دراسة في فاعلية التخييل في الدرس النقدي القديم

د. محمد خليفة
أستاذ النقد وعلم العروض
جامعة عمار ثليجي ـ الأغواط ـ الجزائر

ملخص البحث :

يمثل التخيُّل فاعلية ذاتية نفسية، إرادية في النشاط الإبداعي ، وظيفية في بناء الصورة الفنية التي يعتمدها المبدع أساساً في عملية الإبداع الفني . ويمتاز التخيُّل بفاعلية تفكيك عناصر الصورة وتركيب بعضها إلى بعض، وهو بهذا المعنى يمثل تجاوز الوعي لمعطيات الواقع العيني، وتشكيل عناصر الواقع بمعطياته الخاصة به، فهو لصيق بالتصورات الذهنية للمبدع للمفاهيم والموضوعات والأشياء، ولا يتعداها تجلياً إلى العالم الخارجي . أما مصطلح "التخييل" فإنه يدل على نقل الصور المتخيلة في الذهن خارج الذات المبدعة إلى المتلقي الذي يقوم حين تلقيها بعملية التخيل . وعلى هذا الأساس فإن مصطلح "التخيُّل" ومصطلح "التخييل" مختلفان اختلافاً دلالياً بيِّناً، فالتخييل في الجانب الفني يقتضي التخيُّل اقتضاءَ لزوم وليس العكس ، بناء على ما سبق اختارت الدراسة مصطلح " التخييل" لأنه أعم دلالة وأكثر شمولية من مصطلح " التخيُّل " المتضمن فيه تضمنَ اقتضاء، فكل تخييل في الفن يقتضي ضرورة تخيلا أوّلياً قَبْلياً من المبدع، وتخيلا ثانوياً بَعْدياً من المتلقي، ويغدو " التخييل " بهذا المعنى جسراً رابطاً بين المبدع والمتلقي ، ويغدو " التخيل " قاسماً مشتركاً بينهما على اختلاف في الترتيب والدرجة . هذا وقد عالجت مباحث هذه الدراسة تحت العنوانات التالية : النشاط التخييلي والصورة الفنية ، التخييل والتقديم الحسي للمعنى ، النشاط التخييلي والجانب العقلي في التصوير ، التخييل والصدق .

يمثل التخيُّل فاعلية ذاتية نفسية، إرادية في النشاط الإبداعي ، وظيفية في بناء الصورة الفنية التي يعتمدها المبدع أساساً في عملية الإبداع الفني . ويمتاز التخيُّل بفاعلية تفكيك عناصر الصورة وتركيب بعضها إلى بعض، وهو بهذا المعنى يمثل تجاوز الوعي لمعطيات الواقع العيني، وتشكيل عناصر الواقع بمعطياته الخاصة به، فهو لصيق بالتصورات الذهنية للمبدع للمفاهيم والموضوعات والأشياء، ولا يتعداها تجلياً إلى العالم الخارجي .

أما مصطلح "التخييل" فإنه يدل على نقل الصور المتخيلة في الذهن خارج الذات المبدعة إلى المتلقي الذي يقوم حين تلقيها بعملية التخيل .

وعلى هذا الأساس فإن مصطلح "التخيُّل" ومصطلح "التخييل" مختلفان اختلافاً دلالياً بيِّناً، فالتخييل في الجانب الفني ،يقتضي التخيُّل اقتضاءً لزوم وليس العكس، فقد يكون التخيل دون أن يصاحبه تخييل . لا يقتضي التخيل وسيلة يتم بها خارج إطار التصورات الذهنية، بينما يتطلب التخييل وسيلة يتم بها للوصول إلى المتلقي . فقد يكون التخييل بالأقوال في الفنون القولية، وقد يكون بالحركات في الرقص، وقد يكون بالألوان والأبعاد والظلال في الرسم .

لقد نبه الفلاسفة المسلمون القدامى إلى هذا الفرق وهذه القضايا ،كما فعل الكندي[1] والفارابي[2] وإخوان الصفا[3] وابن سينا[4] وابن رشد[5] عند تناولهم قوى الإدراك الباطنة في علوقها بالإبداع الفني، كما نبَّه إلى هذا الأمر باحثون ونقاد كُثُر من

(١) رسائل الكندي الفلسفية ٢٦٧-٣٠٠ . تحقيق عبد الهادي أبو ريدة . القاهرة ١٩٥٠ .

(٢) كتاب الفصوص ضمن رسائل الفارابي ١٣، ١٢ . حيدر آباد الدكن .

(٣) رسائل إخوان الصفا ٢/٣٢٩ . تصحيح خير الدين الزركلي . مصر ١٩٢٨ .

(٤) النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء ١٥٤ . تحقيق جورج قنواتي .القاهرة ١٩٧٥ وكذلك الإشارات والتنبيهات الثالث والرابع ٨٧٢.

(٥) كتاب النفس ضمن رسائل ابن رشد ٤٨ . مطبعة دار المعارف العثمانية . حيدر آباد . الدكن .

يمثل التخيُّل فاعلية ذاتية نفسية، إرادية في النشاط الإبداعي ، وظيفية في بناء الصورة الفنية التي يعتمدها المبدع أساساً في عملية الإبداع الفني . ويمتاز التخيُّل بفاعلية تفكيك عناصر الصورة وتركيب بعضها إلى بعض، وهو بهذا المعنى يمثل تجاوز الوعي لمعطيات الواقع العيني، وتشكيل عناصر الواقع بمعطياته الخاصة به، فهو لصيق بالتصورات الذهنية للمبدع للمفاهيم والموضوعات والأشياء، ولا يتعداها تجلياً إلى العالم الخارجي .

أما مصطلح "التخييل" فإنه يدل على نقل الصور المتخيلة في الذهن خارج الذات المبدعة إلى المتلقي الذي يقوم حين تلقيها بعملية التخيل .

وعلى هذا الأساس فإن مصطلح "التخيُّل" ومصطلح "التخييل" مختلفان اختلافاً دلالياً بيِّناً، فالتخييل في الجانب الفني ،يقتضي التخيُّل اقتضاءً لزوم وليس العكس، فقد يكون التخيل دون أن يصاحبه تخييل . لا يقتضي التخيل وسيلة يتم بها خارج إطار التصورات الذهنية، بينما يتطلب التخييل وسيلة يتم بها للوصول إلى المتلقي . فقد يكون التخييل بالأقوال في الفنون القولية، وقد يكون بالحركات في الرقص، وقد يكون بالألوان والأبعاد والظلال في الرسم .

لقد نبه الفلاسفة المسلمون القدامى إلى هذا الفرق وهذه القضايا ،كما فعل الكندي[1] والفارابي[2] وإخوان الصفا[3] وابن سينا[4] وابن رشد[5] عند تناولهم قوى الإدراك الباطنة في علوقها بالإبداع الفني، كما نبَّه إلى هذا الأمر باحثون ونقاد كُثُر من

(١) رسائل الكندي الفلسفية ٢٦٧-٣٠٠ . تحقيق عبد الهادي أبو ريدة . القاهرة ١٩٥٠ .

(٢) كتاب الفصوص ضمن رسائل الفارابي ١٣، ١٢ . حيدر آباد الدكن .

(٣) رسائل إخوان الصفا ٢/٣٢٩ . تصحيح خير الدين الزركلي . مصر ١٩٢٨ .

(٤) النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء ١٥٤ . تحقيق جورج قنواتي .القاهرة ١٩٧٥ وكذلك الإشارات والتنبيهات الثالث والرابع ٨٧٢.

(٥) كتاب النفس ضمن رسائل ابن رشد ٤٨ . مطبعة دار المعارف العثمانية . حيدر آباد . الدكن .

النشاط التخييلي و الصور الفنية :

لقد تناول النقاد المسلمون مفهوم الصورة الفنية في إطار العناصر البلاغية، كما أسلفنا ، و تناولوا النشاط التخييلي في إطار هذه العناصر أيضاً . ومن هنا كان النشاط التخييلي الأساس الذي تقوم عليه الصور الفنية . و من هنا أيضاً كان التخييل عند هؤلاء النقاد ، في كثير من الأحيان ، مرادفاً للتشبيه وللاستعارة وللتمثيل . ولذا لم يكن من الممكن دراسة النشاط التخييلى إلا في هذا الإطار وبالمعنى الذي سبق أن أشرنا إليه .

إن المتتبع للنقد العربي يجد أن التشبيه قد حظي بقسط وافر من العناية والتمحيص فعدّه النقاد الدعامة الأولى التي تقوم عليها الصور البلاغية ، وليس في هذا الحكم شيء من الغرابة ، لأن مادة النقد الأساسية ، و أعني بها الشعر العربي ، كانت تعتمد على التشبيه أكثر من غيره من الأنماط البلاغية الأخرى . ويتضح لنا هذا بوضوح في الشعر الجاهلي مادة النقد الأولى عند القدماء، ولربّما كان اهتمام النقّاد بالتشبيه لكونه يحافظ على استقلالية الطرفين : المشبه و المشبه به ويضع حدوداً واضحة ، فاصلة بينهما ، ويمنع أن يتم بينهما التوحد أو الاندماج . وهذا بخلاف الاستعارة مثلا . و الحقيقة أن عملية الفصل التي يدعمها التشبيه تكبح جماح الخيال ، و تحد من نشاط القوة المتخيلة التي تجد نفسها مشدودة أبداً إلى الواقع الذي يمثله الانفصال الواضح القائم بين طرفي التشبيه . وحتى إذا كان التشبيه بليغاً ، فإن حذف الأداة لا يلغي التمايز بين الطرفين . وإنما يكون هذا الحذف على سبيل الاختصار مثلا[1] ، أو على سبيل المبالغة في التصوير، وإيقاع الوهم في الذهن كما يرى عبد القاهر الجرجانى(٤٧١هـ)[2] .

إن فكرة التمايز بين المشبه و المشبه به ، في التشبيه ، ووجوب الحفاظ على هذا التمايز فكرة قديمة نجدها عند الجاحظ (٢٥٥ هـ) الذي يرى أن الشعراء ، و البلغاء قد

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص٩٠. تحقيق عبد المتعال الصعيدي . القاهرة. ١٩٥٣.

(٢) الجرجاني عبد القاهر : أسرار البلاغة ص٢١٩ . تصحيح محمد رشيد رضا . دار المعرفة . بيروت ١٩٨١.

النشاط التخييلي و الصور الفنية :

لقد تناول النقاد المسلمون مفهوم الصورة الفنية في إطار العناصر البلاغية، كما أسلفنا ، و تناولوا النشاط التخييلي في إطار هذه العناصر أيضاً . ومن هنا كان النشاط التخييلي الأساس الذي تقوم عليه الصور الفنية . و من هنا أيضاً كان التخييل عند هؤلاء النقاد ، في كثير من الأحيان ، مرادفاً للتشبيه وللاستعارة وللتمثيل . ولذا لم يكن من الممكن دراسة النشاط التخييلى إلا في هذا الإطار وبالمعنى الذي سبق أن أشرنا إليه .

إن المتتبع للنقد العربي يجد أن التشبيه قد حظي بقسط وافر من العناية والتمحيص فعدّه النقاد الدعامة الأولى التي تقوم عليها الصور البلاغية ، وليس في هذا الحكم شيء من الغرابة ، لأن مادة النقد الأساسية ، و أعني بها الشعر العربي ، كانت تعتمد على التشبيه أكثر من غيره من الأنماط البلاغية الأخرى . ويتضح لنا هذا بوضوح في الشعر الجاهلي مادة النقد الأولى عند القدماء، ولربّما كان اهتمام النقّاد بالتشبيه لكونه يحافظ على استقلالية الطرفين : المشبه و المشبه به ويضع حدوداً واضحة ، فاصلة بينهما ، ويمنع أن يتم بينهما التوحد أو الاندماج . وهذا بخلاف الاستعارة مثلا . و الحقيقة أن عملية الفصل التي يدعمها التشبيه تكبح جماح الخيال ، و تحد من نشاط القوة المتخيلة التي تجد نفسها مشدودة أبداً إلى الواقع الذي يمثله الانفصال الواضح القائم بين طرفي التشبيه . وحتى إذا كان التشبيه بليغاً ، فإن حذف الأداة لا يلغي التمايز بين الطرفين . وإنما يكون هذا الحذف على سبيل الاختصار مثلا[1] ، أو على سبيل المبالغة في التصوير، وإيقاع الوهم في الذهن كما يرى عبد القاهر الجرجانى(٤٧١هـ)[2] .

إن فكرة التمايز بين المشبه و المشبه به ، في التشبيه ، ووجوب الحفاظ على هذا التمايز فكرة قديمة نجدها عند الجاحظ (٢٥٥ هـ) الذي يرى أن الشعراء ، و البلغاء قد

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص٩٠. تحقيق عبد المتعال الصعيدي . القاهرة. ١٩٥٣.

(٢) الجرجاني عبد القاهر : أسرار البلاغة ص٢١٩ . تصحيح محمد رشيد رضا . دار المعرفة . بيروت ١٩٨١.

فاعلية النشاط التخييلي بحيث تظل مرتبطة بقواعد واقعية ، ولا يمكنها أن تخرج على النظم المقررة سلفاً ، وهذا كما لا يخفى يحد من نشاط القوة التخييلية ليأسرها بأطر الواقع .

لعل النقاد قد انتبهوا إلى ما في هذه الدعوة إلى التمايز من كبح لجماح القوة المتخيلة وتضييق لمجال الإبداع في خلق الصورة . و لهذا نجدهم ينوهون بالتشبيه القريب من المطابقة ويحبذونه على غيره من التشبيهات ، فكلما ازدادت الصفات المشتركة بين طرفي التشبيه ، كان هذا التشبيه أفضل و أحسن ، حتى إذا قلب التشبيه و تحول المشبه به إلى مشبه ، والمشبه إلى المشبه به ، لم تنتقص قيمة التشبيه وبقيت على حالها ، حتى (يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورة و معنى)[1] .

و هذا ما يؤكده الآمدي (٣٧٠هـ) حين يقول : (إن الشيء إنما يشبه بالشيء إذا قاربه أو دنا من معناه ، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق)[2] .

ولعل مفهوم المقاربة الذي ذكره الآمدي هنا يرتكز أكثر ما يرتكز على مقاربة الأحوال ، ومن هنا لم يقبل بعض النقاد تشبيه الحسي بالحسي البعيد ، و فضلوا تشبيه الحسي بالحسي القريب فهذا أبو هلال العسكري عندما يأتي إلى بيت بشار :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

يضعه في مرتبة أدنى من مرتبة بيت امرئ القيس :

كأن قلوب الطير رطبا و يابسا لدى وكرها العناب و الحشف البالي

ويبرر موقفه هذا بأن قلوب الطير رطباً و يابساً أشبه بالعناب و الحشف من السيوف بالكواكب [3] وهذا رغم التشابه الحاصل بين البيتين فكل منهما مبني على جزأين . ولعل ما دفع أبا هلال إلى هذا الحكم ، انتصاره للقديم على المحدث ، لا جودة التشبيه .

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ص١١ ـ تحقيق زغلول سلام و طه الحاجري ـ القاهرة ١٩٥٦.

(٢) الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ٣٥١/١ ـ تحقيق السيد أحمد صقر ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦١.

(٣) الصناعتين ٢٧٢.

فاعلية النشاط التخييلي بحيث تظل مرتبطة بقواعد واقعية ، ولا يمكنها أن تخرج على النظم المقررة سلفاً ، وهذا كما لا يخفى يحد من نشاط القوة التخييلية ليأسرها بأطر الواقع .

لعل النقاد قد انتبهوا إلى ما في هذه الدعوة إلى التمايز من كبح لجماح القوة المتخيلة وتضييق لمجال الإبداع في خلق الصورة . و لهذا نجدهم ينوهون بالتشبيه القريب من المطابقة ويحبذونه على غيره من التشبيهات ، فكلما ازدادت الصفات المشتركة بين طرفي التشبيه ، كان هذا التشبيه أفضل و أحسن ، حتى إذا قلب التشبيه و تحول المشبه به إلى مشبه ، والمشبه إلى المشبه به ، لم تنتقص قيمة التشبيه وبقيت على حالها ، حتى (يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورة و معنى)[1] .

و هذا ما يؤكده الآمدي (٣٧٠هـ) حين يقول : (إن الشيء إنما يشبه بالشيء إذا قاربه أو دنا من معناه ، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق)[2] .

ولعل مفهوم المقاربة الذي ذكره الآمدي هنا يرتكز أكثر ما يرتكز على مقاربة الأحوال ، ومن هنا لم يقبل بعض النقاد تشبيه الحسي بالحسي البعيد ، و فضلوا تشبيه الحسي بالحسي القريب فهذا أبو هلال العسكري عندما يأتي إلى بيت بشار :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

يضعه في مرتبة أدنى من مرتبة بيت امرئ القيس :

كأن قلوب الطير رطبا و يابسا لدى وكرها العناب و الحشف البالي

ويبرر موقفه هذا بأن قلوب الطير رطباً و يابساً أشبه بالعناب و الحشف من السيوف بالكواكب [3] وهذا رغم التشابه الحاصل بين البيتين فكل منهما مبني على جزأين . ولعل ما دفع أبا هلال إلى هذا الحكم ، انتصاره للقديم على المحدث ، لا جودة التشبيه .

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ص١١ ـ تحقيق زغلول سلام و طه الحاجري ـ القاهرة ١٩٥٦.

(٢) الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ٣٥١/١ ـ تحقيق السيد أحمد صقر ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦١.

(٣) الصناعتين ٢٧٢.

بحيث لا يستطاع وصفها هي في حد ذاتها ولذا يعمد إلى تشبيهها بما هو قريب منها في المعنى العام ، لا في درجة الصفة و ذلك كقوله تعالى : ﴿وَلَهُ ٱلْجَوَارِ ٱلْمُنشَـَٔاتُ فِى ٱلْبَحْرِ كَٱلْأَعْلَـٰمِ﴾ . و الجامع بين الأمرين العظم والفائدة البيان عن القدرة في تسخير الأجسام العظام في أعظم ما يكون من الماء [1]. و يدخل في هذا الباب تشبيهات الصفات الإلهية بأمور دنيا ، تقع عليها الحواس و تدركها الأسماع و الأبصار ، كتشبيه النور الإلهي بالمشكاة مثلا .

والحقيقة أن أربعة الأوجه التي ذكرها أبوهلال للتشبيه الجيد تتشابه فيما بينها إلى حد بعيد ، و الجامع بينها أنها يعمد فيها جميعاً إلى إخراج المعنوي إلى الحسي أو إخراج المجهول في الصفة إلى المعلوم فيها . و ترتكز جميعها على تمثيل المعنى ، وتخييله في الذهن اعتماداً على مرتكزات من الحس ، ومن معطيات الواقع .

وانطلاقاً من هذا الفهم لدور التشبيه في العمل الفني ، فإن النشاط التخييلي يظل أسير معطيات الواقع الحسي ، بمعنى أنه لا يعتمد على المحسوسات لينطلق منها إلى دنى خيالية مبتكرة ، وإنما يظل مشدوداً إليها ، مكبلا بأغلالها .

ربما كان هذا النوع من الفهم لفاعلية النشاط التخييلي ، المتضمن في التشبيه عند أبي هلال ، و النقاد السابقين عليه هو الذي جعلهم يحبذون تشبيه المعنوي بالحسي ، لتقريب المعنى ، ولأن نشاط الخيال يبقى محدوداً إلى حد بعيد . ولعل هذا النوع من الفهم هو الذي جعلهم ينفرون من تشبيه الحسي بالمعنوي ، لأن فيه خروجاً على التقليد الفني و العرف البلاغي الذي كان سائداً وقتئذ ، وهذا على الرغم من أن تشبيه الحسي بالمعنوي يعطي صوراً أكثر ابتكاراً ، لأن باب هذا النمط من التشبيه لم يطرق قديماً ، إلا فيما ندر ومن هنا تكون معانيه أكثر طرافة و جدة ، لأنها لم تتناول كثيراً حتى تبتذل

(١) المصدر السابق ٢٦٤ .

بحيث لا يستطاع وصفها هي في حد ذاتها ولذا يعمد إلى تشبيهها بما هو قريب منها في المعنى العام ، لا في درجة الصفة و ذلك كقوله تعالى : ﴿وَلَهُ ٱلْجَوَارِ ٱلْمُنشَـَٔاتُ فِى ٱلْبَحْرِ كَٱلْأَعْلَـٰمِ﴾ . و الجامع بين الأمرين العظم والفائدة البيان عن القدرة في تسخير الأجسام العظام في أعظم ما يكون من الماء [1]. و يدخل في هذا الباب تشبيهات الصفات الإلهية بأمور دنيا ، تقع عليها الحواس و تدركها الأسماع و الأبصار ، كتشبيه النور الإلهي بالمشكاة مثلا .

والحقيقة أن أربعة الأوجه التي ذكرها أبوهلال للتشبيه الجيد تتشابه فيما بينها إلى حد بعيد ، و الجامع بينها أنها يعمد فيها جميعاً إلى إخراج المعنوي إلى الحسي أو إخراج المجهول في الصفة إلى المعلوم فيها . و ترتكز جميعها على تمثيل المعنى ، وتخييله في الذهن اعتماداً على مرتكزات من الحس ، ومن معطيات الواقع .

وانطلاقاً من هذا الفهم لدور التشبيه في العمل الفني ، فإن النشاط التخييلي يظل أسير معطيات الواقع الحسي ، بمعنى أنه لا يعتمد على المحسوسات لينطلق منها إلى دنى خيالية مبتكرة ، وإنما يظل مشدوداً إليها ، مكبلا بأغلالها .

