف عند إقامة حد لهذا المصطلح يبقى أمرا عسيرا، لكن الذي يُحسب للسجلماسي أنه أعطى البعد التصويري للتشبيه و علاقته بالتخييل أهمية من خلال اللغة و فاعلية التصوير [3] ومدى تأثيرهما في المتلقي، مما يكسب جمالية في بناء الصورة الشعرية باعتبار التشبيه من أهم وسائل الشاعر في عملية التصوير.

---

[1] جابرعصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص187.

[2] رغم استعانة السجلماسي بالطرح المنطقي الفلسفي في تصنيفه، إلا أنه لم يغلب هذه التصورات على العمل الأدبي، فكانت أعماله نماذج فريدة في محتواها و طرحها، و هذا بخلاف أعمال السكاكي و سابقيه – و إن كنا لا ننكر جهدهم الكبير في التقعيد لعلم البلاغة- فقد غلبت تجريدية العقل و الفلسفة مباحث البلاغة عندهم.

يقول الدكتور كريم كواز: «و يجمع الباحثون المعاصرون على جمود البلاغة، وهي بين يدي السكاكي و القزويني و أمثالهما من العلماء، الذين غلبوا المنطق و الفلسفة على النص الأدبي،،، فقد أشاع السكاكي كثيرا من الإلتواء و العسر، بسبب ما عمد إليه من وضع الحدود و الأقسام المتشعبة، فإذا المباحث البلاغية تشبه دغلا ملفا، لا يمكن سلوكه إلا بمصابيح المنطق، و مباحث المتكلمين و الفلاسفة، و لم يفسد البلاغة العربية مثل تمحيص السكاكي و تهذيبه و ترتيبه ». البلاغة و النقد المصطلح و النشأة و التجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2006، ص 268.

[3] ينظر، تامر سلوم، نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، دار الحوار، بيروت، ط1، 1983، ص171.

ب ــ الاستعارة:

يأخذ الاهتمام بالصورة الشعرية -في التنظير النقدي القديم - مأخذا آخر عند الحديث عن الاستعارة، و تكمن أهميتها في كونها المرتكز الثاني الذي تقوم عليه الصور، وعلى الرغم من الاهتمام الكبير بالتشبيه و التنظيرات و التقسيمات الكثيرة له، إلا أن الاستعارة مثلت مبحثا لا يقل أهمية عن التشبيه، ذلك أن هذا الأخير هو الأساس الذي تتألف منه، و إذا كان التشبيه ينبني على المشابهة و المقارنة، فإن الاستعارة تتعدى ذلك إلى خلق صور و معاني تتعدى النظم المتعارف عليها في تأسيس الخطاب، و لا يكون هذا الخلق الفني إلا من خلال مجموع التجارب التي يعيشها الشاعر، لأن عمق التجربة الشعرية يتجلى من خلال الأداءات و الصور التي يتألف منها القول الشعري؛ من هذا المنطلق اهتم النقد العربي القديم بالاستعارة و جعلها جزء مهما من عناصر الخطاب النقدي رغم أنها بقيت العنصر الثاني بعد التشبيه[1] .

لم يخل مصنف نقدي أو بلاغي من تعريف الاستعارة، حيث تناولها النقاد القدامى بالشرح و التحليل مع تداخل في المصطلحات و المفاهيم، و ذلك في بدايات التفكير البلاغي، حتى أننا نرى من يضع لها تعريفات دون أن يحدد ماهيتها بنفسه، و لا عجب أن نجد مثل هذه المفاهيم في سياقات و بيئات عاشت أنظمة معرفية معقدة، و إذا تعرضنا لابن رشيق-مثلا- فإنه يعتبر الاستعارة « أفضل المجاز و أول أبواب البديع ، و ليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها »[2] أما ابن الأثير فيعرفها بقوله: « أن تشبه الشيء بالشيء، فتدع الإفصاح بالتشبيه و إظهاره، و تجيء على اسم المشبه و تجريه عليه» [3] و يذهب ابن أبي الإصبع المصري

---

[1] ينظر، جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الحرف العربي، دار المناهل، بيروت، ط2، 1995، ص 143.

[2] ابن رشيق، العمدة، ص 225.

[3] ابن الأثير، الجامع الكبير، 82.

مذهبا آخر في تعريف الاستعارة و سبب تسميتها: « قلت: هي تسمية المرجوع الخفي باسم الراجح الجلي للمبالغة في التشبيه»[1]

يمكن القول أن هذه التعريفات على اختلاف صياغتها و توحد مفاهيمها فهي تقرر العلاقة بين التشبيه و الاستعارة [2] كما تأكد على بعدها المجازي، بالإضافة إلى أن هذه المفاهيم تظهر جمالية الاستعارة و دورها في الصورة الشعرية، حيث تقدم بدائل لغوية لا تقدمها أجناس أخرى[3] ، لأنها تستطيع اختراق قوانين اللغة و أنظمة الخطاب وفق نظام معرفي واضح يمكن المتلقي من التعامل معه [4] ، و انطلاقا من هذا المبدأ فقد قدم السجلماسي الاستعارة على أنها جنس ثان يدخل تحت أجناس التخييل.

أما غي مفهومه فيرى السجلماسي أن الاستعارة تغيير لأساليب الحقيقة، إذ يقول في تعريفها: « هي أن يكون اسم ما دالا على ذات معنى راتبا عليه دائما من أول ما وضع، ثم يقلب به الحـــين بعد الحين شيء آخر لمواصلته للأول بنحو ما من أنحاء المواصـــلة أي نحو كان، تخييلا لذات المعنى الأول الموضوع عليه الاسم في الشـــيء الثاني الملقب به حين اللـــقب، و استفزازا من غير أن يجعل راتبا للثاني دالا على ذاته و حاصـــلها المبالغة في التخييل و التشبيه مع الإيجاز غير المخـــل بالمعنى و التوسعة على المتكلم في العبارة، و الشريطـــة فيها و ملاك الأمر قرب الشبه بين المستعار منه و

---

[1] ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر و النثر و بيان إعجاز القرآن، تح حفني محمد شرف، نهضة مصر، ط1، ص 96.

[2] يقول ابن سنان الخفاجي في كلام طويل مفصل له: « فإن قال قائل: ما الفرق بين الاستعارة و التشبيه إذا كان الأمر على ما ذكرتم؟ قيل: الفرق بينهما،،، أنا التشبيه على أصله لم يغير عنه في الاستعمال، و ليس كذلك الاستعارة، لأن مخرج الاستعارة مخرج ليست في أصل اللغة،،،» سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،1982، ص 119.