ربما كان هذا النوع من الفهم لفاعلية النشاط التخييلي ، المتضمن في التشبيه عند أبي هلال ، و النقاد السابقين عليه هو الذي جعلهم يحبذون تشبيه المعنوي بالحسي ، لتقريب المعنى ، ولأن نشاط الخيال يبقى محدوداً إلى حد بعيد . ولعل هذا النوع من الفهم هو الذي جعلهم ينفرون من تشبيه الحسي بالمعنوي ، لأن فيه خروجاً على التقليد الفني و العرف البلاغي الذي كان سائداً وقتئذ ، وهذا على الرغم من أن تشبيه الحسي بالمعنوي يعطي صوراً أكثر ابتكاراً ، لأن باب هذا النمط من التشبيه لم يطرق قديماً ، إلا فيما ندر ومن هنا تكون معانيه أكثر طرافة و جدة ، لأنها لم تتناول كثيراً حتى تبتذل

(١) المصدر السابق ٢٦٤ .

منه على المعنى الصريح العقلي ، فليس فيه من جوهر الشعر شيء يعتد به[1]. و لهذا فعندما يتعرض الجرجاني لقول الشاعر :

وكل امرئ يولي الجميل محبب

يقول عنه إنه : صريح معنى ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب ، وإنما له ما يلبسه من اللفظ ويكسوه من العبارة ، وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه والكشف أو ضده وأصله قول النبي صلى الله عليه وسلم : (جبلت القلوب على حب من أحسن إليها) بل قول الله عز وجل: ﴿ٱدْفَعْ بِٱلَّتِى هِىَ أَحْسَنُ فَإِذَا ٱلَّذِى بَيْنَكَ وَبَيْنَهُۥ عَدَٰوَةٌ كَأَنَّهُۥ وَلِىٌّ حَمِيمٌ﴾[2].

و الواضح من الحديث أن المعاني التخييلية لصيقة بالشعر ، بل إنها تمثل الدعامة الأساسية التي يقوم عليها الشعر ، أو الفن بوجه عام . و يمكن لنا ههنا أن نستنتج أن عبد القاهر يضع المعاني العقلية مقابلة للمعاني التخييلية و لما كانت المعاني العقلية تتميز بالصراحة ،و تقصد إلى الصدق و الحق ، فقد كانت المعاني التخييلية المقابلة لها بخلافها فهي غير صحيحة – و المقصود ههنا بالمعنى الصريح المعنى التقريري الواضح الذي لا لبس فيه – و متسعة المجال ، وهي غير ذات قيمة معرفية ولا يمكن أن نقول عنها إنها صادقة ، وإنما هي معان تخييلية . فالقسم التخييلي من المعاني (هو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق ، وإن ما أثبته ثابت ، وما نفاه منفي ، وهو مفتن المذاهب ، كثير المسالك ، لا يكاد يحصر إلا تقريباً ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً ، ثم إنه يجيء

(١) تخالف نظرة الجرجاني هذه ما ألح عليه صالح بن عبد القدوس من استعمال الأمثلة السائرة في الشعر على حين عد الجرجاني الشعر الذي يعتمد على هذا النمط من المعاني بعيدا عن جوهر الشعر . ينظر الجاحظ : البيان والتبيين ١/ ٢٠٦ . تحقيق عبد السلام هارون . الخانجي . القاهرة ١٩٦٨ .

(٢) أسرار البلاغة ٢٣٠ .

منه على المعنى الصريح العقلي ، فليس فيه من جوهر الشعر شيء يعتد به[1]. و لهذا فعندما يتعرض الجرجاني لقول الشاعر :

وكل امرئ يولي الجميل محبب

يقول عنه إنه : صريح معنى ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب ، وإنما له ما يلبسه من اللفظ ويكسوه من العبارة ، وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه والكشف أو ضده وأصله قول النبي صلى الله عليه وسلم : (جبلت القلوب على حب من أحسن إليها) بل قول الله عز وجل: ﴿ٱدْفَعْ بِٱلَّتِى هِىَ أَحْسَنُ فَإِذَا ٱلَّذِى بَيْنَكَ وَبَيْنَهُۥ عَدَٰوَةٌ كَأَنَّهُۥ وَلِىٌّ حَمِيمٌ﴾[2].

و الواضح من الحديث أن المعاني التخييلية لصيقة بالشعر ، بل إنها تمثل الدعامة الأساسية التي يقوم عليها الشعر ، أو الفن بوجه عام . و يمكن لنا ههنا أن نستنتج أن عبد القاهر يضع المعاني العقلية مقابلة للمعاني التخييلية و لما كانت المعاني العقلية تتميز بالصراحة ،و تقصد إلى الصدق و الحق ، فقد كانت المعاني التخييلية المقابلة لها بخلافها فهي غير صحيحة – و المقصود ههنا بالمعنى الصريح المعنى التقريري الواضح الذي لا لبس فيه – و متسعة المجال ، وهي غير ذات قيمة معرفية ولا يمكن أن نقول عنها إنها صادقة ، وإنما هي معان تخييلية . فالقسم التخييلي من المعاني (هو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق ، وإن ما أثبته ثابت ، وما نفاه منفي ، وهو مفتن المذاهب ، كثير المسالك ، لا يكاد يحصر إلا تقريباً ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً ، ثم إنه يجيء

(١) تخالف نظرة الجرجاني هذه ما ألح عليه صالح بن عبد القدوس من استعمال الأمثلة السائرة في الشعر على حين عد الجرجاني الشعر الذي يعتمد على هذا النمط من المعاني بعيدا عن جوهر الشعر . ينظر الجاحظ : البيان والتبيين ١/ ٢٠٦ . تحقيق عبد السلام هارون . الخانجي . القاهرة ١٩٦٨ .

(٢) أسرار البلاغة ٢٣٠ .

تحصيل وإحكام)[1]، وهذا لاختلاف العلة بين طرفي التشبيه فالماء سيال ينحدر عن الأماكن العالية ، و ليس في الكريم و الغنى هذه الصفات .

٢ـ أما الضرب الثاني من المعاني التخييلية فهو شبيه بالضرب الأول في النوع إلا أنه يختلف عنه في الدرجة . فهو أشد إيهاماً وأقدر على ادعاء الصدق حتى يظن أنه حق (وهو على التخيل قوله :

الشيب كره و كره أن يفارقني أعجب بشيء على البغضاء مودود

هو من حيث الظاهر صدق و حقيقة ، لأن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب ، فإذا هو أدركه كره أن يفارقه ...إلا أنك إذا رجعت إلى التحقيق كانت الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة ، فأما كونه مرادا و مودودا فمتخيل فيه ، وليس بالحق و الصدق ، بل المودود الحياة و البقاء [2] .

إن مفهوم الخيال بهذا المعنى عند عبد القاهر يأتي مقابلا لمفهوم الحق و الصدق وكأن الخيال باطل و كذب ، و إيهام معتمد على قياس خادع .

٣ـ أما النوع الثالث فيرتكز أيضاً على قوة الإيهام التي يتمتع بها التخييل ويأتي على هيئة احتجاجية لإثبات فضيلة أو نفيها ، أو ذم أمر من الأمور أو مدحه ، كصنيعهم (إذا أرادوا تفضيل شيء أو مدحه أو ذمه فتعلقوا ببعض ما يشاركه في أوصاف ليست هي سبب الفضيلة و النقيصة ، وظواهر أمور لا تصحح ما قصدوه من التهجين و التزيين .. كقول البحتري :

وبياض البازي أصدق حسناً إن تأملت من سواد الغراب[3]

فالنفور من الشيب ليس نفوراً من اللون الأبيض ، و الميل إلى السواد ليس ميلا إليه

(١) أسرار البلاغة ٢٣١ .

(٢) المصدر السابق ٢٣٢ .

(٣) السابق .

تحصيل وإحكام)[1]، وهذا لاختلاف العلة بين طرفي التشبيه فالماء سيال ينحدر عن الأماكن العالية ، و ليس في الكريم و الغنى هذه الصفات .

٢ـ أما الضرب الثاني من المعاني التخييلية فهو شبيه بالضرب الأول في النوع إلا أنه يختلف عنه في الدرجة . فهو أشد إيهاماً وأقدر على ادعاء الصدق حتى يظن أنه حق (وهو على التخيل قوله :

الشيب كره و كره أن يفارقني أعجب بشيء على البغضاء مودود

هو من حيث الظاهر صدق و حقيقة ، لأن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب ، فإذا هو أدركه كره أن يفارقه ...إلا أنك إذا رجعت إلى التحقيق كانت الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة ، فأما كونه مرادا و مودودا فمتخيل فيه ، وليس بالحق و الصدق ، بل المودود الحياة و البقاء [2] .

إن مفهوم الخيال بهذا المعنى عند عبد القاهر يأتي مقابلا لمفهوم الحق و الصدق وكأن الخيال باطل و كذب ، و إيهام معتمد على قياس خادع .

٣ـ أما النوع الثالث فيرتكز أيضاً على قوة الإيهام التي يتمتع بها التخييل ويأتي على هيئة احتجاجية لإثبات فضيلة أو نفيها ، أو ذم أمر من الأمور أو مدحه ، كصنيعهم (إذا أرادوا تفضيل شيء أو مدحه أو ذمه فتعلقوا ببعض ما يشاركه في أوصاف ليست هي سبب الفضيلة و النقيصة ، وظواهر أمور لا تصحح ما قصدوه من التهجين و التزيين .. كقول البحتري :

وبياض البازي أصدق حسناً إن تأملت من سواد الغراب[3]

فالنفور من الشيب ليس نفوراً من اللون الأبيض ، و الميل إلى السواد ليس ميلا إليه

(١) أسرار البلاغة ٢٣١ .

(٢) المصدر السابق ٢٣٢ .

(٣) السابق .

أن تخيل إلى نفسك أن الشمال في تصريف الغداة ، على حكم طبيعتها ، كالمدبر المصرف لما زمامه بيده ، ومقادته في كفه ، وذلك كله لا يتعدى التخيل والوهم و التقدير في النفس من غير أن يكون هناك شيء يحس وذات تتحصل) [1]. فالجرجاني ههنا يدخل الاستعارة في باب التخييل ، و يجعل التخييل رديفاً للوهم ولا ينطبق هذا المعنى على الاستعارة المكنية فحسب وإنما على التصريحية منها أيضاً ، إذ تقوم على التخييل ولذا نجده عندما يأتي إلى بيت البحتري :

وبدر أضاء الأرض شرقاً و مغرباً وموضع رحلي منه أسود مظلم

يثبت أن فيه استعارة صريحة ، لا تشبيهاً ساذجاً ثم يرى نتيجة لهذا أن البيت قائم على التخييل. يقول : (ومعلوم بعد هذا من طريقة البيت فهذا النحو موضوع على تخييل أنه زاد في جنس البدر واحد له حكم و خاصة لم تعرف) [2].

لقد ثبت أن الاستعارة تدخل في باب التخييل ، و يمثل النشاط التخييلي الأساس العام الذي ترتكز عليه النظم البلاغية و تعتمده كثير من الأنساق المجازية . إن لم نقل كل الأنساق ، بما في ذلك المستويات الدنيا للتصوير الفني . وما ينطبق على الاستعارة في علاقتها بالنشاط التخييلي ينطبق أيضاً على التشبيه و التمثيل وذلك لأن الاستعارة (ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل ، و التشبيه قياس والقياس يجري في ما تعيه القلوب و تدركه العقول و تستفتى فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع و الآذان)[3]. وعلينا هنا أن ننتبه إلى تركيز عبد القاهر على جانب القياس في التصوير المستند إلى التخييل وهو قياس موهم كما أشرنا إلى ذلك من قبل، والحقيقة أن استعمال عبد القاهر لمفهوم القياس في دراسة أنساق مجازية تمس جانب الفن ولا تتعلق بالعلم ، يعد نوعاً من

(١) أسرار البلاغة ٣٥ .

(٢) أسرار البلاغة ٢٨٧ .

(٣) السابق ١٥ .

أن تخيل إلى نفسك أن الشمال في تصريف الغداة ، على حكم طبيعتها ، كالمدبر المصرف لما زمامه بيده ، ومقادته في كفه ، وذلك كله لا يتعدى التخيل والوهم و التقدير في النفس من غير أن يكون هناك شيء يحس وذات تتحصل) [1]. فالجرجاني ههنا يدخل الاستعارة في باب التخييل ، و يجعل التخييل رديفاً للوهم ولا ينطبق هذا المعنى على الاستعارة المكنية فحسب وإنما على التصريحية منها أيضاً ، إذ تقوم على التخييل ولذا نجده عندما يأتي إلى بيت البحتري :

وبدر أضاء الأرض شرقاً و مغرباً وموضع رحلي منه أسود مظلم

يثبت أن فيه استعارة صريحة ، لا تشبيهاً ساذجاً ثم يرى نتيجة لهذا أن البيت قائم على التخييل. يقول : (ومعلوم بعد هذا من طريقة البيت فهذا النحو موضوع على تخييل أنه زاد في جنس البدر واحد له حكم و خاصة لم تعرف) [2].

لقد ثبت أن الاستعارة تدخل في باب التخييل ، و يمثل النشاط التخييلي الأساس العام الذي ترتكز عليه النظم البلاغية و تعتمده كثير من الأنساق المجازية . إن لم نقل كل الأنساق ، بما في ذلك المستويات الدنيا للتصوير الفني . وما ينطبق على الاستعارة في علاقتها بالنشاط التخييلي ينطبق أيضاً على التشبيه و التمثيل وذلك لأن الاستعارة (ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل ، و التشبيه قياس والقياس يجري في ما تعيه القلوب و تدركه العقول و تستفتى فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع و الآذان)[3]. وعلينا هنا أن ننتبه إلى تركيز عبد القاهر على جانب القياس في التصوير المستند إلى التخييل وهو قياس موهم كما أشرنا إلى ذلك من قبل، والحقيقة أن استعمال عبد القاهر لمفهوم القياس في دراسة أنساق مجازية تمس جانب الفن ولا تتعلق بالعلم ، يعد نوعاً من

(١) أسرار البلاغة ٣٥ .

(٢) أسرار البلاغة ٢٨٧ .

(٣) السابق ١٥ .

لك تلك الصورة ، و تلك الصنعة)[1].

يقترن التخييل عند عبد القاهر بالاستعارة ، كما رأينا ، و بغيرها من ضروب البيان أيضاً ، بل إن البلاغة في معظمها تعتمد عليه . ولهذا فهو يشترط في البلاغة أن يكون المعنى الأول الذي نجعله دالا على المعنى الثاني ، متمكناً في الدلالة ، وحسن الإشارة (حتى يخيل إليك أنك فهمته من حاق اللفظ ، وذلك لقلة الكلفة فيه عليك وسرعة وصوله إليك ، فكان من الكناية مثل قوله :

لا أمتع العوذ بالفصال ولا أبتاع إلا قريبة الأجل

ومن الاستعارة مثل قوله :

وصدر أراح الليل عازب همه تضاعف فيه الحزن من كل جانب

ومن التمثيل قوله :

لا أذود الطير عن شجر قد بلوت المر من ثمره)[2]

وعلى الرغم من ارتباط التخييل بالاستعارة فإن الاستعارة لا تزيد في المعنى و لا تأتي بالجديد وإنما مزيتها الإثبات و التأكيد و التشديد ، وحكمها في هذا حكم التمثيل . فليست (المزية التي تراها لقولك : رأيت أسداً ، على قولك: رأيت رجلا لا يتميز عن الأسد في شجاعته و جرأته ، أنك قد أفدت بالأول زيادة في مساواته الأسد بل أن أفدت تأكيداً و تشديداً ، وقوة في إثباتك له هذه المساواة و في تقريرك لها . فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى ، و حقيقته ، بل في إيجابه ، و الحكم به و هكذا قياس التمثيل ترى المزية أبداً في ذلك تقع في طريق إثبات المعنى دون المعنى نفسه [3].وعلى هذا فإن مزية الاستعارة الارتقاء بالتشبيه إلى مرحلة أعلى أو بعبارة أخرى فإن النشاط

(١) الجرجاني عبد القاهر : دلائل الإعجاز ٢٥٤ ـ تحقيق رضوان الداية وفايز الداية ـ دار قتيبة ـ ١٩٨٣ .

(٢) السابق ١٨٧ .

(٣) دلائل الإعجاز ٥٥ .

لك تلك الصورة ، و تلك الصنعة)[1].

يقترن التخييل عند عبد القاهر بالاستعارة ، كما رأينا ، و بغيرها من ضروب البيان أيضاً ، بل إن البلاغة في معظمها تعتمد عليه . ولهذا فهو يشترط في البلاغة أن يكون المعنى الأول الذي نجعله دالا على المعنى الثاني ، متمكناً في الدلالة ، وحسن الإشارة (حتى يخيل إليك أنك فهمته من حاق اللفظ ، وذلك لقلة الكلفة فيه عليك وسرعة وصوله إليك ، فكان من الكناية مثل قوله :

لا أمتع العوذ بالفصال ولا أبتاع إلا قريبة الأجل

ومن الاستعارة مثل قوله :

وصدر أراح الليل عازب همه تضاعف فيه الحزن من كل جانب

ومن التمثيل قوله :

لا أذود الطير عن شجر قد بلوت المر من ثمره)[2]

وعلى الرغم من ارتباط التخييل بالاستعارة فإن الاستعارة لا تزيد في المعنى و لا تأتي بالجديد وإنما مزيتها الإثبات و التأكيد و التشديد ، وحكمها في هذا حكم التمثيل . فليست (المزية التي تراها لقولك : رأيت أسداً ، على قولك: رأيت رجلا لا يتميز عن الأسد في شجاعته و جرأته ، أنك قد أفدت بالأول زيادة في مساواته الأسد بل أن أفدت تأكيداً و تشديداً ، وقوة في إثباتك له هذه المساواة و في تقريرك لها . فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى ، و حقيقته ، بل في إيجابه ، و الحكم به و هكذا قياس التمثيل ترى المزية أبداً في ذلك تقع في طريق إثبات المعنى دون المعنى نفسه [3].وعلى هذا فإن مزية الاستعارة الارتقاء بالتشبيه إلى مرحلة أعلى أو بعبارة أخرى فإن النشاط

(١) الجرجاني عبد القاهر : دلائل الإعجاز ٢٥٤ ـ تحقيق رضوان الداية وفايز الداية ـ دار قتيبة ـ ١٩٨٣ .

(٢) السابق ١٨٧ .

(٣) دلائل الإعجاز ٥٥ .

إذ يقدم المعنى المراد تقديمه في صورة جلية تذهب بشك المتلقي وتعطي التمثيل مكاناً من الحق و الصدق .

٢ـ أما الفائدة الثانية من التمثيل فهي بيان مقدار الشيء المراد تمثيله و درجته (ذلك أن الوصف ، كما تحتاج إلى إقامة الحجة على صحة و جوده في نفسه ...فقد يحتاج إلى بيان المقدار فيه ، ووضع قياس من غيره يكشف عن حده و مبلغه في القوة و الضعف والزيادة و النقصان) [١]. وإذا كان التخييل في النمط الأول من التمثيل يقيم الحجة على صحة وجود الشيء في نفسه فإنه في النمط الثاني يبين الدرجة و يكشف عن حد هذا الشيء ، ومقداره في القوة أو الضعف .

إن المعاني التي يجيء التمثيل بعدها ضربان :

١ـ معنى غريب ، يشك فيه المتلقي فلا يتقبله ، لبعده أو امتناعه ، ومن هنا يحتاج فيه إلى التمثيل ، و يقوم التخييل فيه بضرب من القياس ليثبته ، كما أسلفنا في فائدة التخييل الأولى ، و ذلك نحو قوله :

(فإن تفق الأنام و أنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

...أراد أنه فاق الأنام ... إلى حد بطل معه أن يكون بينه و بينهم مشابهة ومقاربة ... و هذا أمر غريب ... فإذا قال : فإن المسك بعض دم الغزال، فقد احتج لدعواه وأبان أن لما ادعاه أصلا في الوجود . وبرأ نفسه من صفة الكذب [٢].

٢ـ أما الضرب الثاني ، فأن لا يكون الشيء المراد تمثيله نادراً غريباً ، مشكوكاً فيه ، وإنما يحتاج إلى بيان صفته . فهنا يقوم التخييل باقتناص عناصر الصورة التي تؤدى هذه الصفة ، وتبين عنها ليركبها و يكشف من خلالها قوة الشيء ومقداره، وهنا تكمن فائدة التخييل الثانية . ومما يحتاج فيه إلى بيان القوة و المقدار في الأمر المراد وصفه ، قول

(١) السابق ١٠٥ .

(٢) نفسه ١٠٣ .

إذ يقدم المعنى المراد تقديمه في صورة جلية تذهب بشك المتلقي وتعطي التمثيل مكاناً من الحق و الصدق .

٢ـ أما الفائدة الثانية من التمثيل فهي بيان مقدار الشيء المراد تمثيله و درجته (ذلك أن الوصف ، كما تحتاج إلى إقامة الحجة على صحة و جوده في نفسه ...فقد يحتاج إلى بيان المقدار فيه ، ووضع قياس من غيره يكشف عن حده و مبلغه في القوة و الضعف والزيادة و النقصان) [١]. وإذا كان التخييل في النمط الأول من التمثيل يقيم الحجة على صحة وجود الشيء في نفسه فإنه في النمط الثاني يبين الدرجة و يكشف عن حد هذا الشيء ، ومقداره في القوة أو الضعف .

إن المعاني التي يجيء التمثيل بعدها ضربان :

١ـ معنى غريب ، يشك فيه المتلقي فلا يتقبله ، لبعده أو امتناعه ، ومن هنا يحتاج فيه إلى التمثيل ، و يقوم التخييل فيه بضرب من القياس ليثبته ، كما أسلفنا في فائدة التخييل الأولى ، و ذلك نحو قوله :

(فإن تفق الأنام و أنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

...أراد أنه فاق الأنام ... إلى حد بطل معه أن يكون بينه و بينهم مشابهة ومقاربة ... و هذا أمر غريب ... فإذا قال : فإن المسك بعض دم الغزال، فقد احتج لدعواه وأبان أن لما ادعاه أصلا في الوجود . وبرأ نفسه من صفة الكذب [٢].