[3] ينظر، كامل حسن البصير، الصورة الفنية في البيان العربي موازنة و تطبيق، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ط1، 1987، ص 322.

[4] ينظر، محمود العشيري، الاستعارة إستراتيجية حرب دراسة في لغة الخطاب السياسي للحرب على لبنان، مجلة عالم الفكر، العدد4، المجلد 41، 2013، ص 234.

المستعار له» [1] فتكون الاستعارة من هذا المنطلق تغيير المعنى وفق آليات التواصل المتعارف عليها، بشرط أن يتحقق الاستفزاز المؤدي إلى التأثير، و لا ينتج هذا التأثير أو الاستفزاز إلا إذا حدث انزياح في البناء اللغوي للخطاب الشعري، فيتحقق المعنى و الصورة، و هذا ما تنشده الاستعارة و الشاعر؛ بالإضافة إلى أن التعريف أكد على ضرورة المشابهة بين المعاني لتأليف الاستعارة.

و يهدف عنصر المشابهة إلى تحقيق الترابط بين المعاني و تفعيل جماليات الصورة في ذهن المتلقي، لذلك يقول السجلماسي: « و الشريطة فيها و ملاك الأمر قرب المشبه بين المستعار منه و المستعار له،،، و امتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا توجد بينهما منافرة و لا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر بوجه حتى أنه لو حل تركيب التشبيه» [2]

فيتضح التأكيد على التشبيه و المشابهة في إجراء الاستعارة على محورية هذا الجنس البلاغي الذي يعتبر خاصية لغوية عامة وليس خاصية شعرية، باعتبار أن الاستعمال الشائع له جعل منه ذو طابع شعري [3].

كما يؤكد السجلماسي في تعريفه السابق على نقطة مهمة في إجراء الاستعارة وهي **الإيجاز غير المخل بالمعنى و التوسعة على المتكلم في العبارة،** و قد أشرنا في هذا المبحث على قدرة الاستعارة على تهديم قوانين اللغة و تجاوز حدودها و فق ما يلائم المعنى الشعري، لأن اللغة الشعرية تتميز بجملة من الخصائص أبرزها الإيحاء، و الذي يخرج الكلمة من معناها المعجمي إلى مدلول جمالي فني، تبرز فيه فاعلية التخييل كونه المؤسس لعناصر الصورة، و إن كان السجلماسي قد قدم كل هذه المفاهيم إلا أنه بقي وفيا للموروث النقدي البلاغي القديم [4] رغم اختلاف التوجهات و الأفكار، ذلك أن النزعة

---

[1] السجلماسي، المنزع البديع، ص 235-236.

[2] المصدر نفسه، ص236.

[3] ينظر، العربي الذهبي، الخيال و المشابهة في البلاغة العربية، مجلة فكر ونقد، العدد 11، 1983.

[4] ينظر، تامر سلوم، نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، ص 284-285.

البرهانية التي يتميز بها ناقدنا لم تظهر بوضوح في مبحث الاستعارة رغم ما قدمه حاولها من مفاهيم.

و الحق أن هذا ليس غريبا، فالسجلماسي يستثمر كل ما توفره المعرفة البلاغية و يبين من خلالها ذلك التمازج المعرفي رغم اختلاف التوجهات، ذلك أن توصيف الأشياء و تصويرها من المنظور البياني ينطلق من جملة إجراءات منهجية تتحقق فيها الصور المثالية المنشودة[1] . و مهما يكن من أمر فإن صاحب المنزع قد حرص على أن تكون العبارة موسعة و ذلك بتوفير الدلالة الملائمة لفحوى الخطاب و الانتقال من معنى إلى معنى مشابه دون إخلال بهذا المبدأ، كما يظهر أن ناقدنا يحرص على إثراء اللغة من خلال توسيع العبارة و هذا بهدف التعبير « عن تجليات في الذوق الإنساني و نمو في فطرة البساطة في التعبير إلى ما يشبه إعادة خلق واقع مجاور للواقع اليومي أو المباشر. في مجال الاستعارة يرتفع الخيال باللغة إلى مستوى الخلق الفني و التصوير الإبداعي، حتى يأتي التأمل في تأويل المعنى أبرز معطيات الاستعارة، إذ هي لغة و ثراء، و ثراء خطاب الأديب أو الفنان بالاستعارة علامة على عبقريته» [2] لقد فطن السجلماسي لهذا التصور عندما ركز على إيجاز المعنى و توسعة العبارة الشعرية لتخرج الاستعارة من كونها نمطا يقوم على المشابهة إلى نمط معرفي يحمل شحنة أو حمولة دلالية كثيفة.

ومن أجل ترسيخ هذه الفكرة وربطها بالأبعاد الفنية و الجمالية يقول السجلماسي في تأليف الاستعارة: « أن يجعل القانون فيها الكفيل بملاك أمرها تحليل تركيبها و فك نوع نظامها إلى نوع تركيب التشبيه، فمهما استقام القول و صح المعنى فالاستعارة جارية على القانون البلاغي، ومهما لم يستقم المعنى و لم يصح و فسد النظم، خرج المتكلم إلى فساد التعسف و قبح التكلم، و كان في عداد من شغف و أولع بحمل شعره على الإكراه في

---

[1] ينظر، عبد الواسع أحمد الحميري، شعرية الخطاب النقدي و البلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1، 2005، ص41.

[2] رحمن كرغان، نظرية البيان العربي خصائص النشأة و معطيات النزوع التعليمي تنظير و تطبيق، دار الرائي للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق، ط1، 2008، ص 267.

التعمل لتنقيح المباني دون تصحيح المعاني» [1] فتكون المعاني ملائمة للمبنى وفق تصور السجلماسي دون الالتفات لأحوال السياق لأن تكوين مثل هذه الصور يخضع في كثير من الأحيان للعوالم و التجارب الداخلية (الباطنية) للشاعر، إذ تقدم هذه العناصر صورا و علاقات غير مبتذلة مدارها التخييل، فيتجاوز هذا الأخير التشبيه ليشمل الاستعارة كذلك لأنها« أداة تصويرية جمالية تغني المعنى المقفل» [2] فيتألف المعنى غير المألوف في ذهن المتلقي و يتعدد لينتج نوع آخر من الدلالة.

نختم القول بأن السجلماسي ورغم تبنيه للفكر المنطقي الفلسفي إلا أنه لم يوظفه بالشكل المناسب و الكبير في مباحث الصورة الشعرية، حيث قدم المناحي الجمالية و الفنية في تحديد مفاهيم الاستعارة، كما ظل وفيا للتراث النقدي و البلاغي القديم أين بقي الاهتمام منصبا على جوانب تعليمية مكررة لم تكشف ملامح الصورة الاستعارية، و الكشف عن رمزياتها الدلالية و اللغوية إلا أن هذا كله لا ينكر أهمية هذه الجهود و تأسيسها لأنها أنماط الصورة الشعرية.

هذا و مثل مبحث الاستعارة عند السجلماسي مبحثا أصل لمفهوم الصورة من خلال نمط بلاغي يقوم على المشابهة و يؤسسه التخييل الذي استطاع أن ينقل الصورة الاستعارية من معناها البياني إلى معنى جمالي يؤثر في المتلقي من خلال الاستفزاز. ورغم هذا الجهد فإن ناقدنا لم يخرج في جل أطروحاته عن التصورات السابقة التي نقدها بطريقة مغايرة، و تتأتي محاولات نقده لصور الاستعارة بهدف إخراجها من القوالب السابقة إلى صور مغايرة تنظر في فلسفتها النفسية و الإدراكية، مستعينا في هذا النقد بآليات المنطق و الفلسفة و التي أنتجت توجها ينقد النصوص و يشرحها بطريقة لم يسبق إليها، و هي طريقة تحتاج بدورها للدراسة و التمحيص من قبل الباحثين.

---

[1] السجلماسي، المنزع البديع، ص 237-238.

[2] الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، ص120.

ج ــ المماثلة:

تمثل المماثلة أحد أنماط الصورة الشعرية، فهي العنصر الثالث من عناصر تكونها وتتأتي أهمية المماثلة في أنها تقدم صورة استبدالية للمعنى العام ذلك أنها تتأسس على مفهومين هما المجاز و الاستعارة، لذلك يقول السجلماسي في تعريفها : « و حقيقتها التخييل و التمثيل للشيء بشيء له إليه نسبة و فيه منه إشارة و شبهة، و العبارة عنه به، و ذلك أن يقصد الدلالة على معنى فيضع ألفاظا تدل على معنى آخر، ذلك المعنى بألفاظه مثال للمعنى الذي قصد الدلالة عليه»[1] .

نقول أن ناقدنا يؤكد دائما على ضرورة التخييل في الأجناس البلاغية، لأن التخييل بقدر ما يوفر تأثيرا و استفزازا فإنه يوفر كذلك مشابهة بين الأشياء، و ذلك لتقريب المعاني إلى ذهن المتلقي، لأن «العلاقة التي تقييم الصورة التمثيلية هي علاقة استبدالية تقوم بدور تحويل الشيء و العدول به عن ظاهر معناه، و تبقى علاقة الإبدال هي الأساس في تشكيل هذا النمط التصويري»[2] ، ومهما يكن من أمر فإن التركيز على مبدأ المشابهة يبقى قائما في هذا الجنس، لكنه بعيد عن جنس الاستعارة من ناحية بنيته، لأن المشابهة في الاستعارة تأخذ مفهوما آخر في كونها تأتي بصورة حسية أو ذهنية، و هذا بخلاف المماثلة فعلاقة المشابهة فيها تأتي بين شيئين متفقين في المعنى أو اللفظ.

يطرح السجلماسي الوظيفة الجمالية للمماثلة و ذلك بتحقيقها للإيحاءات و المعاني التي تؤدي للتأثير عن طريق الاستفزاز، لأن تحقيق البعد الفني في المماثلة يأتي بالتناسب الواقع بين الكناية و التخييل و المشابهة، فيحصل إلذاذ و حلاوة ينشدها المتلقي و في هذا المعنى يقول: « فمن قبل ذلك كان له في النفس حلاوة و مزيد إلذاذ، لأنه بوجه ما في نوع الكناية من جنس الإشارة» [3] من هذا المنطلق كان أسلوب المماثلة أسلوبا فنيا بعيدا

---

[1] السجلماسي، المنزع البديع، ص 244.

[2] بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب و الأندلس، ص336.

[3] السجلماسي، المنزع البديع، ص 244.

عن التصريح، و ذلك لما ينتجه من دلالات مفتوحة تجعل للواقع صورة أخرى، و عليه يظهر الجانب الجمالي للصورة التمثيلية، لأن المتلقي لا يتأثر بالقوالب الجاهزة بقدر تأثره بالأساليب الفنية و الجمالية، و هذا ما أكده ناقدنا في قوله: « و الكناية أبدا أحلى و أقوى موقعا من التصريح»[1] لأنها تقدم صورا موحية و معاني متعدد بتعدد الأساليب التي تأتي فيها، حتى أن الأساليب الجاهزة- من أسلوب المماثلة- تحمل إيحاءات و تأثيرا في المتلقي إذا تضمنت التخييل و الاستفزاز « ومن صورها قوله عز وجل:((و ثيابك فطهر)) الأصمعي أراد نفسك لقولهم: فدى لك ثوباي أ ي نفسي، و عليه قول عنترة:

فشككت بالرمح الأصم ثيابه ليس الكريم على القنا بمحرَم

و قوله عز وجل:((فما أصبرهم على النار)) قال القاضي أبوبكر -رحمه الله- هو من صور المماثلة »[2]

نستطيع القول أن المماثلة حققت جانبا مهما من التصوير الذي يؤدي لصورة شعرية مميزة توحي بأن المعاني جزء من هذه الألفاظ و اللغة، مما يرسخ المعنى في نفس المتلقي و يجعله أكثر إيحاء و تأثيرا.

و يؤيد هذه الفكرة قول ناقدنا: « و في هذا النوع تدخل الأقاويل المثلية، أعني المثل السائر في ثاني حاليه، أعني إذا نقل عن أصله متمثلا به كقولهم: ((تسمع بالمعيدي لا أن تراه)) لمطابقة حد المماثلة له في تلك الحال فقط، دون اعتبار أصله و أول حاليه، لأن قول جوهر المماثلة ليس مقولا عليه مهما لم يكن اسم المثل مقولا عليه، و اسم المثل إنما هو مقول عليه في ثاني حاليه فقط، فالمماثلة إنما ينطبق عليه قول جوهرها في تلك الحال فقط»[3]

---

[1] المصدر السابق، ص 244.