٢ـ أما الضرب الثاني ، فأن لا يكون الشيء المراد تمثيله نادراً غريباً ، مشكوكاً فيه ، وإنما يحتاج إلى بيان صفته . فهنا يقوم التخييل باقتناص عناصر الصورة التي تؤدى هذه الصفة ، وتبين عنها ليركبها و يكشف من خلالها قوة الشيء ومقداره، وهنا تكمن فائدة التخييل الثانية . ومما يحتاج فيه إلى بيان القوة و المقدار في الأمر المراد وصفه ، قول

(١) السابق ١٠٥ .

(٢) نفسه ١٠٣ .

إثباته ، أو تركيز صفاته في الذهن . و من هنا يفقد التخييل أهم عنصر فيه وأعني به القدرة التي يمتاز بها ، على خلق الصور و ابتكار المعاني الجديدة و توليد بعضها من بعض .

والحقيقة أن عبد القاهر عندما أكد أن ما شأنه التخييل (لا تكاد تجيء فيه قسمة تستوعبه و تفصيل يستغرقه) [1]. لم يكن يقصد من وراء ذلك إلى إثبات الابتداع والابتكار للخيال و إنما كان يقصد إلى أن طرق التخييل كثيرة ، وليس هنالك باب يحصر هذه الطرق ،إلا أن كثرة هذه الطرق و اتساع مجالها ، لا يخرج بالنشاط التخييلي إلى حد خلق المعنى ، وإنما تبقى هذه الطرق على كثرتها ، محصورة بحدود المعنى المراد تخييله . و لعل هذا ما دفع بعض النقاد المعاصرين إلى عد هذه النظرة إلى الخيال نظرة (تلغي فعالية الخيال الشعري و تحول العملية الشعرية كلها إلى فعل ضحل لا يعدو التعريف بما هو معروف ، وإثارة البهجة ، لجعل الثابت الأقل وضوحاً ، أكثر وضوحاً و ظهوراً مما كان)[2].

ومن الغريب حقاً ألا ينص الجرجاني على الابتكارية التي يتمتع بها الخيال الشعري وهو الذي كشف عن كثير من مواطن الجمال و الإبداع في أشعار العرب ، وأبان عن كثير من المعاني المبتكرة المبتدعة ، بفضل التخييل وإن لم ينبه إليها صراحة .

إن هذه النظرة تنفي عن الشاعر عملية الخلق ، و تقصر عمله على إثبات ما هو كائن أصلا أو محاولة إثبات ما هو غير مثبت في الأصل ، و هذا على الرغم من أن الجرجاني قد سبق بنقاد نبه بعضهم إلى القدرة الابتكارية التي يتمتع بها الشاعر. فهذا ابن رشيق (٤٥٦هـ) يرى أن الشاعر إنما سمي (شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره ، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استطراف لفظ وابتداعه ، أو زيادة

(١) نفسه ٢٤٠.

(٢) الصورة الفنية ١٩٦ .

إثباته ، أو تركيز صفاته في الذهن . و من هنا يفقد التخييل أهم عنصر فيه وأعني به القدرة التي يمتاز بها ، على خلق الصور و ابتكار المعاني الجديدة و توليد بعضها من بعض .

والحقيقة أن عبد القاهر عندما أكد أن ما شأنه التخييل (لا تكاد تجيء فيه قسمة تستوعبه و تفصيل يستغرقه) [1]. لم يكن يقصد من وراء ذلك إلى إثبات الابتداع والابتكار للخيال و إنما كان يقصد إلى أن طرق التخييل كثيرة ، وليس هنالك باب يحصر هذه الطرق ،إلا أن كثرة هذه الطرق و اتساع مجالها ، لا يخرج بالنشاط التخييلي إلى حد خلق المعنى ، وإنما تبقى هذه الطرق على كثرتها ، محصورة بحدود المعنى المراد تخييله . و لعل هذا ما دفع بعض النقاد المعاصرين إلى عد هذه النظرة إلى الخيال نظرة (تلغي فعالية الخيال الشعري و تحول العملية الشعرية كلها إلى فعل ضحل لا يعدو التعريف بما هو معروف ، وإثارة البهجة ، لجعل الثابت الأقل وضوحاً ، أكثر وضوحاً و ظهوراً مما كان)[2].

ومن الغريب حقاً ألا ينص الجرجاني على الابتكارية التي يتمتع بها الخيال الشعري وهو الذي كشف عن كثير من مواطن الجمال و الإبداع في أشعار العرب ، وأبان عن كثير من المعاني المبتكرة المبتدعة ، بفضل التخييل وإن لم ينبه إليها صراحة .

إن هذه النظرة تنفي عن الشاعر عملية الخلق ، و تقصر عمله على إثبات ما هو كائن أصلا أو محاولة إثبات ما هو غير مثبت في الأصل ، و هذا على الرغم من أن الجرجاني قد سبق بنقاد نبه بعضهم إلى القدرة الابتكارية التي يتمتع بها الشاعر. فهذا ابن رشيق (٤٥٦هـ) يرى أن الشاعر إنما سمي (شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره ، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استطراف لفظ وابتداعه ، أو زيادة

(١) نفسه ٢٤٠.

(٢) الصورة الفنية ١٩٦ .

فالتخييل ههنا قرين للخداع و الإيهام ، بعيد عن الصدق و الحق . و أما الاستعارة (فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ، و يدعي دعوى لها شبه في العقل[1].

والحقيقة أن عبد القاهر لا يتناقض في فهم العلاقة بين الاستعارة و التخييل فقط ، وإنما يتناقض أيضاً في فهم الاستعارة نفسها ، فهو يرى أحياناً أن الاستعارة ليست مجرد نقل لفظة عما وضعت له في أصل اللغة ، وإنما هي ادعاء معنى الشيء. ويدلل على هذا بقول المتنبي :

خميس بشرق الأرض و الغرب زحفه وفي أذن الجوزاء منه زمازم

فيرى أنه (لما جعل الجوزاء تسمع على عادتهم في جعل النجوم تعقل ، ووصفهم لها بما يوصف به الأناسي أثبت لها الأذن التي يكون بها السمع من الأناسي ، فأنت الآن لا تستطيع أن تزعم أن المتنبي قد استعار لفظ الأذن ، لأنه يوجب أن يكون في الجوزاء شيء قد أراد تشبيهه بالأذن ، وذلك من شنيع المحال . فقد تبين من غير وجه ، أن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء ، لا نقل الاسم عن الشيء)[2]. إلا أن عبد القاهر في مواضع أخرى ينقض ما برمه هنا فيرى أن الاستعارة لا تعني ادعاء اللفظة وإنما إثبات الشبه . يقول في معرض تفريقه بين الاستعارة و التخييل :(واعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة ، و إنما يعمد إلى إثبات شبه هناك ، فلا يكون مخبره على خلاف خبره ، وكيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى ، كقوله عز وجل : ﴿ واشتعل الرأس شيبا ﴾ ثم لا شبهة في أن ليس المعنى

(١) نفسه .

(٢) دلائل الإعجاز ٢٩٦ .

فالتخييل ههنا قرين للخداع و الإيهام ، بعيد عن الصدق و الحق . و أما الاستعارة (فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ، و يدعي دعوى لها شبه في العقل[1].

والحقيقة أن عبد القاهر لا يتناقض في فهم العلاقة بين الاستعارة و التخييل فقط ، وإنما يتناقض أيضاً في فهم الاستعارة نفسها ، فهو يرى أحياناً أن الاستعارة ليست مجرد نقل لفظة عما وضعت له في أصل اللغة ، وإنما هي ادعاء معنى الشيء. ويدلل على هذا بقول المتنبي :

خميس بشرق الأرض و الغرب زحفه وفي أذن الجوزاء منه زمازم

فيرى أنه (لما جعل الجوزاء تسمع على عادتهم في جعل النجوم تعقل ، ووصفهم لها بما يوصف به الأناسي أثبت لها الأذن التي يكون بها السمع من الأناسي ، فأنت الآن لا تستطيع أن تزعم أن المتنبي قد استعار لفظ الأذن ، لأنه يوجب أن يكون في الجوزاء شيء قد أراد تشبيهه بالأذن ، وذلك من شنيع المحال . فقد تبين من غير وجه ، أن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء ، لا نقل الاسم عن الشيء)[2]. إلا أن عبد القاهر في مواضع أخرى ينقض ما برمه هنا فيرى أن الاستعارة لا تعني ادعاء اللفظة وإنما إثبات الشبه . يقول في معرض تفريقه بين الاستعارة و التخييل :(واعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة ، و إنما يعمد إلى إثبات شبه هناك ، فلا يكون مخبره على خلاف خبره ، وكيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى ، كقوله عز وجل : ﴿ واشتعل الرأس شيبا ﴾ ثم لا شبهة في أن ليس المعنى

(١) نفسه .

(٢) دلائل الإعجاز ٢٩٦ .

ركز عبد القاهر على هذا الجانب فقرن التخييل بالسحر ، في خلابته و غرابته و قدرته على التأثير ، فهو عندما يتعرض إلى قول الشاعر :

فأفضيت من قرب إلى ذي مهابة أقابل بدر الأفق حين أقابله

إلى مسرف في الجود لو أن حاتما لديه لأمسى حاتم وهو عاذله

يرى أن(هذا كله في أصله و مغزاه ، وحقيقة معناه ، تشبيه ، ولكن كني لك عنه و خودعت فيه ، وأتيت به من طريق الخلابة في مسلك السحر ، ومذهب التخييل ، فصار لذلك غريب الشكل ، بديع الفن ، منيع الجانب ، لا يدين لكل أحد يأبى العطف ، لا يدين به إلا للمُروِّي المجتهد) [1].

ولعل هذا الجانب السحري في التخييل ، هو الذي يعطي القدرة على التأثير في المتلقي ، بما له من قوة الإيهام ، حتى يصور الناطق في صورة الجامد ، و الموات الأخرس في صورة الحي الفصيح (فيعطي الشبهة سلطان الحجة ، ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة ، و يصنع من المادة الخسيسة بدعاً يغلو في القيمة و يعلو و يفعل من قلب الجواهر ، و تبديل الطبائع ، ما ترى به الكيمياء وقد صحت ودعوى الإكسير وقد وضحت إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام و الأفهام ، دون الأجسام و الأجرام)[2].

وعلى الرغم من نفي عبد القاهر فاعلية الخلق والاختراع عن التخييل ، فإنه يعترف بقدرته على تحريك المستمع ، و هذا في مختلف ضروب الفن ، في الشعر وفي الرسم ، والنحت (فالاحتفال و الصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم ، والتخيلات التي تهز الممدوحين و تحركهم ، وتفعل فعلا شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش، أو النحت و النقر ، فكما أن

(١) أسرار البلاغة ٢٩٦ .

(٢) نفسه ٢٩٨ .

ركز عبد القاهر على هذا الجانب فقرن التخييل بالسحر ، في خلابته و غرابته و قدرته على التأثير ، فهو عندما يتعرض إلى قول الشاعر :

فأفضيت من قرب إلى ذي مهابة أقابل بدر الأفق حين أقابله

إلى مسرف في الجود لو أن حاتما لديه لأمسى حاتم وهو عاذله

يرى أن(هذا كله في أصله و مغزاه ، وحقيقة معناه ، تشبيه ، ولكن كني لك عنه و خودعت فيه ، وأتيت به من طريق الخلابة في مسلك السحر ، ومذهب التخييل ، فصار لذلك غريب الشكل ، بديع الفن ، منيع الجانب ، لا يدين لكل أحد يأبى العطف ، لا يدين به إلا للمُروِّي المجتهد) [1].

ولعل هذا الجانب السحري في التخييل ، هو الذي يعطي القدرة على التأثير في المتلقي ، بما له من قوة الإيهام ، حتى يصور الناطق في صورة الجامد ، و الموات الأخرس في صورة الحي الفصيح (فيعطي الشبهة سلطان الحجة ، ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة ، و يصنع من المادة الخسيسة بدعاً يغلو في القيمة و يعلو و يفعل من قلب الجواهر ، و تبديل الطبائع ، ما ترى به الكيمياء وقد صحت ودعوى الإكسير وقد وضحت إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام و الأفهام ، دون الأجسام و الأجرام)[2].

وعلى الرغم من نفي عبد القاهر فاعلية الخلق والاختراع عن التخييل ، فإنه يعترف بقدرته على تحريك المستمع ، و هذا في مختلف ضروب الفن ، في الشعر وفي الرسم ، والنحت (فالاحتفال و الصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم ، والتخيلات التي تهز الممدوحين و تحركهم ، وتفعل فعلا شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش، أو النحت و النقر ، فكما أن

(١) أسرار البلاغة ٢٩٦ .

(٢) نفسه ٢٩٨ .

نتنقل الآن إلى النقاد الذين خلفوا عبد القاهر ، لنرى كيفية فهمهم للخيال الشعري و إلى أي مدى اتفقوا أو اختلفوا مع النقاد الذين سبق أن تعرضنا لهم قبلا ، فهذا البطليوسي من رجالات القرن السادس ، يتفق مع ابن رشيق و الجرجاني على أن التخييل ضرب من السحر ، ولذا نجده عندما يتعرض لبيت أبي العلاء :

لعبت بسحرنا و الشعر سحر فتبنا منه توبتنا النصوحا

يرى أن الشعراء كانوا (يستميلون النفوس بتخييلات أشعارهم ، كما يستميلها السحرة بتمويهات أسحارهم ، إلى أن ظهر من معجزات سحرك ما أسقط شعرهم ، كما ظهر من معجزات موسى عليه السلام ما أبطل سحرهم)[1].

ولعل ارتباط مفهوم التخييل بالسحر عند كل من ابن رشيق و الجرجاني والبطليوسي مصدره قرآني بحت كما يتجلى من شرح البطليوسي نفسه ، فلقد ورد مفهوم التخييل في القرآن مرتبطاً بالسحر و الخداع و الإيهام و ذلك في حادثة موسى عليه السلام مع فرعون و السحرة ، كما يتضح لنا من الآية الكريمة ﴿قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَىٰ﴾[2].

أما ابن خفاجة (٥٣٣هـ) فإنه في معرض حملته على تعصب المتزمتين من فقهاء عصره ، يرى أن الحكم الأخلاقي الديني على الشعر أمر غير صحيح ، لأن الشعر إنما (القصد فيه التخييل) [3]. و هذا الأمر أشار إليه عبد القاهر قبله ، و ركز عليه قبل هذا الشيخ الرئيس ابن سينا كما رأينا من قبل .

لقد اتخذ الزمخشري (٥٣٨هـ) موقفاً محدداً من قضية التخييل ، فخالف عبد القاهر ولم ينظر إلى النشاط التخييلي نظرة منطقية ، أو كلامية و إنما عده تمثيلا للمعنى ، وطريقة فنية جمالية في تقديم المعنوي و تصويره ، حتى يناله الحس ، فيدركه الفهم

(١) البطليوسي : ضمن شروح سقط الزند ١/٢٧٦ . القاهرة ١٣٦٤هـ .

(٢) سورة طه الآية ٦٦ .

(٣) ابن خفاجة : الديوان ١١ . تحقيق السيد مصطفى غازي . دار المعارف . الإسكندرية ١٩٦٠ .

نتنقل الآن إلى النقاد الذين خلفوا عبد القاهر ، لنرى كيفية فهمهم للخيال الشعري و إلى أي مدى اتفقوا أو اختلفوا مع النقاد الذين سبق أن تعرضنا لهم قبلا ، فهذا البطليوسي من رجالات القرن السادس ، يتفق مع ابن رشيق و الجرجاني على أن التخييل ضرب من السحر ، ولذا نجده عندما يتعرض لبيت أبي العلاء :

لعبت بسحرنا و الشعر سحر فتبنا منه توبتنا النصوحا

يرى أن الشعراء كانوا (يستميلون النفوس بتخييلات أشعارهم ، كما يستميلها السحرة بتمويهات أسحارهم ، إلى أن ظهر من معجزات سحرك ما أسقط شعرهم ، كما ظهر من معجزات موسى عليه السلام ما أبطل سحرهم)[1].

ولعل ارتباط مفهوم التخييل بالسحر عند كل من ابن رشيق و الجرجاني والبطليوسي مصدره قرآني بحت كما يتجلى من شرح البطليوسي نفسه ، فلقد ورد مفهوم التخييل في القرآن مرتبطاً بالسحر و الخداع و الإيهام و ذلك في حادثة موسى عليه السلام مع فرعون و السحرة ، كما يتضح لنا من الآية الكريمة ﴿قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَىٰ﴾[2].

أما ابن خفاجة (٥٣٣هـ) فإنه في معرض حملته على تعصب المتزمتين من فقهاء عصره ، يرى أن الحكم الأخلاقي الديني على الشعر أمر غير صحيح ، لأن الشعر إنما (القصد فيه التخييل) [3]. و هذا الأمر أشار إليه عبد القاهر قبله ، و ركز عليه قبل هذا الشيخ الرئيس ابن سينا كما رأينا من قبل .

لقد اتخذ الزمخشري (٥٣٨هـ) موقفاً محدداً من قضية التخييل ، فخالف عبد القاهر ولم ينظر إلى النشاط التخييلي نظرة منطقية ، أو كلامية و إنما عده تمثيلا للمعنى ، وطريقة فنية جمالية في تقديم المعنوي و تصويره ، حتى يناله الحس ، فيدركه الفهم

(١) البطليوسي : ضمن شروح سقط الزند ١/٢٧٦ . القاهرة ١٣٦٤هـ .

(٢) سورة طه الآية ٦٦ .

(٣) ابن خفاجة : الديوان ١١ . تحقيق السيد مصطفى غازي . دار المعارف . الإسكندرية ١٩٦٠ .

والأرض بالإتيان وامتثالهما ، أنه أراد تكوينهما فلم يمتنعا عليه ووجدتا كما أرادهما ، وكانتا في ذلك كالمأمور المطيع إذا ورد عليه فعل الأمر المطاع ، وهو المجاز الذي يسمى التمثيل ، ويجوز أن يكون تخييلا ، و يبنى الأمر فيه على أن الله تعالى كلم السماء و الأرض و قال لهما ائتيا شئتما ذلك أو أبيتماه ، و الغرض من ذلك تصوير قدرته في المقدرات لا غير، من غير أن يحقق شيء من الخطاب والجواب [1].

يتضح لنا مما سبق أن الزمخشري لم يحاكم التخييل محاكمة دينية ، وإنما قال بمفهوم (الاستعارة التخييلية) وهو مفهوم لم يقبله الجرجاني ، ورفضه رفضاً مطلقاً ، رغم أنه أشار إليه مرات عديدة أثناء حديثه عن جماليات الاستعارة والتصوير الفني ، في أبيات الشعر التي أوردها ، خاصة في أسرار البلاغة .

وعلى الرغم من أن الزمخشري نظر إلى التخييل نظرة فنية خالصة ، أبعدته عن الحكم الأخلاقي و عن أن يتناول في إطار مفهوم الصدق و الكذب ، أو مفهوم الإيهام والخداع ، إلا أن النظرة السائدة في عصره و قبله و حتى بعده ، كانت تنظر إلى مفهوم التخييل نظرة مريبة ، فهو قرين الخداع و الإيهام و الكذب ، ومن ثم لا يصح أن نطلق هذا اللفظ على كلام الله سبحانه .

ولعل هذا النوع من الفهم للتخييل ، هو الذي دفع أحمد بن المنير (٦٨٣هـ)إلى أن ينكر على الزمخشري استعماله لمصطلح التخييل في تفسير التصوير القرآني ، يقول عنه : (أما إطلاقه التخييل على كلام الله تعالى فمردود ولم يرد به سمع ، وقد كثر إنكارنا عليه هذه اللفظة)[2]. و لهذا نجد ابن المنير عندما يفسر الزمخشري قوله تعالى: ﴿وَسِعَ كُرْسِيُّهُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ﴾ بأنه تخييل للعظمة يرى بأن هذا القول من الزمخشري (سوء

(١) الكشاف ٣/٤٤٥ .

(٢) ابن المنير أحمد : الانتصاف بهامش الكشاف ١/٥٨٦ .

والأرض بالإتيان وامتثالهما ، أنه أراد تكوينهما فلم يمتنعا عليه ووجدتا كما أرادهما ، وكانتا في ذلك كالمأمور المطيع إذا ورد عليه فعل الأمر المطاع ، وهو المجاز الذي يسمى التمثيل ، ويجوز أن يكون تخييلا ، و يبنى الأمر فيه على أن الله تعالى كلم السماء و الأرض و قال لهما ائتيا شئتما ذلك أو أبيتماه ، و الغرض من ذلك تصوير قدرته في المقدرات لا غير، من غير أن يحقق شيء من الخطاب والجواب [1].

يتضح لنا مما سبق أن الزمخشري لم يحاكم التخييل محاكمة دينية ، وإنما قال بمفهوم (الاستعارة التخييلية) وهو مفهوم لم يقبله الجرجاني ، ورفضه رفضاً مطلقاً ، رغم أنه أشار إليه مرات عديدة أثناء حديثه عن جماليات الاستعارة والتصوير الفني ، في أبيات الشعر التي أوردها ، خاصة في أسرار البلاغة .

وعلى الرغم من أن الزمخشري نظر إلى التخييل نظرة فنية خالصة ، أبعدته عن الحكم الأخلاقي و عن أن يتناول في إطار مفهوم الصدق و الكذب ، أو مفهوم الإيهام والخداع ، إلا أن النظرة السائدة في عصره و قبله و حتى بعده ، كانت تنظر إلى مفهوم التخييل نظرة مريبة ، فهو قرين الخداع و الإيهام و الكذب ، ومن ثم لا يصح أن نطلق هذا اللفظ على كلام الله سبحانه .

ولعل هذا النوع من الفهم للتخييل ، هو الذي دفع أحمد بن المنير (٦٨٣هـ)إلى أن ينكر على الزمخشري استعماله لمصطلح التخييل في تفسير التصوير القرآني ، يقول عنه : (أما إطلاقه التخييل على كلام الله تعالى فمردود ولم يرد به سمع ، وقد كثر إنكارنا عليه هذه اللفظة)[2]. و لهذا نجد ابن المنير عندما يفسر الزمخشري قوله تعالى: ﴿وَسِعَ كُرْسِيُّهُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ﴾ بأنه تخييل للعظمة يرى بأن هذا القول من الزمخشري (سوء

(١) الكشاف ٣/٤٤٥ .

(٢) ابن المنير أحمد : الانتصاف بهامش الكشاف ١/٥٨٦ .

رغم تناولهما للمعاني الفلسفية في أشعارهما ، ولعل هذا ما دفع إحسان عباس إلى القول (ويبدو من هذا الموقف أن ابن بسام الناقد النافذ النظر وابن بسام المتدين في صراع لا يجد له صاحبه حلا)[1] .

إن حملة السابقين على النشاط التخييلي ، ووصمهم إياه بالإيهام و الخداع والتضليل لا ينفي فاعلية التخييل ، وقدرته على التأثير في المتلقي من خلال التشكيل الجمالي للمعنى ، و القدرة على مخاطبة الجانب الوجداني في النفس الإنسانية وكذلك الجانب التصويري في المخيلة ، وهؤلاء النقاد أنفسهم يعترفون ولو ضمنياً بهذه القدرة للتخييل ، وإلا لما كان لحديثهم عن تأثيره في المتلقي وقدرته على الإيهام و إيقاع الظن كبير معنى.

لقد رأينا أن الزمخشري قصد بالتخييل تقديم المعنى ، وتصويره تصويرا يسهل معه على الذهن إدراكه دون الحكم على هذه الصورة في حد ذاتها ، ودون الأخذ الحرفي بمكونات الصورة التخييلية ، ولذا نجده عندما يفسر قوله تعالى : ﴿ وَٱلْأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُۥ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ وَٱلسَّمَٰوَٰتُ مَطْوِيَّٰتٌۢ بِيَمِينِهِۦ ﴾ يرى أن الهدف من وراء هذا التصوير التخييلي ، إذا ما نظرنا إليه بوصفه صورة كلية هو (تصوير عظمته والتوقف على كنه جلاله لا غير ، من غير ذهاب بالقبضة ولا باليمين إلى جهة حقيقة أو جهة مجاز)[2].

فالزمخشري هنا يوسع من مجال التخييل ، ويجعل منه موقفاً وسطاً بين الحقيقة و المجاز ، وهذا عكس ما ذهب إليه ابن أبي الأصبع ، فقد ضيق مفهوم التخييل الواسع عند الزمخشري ، و الذي يشمل جميع أنماط التصوير و ضروب البيان وقصر مجاله على الاستعارة فقط [3].

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٥٠٥ .

(٢) الكشاف ٣/ ٣٩ .

(٣) ابن أبي الإصبع : بديع القرآن ٢٤ ، ٢٣ . تحقيق حفني شرف . نهضة مصر . القاهرة ١٩٥٧ .

رغم تناولهما للمعاني الفلسفية في أشعارهما ، ولعل هذا ما دفع إحسان عباس إلى القول (ويبدو من هذا الموقف أن ابن بسام الناقد النافذ النظر وابن بسام المتدين في صراع لا يجد له صاحبه حلا)[1] .

إن حملة السابقين على النشاط التخييلي ، ووصمهم إياه بالإيهام و الخداع والتضليل لا ينفي فاعلية التخييل ، وقدرته على التأثير في المتلقي من خلال التشكيل الجمالي للمعنى ، و القدرة على مخاطبة الجانب الوجداني في النفس الإنسانية وكذلك الجانب التصويري في المخيلة ، وهؤلاء النقاد أنفسهم يعترفون ولو ضمنياً بهذه القدرة للتخييل ، وإلا لما كان لحديثهم عن تأثيره في المتلقي وقدرته على الإيهام و إيقاع الظن كبير معنى.

لقد رأينا أن الزمخشري قصد بالتخييل تقديم المعنى ، وتصويره تصويرا يسهل معه على الذهن إدراكه دون الحكم على هذه الصورة في حد ذاتها ، ودون الأخذ الحرفي بمكونات الصورة التخييلية ، ولذا نجده عندما يفسر قوله تعالى : ﴿ وَٱلْأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُۥ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ وَٱلسَّمَٰوَٰتُ مَطْوِيَّٰتٌۢ بِيَمِينِهِۦ ﴾ يرى أن الهدف من وراء هذا التصوير التخييلي ، إذا ما نظرنا إليه بوصفه صورة كلية هو (تصوير عظمته والتوقف على كنه جلاله لا غير ، من غير ذهاب بالقبضة ولا باليمين إلى جهة حقيقة أو جهة مجاز)[2].

فالزمخشري هنا يوسع من مجال التخييل ، ويجعل منه موقفاً وسطاً بين الحقيقة و المجاز ، وهذا عكس ما ذهب إليه ابن أبي الأصبع ، فقد ضيق مفهوم التخييل الواسع عند الزمخشري ، و الذي يشمل جميع أنماط التصوير و ضروب البيان وقصر مجاله على الاستعارة فقط [3].

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٥٠٥ .

(٢) الكشاف ٣/ ٣٩ .

(٣) ابن أبي الإصبع : بديع القرآن ٢٤ ، ٢٣ . تحقيق حفني شرف . نهضة مصر . القاهرة ١٩٥٧ .

لقد رأينا أن النقاد المسلمين أعطوا التخييل مجالا واسعاً ، فقرنوه بالأنماط البلاغية ، وبمفهوم التصوير ، وقارنوا بذلك بين الشعر و الرسم و النحت ، إلا أنهم في معظمهم اتفقوا على أن الصورة التخييلية تأتي تابعة للمعنى لا خالقة له ، بمعنى أنهم نفوا عن التخييل أهم ميزة فيه ، ألا وهي قدرته على ابتكار عوالم جديدة ، وصور مبتدعة ، حتى وإن أتى في سياق التعبير عن معنى لإثباته أو تأكيد قوته وصفته.

لعل هذا التصور لفاعلية التخييل ، يجعلنا نرى بأن التخييل ، في النقد القديم يأتي بمعنى الكاشف المجلي للفكرة ، لا الخالق لها

(فالشاعر يكتشف علاقات خفية حقاً ، ولكن هذا الاكتشاف لا يعني اختراع علاقة لم توجد من قبل ، أو الوصول إلى شيء جديد كل الجدة ، فالعلاقات بين الأشياء موجودة منذ الأزل و التشابه بين المختلفات ثابت و قديم وكل ما يصنعه الشاعر البارع أنه يزيح حجاب الألفة و العادة عن الخفي)[1].

وحتى إذا وصلنا إلى متأخر نسبياً كابن الأثير (٦٣٧هـ) فإن هذه النظرة إلى مفهوم التخييل تظل على حالها ، فالتشبيه و التمثيل عند ابن الأثير ، وسيلتان من وسائل التخييل التي يعتمدها الشاعر (وأما فائدة التشبيه من الكلام فهي أنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه ، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه أو التنفير عنه)[2].

لقد تناولنا في ما سبق علاقة الخيال بالصور الفنية ورأينا أن النشاط التخييلي يقوم دعامة أساسية في تشكيل الصور الفنية وتتضافر مجموعة الأنماط البلاغية والأنواع البيانية ضمنها بإمداد النشاط التخييلي بالعناصر الضرورية لتركيب الصورة الفنية ، وعلى الرغم من أن فاعلية التخييل ظلت بالمنظور النقدي محصورة في تقديم ما هو كائن

(١) الصورة الفنية ١٩٥ .

(٢) ابن الأثير ضياء الدين : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ٣٩٤/١ ـ تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ـ نهضة مصر ـ القاهرة ١٩٥٩ .

لقد رأينا أن النقاد المسلمين أعطوا التخييل مجالا واسعاً ، فقرنوه بالأنماط البلاغية ، وبمفهوم التصوير ، وقارنوا بذلك بين الشعر و الرسم و النحت ، إلا أنهم في معظمهم اتفقوا على أن الصورة التخييلية تأتي تابعة للمعنى لا خالقة له ، بمعنى أنهم نفوا عن التخييل أهم ميزة فيه ، ألا وهي قدرته على ابتكار عوالم جديدة ، وصور مبتدعة ، حتى وإن أتى في سياق التعبير عن معنى لإثباته أو تأكيد قوته وصفته.

لعل هذا التصور لفاعلية التخييل ، يجعلنا نرى بأن التخييل ، في النقد القديم يأتي بمعنى الكاشف المجلي للفكرة ، لا الخالق لها

(فالشاعر يكتشف علاقات خفية حقاً ، ولكن هذا الاكتشاف لا يعني اختراع علاقة لم توجد من قبل ، أو الوصول إلى شيء جديد كل الجدة ، فالعلاقات بين الأشياء موجودة منذ الأزل و التشابه بين المختلفات ثابت و قديم وكل ما يصنعه الشاعر البارع أنه يزيح حجاب الألفة و العادة عن الخفي)[1].

وحتى إذا وصلنا إلى متأخر نسبياً كابن الأثير (٦٣٧هـ) فإن هذه النظرة إلى مفهوم التخييل تظل على حالها ، فالتشبيه و التمثيل عند ابن الأثير ، وسيلتان من وسائل التخييل التي يعتمدها الشاعر (وأما فائدة التشبيه من الكلام فهي أنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه ، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه أو التنفير عنه)[2].

لقد تناولنا في ما سبق علاقة الخيال بالصور الفنية ورأينا أن النشاط التخييلي يقوم دعامة أساسية في تشكيل الصور الفنية وتتضافر مجموعة الأنماط البلاغية والأنواع البيانية ضمنها بإمداد النشاط التخييلي بالعناصر الضرورية لتركيب الصورة الفنية ، وعلى الرغم من أن فاعلية التخييل ظلت بالمنظور النقدي محصورة في تقديم ما هو كائن

(١) الصورة الفنية ١٩٥ .

(٢) ابن الأثير ضياء الدين : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ٣٩٤/١ ـ تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ـ نهضة مصر ـ القاهرة ١٩٥٩ .

٤- إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة فيها [١].

والحقيقة أن هذه التقسيمات المنطقية للتشبيه ، يمكن أن تلخص في تقديم المعنوي في صورة الحسي نفسه ، أو تقديم الحسي نفسه إذا كان غامضاً، أو غير مألوف ، أو بعيداً في المعنى ، في صورة الحسي القريب ، حتى تدركه الأفهام من أقرب طريق .

لقد ركز الرماني على مفهوم التقديم الحسي للمعنى في دراسته للاستعارات القرآنية فرأى أن نوعية التقديم الحسي فيها عينية ، فالإحالة فيها على الإدراك البصري هي الصفة الغالبة ، ولهذا فهو يتوقف عند استعارات قرآنية كقوله تعالى يصف نار الجحيم : ﴿ تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ ٱلْغَيْظِ ﴾ وقوله : ﴿ فَجَعَلْنَٰهُ هَبَآءً مَّنثُورًا ﴾ وقوله : ﴿ فَدَلَّىٰهُمَا بِغُرُورٍ ﴾ وقوله : ﴿ وَيَبْغُونَهَا عِوَجًا ﴾ و قوله : ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴾ . فيرى في هذه الأنماط الاستعارية كلها أنها أبلغ من أي تعبير آخر ، وذلك (لأن مقدار شدة الغيظ على النفس محسوس) [٢] (ولما فيه من البيان بالإحالة على ما يقع عليه الإحساس)[٣] و(لما فيه من البيان بالإخراج إلى ما يقع عليه الإدراك)[٤].

إن الرماني يؤكد الجانب البصري في التقديم الحسي ، ولذا فهو عندما يتعرض بالدراسة لقوله تعالى : ﴿ لِتُخْرِجَ ٱلنَّاسَ مِنَ ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِ ﴾ يرى أنه أبلغ (لما فيه من البيان بالإخراج إلى ما يدرك بالأبصار) ، وكذلك قوله تعالى : ﴿ فَجَعَلْنَٰهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِٱلْأَمْسِ ﴾ فهو أبلغ و أبين (لما فيه من الإحالة على إدراك البصر).

لقد تأثر النقاد الذين جاؤوا بعد الرماني ، بنظرته هذه لأنماط التشبيه و الاستعارة ،

---

(١) الرماني : النكت في إعجاز القرآن ٧٥ ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن . تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام . دار المعارف د.ت .

(٢) نفسه ٨٠ .

(٣) نفسه ٨٤ .

(٤) نفسه ٨٥ .

٤- إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة فيها [١].

والحقيقة أن هذه التقسيمات المنطقية للتشبيه ، يمكن أن تلخص في تقديم المعنوي في صورة الحسي نفسه ، أو تقديم الحسي نفسه إذا كان غامضاً، أو غير مألوف ، أو بعيداً في المعنى ، في صورة الحسي القريب ، حتى تدركه الأفهام من أقرب طريق .

لقد ركز الرماني على مفهوم التقديم الحسي للمعنى في دراسته للاستعارات القرآنية فرأى أن نوعية التقديم الحسي فيها عينية ، فالإحالة فيها على الإدراك البصري هي الصفة الغالبة ، ولهذا فهو يتوقف عند استعارات قرآنية كقوله تعالى يصف نار الجحيم : ﴿ تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ ٱلْغَيْظِ ﴾ وقوله : ﴿ فَجَعَلْنَٰهُ هَبَآءً مَّنثُورًا ﴾ وقوله : ﴿ فَدَلَّىٰهُمَا بِغُرُورٍ ﴾ وقوله : ﴿ وَيَبْغُونَهَا عِوَجًا ﴾ و قوله : ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴾ . فيرى في هذه الأنماط الاستعارية كلها أنها أبلغ من أي تعبير آخر ، وذلك (لأن مقدار شدة الغيظ على النفس محسوس) [٢] (ولما فيه من البيان بالإحالة على ما يقع عليه الإحساس)[٣] و(لما فيه من البيان بالإخراج إلى ما يقع عليه الإدراك)[٤].

إن الرماني يؤكد الجانب البصري في التقديم الحسي ، ولذا فهو عندما يتعرض بالدراسة لقوله تعالى : ﴿ لِتُخْرِجَ ٱلنَّاسَ مِنَ ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِ ﴾ يرى أنه أبلغ (لما فيه من البيان بالإخراج إلى ما يدرك بالأبصار) ، وكذلك قوله تعالى : ﴿ فَجَعَلْنَٰهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِٱلْأَمْسِ ﴾ فهو أبلغ و أبين (لما فيه من الإحالة على إدراك البصر).

لقد تأثر النقاد الذين جاؤوا بعد الرماني ، بنظرته هذه لأنماط التشبيه و الاستعارة ،

---

(١) الرماني : النكت في إعجاز القرآن ٧٥ ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن . تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام . دار المعارف د.ت .

(٢) نفسه ٨٠ .

(٣) نفسه ٨٤ .

(٤) نفسه ٨٥ .

تعالى : ﴿ فَدَلَّىٰهُمَا بِغُرُورٍ ﴾ ، (أخرج ما يرى من تنقصهم بآيات القرآن إلى الخوض الذي يرى وعبر عن فعل إبليس الذي لا يشاهد بالتدلي من العلو إلى أسفل وهو مشاهد)[1] وكذلك قوله : ﴿ وَيَبْغُونَهَا عِوَجًا ﴾ حقيقته خطأ لأن الاعوجاج مشاهد و الخطأ غير مشاهد.

إن أبا هلال يكثر من الشواهد القرآنية ، للتدليل على التقديم الحسي الذي تتوخاه جميع أنماط البيان ، ولكنه لا يأتي بشيء جديد في هذا المضمار و إنما يقتصر على ما أورده الرماني في هذا المجال فقط .

ولعل أبا هلال لم يكن بدعاً بين غيره من الدارسين ، فلقد تشابهت نظرتهم إلى التصوير ، و التخييل و علاقته بالتقديم الحسي فجاءت آراؤهم متقاربة لتأثر بعضهم طريق من تقدمه ، ولذا جاءت آراء ابن جني وأبي هلال و الباقلاني [2] قريبة إلى حد كبير من آراء الرماني .

إن تركيز النقاد السابقين على فكرة التقديم الحسي للمعنى هو الذي جعلهم ينفرون من عكس هذا المعنى أي تقديم الحسي في صورة المعنوي و المدرك الواقع تحت الحواس في صورة المجرد وهو في الحقيقة ، نفور من الشعر المحدث ، وانتصار للقديم على الحديث ، و لهذا يرفض العسكري (تشبيه ما يرى العيان بما ينال بالفكر وهو رديء) ، و لذا فهو عندما يتناول قول أبي تمام :

وكنت أعز عزا من قنوع يعوضه صفوح من ملول

فصرت أذل من معنى دقيق به فقر إلى معنى جليل

يستقبحه و يستهجنه و يمجه ذوقه ، لأن الشاعر فيه قد أخرج (ما يقع عليه الحاسة

(١) نفسه ٣٠٣ .

(٢) الباقلاني : إعجاز القرآن ٣٧٢، ٣٩٩ ، ٤٠٦ . تحقيق السيد أحمد صقر . دار المعارف . القاهرة ١٩٥٤ .

تعالى : ﴿ فَدَلَّىٰهُمَا بِغُرُورٍ ﴾ ، (أخرج ما يرى من تنقصهم بآيات القرآن إلى الخوض الذي يرى وعبر عن فعل إبليس الذي لا يشاهد بالتدلي من العلو إلى أسفل وهو مشاهد)[1] وكذلك قوله : ﴿ وَيَبْغُونَهَا عِوَجًا ﴾ حقيقته خطأ لأن الاعوجاج مشاهد و الخطأ غير مشاهد.

إن أبا هلال يكثر من الشواهد القرآنية ، للتدليل على التقديم الحسي الذي تتوخاه جميع أنماط البيان ، ولكنه لا يأتي بشيء جديد في هذا المضمار و إنما يقتصر على ما أورده الرماني في هذا المجال فقط .

ولعل أبا هلال لم يكن بدعاً بين غيره من الدارسين ، فلقد تشابهت نظرتهم إلى التصوير ، و التخييل و علاقته بالتقديم الحسي فجاءت آراؤهم متقاربة لتأثر بعضهم طريق من تقدمه ، ولذا جاءت آراء ابن جني وأبي هلال و الباقلاني [2] قريبة إلى حد كبير من آراء الرماني .

إن تركيز النقاد السابقين على فكرة التقديم الحسي للمعنى هو الذي جعلهم ينفرون من عكس هذا المعنى أي تقديم الحسي في صورة المعنوي و المدرك الواقع تحت الحواس في صورة المجرد وهو في الحقيقة ، نفور من الشعر المحدث ، وانتصار للقديم على الحديث ، و لهذا يرفض العسكري (تشبيه ما يرى العيان بما ينال بالفكر وهو رديء) ، و لذا فهو عندما يتناول قول أبي تمام :

وكنت أعز عزا من قنوع يعوضه صفوح من ملول

فصرت أذل من معنى دقيق به فقر إلى معنى جليل

يستقبحه و يستهجنه و يمجه ذوقه ، لأن الشاعر فيه قد أخرج (ما يقع عليه الحاسة

(١) نفسه ٣٠٣ .

(٢) الباقلاني : إعجاز القرآن ٣٧٢، ٣٩٩ ، ٤٠٦ . تحقيق السيد أحمد صقر . دار المعارف . القاهرة ١٩٥٤ .

حاتم :

وعاذلة قامت علي تلومني كأني إذا أعطيت مالي أضيعها

أنه نوع من التصوير ، وضرب من التقديم الحسي للمعنى (يجري مجرى تصوير الحال في إخراج الخافي إلى البيان)[1].

و يأتي إلى قول شهل بن شيبان :

مشينا مشية الليـــث غدا و الليـث غضبـان

فيرى أن فيه تشبيهاً يخرج (ما لا قوة له في التصوير إلى ما له قوة فيه)[2].

أما قوله :

وطعن كفم الزق غدا و الزق ملآن

فهو تصوير أبرز فيه الشاعر (ما يقل في الاعتياد في صورة ما يكثر فيه)[3].

و أما النمط الآخر من التقديم الحسي البصري ، الذي يقوم به التصوير للمعنى ، فيستشهد له المرزوقي ببيت ربيعة بن مقروم :

وألد ذي حنق علي كأنمـا تغلي عداوة صدره في مرجل

ففي هذا البيت تقديم حسي عيني إذ أخرج الشاعر فيه (ما لا يدرك من العداوة بالحس إلى ما يدرك من غليان القدر حتى تجلى و صار كالمشاهد)[4].

فالغاية من التصوير عند المرزوقي التقديم الحسي للمعنى ، و إبراز المعنى من الخفاء إلى التجلي ومن البعيد إلى القريب . و هذه النظرة هي النظرة ذاتها التي نظر بها النقاد الأسبقون إلى النشاط التخييلي في عملية التصوير ، بحيث عدوه تابعاً للمعنى ، موضحاً له أو لصفته ، لا خالقاً مبتكراً لهذا المعنى .

---

(١) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ١٧١١/٤ . تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٥٣ .

(٢) نفسه ٣٦/١ .

(٣) نفسه ٣٧/١ .

(٤) شرح ديوان الحماسة ٦٤/١ ، ٦٣ .

حاتم :

وعاذلة قامت علي تلومني كأني إذا أعطيت مالي أضيعها

أنه نوع من التصوير ، وضرب من التقديم الحسي للمعنى (يجري مجرى تصوير الحال في إخراج الخافي إلى البيان)[1].