[2] المصدر نفسه، 245.

[3] المصدر نفسه، ص248-249.

إذن يظهر أن السجلماسي يقدم كل هذه التصورات من أجل التأكيد على أهمية هذا الجنس في الصناعة الشعرية، كما يسعى لإبراز أهميته من كونه عنصرا من العناصر المشكلة للصورة، فهو الجامع بين الاستعارة و المجاز و المحقق للمعاني الشعرية التي تفتح تصورات عديدة للتأويل و إنتاج الدلالة.

نختم القول بأن السجلماسي ركز على عنصر المشابهة في تشكيل الصورة التمثيلية، و نبه ناقدنا لطبيعة أسلوب التمثيل لأنه مناسب للأساليب المستعملة لما يخلقه من تخييل في العمل الشعري بشرط توظيفه بشكل مناسب يتلاءم و مضمون هذا القول[1]، لأن المعاني الجديدة قد تحمل تأثيرا لكنها بعيدة عن المنحى الفني الذي ينشده المتلقي، و ذلك لعدم تناسب أجزائها من ناحية التركيب أو من ناحية التصوير، و رغم الاهتمام بالمماثلة و دورها إلا أن جنس التشبيه حسب رأينا بقي الأكثر اهتماما من قبل ناقدنا لأنه الجنس الأكثر تمثلا في القول الشعري و هو الجنس البلاغي الأكثر تقريبا للصور، و على العموم فإن هذه الأنماط لم تخرج في حدودها عن التصورات السابقة لكنها تضمنت مفاهيم جديدة خاصة ما تعلق بعلاقتها بالتخييل و مدى تأثيرها النفسي فيه، و يعتبر هذا الجزء أحد إسهامات السجلماسي على المستوى التنظيري و التأسيسي للصورة الشعرية.

[1] ينظر، المصدر السابق، ص 249.

دــ المجاز:

يستثمر الشاعر اللغة كوسيلة للتواصل، و تمتاز اللغة الشعرية بجملة من الخصائص أهمها أن تكون مجازية في تشكلاتها و بنياتها، حيث تضفي هذه المعاني و الدلالات المجازية بعدا جماليا فنيا يجعل من النص الأدبي ذا إيحاءات تميزه عن باقي النصوص، و من هنا «تتعدد طرائق استعمال المجاز في لغة إلى أخرى، و من عصرلآخر* و من بيئة لأخرى،،، وهكذا لا تلحظ للمجاز منهجا جامعا يحيط به »[1] . هذا و عرف مصطلح المجاز تحولات على مستوى البنية اللغوية و المفهومية [2] ، حيث انتقل مصطلح المجاز من جانبه المفهومي الأدبي، إلى مفهوم آخر وظفه علماء التفسير و الأصوليون[3] لكنه عرف خلافا في إثباته و نفيه، حيث أثبته الجمهور و نفاه البعض.

يُعرف المجاز في التصور البياني على أنه« اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة من إرادة الحقيقة»[4] و إذا كان هذا المفهوم معاصرا إلا أنه يحمل ملامح

---

* تلتقي هذه الفكرة مع أطروحة الناقد الفرنسي (هيبوليت تان) حيث أقام نظريته الأدبية على تقسيم النصوص انطلاقا من ثلاثة عناصر هي: العرق، و البيئة، و الزمان. و تمثل هذه النظرية أحد محطات التأسيس لنظرية الأدب.

[1] رحمن كرغان، نظرية البيان العربي، ص 319.

[2] ينظر، حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه و تطوره إلى القرن السادس(مشروع قراءة)، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط2، 1994، ص 353.

[3] يعرف الأصوليون المجاز بقولهم: ((ما استعملته العرب في غير موضعه، و هو ثلاثة أنواع الأول ما استعير للشيء بسبب المشابهة في خاصية مشهورة كقولهم للشجاع أسد و للبليد حمار،،، الثاني الزيادة كقوله تعالى(ليس كمثله شيء) فإن الكاف وضعت للإفادة فإذا استعملت على وجه لا يفيد كان على خلاف الوضع، الثالث النقصان الذي لا يبطل التفهيم كقوله عز وجل: (و اسأل القرية) و المعنى و اسأل أهل القرية، و هذا النقصان اعتادته العرب فهو توسع و تجوز)) أبو حامد الغزالي، المستصفى في علم الأصول، المطبعة الأميرية، بولاق، 1322،1/ 341- 342. و لهم في الحديث عن الحقيقة و المجاز كلام طويل و تقسيمات تظهر دلالات الألفاظ و معانيها بحسب استعمالها، فلا داع لذكرها وتفصيلها.

[4] محمد الطاهر ابن عاشور، موجز البلاغة، ص 35.

تراثية في مضامينه، فابن الأثير يعرفه بأنه « ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، و هو مأخوذ من جاز من هذا الموضع إلى هذا الموضع إذا تخطاه إليه» [1] و يقول في موضع آخر:« و أما المجاز فهو ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة اتساعا»[2] و يوضح ابن رشيق هذه المفاهيم بقوله: « و معنى المجاز طريق القول و مأخذه»[3] . تقدم هذه النصوص مفهوما يؤكد أن المجاز هو خروج اللغة من مفهومها المتعارف عليه إلى مفهوم مغاير، يبين الفرق بين الأساليب الحقيقة و ما خالفها كما أنه يوفر معاني جديدة لما يحدثه من اتساع في الدلالة مع وجود قرينة توحي بوقوعه.

أما السجلماسي فيقدم نظرة أخرى لهذا الجنس البلاغي، إذ يعتبره جنسا ثالثا من أجناس التخييل و هذا التصور غير معتاد في تصنيف هذا الجنس، ذلك أنه يعتبر الباب الأول و المميز لأساليب البيان، لكن السجلماسي يدخله تحت جنس التخييل باعتبار هذا الأخير محور العملية الإبداعية و العنصر الجامع للأجناس الباقية، و يعرف صاحب المنزع المجاز بقوله: « و اسم المجاز مأخوذ في هذا الموضع من علم البيان بخصوص، ففيه استعمال عرفي بحسب الصناعة، وقول جوهره هو القول المستفز للنفس المتيقن كذبه المركب من مقدمات مخترعه كاذبة تخيل أمرا و تحاكي أقوالا، و لما كانت المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث التخييل و الاستفزاز كما تقدم لنا من قبل، و كان القول المخترع المتيقن كذبه أعظم تخييلا و أكثر استفزازا و إلذاذا للنفس من قبل أنه كلما كانت مقدمة القول الشعري أكذب، كانت أعظم تخييلا و استفزازا، للسبب المذكور في صدر الجنس و خاصة في هذا النوع لمزيد غرابة لطراءته و لولوع النفس بذلك كان أكذب في معناه و أقعد أنواع الجنس بفعل التخييل و الاستفزاز»[4]

---

[1] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تح أحمد الحوفي و بدوي طبانة، و يليه الفلك الدائر على المثل السائر لابن أبي حديد، دار النهضة مصر، دت، ص 84.