و يأتي إلى قول شهل بن شيبان :

مشينا مشية الليـــث غدا و الليـث غضبـان

فيرى أن فيه تشبيهاً يخرج (ما لا قوة له في التصوير إلى ما له قوة فيه)[2].

أما قوله :

وطعن كفم الزق غدا و الزق ملآن

فهو تصوير أبرز فيه الشاعر (ما يقل في الاعتياد في صورة ما يكثر فيه)[3].

و أما النمط الآخر من التقديم الحسي البصري ، الذي يقوم به التصوير للمعنى ، فيستشهد له المرزوقي ببيت ربيعة بن مقروم :

وألد ذي حنق علي كأنمـا تغلي عداوة صدره في مرجل

ففي هذا البيت تقديم حسي عيني إذ أخرج الشاعر فيه (ما لا يدرك من العداوة بالحس إلى ما يدرك من غليان القدر حتى تجلى و صار كالمشاهد)[4].

فالغاية من التصوير عند المرزوقي التقديم الحسي للمعنى ، و إبراز المعنى من الخفاء إلى التجلي ومن البعيد إلى القريب . و هذه النظرة هي النظرة ذاتها التي نظر بها النقاد الأسبقون إلى النشاط التخييلي في عملية التصوير ، بحيث عدوه تابعاً للمعنى ، موضحاً له أو لصفته ، لا خالقاً مبتكراً لهذا المعنى .

---

(١) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ١٧١١/٤ . تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٥٣ .

(٢) نفسه ٣٦/١ .

(٣) نفسه ٣٧/١ .

(٤) شرح ديوان الحماسة ٦٤/١ ، ٦٣ .

عليه (الصميم الخالص من الاستعارة)[1] (وهو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها و يتسع لها كيف شاءت المجال في تفننها و تصرفها)[2] .

إن عبد القاهر ، عندما يبعد الاستعارة عن مجال الحس ، يعطي للنشاط التخييلي أبعاداً غير محدودة ، و يفسح أمامه المجال واسعاً للتفنن في طرق التصوير ، و لعل انطلاق التخييل بعيداً عن مجال الحس هو الذي فك من قيوده ، لأن الصورة الحسية ، أو المعتمدة على عناصر من المحسوسات تظل أبداً مقيدة بحدود هذه العناصر و بحقيقة الأشياء ، هذا بالنسبة لمن ينظر إلى الفن نظرة منطقية حرفية .

يربط عبد القاهر بين مفهوم التخييل و التمثيل . و يركز على اعتماد التمثيل التقديم الحسي ، ولذا فهو عندما يفسر العلة في التأثير الذي يتمتع به التمثيل نجده يرجعه إلى التقديم الحسي بوجه خاص ذلك (أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي ، و تأتيها بصريح بعد مكني ، و أن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم ، و ثقتها به في المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس . وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار و الطبع ، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس يفضل المستفاد من جهة النظر و الفكر في القوة و الاستحكام ..

و معلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا من طريق الحواس و الطباع ... و إذا نقلتها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض ، و بالفكرة في القلب إلى ما يدرك بالحواس ...فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم و للجديد الصحبة بالحبيب القديم .. كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب ، ثم يكشف عنه الحجاب و يقول ها هو ذا فأبصره تجده على ما وصفت)[3] . فعبد القاهر من خلال هذا النص يعطي

(١) نفسه ٤٩ .

(٢) نفسه ٥٠ .

(٣) نفسه ١٠٣، ١٠٢ .

عليه (الصميم الخالص من الاستعارة)[1] (وهو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها و يتسع لها كيف شاءت المجال في تفننها و تصرفها)[2] .

إن عبد القاهر ، عندما يبعد الاستعارة عن مجال الحس ، يعطي للنشاط التخييلي أبعاداً غير محدودة ، و يفسح أمامه المجال واسعاً للتفنن في طرق التصوير ، و لعل انطلاق التخييل بعيداً عن مجال الحس هو الذي فك من قيوده ، لأن الصورة الحسية ، أو المعتمدة على عناصر من المحسوسات تظل أبداً مقيدة بحدود هذه العناصر و بحقيقة الأشياء ، هذا بالنسبة لمن ينظر إلى الفن نظرة منطقية حرفية .

يربط عبد القاهر بين مفهوم التخييل و التمثيل . و يركز على اعتماد التمثيل التقديم الحسي ، ولذا فهو عندما يفسر العلة في التأثير الذي يتمتع به التمثيل نجده يرجعه إلى التقديم الحسي بوجه خاص ذلك (أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي ، و تأتيها بصريح بعد مكني ، و أن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم ، و ثقتها به في المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس . وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار و الطبع ، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس يفضل المستفاد من جهة النظر و الفكر في القوة و الاستحكام ..

و معلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا من طريق الحواس و الطباع ... و إذا نقلتها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض ، و بالفكرة في القلب إلى ما يدرك بالحواس ...فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم و للجديد الصحبة بالحبيب القديم .. كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب ، ثم يكشف عنه الحجاب و يقول ها هو ذا فأبصره تجده على ما وصفت)[3] . فعبد القاهر من خلال هذا النص يعطي

(١) نفسه ٤٩ .

(٢) نفسه ٥٠ .

(٣) نفسه ١٠٣، ١٠٢ .

لقربها من الحواس فكان الاهتمام بصنعة التصويرات و التخييلات الشعرية ، اهتماماً بالجانب الفني ، و الجانب التأثيري للشعر نفسه ، بل إن الشعر نفسه تخييل يسعى إلى التأثير في المتلقي حسياً ، و من هنا كانت الصور التخييلية في الشعر شبيهة بمثيلاتها في الرسم و التصوير ، و النحت ، (فكما أن تلك تعجب و تخلب ، و تروق و تونق ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، و يغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ... كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، و يشكله من البدع ، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق ، و الموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب) [1]

ولعل هذا الجانب التصويري الحسي في التخييل الشعري ، هو الذي جعل عبد القاهر يربط بين الشعر و الصياغة ، فيقابل المعنى المادة ، واللفظ الصياغة ، و العمدة الفنية في هذا و ذاك الصياغة ، لأن التخييل يتم بها . و(كما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم ، و في جودة العمل و رداءته ، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ... كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل و المزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه . و كما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فصه أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه ، أن يكون تفضيلا له من حيث هو شعر و كلام ، و هذا قاطع فاعرفه) [2] . إن هذا النص يدل دلالة قاطعة على أن العمدة في التخييل و التقديم الحسي للمعنى الصياغة أي طريقة التخييل و التصوير . وهذه النظرة في حقيقة الأمر قديمة سبق أن أشار إليها الجاحظ [3].

إن مفهوم عبد القاهر للتقديم الحسي ، المرتبط بالتخييل و التصوير ، في الألوان

(١) أسرار البلاغة ٢٩٧ .

(٢) دلائل الإعجاز ١٧٩ ، ٢٥١ .

(٣) الجاحظ : الحيوان ١٣١/٣ ، ١٣٣ ـ تحقيق عبد السلام هارون ـ القاهرة ١٩٤٨ .

لقربها من الحواس فكان الاهتمام بصنعة التصويرات و التخييلات الشعرية ، اهتماماً بالجانب الفني ، و الجانب التأثيري للشعر نفسه ، بل إن الشعر نفسه تخييل يسعى إلى التأثير في المتلقي حسياً ، و من هنا كانت الصور التخييلية في الشعر شبيهة بمثيلاتها في الرسم و التصوير ، و النحت ، (فكما أن تلك تعجب و تخلب ، و تروق و تونق ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، و يغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ... كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، و يشكله من البدع ، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق ، و الموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب) [1]

ولعل هذا الجانب التصويري الحسي في التخييل الشعري ، هو الذي جعل عبد القاهر يربط بين الشعر و الصياغة ، فيقابل المعنى المادة ، واللفظ الصياغة ، و العمدة الفنية في هذا و ذاك الصياغة ، لأن التخييل يتم بها . و(كما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم ، و في جودة العمل و رداءته ، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ... كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل و المزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه . و كما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فصه أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه ، أن يكون تفضيلا له من حيث هو شعر و كلام ، و هذا قاطع فاعرفه) [2] . إن هذا النص يدل دلالة قاطعة على أن العمدة في التخييل و التقديم الحسي للمعنى الصياغة أي طريقة التخييل و التصوير . وهذه النظرة في حقيقة الأمر قديمة سبق أن أشار إليها الجاحظ [3].

إن مفهوم عبد القاهر للتقديم الحسي ، المرتبط بالتخييل و التصوير ، في الألوان

(١) أسرار البلاغة ٢٩٧ .

(٢) دلائل الإعجاز ١٧٩ ، ٢٥١ .

(٣) الجاحظ : الحيوان ١٣١/٣ ، ١٣٣ ـ تحقيق عبد السلام هارون ـ القاهرة ١٩٤٨ .

المخيل حسياً ويقصدان (إلى إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم)[1].

إن المقارنة بين الشعر و الرسم من حيث يعتمد كل منهما الجانب الحسي في تقديم المعنى ، مقارنة صائبة ركز عليها عبد القاهر كما رأينا ، و قد يكون متأثراً في هذا بابن سينا ، الذي رأى أن الشاعر (يجب عليه أن يكون كالمصور فإنه يصور كل شيء يحسه ...مع حفظ للطبيعة الشعرية و للمحسوس المعروف عن حال الشعر)[2].

ومهما تكن نظرة النقاد إلى علاقة التخييل بالجانب التصويري ، في الفن بوجه عام فإنهم قد ركزوا على الطبيعة الحسية للنشاط التخييلي ، و نبهوا إلى أنه يعتمد على مرتكزات من الواقع تأتي معها الصور التخييلية ، ولها سنخ في العقل ، و دعائم من الحس ، لأن تخييل المعنى في ذهن المتلقي مهما كانت طبيعة التخييل يعتمد على إعمال الفكر و الروية للإصابة في التصوير ، و هذا ما سنعرض له في الجزء التالي .

النشاط التخييلي و الجانب العقلي في التصوير :

كثيراً ما يرتبط مفهوم الخيال بذلك الجزء من النشاط التصويري ، الذي يقوم فيه الإنسان باستحضار صور غائبة عن الحس وتصويرها في الذهن . و لا نعني باستحضار الصور عملية استرجاع لها كما هي عن طريق الذاكرة وإنما نعني به تلك القدرة الكامنة في النشاط التخييلي ، و التي يستعرض معها عناصر الصور ليفككها و يركبها ، ويؤلف بينها . و يحيل المختلفات المتباعدات إلى مؤتلفات قريبة . و على الرغم مما في هذا الفعل من الابتكار ، و القدرة على الابتداع و الاختراع فإن النقاد كما رأينا ، لم يعطوا النشاط التخييلي هذه الصفة ، وإن كانوا يعترفون ضمنياً من خلال دراستهم لأنماط الصور الفنية بابتكاريته. و بهذا المعنى لمفهوم التخييل ، يغدو التخييلي عندهم مقابلا للعقلي ، وخاصة عند عبد القاهر الجرجاني الذي قسم المعاني قسمين متقابلين : قسم

(١) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء ١٥٨ ضمن فن الشعر . تحقيق عبد الرحمن بدوي . ١٩٥٣ .

(٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء١٨٩ ضمن فن الشعر . تحقيق بدوي .

المخيل حسياً ويقصدان (إلى إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم)[1].

إن المقارنة بين الشعر و الرسم من حيث يعتمد كل منهما الجانب الحسي في تقديم المعنى ، مقارنة صائبة ركز عليها عبد القاهر كما رأينا ، و قد يكون متأثراً في هذا بابن سينا ، الذي رأى أن الشاعر (يجب عليه أن يكون كالمصور فإنه يصور كل شيء يحسه ...مع حفظ للطبيعة الشعرية و للمحسوس المعروف عن حال الشعر)[2].

ومهما تكن نظرة النقاد إلى علاقة التخييل بالجانب التصويري ، في الفن بوجه عام فإنهم قد ركزوا على الطبيعة الحسية للنشاط التخييلي ، و نبهوا إلى أنه يعتمد على مرتكزات من الواقع تأتي معها الصور التخييلية ، ولها سنخ في العقل ، و دعائم من الحس ، لأن تخييل المعنى في ذهن المتلقي مهما كانت طبيعة التخييل يعتمد على إعمال الفكر و الروية للإصابة في التصوير ، و هذا ما سنعرض له في الجزء التالي .

النشاط التخييلي و الجانب العقلي في التصوير :

كثيراً ما يرتبط مفهوم الخيال بذلك الجزء من النشاط التصويري ، الذي يقوم فيه الإنسان باستحضار صور غائبة عن الحس وتصويرها في الذهن . و لا نعني باستحضار الصور عملية استرجاع لها كما هي عن طريق الذاكرة وإنما نعني به تلك القدرة الكامنة في النشاط التخييلي ، و التي يستعرض معها عناصر الصور ليفككها و يركبها ، ويؤلف بينها . و يحيل المختلفات المتباعدات إلى مؤتلفات قريبة . و على الرغم مما في هذا الفعل من الابتكار ، و القدرة على الابتداع و الاختراع فإن النقاد كما رأينا ، لم يعطوا النشاط التخييلي هذه الصفة ، وإن كانوا يعترفون ضمنياً من خلال دراستهم لأنماط الصور الفنية بابتكاريته. و بهذا المعنى لمفهوم التخييل ، يغدو التخييلي عندهم مقابلا للعقلي ، وخاصة عند عبد القاهر الجرجاني الذي قسم المعاني قسمين متقابلين : قسم

(١) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء ١٥٨ ضمن فن الشعر . تحقيق عبد الرحمن بدوي . ١٩٥٣ .

(٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء١٨٩ ضمن فن الشعر . تحقيق بدوي .

النقص يلحقه بالمقدار الذي نقص من اعتماده على العقل [١] . وهي النظرة ذاتها عند ابن سنان فالعقل و العلم عيار للشعر عنده.[٢]

أما عبد القاهر الجرجاني فإنه يركز على هذه النظرة ، و يتوسع فيها ، ويجعل للنشاط التخييلي في تركيب الصورة دعامة من العقل ، و عماداً من الفكر ولهذا فإن (ما كان العقل ناصره ، و التحقيق شاهده فهو العزيز جانبه ... هذا ومن سلم أن المعاني المعرقة في الصدق ، المستخرجة من الحق في حكم الجامد الذي لا ينمى ، والمحصور الذي لا يزيد ، وإن أرادت بطلان هذه الدعوى ، فانظر إلى قول أبي فراس :

وكنا كالسهام إذا أصابت مراميها فراميها أصابا

ألست تراه عقلياً عريقاً في نسبه ، معترفاً بقوة سببه ، وهو على ذلك من فرائد أبي فراس) [٣].فالجرجاني ههنا ينظر إلى معنى العقلي بوصفه المعنى الذي يتقبله العقل من جهة صدقه ، و قربه من الحقيقة . ومن هنا يصبح المعنى العقلي مرادفاً للمعنى الحقيقي الصريح الذي يتضمن الحكمة أو الموعظة أو المثل [٤].

ولعل الشيء الذي جعل الجرجاني يركز على جانب العقل هو ارتكاز الصور البلاغية و النشاط التخييلي ، على معطيات الواقع كما رأينا من قبل عندما تعرضنا لعلاقة التخييل بالتقديم الحسي للمعنى، ولما كانت معطيات الواقع أموراً محسوسات مدركة على أوضاعها كما هي ، و كان النشاط التخييلي يأخذ بجزئيات هذا الواقع ليجمع بينها ، و يؤلف المختلف منها ، ليخرج بالمعنى المراد تخييله فقد احتيج إلى ضابط ينظم عملية التخييل ، بحيث يتقبل المتلقي الصورة الفنية ، دون أن تثير عنده شكوكاً و ريباً في مدى مصداقية هذه الصورة . ومن هنا تكتسب قوة الإيهام في الصورة الفنية قوة البرهان في

(١) المرزوقي : شرح الحماسة ٩/١.

(٢) ابن سنان : سر الفصاحة ٢٢٦.

(٣) أسرار البلاغة ٢٣٨.

(٤) يلاحظ ههنا أن المعنى العقلي يتداخل مع المعنى التخييلي عند عبد القاهر .

النقص يلحقه بالمقدار الذي نقص من اعتماده على العقل [١] . وهي النظرة ذاتها عند ابن سنان فالعقل و العلم عيار للشعر عنده.[٢]

أما عبد القاهر الجرجاني فإنه يركز على هذه النظرة ، و يتوسع فيها ، ويجعل للنشاط التخييلي في تركيب الصورة دعامة من العقل ، و عماداً من الفكر ولهذا فإن (ما كان العقل ناصره ، و التحقيق شاهده فهو العزيز جانبه ... هذا ومن سلم أن المعاني المعرقة في الصدق ، المستخرجة من الحق في حكم الجامد الذي لا ينمى ، والمحصور الذي لا يزيد ، وإن أرادت بطلان هذه الدعوى ، فانظر إلى قول أبي فراس :

وكنا كالسهام إذا أصابت مراميها فراميها أصابا

ألست تراه عقلياً عريقاً في نسبه ، معترفاً بقوة سببه ، وهو على ذلك من فرائد أبي فراس) [٣].فالجرجاني ههنا ينظر إلى معنى العقلي بوصفه المعنى الذي يتقبله العقل من جهة صدقه ، و قربه من الحقيقة . ومن هنا يصبح المعنى العقلي مرادفاً للمعنى الحقيقي الصريح الذي يتضمن الحكمة أو الموعظة أو المثل [٤].

ولعل الشيء الذي جعل الجرجاني يركز على جانب العقل هو ارتكاز الصور البلاغية و النشاط التخييلي ، على معطيات الواقع كما رأينا من قبل عندما تعرضنا لعلاقة التخييل بالتقديم الحسي للمعنى، ولما كانت معطيات الواقع أموراً محسوسات مدركة على أوضاعها كما هي ، و كان النشاط التخييلي يأخذ بجزئيات هذا الواقع ليجمع بينها ، و يؤلف المختلف منها ، ليخرج بالمعنى المراد تخييله فقد احتيج إلى ضابط ينظم عملية التخييل ، بحيث يتقبل المتلقي الصورة الفنية ، دون أن تثير عنده شكوكاً و ريباً في مدى مصداقية هذه الصورة . ومن هنا تكتسب قوة الإيهام في الصورة الفنية قوة البرهان في

(١) المرزوقي : شرح الحماسة ٩/١.

(٢) ابن سنان : سر الفصاحة ٢٢٦.

(٣) أسرار البلاغة ٢٣٨.

(٤) يلاحظ ههنا أن المعنى العقلي يتداخل مع المعنى التخييلي عند عبد القاهر .

يقول وهو أعرابي جلف جاف ، فلما قال: قلم أصاب من الدواة مدادها، استحالت الرحمة حسداً) . و يعلق الجرجاني على هذا بقوله : (فهل كانت الرحمة في الأولى والحسد في الثانية إلا أنه رآه حين افتتح التشبيه قد ذكر ما لا يحضر له في أول الفكر وبديهة الخاطر ، وفي القريب من محل الظن شبه . وحين أتم التشبيه و أداه صادفه قد ظفر بأقرب صفة من أبعد موصوف ، وعثر على خبيء مكانه غير معروف)[1].

إلا أن هذا الكلام من عبد القاهر لا يعني أن الجمع بين المتباعدات مطلب مطلق غير مشروط ، و لكنه مقيد بقيود العقل ، والفكر ولهذا ينبه عبد القاهر إلى هذا الجانب صراحة . فيقول : (اعلم أني لست أقول لك إنك متى ألفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت و أحسنت ، و لكن أقوله بعد تقييد ، و بعد شرط ، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس ، و في ظاهر الأمر شبهاً صحيحاً معقولا ...وحتى يكون ائتلافهما ، الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل و الحدس ، في وضوح اختلافهما من حيث العين و الحس . فأما أن تستكره الوصف ، وتروم أن تصوره حيث لا يتصور ، فلا ، لأنك تكون في ذلك بمنزلة الصائغ الأخرق يضع في تأليفه و صوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه ، حتى تخرج الصورة مضطربة و تجيء فيها نتو)[2]. و من هنا فإن إيجاد الائتلاف بين المختلفات يجب أن يكون له أصل في العقل ، ولهذا كان إعمال الفكر في الصورة المتخيلة أمراً ضرورياً . وما تفاوت الشعراء فيما بينهم في تصويراتهم إلا من هذا الباب ، حتى وإن اتفقوا في الصورة نفسها ، ولهذا نجد أن بيت عنترة :

يتابع لا يبتغي غيره بأبيض كالقبس الملتهب

يقل في مستوى التشبيه عن بيت الآخر :

جمعت رديناً كأن سنانه سنا لهب لم يتصل بدخان

وهذا على الرغم من اتفاقهما في المشبه ، و المشبه به (وما ذاك إلا من جهة أن الثاني

(١) أسرار البلاغة ١٣٣.

(٢) نفسه ١٣٠.

يقول وهو أعرابي جلف جاف ، فلما قال: قلم أصاب من الدواة مدادها، استحالت الرحمة حسداً) . و يعلق الجرجاني على هذا بقوله : (فهل كانت الرحمة في الأولى والحسد في الثانية إلا أنه رآه حين افتتح التشبيه قد ذكر ما لا يحضر له في أول الفكر وبديهة الخاطر ، وفي القريب من محل الظن شبه . وحين أتم التشبيه و أداه صادفه قد ظفر بأقرب صفة من أبعد موصوف ، وعثر على خبيء مكانه غير معروف)[1].

إلا أن هذا الكلام من عبد القاهر لا يعني أن الجمع بين المتباعدات مطلب مطلق غير مشروط ، و لكنه مقيد بقيود العقل ، والفكر ولهذا ينبه عبد القاهر إلى هذا الجانب صراحة . فيقول : (اعلم أني لست أقول لك إنك متى ألفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت و أحسنت ، و لكن أقوله بعد تقييد ، و بعد شرط ، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس ، و في ظاهر الأمر شبهاً صحيحاً معقولا ...وحتى يكون ائتلافهما ، الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل و الحدس ، في وضوح اختلافهما من حيث العين و الحس . فأما أن تستكره الوصف ، وتروم أن تصوره حيث لا يتصور ، فلا ، لأنك تكون في ذلك بمنزلة الصائغ الأخرق يضع في تأليفه و صوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه ، حتى تخرج الصورة مضطربة و تجيء فيها نتو)[2]. و من هنا فإن إيجاد الائتلاف بين المختلفات يجب أن يكون له أصل في العقل ، ولهذا كان إعمال الفكر في الصورة المتخيلة أمراً ضرورياً . وما تفاوت الشعراء فيما بينهم في تصويراتهم إلا من هذا الباب ، حتى وإن اتفقوا في الصورة نفسها ، ولهذا نجد أن بيت عنترة :

يتابع لا يبتغي غيره بأبيض كالقبس الملتهب

يقل في مستوى التشبيه عن بيت الآخر :

جمعت رديناً كأن سنانه سنا لهب لم يتصل بدخان

وهذا على الرغم من اتفاقهما في المشبه ، و المشبه به (وما ذاك إلا من جهة أن الثاني

(١) أسرار البلاغة ١٣٣.

(٢) نفسه ١٣٠.

(هو أبو عذرتها وهو أول من سبق إليها ، ويفتض أبكار المعاني). بل إن مصطلح (الطرافة) يحمل في طياته الجدة ، والابتكار. ورغم هذا فإننا نجد عبد القاهر يحد من فاعلية التخييل فيقول: (ولم أرد بقولي إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل ، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها ، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل)[1].

وعلى هذا الأساس يشبه الجرجاني (المدقق في المعاني) [2] بالغائص على الدر فكما أن الدر موجود من قبل ، و كان فضل الغائص في إخراجه من مكامنه ، و إظهاره من مواطنه ، كذلك حكم النشاط التخييلي إظهار للمعنى ، وإثبات له ، و بيان لما غمض منه .

انطلاقاً من المفهوم السابق لمعنى التخييلي عند عبد القاهر ، نجد أن فاعلية التخييل لا ترجع إلى ما يتضمنه من قوة على الإتيان بالجديد ، و قدرة على الابتكار و الخلق ، وإنما يرجع تأثيره في المتلقي إلى أنه يخرجه من غموض إلى جلاء ويأتيه بالبعيد في صورة القريب ، و بغير المألوف في صورة الشيء تربطه و الأفهام وشائج مكينة . و باختصار يرجع تأثيره في المتلقي إلى ما يتضمنه من قدرة على الإدهاش و التعجيب ، وإحداث المفارقة بواسطة الغرابة ، وهو ما سنتعرض له في القسم التالـــي.

التخييل و الخروج عن المألـوف :

لقد رأينا في ما سبق ، أن أهم وظيفة أعطاها النقاد للتخييل تنحصر في كشف المعنى و الإبانة عنه ، ولقد ارتبط كشف المعنى ارتباطاً وثيقاً بطريقة تصويره للمتلقي ، حتى يناله الفهم من أقرب طريق. وقد عد النقاد تصوير المعنى ، وتشبيهه بالأمور البعيدة

(١) أسرار البلاغة ١٣١ ، ١٣٠.

(٢) يعمد الجرجاني إلى استعمال لفظة المدقق للتدليل على ارتباط البحث في طرق التخييل بالعقل.

(هو أبو عذرتها وهو أول من سبق إليها ، ويفتض أبكار المعاني). بل إن مصطلح (الطرافة) يحمل في طياته الجدة ، والابتكار. ورغم هذا فإننا نجد عبد القاهر يحد من فاعلية التخييل فيقول: (ولم أرد بقولي إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل ، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها ، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل)[1].

وعلى هذا الأساس يشبه الجرجاني (المدقق في المعاني) [2] بالغائص على الدر فكما أن الدر موجود من قبل ، و كان فضل الغائص في إخراجه من مكامنه ، و إظهاره من مواطنه ، كذلك حكم النشاط التخييلي إظهار للمعنى ، وإثبات له ، و بيان لما غمض منه .

انطلاقاً من المفهوم السابق لمعنى التخييلي عند عبد القاهر ، نجد أن فاعلية التخييل لا ترجع إلى ما يتضمنه من قوة على الإتيان بالجديد ، و قدرة على الابتكار و الخلق ، وإنما يرجع تأثيره في المتلقي إلى أنه يخرجه من غموض إلى جلاء ويأتيه بالبعيد في صورة القريب ، و بغير المألوف في صورة الشيء تربطه و الأفهام وشائج مكينة . و باختصار يرجع تأثيره في المتلقي إلى ما يتضمنه من قدرة على الإدهاش و التعجيب ، وإحداث المفارقة بواسطة الغرابة ، وهو ما سنتعرض له في القسم التالـــي.

التخييل و الخروج عن المألـوف :

لقد رأينا في ما سبق ، أن أهم وظيفة أعطاها النقاد للتخييل تنحصر في كشف المعنى و الإبانة عنه ، ولقد ارتبط كشف المعنى ارتباطاً وثيقاً بطريقة تصويره للمتلقي ، حتى يناله الفهم من أقرب طريق. وقد عد النقاد تصوير المعنى ، وتشبيهه بالأمور البعيدة

(١) أسرار البلاغة ١٣١ ، ١٣٠.

(٢) يعمد الجرجاني إلى استعمال لفظة المدقق للتدليل على ارتباط البحث في طرق التخييل بالعقل.

فإنما يذهب فيه إلى تصييره مثلا)[1] . فالغلو في نظر قدامة يمثل خروجاً عن المألوف ، ولكنه تصوير يسعى إلى الوصول إلى النموذج ، و المثل الذي تكون معه الصورة في أرقى درجة لها من الكمال . و لهذا نجد قدامة يقبل الغلو والمبالغة في تصوير الشيء على طبيعة ما هو عليه ، و يرفض كل غلو يخرج بالشيء المصور إلى ما ليس في طبيعته ، و لهذا نجده يستحسن قول مهلهل وقول النمر بن تولب [2]

و ذلك أنه ليس خارجاً عن طباع أهل حجر أن يسمعوا الأصوات من أماكن بعيدة كما أنه ليس خارجاً عن طبيعة السيف أن يقطع الذراعين و الساقين و يخلط إلى الأرض فيغوص فيها . إلا أننا نجد قدامة يعيب على أبي نواس قوله :

يا أمين الله عش أبدا دم على الأيام و الزمن

وذلك أن الخلود في هذه الدنيا مستحيل و ليس في طبيعة الإنسان أن يعيش مدى الدهر . و لهذا نجد قدامة يعلل هذا بقوله : (إن هذا و ما أشبهه ليس غلواً ولا إفراطاً بل خروجاً عن حد الممتنع الذي لا يجوز أن يقع ، لأن الغلو إنما هو تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه ، و ليس خارجاً عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع) [3]

إن هذا التفسير من قدامة ، لفاعلية التصوير ، يعطي النشاط التخييلي المرتبط أساساً بالصور البلاغية و البيانية خاصة ، مدى واسعاً ، ومجالا فسيحاً. فالصورة الفنية تستمد جزئيات عناصرها من الواقع ، و لكن النشاط التخييلي يمكنه أن يشكلها ، ويعيد صياغتها ، وتركيبها ، ضمن أطر واسعة من المبالغة و الغلو تصل إلى حدود الممتنع ، شريطة ألا تخرج عنه إلى المستحيل ، أو المتناقض كما يسميه قدامة [4].

(١) نقد الشعر ٩٥.

(٢) نقد الشعر ٩١، ٩٢ ، ٩٤ ، ٩٥.

(٣) نقد الشعر ٢٠٢.

(٤) نفسه ٢٠١.

فإنما يذهب فيه إلى تصييره مثلا)[1] . فالغلو في نظر قدامة يمثل خروجاً عن المألوف ، ولكنه تصوير يسعى إلى الوصول إلى النموذج ، و المثل الذي تكون معه الصورة في أرقى درجة لها من الكمال . و لهذا نجد قدامة يقبل الغلو والمبالغة في تصوير الشيء على طبيعة ما هو عليه ، و يرفض كل غلو يخرج بالشيء المصور إلى ما ليس في طبيعته ، و لهذا نجده يستحسن قول مهلهل وقول النمر بن تولب [2]

و ذلك أنه ليس خارجاً عن طباع أهل حجر أن يسمعوا الأصوات من أماكن بعيدة كما أنه ليس خارجاً عن طبيعة السيف أن يقطع الذراعين و الساقين و يخلط إلى الأرض فيغوص فيها . إلا أننا نجد قدامة يعيب على أبي نواس قوله :

يا أمين الله عش أبدا دم على الأيام و الزمن

وذلك أن الخلود في هذه الدنيا مستحيل و ليس في طبيعة الإنسان أن يعيش مدى الدهر . و لهذا نجد قدامة يعلل هذا بقوله : (إن هذا و ما أشبهه ليس غلواً ولا إفراطاً بل خروجاً عن حد الممتنع الذي لا يجوز أن يقع ، لأن الغلو إنما هو تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه ، و ليس خارجاً عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع) [3]

إن هذا التفسير من قدامة ، لفاعلية التصوير ، يعطي النشاط التخييلي المرتبط أساساً بالصور البلاغية و البيانية خاصة ، مدى واسعاً ، ومجالا فسيحاً. فالصورة الفنية تستمد جزئيات عناصرها من الواقع ، و لكن النشاط التخييلي يمكنه أن يشكلها ، ويعيد صياغتها ، وتركيبها ، ضمن أطر واسعة من المبالغة و الغلو تصل إلى حدود الممتنع ، شريطة ألا تخرج عنه إلى المستحيل ، أو المتناقض كما يسميه قدامة [4].

(١) نقد الشعر ٩٥.

(٢) نقد الشعر ٩١، ٩٢ ، ٩٤ ، ٩٥.

(٣) نقد الشعر ٢٠٢.

(٤) نفسه ٢٠١.

و قوله تعالى : ﴿ ولا يدخلون الجنة حتى يلج الجمل في سم الخياط ﴾ . وهذا إنما هو على البعيد . و معناه لا يدخل الجمل في سم الخياط ، ولا يدخل هؤلاء الجنة) .[1]

فالغلو هنا ضرب من التصوير يخرج به المعنى في صورة غير مألوفة عند المتلقي من حيث علاقتها بالمعنى الأصلي . و تبلغ به الغاية في التصوير . إلا أنه ليس كل غلو مقبولا عند أبي هلال ، و إنما يجب الاحتراز من الإحالة ، و الإفراط باستعمال (كاد)وما يجري مجراها . و هي نظرة سبق أن أكدها قدامة من قبل ، حين رأى (أن مخارج الغلو إنما هي على يكاد).[2] و يعطي أبو هلال أبياتاً للتدليل على ما جاء من التصوير وفيه احتراز من الإفراط الشديد كقول العرجي :

لو كان حياً قبلهن ظعائناً حيا الحطيم وجوههن و زمزم

وكقول البحتري :

ولو أن مشتاقاً تكلف غيرما في وسعه لسعى إليك المنبر[3]

إن ارتباط النشاط التخييلي بالمبالغة ، أو الخروج عن العادة و المألوف ، لا يعني انفلات الصورة التخييلية من كل الضوابط العقلية ، أو الواقعية ، أو المنطقية. فالتخييل الشعري كما رأينا من قبل عند النقاد له أطر يتحرك فيها ، ومجالات تحصره لا يخرج عنها . و من هنا فإن القول بارتباط التخييل ، بالخروج عن المألوف ، لا يعني اعتماد النشاط التخييلي المبالغة ، التي يغالي فيها حتى تخرج عن حدودها المعقولة ، إلى الإفراط المؤدي إلى الاستحالة . فهذا من عيوب التصوير . و يعطي العسكري مثالا على هذا (قول أبي نواس في الخمر :

توهمتها في كأسها فكأنما توهمت شيئاً ليس يدرك بالعقل

و صفراء أبقى الدهرمكنون روحها وقد مات من مخبورها جوهر الكل

(١) الصناعتين ٣٩٤ ، ٣٩٥.

(٢) نقد الشعر ٢٠٢.

(٣) الصناعتين ٤٠١ ، ٤٠٢.

و قوله تعالى : ﴿ ولا يدخلون الجنة حتى يلج الجمل في سم الخياط ﴾ . وهذا إنما هو على البعيد . و معناه لا يدخل الجمل في سم الخياط ، ولا يدخل هؤلاء الجنة) .[1]

فالغلو هنا ضرب من التصوير يخرج به المعنى في صورة غير مألوفة عند المتلقي من حيث علاقتها بالمعنى الأصلي . و تبلغ به الغاية في التصوير . إلا أنه ليس كل غلو مقبولا عند أبي هلال ، و إنما يجب الاحتراز من الإحالة ، و الإفراط باستعمال (كاد)وما يجري مجراها . و هي نظرة سبق أن أكدها قدامة من قبل ، حين رأى (أن مخارج الغلو إنما هي على يكاد).[2] و يعطي أبو هلال أبياتاً للتدليل على ما جاء من التصوير وفيه احتراز من الإفراط الشديد كقول العرجي :

لو كان حياً قبلهن ظعائناً حيا الحطيم وجوههن و زمزم

وكقول البحتري :

ولو أن مشتاقاً تكلف غيرما في وسعه لسعى إليك المنبر[3]

إن ارتباط النشاط التخييلي بالمبالغة ، أو الخروج عن العادة و المألوف ، لا يعني انفلات الصورة التخييلية من كل الضوابط العقلية ، أو الواقعية ، أو المنطقية. فالتخييل الشعري كما رأينا من قبل عند النقاد له أطر يتحرك فيها ، ومجالات تحصره لا يخرج عنها . و من هنا فإن القول بارتباط التخييل ، بالخروج عن المألوف ، لا يعني اعتماد النشاط التخييلي المبالغة ، التي يغالي فيها حتى تخرج عن حدودها المعقولة ، إلى الإفراط المؤدي إلى الاستحالة . فهذا من عيوب التصوير . و يعطي العسكري مثالا على هذا (قول أبي نواس في الخمر :

توهمتها في كأسها فكأنما توهمت شيئاً ليس يدرك بالعقل

و صفراء أبقى الدهرمكنون روحها وقد مات من مخبورها جوهر الكل

(١) الصناعتين ٣٩٤ ، ٣٩٥.

(٢) نقد الشعر ٢٠٢.

(٣) الصناعتين ٤٠١ ، ٤٠٢.

الشعري ، و المبالغة لا تتفق مع ما ذهب إليه من قبل عندما رأى أنه (إذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه ،أو استطراف لفظ أو ابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني ، أو نقص عما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر ، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة) ففي هذا يطالب ابن رشيق الشاعر بالابتداع و الاختراع ، والإتيان بالصور الطريفة ، و المعاني المولدة ، و تقليب المعنى على أوجه مختلفة يخرج فيها المألوف على صورة غير المألوف وغير المألوف على صورة المألوف، وإذا لم يقم الشاعر بهذا العمل ، فهو ليس بشاعر .

و الحقيقة أن الابتداع و الطرافة ، و تقليب المعاني على وجوه مختلفة ، قضايا يرتكز فيها النشاط التخييلي على الخروج عن المألوف . و المبالغة و الغلو ، طريقة من طرق الابتعاد عما هو متعارف عليه .

ولعل ما أوقع ابن رشيق في هذا الاضطراب ، تفسيره للفظة الغلو تفسيراً دينيا إذ يقول: (وأصح الكلام عندي ما قام عليه الدليل ، و ثبت فيه الشاهد من كتاب الله تعالى . ونحن نجده قد قرن الغلو فيه بالخروج عن الحق . فقال جل من قائل: ﴿ يا أهل الكتاب لا تغلوا في دينكم غير الحق ﴾ و على الرغم من هذا فإن ابن رشيق لا يلغي المبالغة من التصوير الشعري . وإنما يدعو إليها شريطة أن تقترن بكاد، وما جرى مجراها فهو في هذا يتتبع خطوات قدامة ، و أبي هلال العسكري من بعده .

و يعلل رفضه لإلغاء المبالغة من الشعر ، بأن التشبيه و الاستعارة و كثيراً من محاسن الكلام تبطل ببطلانها.[1] فالغلو و الإغراق و الإفراط ، مناحٍ لا يميل إليها ابن رشيق ولكنه يدعو إلى المبالغة المعتدلة .

يذهب ابن سنان الخفاجي إلى نفس ما ذهب إليه قدامة ، وابن وهب ، وأبو هلال

(١) نفسه ٢/٥٥.

الشعري ، و المبالغة لا تتفق مع ما ذهب إليه من قبل عندما رأى أنه (إذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه ،أو استطراف لفظ أو ابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني ، أو نقص عما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر ، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة) ففي هذا يطالب ابن رشيق الشاعر بالابتداع و الاختراع ، والإتيان بالصور الطريفة ، و المعاني المولدة ، و تقليب المعنى على أوجه مختلفة يخرج فيها المألوف على صورة غير المألوف وغير المألوف على صورة المألوف، وإذا لم يقم الشاعر بهذا العمل ، فهو ليس بشاعر .

و الحقيقة أن الابتداع و الطرافة ، و تقليب المعاني على وجوه مختلفة ، قضايا يرتكز فيها النشاط التخييلي على الخروج عن المألوف . و المبالغة و الغلو ، طريقة من طرق الابتعاد عما هو متعارف عليه .

ولعل ما أوقع ابن رشيق في هذا الاضطراب ، تفسيره للفظة الغلو تفسيراً دينيا إذ يقول: (وأصح الكلام عندي ما قام عليه الدليل ، و ثبت فيه الشاهد من كتاب الله تعالى . ونحن نجده قد قرن الغلو فيه بالخروج عن الحق . فقال جل من قائل: ﴿ يا أهل الكتاب لا تغلوا في دينكم غير الحق ﴾ و على الرغم من هذا فإن ابن رشيق لا يلغي المبالغة من التصوير الشعري . وإنما يدعو إليها شريطة أن تقترن بكاد، وما جرى مجراها فهو في هذا يتتبع خطوات قدامة ، و أبي هلال العسكري من بعده .

و يعلل رفضه لإلغاء المبالغة من الشعر ، بأن التشبيه و الاستعارة و كثيراً من محاسن الكلام تبطل ببطلانها.[1] فالغلو و الإغراق و الإفراط ، مناحٍ لا يميل إليها ابن رشيق ولكنه يدعو إلى المبالغة المعتدلة .

يذهب ابن سنان الخفاجي إلى نفس ما ذهب إليه قدامة ، وابن وهب ، وأبو هلال

(١) نفسه ٢/٥٥.

والاستعارات الجيدة[1]. و الحقيقة أن جمال الصورة الفنية في البيت ينبع من التخريج المبتكر ، و التعليل غير المألوف لسقوط الدمع عند الفراق ، فإذا كانت بداية الفراق تترافق مع تحرك العيس ، وكان سقوط الدمع يبدأ مع بداية الفراق ، حق للشاعر أن يتخيل بأن الدمع كان يجول في العين من قبل ، و لم يمنعه إلا بروك الإبل على أجفانه التي حبست هذا الدمع ، حتى إذا ثارت العيس من على جفونه زال الحاجز من أمام الدمع فتدفق .

إن الخروج عن المألوف ، في الصورة التخييلية ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمبالغة ، واقتناص الصور النادرة . إلا أن ابن سنان ، شأنه في ذلك شأن النقاد السابقين ، يجيز الممتنع في الشعر . ولكنه يرفض أن يقع المستحيل فيه . و يعرف الممتنع و المستحيل التعريف نفسه الذي نجده عند النقاد ، كقدامة مثلا [2] و الذي نجده عند الفلاسفة ، فيرى بأن الممتنع هو ما لا يقع في الواقع ولكن يجوز تصوره في الذهن كأن يكون هنالك رجل برأس أسد ، و رجلي ثور. فهذا لا يمكن وقوعه في الواقع ولكننا نستطيع أن نتصوره . وأما المستحيل فهو ما لا يمكن وقوعه في الواقع ، ولا يمكن تصوره في الذهن كأن يكون الإنسان قائماً قاعداً في آن واحد ، أو طالعاً نازلا ، أو أبيض أسود في الوقت نفسه .

إن ابن سنان يجيز وقوع الممتنع في الشعر ، ولكنه يرفض وقوع المستحيل فيه . يقول : (و قد يصح أن يقع الممتنع في النظم و النثر ، على وجه المبالغة ، و لا يجوز أن يقع المستحيل البتة)[3]. وعلى هذا فإن ابن سنان ، أسوة بمن سبقه من النقاد الذين ذكرناهم يجيز المبالغة ، و يحبذها في الشعر ، شريطة ألا تتجاوز المقدار ، فتصل حد

(١) نفسه ٤٨ ، ٤٩.

(٢) نقد الشعر ٢٠١.

(٣) سر الفصاحة ٢٨٧.

والاستعارات الجيدة[1]. و الحقيقة أن جمال الصورة الفنية في البيت ينبع من التخريج المبتكر ، و التعليل غير المألوف لسقوط الدمع عند الفراق ، فإذا كانت بداية الفراق تترافق مع تحرك العيس ، وكان سقوط الدمع يبدأ مع بداية الفراق ، حق للشاعر أن يتخيل بأن الدمع كان يجول في العين من قبل ، و لم يمنعه إلا بروك الإبل على أجفانه التي حبست هذا الدمع ، حتى إذا ثارت العيس من على جفونه زال الحاجز من أمام الدمع فتدفق .