[2] ابن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام و المنثور، ص28.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 223.

[4] السجلماسي، المنزع البديع، ص 252.

يكشف السجلماسي أن المجاز لفظ و ضع في غير معناه الحقيقي كما عرفه البلاغيون سابقا و هو توجه يوازي نفس التوجهات السابقة، لكن الإضافة التي يقدمها ناقدنا هي ضرورة التأثير عن طريق الاستفزاز، و هو طرح يؤكد اهتمام صاحب المنزع بالتأثير النفسي من خلال لغة موحية مخيلة تعتمد على الخلق و الإبداع ، لأن ما يناسب القضية الشعرية هو التأثير الناتج من الاختراع و التخييل، و يقدم المجاز –بدوره- لغة تفتح مجالا للتأويل و إنتاج دلالات تجعل من القارئ يتفاعل مع القول الشعري، يضاف إلى ذلك أن المجاز يوفر كثيرا من الغرابة التي ينشدها الشاعر و هذا بهدف إعطاء خصوصية للعمل الأدبي.

كما أن السجلماسي يتناول تصورا آخر لمصطلح المجاز خاصة في المستوى المفهومي، حيث أخرجه من حد الكلام كما في التصور البياني و الذي أخضعه لحدود التراكيب النحوية والدلالية. فناقدنا يرى أن هذا الجنس وسيلة من وسائل التصوير و بناء الصورة الشعرية، إذ اللغة تمكن القول الشعري من الخروج عن المألوف إلى عوالم الخيال التي تجعل منه(الشعر) عنصرا أساسيا من عناصر الفن، و على هذا الأساس أكد صاحب المنزع على ضرورة الالتذاذ و الاستفزاز، و توسط المعنى، مثلما وضحه في عديد الأمثلة المقدمة [1] و يرى السجلماسي أن المجاز جنس عام لعلوم البلاغة(البيان) و أساليب البديع« و لأن هذا الجنس هو عمود البيان و أساليب البديع من قبل أنه موضوع الصناعة الشعرية و بخاصة نوع المجاز منه»[2]

فناقدنا يعتبر هذا الجنس جنسا عاما لباقي الأجناس البلاغية إذ يومئ إليه عند الحديث عن بعضها، و لكن السجلماسي يوظف جانبا فلسفيا في مفهوم المجاز وهو نقل الصورة من بعدها المجرد إلى بعد آخر تشخيصي ذو دلالة رمزية حسية، لأن الجانب الإبداعي في المجاز يكمن في نقل الصورة من مستويات عامة لأخرى خاصة، وهذا بالاستناد لخاصية التخييل لأنه« ملكة تشاكس التقنيات و الثوابت و المعايير، سواء كان

---

[1] ينظر، المصدر السابق، ص 252- 253-254.

[2] المصدر نفسه،260.

مصدرها العقل أو المعتقد،،، يحدث ذلك عند تقنين اللغة،،، و البعدان التخييلي و الخيالي متداخلان يصب أحدهما في الآخر. و لذلك يجد الخيال مقاومة من النزعات اليقينية و قد اشتغلت البلاغة في المجالين الخيالي و التخييلي من خلال آلية التأويل» [1] ذلك أن أساليب المجاز تأخذ بعدها الجمالي إذا خرجت عن الأنماط المعتادة و القارة، بالإضافة إلى أن المعاني التي ينتجها المتلقي من خلال التأويل المجازي و التخييل يكسب القول الشعري خصوصية من ناحية المضمون و من ناحية التأثير النفسي مما يعدد و ينوع في المعاني الشعرية القائمة على أسلوب المجاز لذلك يقول في هذه النقطة:« المركب من مقدمات مخترعة كاذبة تخيل أمورا،،،» [2] وهذا ما لم يعمل على إبرازه علماء البلاغة السابقين حيث لم تكشف المصنفات القديمة الأثر النفسي للأسلوب البلاغي إلا في بعض التآليف التي اهتمت بقضايا تتعلق بصور التشبيه و الكناية.

و تتضح هذه الأفكار من خلال أحد النماذج [3] التي ساقها ناقدنا حيث أظهر مواطن التخييل و الاستفزاز باقتران ذلك بالمجاز من ذلك ما جاء في قول الشاعر:

« و قول أبي العلاء فيه:

و لاح هلال مثل نون أجادها بذوب النضار الكاتب ابن هلال

فإنها في النهاية في الشرف و الجلالة لشرف الخيل به و جلالته، وما أخس ما جاء به غيرهما فيه-أي وصف الهلال- حيث قال كأنه حزة بطيخ فإنه على نهاية المقابلة للتخييل الأول و ذاهب في النهاية من الخساسة إلى أبعد غاياتها، وهو في ذلك كله صحيح المعنى إلا أنه لمَا أخل بالشريطة في التخييل خرج إلى الخمول و الخسة»[4]

---

[1] محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل و التداول، أفريقيا الشرق، ط1، 2005، ص 163-164.

[2] السجلماسي،المنزع البديع، ص 252.

[3] يقول السجلماسي في النماذج التي ذكرها((أطنبنا في صوره الخاصة و مثله الجزئية، من قبل أن المثال مثبت للقاعدة والقانون)) المنزع، ص260.

[4] المصدر نفسه، ص 261.

إذن، ما تشترطه اللغة المجازية عند اقترانها بالتخييل أن تكون ذات معنى مألوف متعارف عليه غير بعيد، لأن الصورة الشعرية تتطلب لغة مجازية تخرق في نظامها الواقع لتألف صورة شعرية مبنية على أسس فنية تأثر في المتلقي.

كما أن مصطلح المجاز عند السجلماسي يحمل بعدا فلسفيا من حيث علاقته بالحقيقة رغم أن ناقدنا لم يتناول هذا الأخير، أما من ناحية المعنى فإن المجاز يخلق معاني جديدة يؤسسها التخييل و هذا انطلاقا من خاصية التخييل و الاستفزاز.

الخـــاتمة

كانت هذه نظرية التخييل عند السجلماسي كما أبرزتها الدراسة، مؤسسة على أسس فلسفية بلاغية، لكنها تجلت في صورة أخرى عند ناقدنا و الذي استثمر خصائصها من خلال علاقتها بالقول الشعري العربي، فأظهر مميزات هذا القول مبينا شروط الجودة و الإبداع فيه، كما أثْرت النظرية مباحث البلاغة من خلال إعادة قراءة أهم أجناس البيان فيها، إذ صاغت قوانين الصناعة الشعرية وفق خصائص القول المخيل.

أظهر السجلماسي مفهوما آخر للتخييل و القول الشعري، يخالف في كثير من الأحيان تصورات الفلاسفة و حازم، فإذا كان اهتمام الفلاسفة منصبا على تقديم مفهوم للشعر من منطلق دراسة كل أنواع الخطاب الإنساني، فإن السجلماسي حدد مفهوم الشعر على أساس فني يجعل من التخييل خاصية شعرية، و لا يقف مفهوم الشعر عند هذا الحد بل يقترن بالاستفزاز المؤثر، هذا الأخير يمثل جوهر القول الشعري و مرتكز أجناس البيان، فالتشبيه و الاستعارة و المماثلة و المجاز، أجناس تكتسب أهمية أكثر إذا اقترنت بالاستفزاز.

إن التخييل عند السجلماسي ليس خصيصية شعرية فقط بل هو خصيصة فنية أيضا، لأنها لا تتوفر في باقي الخطابات و لا يمكن استثمارها بسهولة في القول الشعري، إلا إذا أدت إلى تأثير حقيقي نلمسه في مكونات هذا القول. و يركز ناقدنا في قضية التخييل على ترابط عناصر الشعر في مستوييها الداخلي و الخارجي، لأن جمال الوزن و القافية لا يقدمان شيئا مع انعدام تأثير ناتج من التخييل و الاستفزاز، و هذا هو السبب الذي جعل السجلماسي ينقد المفاهيم السابقة، لأنها بقيت -في نظره- قاصرة في تحديد المناحي الجمالية للشعر و تركيزها على الأبعاد الشكلية، و هو في نقده لتلك المفاهيم وفِيٌ للثقافة العربية الإسلامية وخصائص الشعر العربي.

و إذا كانت ظاهرة الاستفزاز فلسفية الأصول فإن صاحب المنزع استطاع أن يخرجها من مفهومها الفلسفي إلى مفهوم نقدي شامل مرتبط بالمفاهيم الشعرية و البلاغية، لأن التأثير في المتلقي يبقى الأهم عند السجلماسي، و ليس ذلك غريبا مادام التفكير النقدي لناقدنا هو امتداد لأستاذه حازم، لكن فكرة التأثير في المتلقي بقيت أكثر عمقا عند صاحب المنهاج.

كما استطاع ناقدنا أن يُبْقي على خصائص الخطاب النقدي العربي من خلال المزاوجة بين المفاهيم النقدية و الأطروحات الفلسفية، في صورة تكشف ذلك التمازج المعرفي في البيئة النقدية المغربية، و لم يكن ناقدنا بالاتباعي في تطبيق المقولات الأرسطية بل كان صورة لبيئة تتعامل مع قضايا النقد و البلاغة بكثير من الحذر في استعمال المنهج، لأن آلة المنطق تبقى المحدد الأساسي للأجناس الأدبية و طرق التعامل معها.

إن الحاجة في التأكيد على التخييل و الاستفزاز نابع من أهمية الخطاب الشعري أولا و الفن ثانيا، لأن ناقدنا يحاول التأكيد على هذا الجانب في كل المباحث التي تناولها، و هو ينحو – في هذه الفكرة - منحىً أرسطيا ينادي بتمييز خصائص الفن، ولاشك أن السجلماسي كان متفطنا لهذه الفكرة لذلك اعتبر التخييل و الاستفزاز محور كل عنصر يرتبط بالقول الشعري.

ولم يكن السجلماسي من الآخذين بالآراء دون تقديم أدلة عليها، لذلك رأيناه وسطا في قضية الصدق و الكذب، حيث أكد على محورية التخييل في الصناعة الشعرية دون مبالغة في القول، و التأكيد على هذه فكرة من ناقدنا تحيل إلى رغبته في الاهتمام ببناء النص أكثر من شيء آخر، و ذلك بصياغة القول الشعري صياغة تتلاءم و نظام البلاغة و فنون القول، من أجل تمييز الخطاب الشعري عن باقي الخطابات.

يمثل جهد صاحب المنزع جانبا مهما في الحركة النقدية، حيث استطاع نقل مفهوم التخييل من بعده الفلسفي البلاغي، إلى بعد شعري مؤسس على نظرية شعرية تجعل من التخييل محورا لها، و لا خلاف في أن التعامل المنطقي و الفلسفي مع الموضوع كان له الأثر في التغيير المفاهيمي لهذا المصطلح لأن السجلماسي ناقش القضايا المهمة و أورد أقوال النقاد و البلاغيين فيها مرجحا ــ في ذلك ــ ما يطلبه الخطاب الشعري العربي، و هذا بالاعتماد على التفكير المنطقي العقلي.

و لم يقف عمل السجلماسي في محاولة دراسة العمل الشعري عند حد التركيز على التخييل بل تجاوزه إلى اللغة، و التي اشترط فيها الشعرية من ناحية بنيتها مستندة في

ذلك لخاصية التخييل و الإيحاء، و لابد لهذه اللغة أن تتجاوز المتعارف عليه عند الشعراء إلى الخلق و الإبداع الفني.

أما بلاغيا فقد قدم ناقدنا محاولة جريئة من حيث التصنيف و تقديم المفاهيم البلاغية المرتبطة بالتخييل، و نلمس هذه المحاولة أكثر في جعله لأجناس البيان المشهورة ــالتشبيه، الاستعارة، المماثلة، المجازــ أجناسا تابعة للتخييل باعتبار هذا الأخير جنسا عاليا، و تظهر أهمية هذه العمل أكثر في تقديم مفاهيم جديدة لهذه الأجناس تختلف عن سابقيها، إلا أن هذه محاولة تبقى غير موفقة لأنها تختلف عن البقية من ناحية الصياغة و تتفق معها في المفهوم، بالرغم من أنها انفردت بخصيصة واحدة هي محورية التخييل في مفاهيمها و هذا الذي لم تظهره البلاغة العربية في جميع أطوارها باستثناء ما قدمه حازم.