إن الخروج عن المألوف ، في الصورة التخييلية ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمبالغة ، واقتناص الصور النادرة . إلا أن ابن سنان ، شأنه في ذلك شأن النقاد السابقين ، يجيز الممتنع في الشعر . ولكنه يرفض أن يقع المستحيل فيه . و يعرف الممتنع و المستحيل التعريف نفسه الذي نجده عند النقاد ، كقدامة مثلا [2] و الذي نجده عند الفلاسفة ، فيرى بأن الممتنع هو ما لا يقع في الواقع ولكن يجوز تصوره في الذهن كأن يكون هنالك رجل برأس أسد ، و رجلي ثور. فهذا لا يمكن وقوعه في الواقع ولكننا نستطيع أن نتصوره . وأما المستحيل فهو ما لا يمكن وقوعه في الواقع ، ولا يمكن تصوره في الذهن كأن يكون الإنسان قائماً قاعداً في آن واحد ، أو طالعاً نازلا ، أو أبيض أسود في الوقت نفسه .

إن ابن سنان يجيز وقوع الممتنع في الشعر ، ولكنه يرفض وقوع المستحيل فيه . يقول : (و قد يصح أن يقع الممتنع في النظم و النثر ، على وجه المبالغة ، و لا يجوز أن يقع المستحيل البتة)[3]. وعلى هذا فإن ابن سنان ، أسوة بمن سبقه من النقاد الذين ذكرناهم يجيز المبالغة ، و يحبذها في الشعر ، شريطة ألا تتجاوز المقدار ، فتصل حد

(١) نفسه ٤٨ ، ٤٩.

(٢) نقد الشعر ٢٠١.

(٣) سر الفصاحة ٢٨٧.

ولا جرم ، لما كان الأمر كذلك كان للضرب الأول من الروعة و الحسن ، و لصاحبه من الفضل في قوة الذهن ، ما لم يكن ذلك في الثاني) [1].

إن هذه النظرة ، التي نجدها عند عبد القاهر و التي تربط بين النشاط التخييلي وفاعليته ، و بين قدرته على التأثير ، من خلال اعتماده على الندرة ، و الغرابة في التصوير ، و الخروج عما هو مألوف في إيجاد أوجه الائتلاف بين المختلفات . هذه النظرة نجدها عند الفلاسفة المسلمين ، وخاصة ابن سينا ، الذي ربط مفهوم التخييل بالتعجيب و الإلذاذ [2]. ورأى أن جمال الاستعارة(سببه الاستغراب والتعجب) [3] .

يوضح عبد القاهر العلاقة القائمة بين التخييل بواسطة الأنساق البيانية البلاغية وبين أثر النشاط التخييلي و فاعليته في المتلقي فيرى بأن التخييل كلما اعتمد على ما هو غير مألوف ، أي على غير العادي فلأن تأثيره يكون أقوى ، و فاعليته تكون أشد يقول : (وأنت إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد ، كانت إلى النفوس أعجب ، و كانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب ، و ذلك أن موضع الاستحسان أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ومؤتلفين)[4].

يؤكد الجرجاني أن التصوير المعتمد على نادر المحسوسات أفضل دائماً ، من المعتمد على مألوفها . ومن هذا المنطلق فإن التشبيه ـ الذي تعتمد عليه الاستعارة والتمثيل ـ يرتقي في درجات الجودة ، كلما كان معتمداً على غير المألوف فكل (شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى و تبصر أبداً فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل وما كان بالضد من هذا وفي الغاية القصوى من مخالفته ، فالتشبيه المردود إليه

(١) أسرار البلاغة ١٥٠ . وكذلك دلائل الإعجاز ١٨١.

(٢) ابن سينا : الخطابة من كتاب الشفاء ٩٩ ـ تحقيق محمد سليم سالم ـ القاهرة ١٩٥٤.

(٣) نفسه ٢٠٣.

(٤) أسرار البلاغة ١٠٩.

ولا جرم ، لما كان الأمر كذلك كان للضرب الأول من الروعة و الحسن ، و لصاحبه من الفضل في قوة الذهن ، ما لم يكن ذلك في الثاني) [1].

إن هذه النظرة ، التي نجدها عند عبد القاهر و التي تربط بين النشاط التخييلي وفاعليته ، و بين قدرته على التأثير ، من خلال اعتماده على الندرة ، و الغرابة في التصوير ، و الخروج عما هو مألوف في إيجاد أوجه الائتلاف بين المختلفات . هذه النظرة نجدها عند الفلاسفة المسلمين ، وخاصة ابن سينا ، الذي ربط مفهوم التخييل بالتعجيب و الإلذاذ [2]. ورأى أن جمال الاستعارة(سببه الاستغراب والتعجب) [3] .

يوضح عبد القاهر العلاقة القائمة بين التخييل بواسطة الأنساق البيانية البلاغية وبين أثر النشاط التخييلي و فاعليته في المتلقي فيرى بأن التخييل كلما اعتمد على ما هو غير مألوف ، أي على غير العادي فلأن تأثيره يكون أقوى ، و فاعليته تكون أشد يقول : (وأنت إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد ، كانت إلى النفوس أعجب ، و كانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب ، و ذلك أن موضع الاستحسان أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ومؤتلفين)[4].

يؤكد الجرجاني أن التصوير المعتمد على نادر المحسوسات أفضل دائماً ، من المعتمد على مألوفها . ومن هذا المنطلق فإن التشبيه ـ الذي تعتمد عليه الاستعارة والتمثيل ـ يرتقي في درجات الجودة ، كلما كان معتمداً على غير المألوف فكل (شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى و تبصر أبداً فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل وما كان بالضد من هذا وفي الغاية القصوى من مخالفته ، فالتشبيه المردود إليه

(١) أسرار البلاغة ١٥٠ . وكذلك دلائل الإعجاز ١٨١.

(٢) ابن سينا : الخطابة من كتاب الشفاء ٩٩ ـ تحقيق محمد سليم سالم ـ القاهرة ١٩٥٤.

(٣) نفسه ٢٠٣.

(٤) أسرار البلاغة ١٠٩.

فهذا على أنه جعل وجه الخليفة كأنه أعرف و أشهر، وأتم وأكمل في النور والضياء من الصباح)[1]. وإذا كان التشبيه المقلوب يعد ضرباً من المبالغة في تصوير المعنى ، فإن المبالغة فيه تكون أقوى وأعظم إذا جاء في معرض التمثيل لأنه إذا جاء في معرضه كان مبنياً على ضرب من التأويل و التخيل ، يخرج عن الظاهر خروجاً و يبعد عنه بعداً شديداً [2]. والحقيقة أن التشبيه المقلوب يمثل الخروج عن المألوف أحسن تمثيل ، لأنه يجعل الفرع أصلا ، ويحكم على الأصل حكم الفرع و نتيجة لهذا الخروج عن المألوف فإن التخييل الذي تثيره الصورة ، في هذا النمط من التشبيه ، يؤثر تأثيراً حسناً في المتلقي لما فيه من الغرابة و الندرة و القدرة على التعجيب و الإدهاش .

ولهذا فإن المعاني إذا وردت على النفس هذا المورد كان لها ضرب من السرور خاص ، و حدث بها نوع من الفرح عجيب ، فكانت كالنعمة لم تكدرها المنة الصنيعة لم ينغصها اعتداد المصطنع لها [3]. لقد رأينا أن عبد القاهر يميل إلى الخروج عن المألوف في التصوير الفني لتخييل المعنى ، وإحداث التعجيب و الإدهاش لدى الطرف المتلقي .إلا أنه يشترط في هذا الخروج ألا يكون مؤدياً إلى الخروج عن دائرة الأدب و الأخلاق . ولهذا نجده يعيب على المتنبي قوله :

يترشفن من فمي رشفات هن فيه أحلى من التوحيد

ولم يدخله في باب المجاز لوجود المجاز في القرآن . فقال :(ومما كأنه يدخل في هذا الجنس قول المتنبي.. وأبعد ما يكون الشاعر من التوفيق إذا دعته شهوة الإغراب إلى أن يستعير للهزل و العبث من الجد ويتغزل بهذا الجنس)[4]. فهنا تظهر نزعة عبد القاهر

(١) نفسه ١٩٤.

(٢) نفسه ١٩٧.

(٣) أسرار البلاغة ١٩٥.

(٤) أسرار البلاغة ٢٠٣.

فهذا على أنه جعل وجه الخليفة كأنه أعرف و أشهر، وأتم وأكمل في النور والضياء من الصباح)[1]. وإذا كان التشبيه المقلوب يعد ضرباً من المبالغة في تصوير المعنى ، فإن المبالغة فيه تكون أقوى وأعظم إذا جاء في معرض التمثيل لأنه إذا جاء في معرضه كان مبنياً على ضرب من التأويل و التخيل ، يخرج عن الظاهر خروجاً و يبعد عنه بعداً شديداً [2]. والحقيقة أن التشبيه المقلوب يمثل الخروج عن المألوف أحسن تمثيل ، لأنه يجعل الفرع أصلا ، ويحكم على الأصل حكم الفرع و نتيجة لهذا الخروج عن المألوف فإن التخييل الذي تثيره الصورة ، في هذا النمط من التشبيه ، يؤثر تأثيراً حسناً في المتلقي لما فيه من الغرابة و الندرة و القدرة على التعجيب و الإدهاش .

ولهذا فإن المعاني إذا وردت على النفس هذا المورد كان لها ضرب من السرور خاص ، و حدث بها نوع من الفرح عجيب ، فكانت كالنعمة لم تكدرها المنة الصنيعة لم ينغصها اعتداد المصطنع لها [3]. لقد رأينا أن عبد القاهر يميل إلى الخروج عن المألوف في التصوير الفني لتخييل المعنى ، وإحداث التعجيب و الإدهاش لدى الطرف المتلقي .إلا أنه يشترط في هذا الخروج ألا يكون مؤدياً إلى الخروج عن دائرة الأدب و الأخلاق . ولهذا نجده يعيب على المتنبي قوله :

يترشفن من فمي رشفات هن فيه أحلى من التوحيد

ولم يدخله في باب المجاز لوجود المجاز في القرآن . فقال :(ومما كأنه يدخل في هذا الجنس قول المتنبي.. وأبعد ما يكون الشاعر من التوفيق إذا دعته شهوة الإغراب إلى أن يستعير للهزل و العبث من الجد ويتغزل بهذا الجنس)[4]. فهنا تظهر نزعة عبد القاهر

(١) نفسه ١٩٤.

(٢) نفسه ١٩٧.

(٣) أسرار البلاغة ١٩٥.

(٤) أسرار البلاغة ٢٠٣.

كأنما تتلقاهم لتسلكهم فالطعن يفتح في الأجواف ما يسع

ومن الإفراط المقبول قول قيس بن الخطيم :

ملكت بها كفي فأنهرت فتقها يرى قائم من دونها ما وراءها

فابن الأثير يرى أن (أبا الطيب أكثر غلواً في هذا المعنى ، و قيس بن الخطيم أحسن لأنه قريب من الممكن فإن الطعنة تنفذ حتى يتبين فيها الضوء . و أما أن يجعل المطعون مسلكاً يسلك كما قال أبو الطيب فإن ذلك مستحيل ولا يقال فيه بعيد) [1].

وعلى هذا فابن الأثير يربط النشاط التخييلي في الصورة الفنية الشعرية بالخروج عن المألوف و الإفراط ، ولكن شريطة أن يكون هذا الإفراط في حدود الممكن ، أما إذا خرج عنه إلى حدود المستحيل ، فإنه يصبح أمراً مستقبحاً في التخييل ، و ضروب التصوير .

لقد رأينا أن كثيراً من النقاد ربطوا النشاط التخييلي ، و فاعليته بالخروج عن المألوف و ابتداع الصور الجيدة المبتكرة ، و التشبيه بما هو بعيد ، شريطة أن يكون هناك أوجه شبه ، يستحسن أن تكون خفية . والحقيقة أن ارتباط النشاط التخييلي بالخروج عن المألوف ، يطرح قضايا الغلو ، والإفراط و المبالغة كما رأينا من قبل . و قد حبذها كثير من النقاد مع تقييدها بشرط الإمكان و تطرح مسالة المبالغة و الغلو مسألة أخرى لصيقة بها ، و نعني بها مسالة الصدق و الكذب .

التخييل والصدق :

لقد رأينا ، في القسم السابق أن التخييل قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالمبالغة ، والخروج عما هو مألوف في تصوير المعنى كما رأينا ، في ما تقدم أن النشاط التخييلي عد ضرباً من القياس الخادع ، و جعل قريناً للإيهام . و من هنا فإن التخييل عند النقاد المسلمين ، تربطه أواصر قربى ، ووشائج وثيقة بمفهوم الصدق و الكذب .

(١) المثل السائر ٢/ ٣٣٦.

كأنما تتلقاهم لتسلكهم فالطعن يفتح في الأجواف ما يسع

ومن الإفراط المقبول قول قيس بن الخطيم :

ملكت بها كفي فأنهرت فتقها يرى قائم من دونها ما وراءها

فابن الأثير يرى أن (أبا الطيب أكثر غلواً في هذا المعنى ، و قيس بن الخطيم أحسن لأنه قريب من الممكن فإن الطعنة تنفذ حتى يتبين فيها الضوء . و أما أن يجعل المطعون مسلكاً يسلك كما قال أبو الطيب فإن ذلك مستحيل ولا يقال فيه بعيد) [1].

وعلى هذا فابن الأثير يربط النشاط التخييلي في الصورة الفنية الشعرية بالخروج عن المألوف و الإفراط ، ولكن شريطة أن يكون هذا الإفراط في حدود الممكن ، أما إذا خرج عنه إلى حدود المستحيل ، فإنه يصبح أمراً مستقبحاً في التخييل ، و ضروب التصوير .

لقد رأينا أن كثيراً من النقاد ربطوا النشاط التخييلي ، و فاعليته بالخروج عن المألوف و ابتداع الصور الجيدة المبتكرة ، و التشبيه بما هو بعيد ، شريطة أن يكون هناك أوجه شبه ، يستحسن أن تكون خفية . والحقيقة أن ارتباط النشاط التخييلي بالخروج عن المألوف ، يطرح قضايا الغلو ، والإفراط و المبالغة كما رأينا من قبل . و قد حبذها كثير من النقاد مع تقييدها بشرط الإمكان و تطرح مسالة المبالغة و الغلو مسألة أخرى لصيقة بها ، و نعني بها مسالة الصدق و الكذب .

التخييل والصدق :

لقد رأينا ، في القسم السابق أن التخييل قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالمبالغة ، والخروج عما هو مألوف في تصوير المعنى كما رأينا ، في ما تقدم أن النشاط التخييلي عد ضرباً من القياس الخادع ، و جعل قريناً للإيهام . و من هنا فإن التخييل عند النقاد المسلمين ، تربطه أواصر قربى ، ووشائج وثيقة بمفهوم الصدق و الكذب .

(١) المثل السائر ٢/ ٣٣٦.

فهذا الكلام كله ليس مما يدل عليه إيماء ولا تعبر عنه إشارة)[1] . إن ابن طباطبا من خلال حكمه على النشاط التصويري في الشواهد السابقة ، ينتصر للصدق في التصوير ، و يشترط فيه عدم المبالغة أو الغلو و القرب من الواقع ، فهو يحاكم الجانب الفني محاكمة منطقية ، ومن ثم يرفض تخييل المعنى المعتمد على غير ما هو واقع فعلا ، حتى ولو كان تشخيصاً لهذا المعنى . ومن هنا نجده يفضل بيت عنترة على بيت المثقب العبدي ، لأن التصوير في بيت عنترة واقعي ، وصفي ، وأما مثيله في بيت المثقب ، فإنه يخرج عن إطار الواقع الحرفي ، إلى التصوير المجازي للمعنى من خلال التشخيص .

ولا ريب أن هذه النظرة عند طباطبا ، تضيق مجال التصوير الفني ، وتقلل من قيمة الجانب التخييلي في الشعر ، لأنها تضع للمجاز حدود الواقع ، وتشترط في التصوير الفني مقاييس الصدق و الحق .

لقد استخرج إحسان عباس خمسة أنماط يدل عليها الصدق[2] عند ابن طباطبا وهي :

١- : الصدق عن ذات النفس ، إذ (ليست تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس و العقول ، فيحسن العبارة عنها ، وإظهار ما يمكن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليه ، مما قد عرفه طبعه ، وقبله فهمه ، فيثار بذلك ما كان دفيناً و يبرز به ما كان مكنوناً ، فينكشف للفهم غطاؤه فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه)[3]. و هذا ما يفسر تأثير الشعر في المتلقي من خلال المشاركة الوجدانية .

٢ ـ صدق التجربة الإنسانية : و ذلك أن النفس تبتهج و ترتاح بما تحمله معاني

(١) عيار الشعر ١٢٠.

(٢) تاريخ النقد الأدبي ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤.

(٣) عيار الشعر ١٢٠.

فهذا الكلام كله ليس مما يدل عليه إيماء ولا تعبر عنه إشارة)[1] . إن ابن طباطبا من خلال حكمه على النشاط التصويري في الشواهد السابقة ، ينتصر للصدق في التصوير ، و يشترط فيه عدم المبالغة أو الغلو و القرب من الواقع ، فهو يحاكم الجانب الفني محاكمة منطقية ، ومن ثم يرفض تخييل المعنى المعتمد على غير ما هو واقع فعلا ، حتى ولو كان تشخيصاً لهذا المعنى . ومن هنا نجده يفضل بيت عنترة على بيت المثقب العبدي ، لأن التصوير في بيت عنترة واقعي ، وصفي ، وأما مثيله في بيت المثقب ، فإنه يخرج عن إطار الواقع الحرفي ، إلى التصوير المجازي للمعنى من خلال التشخيص .

ولا ريب أن هذه النظرة عند طباطبا ، تضيق مجال التصوير الفني ، وتقلل من قيمة الجانب التخييلي في الشعر ، لأنها تضع للمجاز حدود الواقع ، وتشترط في التصوير الفني مقاييس الصدق و الحق .

لقد استخرج إحسان عباس خمسة أنماط يدل عليها الصدق[2] عند ابن طباطبا وهي :

١- : الصدق عن ذات النفس ، إذ (ليست تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس و العقول ، فيحسن العبارة عنها ، وإظهار ما يمكن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليه ، مما قد عرفه طبعه ، وقبله فهمه ، فيثار بذلك ما كان دفيناً و يبرز به ما كان مكنوناً ، فينكشف للفهم غطاؤه فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه)[3]. و هذا ما يفسر تأثير الشعر في المتلقي من خلال المشاركة الوجدانية .

٢ ـ صدق التجربة الإنسانية : و ذلك أن النفس تبتهج و ترتاح بما تحمله معاني

(١) عيار الشعر ١٢٠.

(٢) تاريخ النقد الأدبي ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤.

(٣) عيار الشعر ١٢٠.

التشبيه وزاد الصدق فيه . وهنا يصبح الصدق عند ابن طباطبا مطلباً فنياً يسعى إليه ويعطي ابن طباطبا مثالا على التشبيه الذي اجتمعت فيه حركة و هيئة قول عنترة :

وترى الذباب بها يغني و حده هزجاً كفعل الشارب المترنم

غرداً يحك ذراعه بذراعه قدح المكب على الزناد الأجذم[1]

لقد أكد ابن طباطبا على وجوب اتباع الصدق في الشعر فضيق بهذا من مجال التخييل الشعري وحصر النشاط التصويري بأطر واقعية أو منطقية إلا أننا نجده أحياناً يتقبل (الإغراق في الوصف و الإفراط في التشبيه)[2]إلا أنه يرفض رفضاً قاطعاً المعاني الغلقة والإشارات البعيدة و الإيماء المشكل [3]. وكأني به ينظر إلى الشعر نظرة أخلاقية منطقية فيطالب بالصدق فيه ، ثم إذا نظر إلى جماليات التصوير الفني ، وقدرة الشعر على التخييل ، تراجع عن الحكم الأخلاقي المنطقي إلى التقييم الفني ، فتسامح في اعتماد التصوير الإفراط الممكن ، لا الإغراق المشكل البعيد .

٢ ـ قدامة :

يعد قدامة بن جعفر الغلو المذهب المفضل في الشعر ، متأثراً في هذا بالفلسفة اليونانية ، فيرى أن هذا المذهب (هو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر و الشعراء قديماً ، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال : أحسن الشعر أكذبه ، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم)[4]. إلا أن شكري عياد يرى بأن قدامة لم يتأثر بما جاء عند أرسطو في الكذب ، وإنما بما جاء في (ثنايا الكتاب من فهم للعمل الفني على أنه تصوير لأمور بالغة ، سواء أكانت فضائل أم رذائل ، تصويراً ينزع هو نفسه إلى الإتقان) [5] .

(١) نفسه ٢٠.

(٢) عيار الشعر ٩.

(٣) نفسه ١١٩.

(٤) نقد الشعر ٩٤.

(٥) في الشعر ٢٦٧.

التشبيه وزاد الصدق فيه . وهنا يصبح الصدق عند ابن طباطبا مطلباً فنياً يسعى إليه ويعطي ابن طباطبا مثالا على التشبيه الذي اجتمعت فيه حركة و هيئة قول عنترة :

وترى الذباب بها يغني و حده هزجاً كفعل الشارب المترنم

غرداً يحك ذراعه بذراعه قدح المكب على الزناد الأجذم[1]

لقد أكد ابن طباطبا على وجوب اتباع الصدق في الشعر فضيق بهذا من مجال التخييل الشعري وحصر النشاط التصويري بأطر واقعية أو منطقية إلا أننا نجده أحياناً يتقبل (الإغراق في الوصف و الإفراط في التشبيه)[2]إلا أنه يرفض رفضاً قاطعاً المعاني الغلقة والإشارات البعيدة و الإيماء المشكل [3]. وكأني به ينظر إلى الشعر نظرة أخلاقية منطقية فيطالب بالصدق فيه ، ثم إذا نظر إلى جماليات التصوير الفني ، وقدرة الشعر على التخييل ، تراجع عن الحكم الأخلاقي المنطقي إلى التقييم الفني ، فتسامح في اعتماد التصوير الإفراط الممكن ، لا الإغراق المشكل البعيد .