إن محورية التخييل في جانبه البلاغي جاء ليكشف عن الأبعاد النفسية و الداخلية للعمل الفني عموما و الشعري خصوصا، لأن الوقوف عند حدود التشبيه و الاستعارة المتعارف عليها لا يحقق جمالية في العمل الشعري، ما لم تتحقق كثافة في المعنى و الدلالة، باعتبار أن وظيفة الشعر هي التأثير في المتلقي و استفزازه.

نختم هذا العمل بقولنا: أن التركيز على التخييل في العمل الشعري و تقديم نظرية متكاملة تحدد معالمه مَثّل مُنْجزا و إسهاما للتفكير النقدي المغربي، و مهما كانت العوائق التي اعترضت ناقدنا ــ كتحديد المفاهيم ــ فإنه وُفِق إلى حد بعيد في إظهار ملامح فكرته بتركيزه على التخييل في الصناعة الشعرية في نظرة اتسمت بالشمول و الوضوح في المنهج و الإجراء.

ثبت المصادر والمراجع

ــ ابن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم و المنثور، دت، دط.

ـــــــــــــ، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تح أحمد الحوفي و بدوي طبانة، و يليه الفلك الدائر على المثل السائر لابن أبي حديد، دار النهضة مصر، دت.

ــ أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، ط1، 1996.

ــ أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم من القرن الخامس حتى القرن الثامن الهجري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

ــ أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1994.

ــ أحمد فؤاد الأهواني، الفلسفة الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

ــ إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، عمان، ط 4، 2006.

ــ أحمد مطلوب، البحث البلاغي عند العرب، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ط1، 1981.

ـــــــــــــ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1983.

ــ الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.

ــ أرسطو، فن الشعر، ترجمة و تعليق دكتور إبراهيم حمادة، هلا للنشر و التوزيع، ط 1، 1999.

ــ ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر و النثر و بيان إعجاز القرآن، تح حفني محمد شرف، نهضة مصر، ط1.

ــ أفلاطون، الجمهورية، ترجمة فؤاد زكريا، راجعها على الأصل اليوناني محمد سليم سالم، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968.

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

ــ ألفرد إدوارد تايلور، أرسطو، ترجمة عزت قرني، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1992.

ــ بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين، دراسة نقدية تحليلية، دار نشر المعرفة، المغرب (الرباط)، ط 1، 2005.

ــ بلقاسم خروبي، استقبال النص الشعري عند النقاد المغاربة بين ق 5هـ و 8 هـ رؤية ابستيمولوجية على ضوء جمالية التلقي، أطروحة دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها، جامعة ورقلة، 2010/2009.

ــ ابن البناء المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، تح رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985.

ــ بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

ــ تامر سلوم، نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، دار الحوار، بيروت، ط1، 1983.

ــ التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم، تح علي دحروج، تقديم و إشراف و مراجعة رفيق العجم، نقل النص الفارسي إلى العربية، عبد الله الخالدي، الترجمة الأجنبية جورج زيناتي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996.

ــ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992 .

ـــــــــــــــ، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات و النشر، ط1، 1991.

ـــــــــــــــ، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995.

ــ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح محمود محمد شاكر، دار مدني، جدة، ط،1، 1991.

ــ جعفر آل ياسين، المنطق البنيوي، عرض ودراسة للنظرية المنطقية عند ابن سينا، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983.

ــ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ، دار توبقال، المغرب، ط1، 1996.

ــ جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، 1982.

ــ جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الحرف العربي، دار المناهل، بيروت، ط2، 1995.

ــ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 2008.

ــ أبو حامد الغزالي، المستصفى في علم الأصول، المطبعة الأميرية، بولاق، 1322.

ــ حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه و تطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط2، 1994.

ــ الدسوقي، محمد بن محمد بن عرفة ، حاشية الدسوقي على شرح السعد، ضمن شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، دط، دت.

ــ عبد الرؤوف أبوالسعد، مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1983.

ــ رجاء عيد، المصطلح في التراث النقدي، منشأة المعارف، الإسكندرية ،2000.

ــ عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1984.

ــ عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، ضوابط المعرفة و أصول الاستدلال و المناظرة، دار القلم، دمشق، ط7، 2004.

ــ رحمن كرغان، نظرية البيان العربي خصائص النشأة و معطيات النزوع التعليمي تنظير و تطبيق، دار الرائي للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق، ط1،2008.

ــ ابن رشد، تلخيص الخطابة، تح عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، دار القلم، الكويت، بيروت، 1959.

ـــــــــــــــــ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح عبد الرحمن بدوي، ضمن ارسطو طاليس.

ـــــــــــــــــ، تلخيص كتاب الشعر، تح تشارلز بتروث وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث، 1986.

ــ ابن رشيق القيرواني، العمدة في نقد الشعر و تمحيصه، شرح و ضبط، عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط1، 2003.

ــ السجلماسي، أبو القاسم محمد الأنصاري ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980.

ــ سعد مصلوح، حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخييل في الشعر، عالم الكتب، ط1، 1980.

ــ ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،1982.

ــ سهير القلماوي، المحاكاة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده، مصر، 1953.

ــ ابن سينا، أحوال النفس، تح. أحمد فؤاد الأهواني، دار الكتب العربية، القاهرة، ط 1، 1952.

ـــــــــــ، الإشارات والتنبيهات، مع شرح نصر الدين الطوسي، تح، سليمان دنيا، دار المعارف، مصر، ط2، دت.

ـــــــــــ، جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء، تح زكريا يوسف، تصدير ومراجعة أحمد فؤاد الأهواني ومحمد أحمد الحقني، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1956.

ـــــــــــ، كتاب الشفاء، المنطق، تعريب د. طه حسين باشا، مراجعة د. إبراهيم مدكور، تح، الأب قنواي، محمد الخضيري، فؤاد الأهواني، نشر وزارة المعارف 1952.

ـــــــــــ، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تح. محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث ونشره، القاهرة، 1969 .

ـــــــــــ، فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن فن الشعر لأرسطو، ترجه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دت.

ـــــــــــــ، القياس من كتاب الشفاء، تح، سعيد زايد وتقديم إبراهيم مدكور، المطابع الأميرية، القاهرة، 1964.

ـــ شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب تأصيل و تقييم، دار الفكر العربي، ط 1، 1987.

ـــ شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

ـــ صفوة عبد الله الخطيب، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، 1986.

ـــ عاطف جوده نصر، الخيال مفهوماته و وظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1،1984.

ـــ عبده عبد العزيز قلقيله، النقد الأدبي بالمغرب العربي، الهيئة المصرية العمة للكتاب، ط2، دت.

ـــ عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، 1992.

ـــ عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، ط 1، 1985.

ـــ عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1996.

ـــ العلوي، يحيى بن حمزة ، الطراز، تح عبد الحميد هنداوي، المطبعة العصرية، ط 1، 2002.

ــ علي الجندي، فن التشبيه، مطبعة نهضة مصر، ط1، 1952.

ــ عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن (عمان)، 2008.

ــ الفارابي، أبو نصر محمد بن طرخان، إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، 1948.

ـــــــــ، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه، حقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت (لبنان)، دت.

ــ عبد الفتاح الديدي، الخيال الحركي في الأدب النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990.

ــ فرحات الأخضري، نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة باتنة، 2005/2004.

ــ فرنان روبير، الأدب اليوناني، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1983.

ــ عبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي، دار جرير، عمان، ط1، 2006.

ــ أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، دت.

ــ قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.

ــ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت.

ــ كامل حسن البصير، الصورة الفنية في البيان العربي موازنة و تطبيق، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ط1، 1987.

ــ كريم كواز، البلاغة و النقد المصطلح و النشأة و التجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2006.

ــ لسان الدين بن الخطيب، كتاب السحر و الشعر، تح، ح م كونتنته بيرير، راجعه و دققه محمد سعيد إسبر، بدايات للطباعة و النشر و التوزيع، سوريا، ط1، 2006.

ــ لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، ط2، 1992.

ــ عبد الله الغذامي، القصيدة و النص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994.

ــ مازن المبارك، الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، دت.

ــ محمد بنلحسن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء و سراج الأدباء، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

ــ محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي و البلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.

ــ محمد الطاهر ابن عاشور، موجز البلاغة، المكتبة العلمية، تونس، ط1، دت.

ــ محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربي، بيروت، ط9،2009.

ـــــــــــــــــــــ، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991.

ـــــــــــــــــــــ،ابن رشد سيرة وفكر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1998.

ـــــــــــــــــــــ، نحن والتراث، قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء .

ـــ محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشروق العربي، بيروت، دت.

ـــ محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل و التداول، أفريقيا الشرق، ط1، 2005.

ـــ محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1999.

ـــ محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994.

ـــ المرزباني، أبو عبد الله، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1995.

ـــ مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1981 .

ـــ مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، ط 2، 1959.

ــ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط3، 1983.

ــ عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، 1999.

ــ المغربي، أبو يعقوب ، مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، ضمن شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

ــ نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، ط1، 1982.

ــ عبد الواسع أحمد الحميري، شعرية الخطاب النقدي و البلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1، 2005.

ــ الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1990.

ــ يوسف الإدريسي، امتدادات المفهوم الفلسفي للتخييل عند البلاعيين المغاربة، منشورات مقاربات، المملكة المغربية، ط 1، 2008.

ــــــــــــــ،التخييل و الشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، الرباط، ط3، 2002.

ــ يوسف كرم، الطبيعة وما بعد الطبيعة، دار المعرفة، القاهرة، 1959.

المجلات و الدوريات:

ــ أحمد بلخضر، التشبيه بين الفنية و التقعيد، مجلة الأثر، العدد الرابع، ماي 2005.

ــ جوهرة بنت بخيت آل جهجاه، تجليات التشكيل النقدي لنظرية الصدق في النقد العربي القديم، مجلة جامعة المدينة العالمية، العدد 2، مارس 2012.

ــ زياد صالح الزعبي، المتلقي عند حازم القرطاجني، مجلة الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، المملكة الأردنية، المجلد التاسع، العدد الأول، 2001.

ــ العربي الذهبي، الخيال و المشابهة في البلاغة العربية، مجلة فكر ونقد، العدد 11، 1983.

ــ محمود العشيري، الاستعارة إستراتيجية حرب دراسة في لغة الخطاب السياسي للحرب على لبنان، مجلة عالم الفكر، العدد4، المجلد 41، 2013.

ــ مصطفى كاك، الخيال في الفلسفة العربية الإسلامية، مجلة فكر ونقد، العدد33.

فهرس الموضوعات

إهداء .....

.....

شكر و

تقدير .....

.....

مقدمة:

.....

.....أ.

الفصل الأول: الشعر و التخييل تأسيس المصطلح و المفهوم

أولا:التأسيس

الفلسفي .....

38.2.....

1. أفلاطون

. . . . . .

. 2

2.

أرسطو. . . . . ..

. . . . . 5. . . . . .

3.

الفارابي . . . . . .

. . . . . 9. . . . . .

4. ابن

سينا . . . . . .

. . . . . 14. . . . . .

5. ابن

رشد . . . . . .

. . . . . 21. . . . . .

ثانيا: التأسيس النقدي

البلاغي .....

..... 28

حازم

القرطاجني .....

..... 28

الفصل الثاني: الشعر و التخييل امتدادات المصطلح و المفهوم

أولا: ماهية الشعر و التخييل عند

السجلماسي 40

1.مفهوم الشعر و التخييل

.....40

2.التخييل و الاستفزاز .....

.....

51

3التخييل و ثنائية الصدق

والكذب.....

56 . . . . . .

ثانيا : التخييل و البلاغة عند

السجلماسي . . . . . .

62 . . . . .

1. المصطلح البلاغي عند السجلماسي

. 62

2. التخييل و أجناس

البيان . . . . . .

. . . . . 67 . . . . . .

أ .

التشبيه . . . . . .

. . . . . 67 . . . . . .

ب .

الاستعارة . . . . . .

. . . . . 75 . . . . . .

جـ

المماثلة .....

..... 80

د

المجاز .....

..... 83

الخاتمة .....

..... 88

ثبت المصادر و

المراجع .....

..... 92

فهرس

الموضوعات .....

..... 103