٢ ـ قدامة :

يعد قدامة بن جعفر الغلو المذهب المفضل في الشعر ، متأثراً في هذا بالفلسفة اليونانية ، فيرى أن هذا المذهب (هو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر و الشعراء قديماً ، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال : أحسن الشعر أكذبه ، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم)[4]. إلا أن شكري عياد يرى بأن قدامة لم يتأثر بما جاء عند أرسطو في الكذب ، وإنما بما جاء في (ثنايا الكتاب من فهم للعمل الفني على أنه تصوير لأمور بالغة ، سواء أكانت فضائل أم رذائل ، تصويراً ينزع هو نفسه إلى الإتقان) [5] .

(١) نفسه ٢٠.

(٢) عيار الشعر ٩.

(٣) نفسه ١١٩.

(٤) نقد الشعر ٩٤.

(٥) في الشعر ٢٦٧.

الواقع . فالوصف عنده (ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات. ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة ، من ضروب المعاني ، كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها . ثم بأظهرها فيه ، وأولاها ، حتى يحكيه بشعره و يمثله للحس بنعته) [1] . فالوصف ههنا ضرب من التصوير ، وجنس من التخييل ، ولكنه مشروط بالمقاربة بين الأشياء كما هي عليه وبين صورتها . إلا أن هذا لا يعني إطلاقاً نقل الواقع الحسي نقلا حرفياً أو استنساخه كما هو عليه في الواقع ، وإنما ينظر إلى صفاته وأحواله ثم يؤتى بالمعاني التي هي قريبة من صفات هذا الشيء ممثلة له حتى يدركه الحس في أجلى صوره . ولهذا نجد قدامة يعطي مثلا للوصف الجيد قول عدي بن الرقاع في وصف سنابك حمارين :

يتعاوران من الغبار ملاءة غبراء محكمة هما نسجاها

تطوى إذا علوا مكاناً ناشزاً وإذا السنابك سهلت نشراها

فجودة التصوير ههنا مرتبطة أساساً باعتماد الوصف الواقع ، دون مبالغة أو غلو وليس في الصورة مخالفة للعرف أو خروج عن الواقع ، كما هو الحال في بيت المرار :

وخال على خديك يبدو كأنه سنا البرق في دعجاء باد دجونها

ففي هذا التصوير عيب واضح لأن (الخيلان سوداء وما قاربها في ذلك اللون والخدود الحسان إنما هي البيض ، وبذلك تنعت فأتى هذا الشاعر بقلب المعنى) [2] إن قدامة ههنا يطالب الشاعر بالدقة في الوصف ، والإصابة في التشبيه ، إلا أن هذا الجانب المتمثل في صدق الوصف ، لا يعني تجميد الصورة الفنية ، و القضاء على فاعلية النشاط التخييلي ، وإنما يعني عدم تغيير حقائق الأشياء . وجوهر القضايا المعبر عنها . عندما ترتكز الصورة التخييلية على مبدأ المبالغة و الغلو .

(١) نقد الشعر ١٣٠.

(٢) نقد الشعر ٢٠٣ .

الواقع . فالوصف عنده (ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات. ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة ، من ضروب المعاني ، كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها . ثم بأظهرها فيه ، وأولاها ، حتى يحكيه بشعره و يمثله للحس بنعته) [1] . فالوصف ههنا ضرب من التصوير ، وجنس من التخييل ، ولكنه مشروط بالمقاربة بين الأشياء كما هي عليه وبين صورتها . إلا أن هذا لا يعني إطلاقاً نقل الواقع الحسي نقلا حرفياً أو استنساخه كما هو عليه في الواقع ، وإنما ينظر إلى صفاته وأحواله ثم يؤتى بالمعاني التي هي قريبة من صفات هذا الشيء ممثلة له حتى يدركه الحس في أجلى صوره . ولهذا نجد قدامة يعطي مثلا للوصف الجيد قول عدي بن الرقاع في وصف سنابك حمارين :

يتعاوران من الغبار ملاءة غبراء محكمة هما نسجاها

تطوى إذا علوا مكاناً ناشزاً وإذا السنابك سهلت نشراها

فجودة التصوير ههنا مرتبطة أساساً باعتماد الوصف الواقع ، دون مبالغة أو غلو وليس في الصورة مخالفة للعرف أو خروج عن الواقع ، كما هو الحال في بيت المرار :

وخال على خديك يبدو كأنه سنا البرق في دعجاء باد دجونها

ففي هذا التصوير عيب واضح لأن (الخيلان سوداء وما قاربها في ذلك اللون والخدود الحسان إنما هي البيض ، وبذلك تنعت فأتى هذا الشاعر بقلب المعنى) [2] إن قدامة ههنا يطالب الشاعر بالدقة في الوصف ، والإصابة في التشبيه ، إلا أن هذا الجانب المتمثل في صدق الوصف ، لا يعني تجميد الصورة الفنية ، و القضاء على فاعلية النشاط التخييلي ، وإنما يعني عدم تغيير حقائق الأشياء . وجوهر القضايا المعبر عنها . عندما ترتكز الصورة التخييلية على مبدأ المبالغة و الغلو .

(١) نقد الشعر ١٣٠.

(٢) نقد الشعر ٢٠٣ .

المبالغة و الغلو عدة الشاعر في كثير من الأحيان في تخييل المعنى وإيقاعه في نفس المتلقي . فهل يعني الغلو المبالغة عنده خروجاً عن الصدق إلى الكذب في التصوير الفني؟

يعرف أبو هلال المبالغة بقوله: (المبالغة أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته ، وأبعد نهاياته ، ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله وأقرب مراتبه . و مثاله من القرآن قول الله تعالى : ﴿ يوم تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى﴾ . ولو قال (تذهل كل امرأة عن ولدها) لكان بياناً حسناً ، وبلاغة كاملة ، وإنما خص المرضعة للمبالغة لأن المرضعة أشفق على ولدها لمعرفتها بحاجته إليها ... ولهذا قال امرؤ القيس :

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم محول) [1]

نلاحظ هنا أن أبا هلال لا يدخل المبالغة في إطار الكذب لأنها (تبلغ بالمعنى أقصى غاياته) ولكنها لا تمس هذا المعنى ولا تحرفه ولا تخرجه عن وضعه الذي هو موجود عليه أصلا . ومن هنا تصبح المبالغة طريقة في التقديم القوي للمعنى ولو كانت المبالغة تعني الكذب ههنا لما أطلقها أبو هلال على كلام الله عز وجل. فلقد جاءت في الآية لزيادة بيان الصورة ، وقوتها و قدرتها على إيصال الفكرة.

أما الغلو فيعرفه العسكري بقوله: (تجاوز حد المعنى ، والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها ، كقول الله تعالى: ﴿ وبلغت القلوب الحناجر﴾ . و قال تأبط شراً:

و يوم كيوم العيكتين وعطفة عطفت وقد مس القلوب الحناجر

وقال تعالى: ﴿ وإن كان مكرهم لتزول منه الجبال ﴾ بمعنى لتكاد تزول منه) [2].

فالغلو بهذا المعنى مبالغة في المبالغة ، ولكنه لا يعني الكذب أيضاً لأن التخييل فيه يظل

(١) نفسه ٤٠٣.

(٢) الصناعتين ٣٩٤.

المبالغة و الغلو عدة الشاعر في كثير من الأحيان في تخييل المعنى وإيقاعه في نفس المتلقي . فهل يعني الغلو المبالغة عنده خروجاً عن الصدق إلى الكذب في التصوير الفني؟

يعرف أبو هلال المبالغة بقوله: (المبالغة أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته ، وأبعد نهاياته ، ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله وأقرب مراتبه . و مثاله من القرآن قول الله تعالى : ﴿ يوم تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى﴾ . ولو قال (تذهل كل امرأة عن ولدها) لكان بياناً حسناً ، وبلاغة كاملة ، وإنما خص المرضعة للمبالغة لأن المرضعة أشفق على ولدها لمعرفتها بحاجته إليها ... ولهذا قال امرؤ القيس :

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم محول) [1]

نلاحظ هنا أن أبا هلال لا يدخل المبالغة في إطار الكذب لأنها (تبلغ بالمعنى أقصى غاياته) ولكنها لا تمس هذا المعنى ولا تحرفه ولا تخرجه عن وضعه الذي هو موجود عليه أصلا . ومن هنا تصبح المبالغة طريقة في التقديم القوي للمعنى ولو كانت المبالغة تعني الكذب ههنا لما أطلقها أبو هلال على كلام الله عز وجل. فلقد جاءت في الآية لزيادة بيان الصورة ، وقوتها و قدرتها على إيصال الفكرة.

أما الغلو فيعرفه العسكري بقوله: (تجاوز حد المعنى ، والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها ، كقول الله تعالى: ﴿ وبلغت القلوب الحناجر﴾ . و قال تأبط شراً:

و يوم كيوم العيكتين وعطفة عطفت وقد مس القلوب الحناجر

وقال تعالى: ﴿ وإن كان مكرهم لتزول منه الجبال ﴾ بمعنى لتكاد تزول منه) [2].

فالغلو بهذا المعنى مبالغة في المبالغة ، ولكنه لا يعني الكذب أيضاً لأن التخييل فيه يظل

(١) نفسه ٤٠٣.

(٢) الصناعتين ٣٩٤.

(مهلا هداك الذي أعطاك نافلة القرآن فيه مواعيظ وتفصيل
لا تأخذني بأقوال الوشاة فلم أذنب ولو كثرت في الأقاويل

فلم ينكر عليه النبي صلى الله عليه وسلم قوله، وما كان ليوعده على باطل ، بل تجاوز عنه)[1].

وطبيعة الكذب ، فيما أورده ابن رشيق من شعر كعب ، لا علاقة لها بالنشاط التصويري ، وإنما القصد بالكذب ههنا الكذب الإخباري فقط ، ولا يمكن عد هذا الشاهد دليلا على فضل الصدق في التصوير الشعري ، لأن بيتي كعب تنعدم فيهما الصورة بمعناها الفني.

٦- ابن سنـــان :

يذهب ابن سنان إلى نفس ما ذهب إليه قدامة ، وأبو هلال ،وابن رشيق. فهو يرى أن الشعر مبني على الجواز و التسمح [2]. والشعر في اعتقاده بعيد عن الجد ، قرين للغلو والكذب ،ومن هنا فإن النثر أحسن منه لأنه مبني على الأحوال المشاهدة والأمور الحقيقية [3] و الكذب بهذا المعنى هو الخروج عن الواقع ومخالفته ولا تخفى ما في هذا المعنى الذي ذهب إليه ابن سنان من تجوزلأن الشعر كما رأينا عند النقاد السابقين ،لا يخرج عن الواقع إلى حد الكذب ، وإنما يبالغ في تصوير هذا الواقع تصويراً فنياً وفي تخييل المعاني المراد إيصالها إلى المتلقي .إذا كان ابن سنان قد قرن الغلو و الكذب للشعر فإنه يشترط أن تأتي المعاني الصحيحة الجيدة وقد استوفت شروط الصحة و الكمال والتحرز مما يوجب الطعن ، والاستدلال بالتمثيل و التعليل ،ومثال الصحة في التقسيم

(١) العمدة ٢٤.
(٢) سر الفصاحة ٣٢٠.
(٣) نفسه ٣٤٠.

(مهلا هداك الذي أعطاك نافلة القرآن فيه مواعيظ وتفصيل
لا تأخذني بأقوال الوشاة فلم أذنب ولو كثرت في الأقاويل

فلم ينكر عليه النبي صلى الله عليه وسلم قوله، وما كان ليوعده على باطل ، بل تجاوز عنه)[1].

وطبيعة الكذب ، فيما أورده ابن رشيق من شعر كعب ، لا علاقة لها بالنشاط التصويري ، وإنما القصد بالكذب ههنا الكذب الإخباري فقط ، ولا يمكن عد هذا الشاهد دليلا على فضل الصدق في التصوير الشعري ، لأن بيتي كعب تنعدم فيهما الصورة بمعناها الفني.

٦- ابن سنـــان :

يذهب ابن سنان إلى نفس ما ذهب إليه قدامة ، وأبو هلال ،وابن رشيق. فهو يرى أن الشعر مبني على الجواز و التسمح [2]. والشعر في اعتقاده بعيد عن الجد ، قرين للغلو والكذب ،ومن هنا فإن النثر أحسن منه لأنه مبني على الأحوال المشاهدة والأمور الحقيقية [3] و الكذب بهذا المعنى هو الخروج عن الواقع ومخالفته ولا تخفى ما في هذا المعنى الذي ذهب إليه ابن سنان من تجوزلأن الشعر كما رأينا عند النقاد السابقين ،لا يخرج عن الواقع إلى حد الكذب ، وإنما يبالغ في تصوير هذا الواقع تصويراً فنياً وفي تخييل المعاني المراد إيصالها إلى المتلقي .إذا كان ابن سنان قد قرن الغلو و الكذب للشعر فإنه يشترط أن تأتي المعاني الصحيحة الجيدة وقد استوفت شروط الصحة و الكمال والتحرز مما يوجب الطعن ، والاستدلال بالتمثيل و التعليل ،ومثال الصحة في التقسيم

(١) العمدة ٢٤.
(٢) سر الفصاحة ٣٢٠.
(٣) نفسه ٣٤٠.

٧ ـ الشريف المرتضي :

يرى الشريف المرتضي أن طيف الخيال ، الذي يلهج بذكره الشعراء كثيراً إنما هو (تخييل وتمثيل واعتقادات وظنون باطلة . فمع اليقظة لا يحصل في اليد شيء منه إلا ذلك الظن الباطل و التخييل الفاسد)[١]. فالتصوير الفني الذي يأتي به الشعراء لطيف خيال الحبيب ، يصبح ههنا مرادفاً للتخييل الذي يرتبط بالتمثيل وإيقاع الظن . وهذه النظرة لا تفيد ارتباط التخييل بالكذب ، وإنما تربطه بأنماط التصوير الفني ، بوصفه طريقة من طرق تقديم المعنى .

ويذهب التبريزي إلى نفس ما ذهب إليه الشريف المرتضي ، فهو يشرح قول المعري:

وقلت الشمس في البيداء تبر ومثلك من تخيل ثم خالا

بقوله : (وحالك في الخيال الباطل أنك تخيلت ثم خلت ، أي تكلفت الظن ، وتعرضت له ، ومثلت الخيال في ذهنك ثم حققت ذلك الظن ، وصدقت تلك الخيلة وأطعت الوهم الكاذب ، وكذلك النفس خلقت مطيعة للأوهام ، وإن كانت كاذبة لأنها ترى تشاكلا بين شيئين في بعض الأوصاف ، فتحكم بأنه هو) [٢].

فالتخييل هنا يصبح رديفاً للتوهم ، وتحدد فاعلية التخييل بقدرته على الإيهام وهذا ما نجد له صدى قوياً عند عبد القاهر الجرجاني .

٨ ـ عبد القاهر الجرجاني :

يرى عبد القاهر أن الشعر و الخطابة يعتمدان التخييل ، أي القياس الخادع المجانب للحقيقة . ولكن هذا لا يعاب على الشاعر لأنه من صميم فنه ، ولأن الشاعر غير مطالب بالحجة القاطعة المنطقية ، و البينة العقلية ، ولهذا (لا يؤخذ الشاعر بأن

(١) المرتضي الشريف : طيف الخيال ٧٣ . تحقيق حسن كامل الصيرفي ، عيسى الحلبي . القاهرة ١٩٦٢

(٢) التبريزي : شروح سقط الزند ١/ ٣١.

٧ ـ الشريف المرتضي :

يرى الشريف المرتضي أن طيف الخيال ، الذي يلهج بذكره الشعراء كثيراً إنما هو (تخييل وتمثيل واعتقادات وظنون باطلة . فمع اليقظة لا يحصل في اليد شيء منه إلا ذلك الظن الباطل و التخييل الفاسد)[١]. فالتصوير الفني الذي يأتي به الشعراء لطيف خيال الحبيب ، يصبح ههنا مرادفاً للتخييل الذي يرتبط بالتمثيل وإيقاع الظن . وهذه النظرة لا تفيد ارتباط التخييل بالكذب ، وإنما تربطه بأنماط التصوير الفني ، بوصفه طريقة من طرق تقديم المعنى .

ويذهب التبريزي إلى نفس ما ذهب إليه الشريف المرتضي ، فهو يشرح قول المعري:

وقلت الشمس في البيداء تبر ومثلك من تخيل ثم خالا

بقوله : (وحالك في الخيال الباطل أنك تخيلت ثم خلت ، أي تكلفت الظن ، وتعرضت له ، ومثلت الخيال في ذهنك ثم حققت ذلك الظن ، وصدقت تلك الخيلة وأطعت الوهم الكاذب ، وكذلك النفس خلقت مطيعة للأوهام ، وإن كانت كاذبة لأنها ترى تشاكلا بين شيئين في بعض الأوصاف ، فتحكم بأنه هو) [٢].

فالتخييل هنا يصبح رديفاً للتوهم ، وتحدد فاعلية التخييل بقدرته على الإيهام وهذا ما نجد له صدى قوياً عند عبد القاهر الجرجاني .

٨ ـ عبد القاهر الجرجاني :

يرى عبد القاهر أن الشعر و الخطابة يعتمدان التخييل ، أي القياس الخادع المجانب للحقيقة . ولكن هذا لا يعاب على الشاعر لأنه من صميم فنه ، ولأن الشاعر غير مطالب بالحجة القاطعة المنطقية ، و البينة العقلية ، ولهذا (لا يؤخذ الشاعر بأن

(١) المرتضي الشريف : طيف الخيال ٧٣ . تحقيق حسن كامل الصيرفي ، عيسى الحلبي . القاهرة ١٩٦٢

(٢) التبريزي : شروح سقط الزند ١/ ٣١.

يرى أن الصورة فيه تخييلية (لا تتعدى التوهم وتقدير أن يصنع ويعمل . فليس من العادة أن تتخذ صورة أعلاها ياقوت على مقدار العلم ، وتحت ذلك الياقوت قطع مطاولة من الزبرجد كهيئة الأرماح و القامات .. وفي تشبيه الشقيق زيادة معنى تباعد الصورة من الوجود ، وهو شرطه أن تكون أعلاماً منشورة . والنشر في الياقوت ، وهو حجر لا يتصوره موجوداً)[1]. فالصورة التخييلية ههنا وهمية بمعنى أنها غير متحققة في الوجود ، وإن لم تكن مستحيلة ، وإنما يمكن لنا أن ندخلها في إطار الممتنع الذي ذكره الفلاسفة و النقاد من قبل ، وعرفوه على أنه ما لا يوجد في الواقع ، ولكن يمكن تصوره في الذهن .

تقوم الصياغة اللفظية بدور هام في عملية التخييل و الإيهام . ويصبح التشكيل الجمالي للغة وسيلة من الوسائل التي يستند إليها التخييل في إحداث عملية الإيهام ولهذا فعبد القاهر عندما يتحدث عن الجناس ، ويتعرض لقول أبي تمام :

يمدون من أيد عواص عواصم تصول بأسياف قواض قواضب

يرى أن هذا الجناس موهم (وذلك أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة كالميم من عواصم ، و الباء من قواضب أنها هي التي مضت ، وقد أرادت أن تجيئك ثانية وتعود إليك مؤكدة ، حتى إذا تمكن في نفسك تمامها ، ووعي سمعك آخرها انصرفت عن ظنك الأول ، وزلت عن الذي سبق من التخيل)[2]. فالتخييل ههنا يأتي مرادفاً للتوهم و الظن.

إن التوهم عند الجرجاني يأتي على ضربين اثنين : ضرب يترسخ في الذهن ، ويقوى معه الظن حتى يكاد يصل إلى حد الاعتقاد، وضرب (لا يبلغ ذلك المبلغ ولكنه شيء يجري في الخاطر . وأنت تعرف ذلك وتتصور وزنه إذا نظرت إلى الفرق بين الشيئين يشتبهان الشبه التام ، و الشيئين يشبه أحدهما بالآخر على ضرب من التقريب

(١) أسرار البلاغة ١٤٨.

(٢) أسرار البلاغة ١٣.

يرى أن الصورة فيه تخييلية (لا تتعدى التوهم وتقدير أن يصنع ويعمل . فليس من العادة أن تتخذ صورة أعلاها ياقوت على مقدار العلم ، وتحت ذلك الياقوت قطع مطاولة من الزبرجد كهيئة الأرماح و القامات .. وفي تشبيه الشقيق زيادة معنى تباعد الصورة من الوجود ، وهو شرطه أن تكون أعلاماً منشورة . والنشر في الياقوت ، وهو حجر لا يتصوره موجوداً)[1]. فالصورة التخييلية ههنا وهمية بمعنى أنها غير متحققة في الوجود ، وإن لم تكن مستحيلة ، وإنما يمكن لنا أن ندخلها في إطار الممتنع الذي ذكره الفلاسفة و النقاد من قبل ، وعرفوه على أنه ما لا يوجد في الواقع ، ولكن يمكن تصوره في الذهن .

تقوم الصياغة اللفظية بدور هام في عملية التخييل و الإيهام . ويصبح التشكيل الجمالي للغة وسيلة من الوسائل التي يستند إليها التخييل في إحداث عملية الإيهام ولهذا فعبد القاهر عندما يتحدث عن الجناس ، ويتعرض لقول أبي تمام :

يمدون من أيد عواص عواصم تصول بأسياف قواض قواضب

يرى أن هذا الجناس موهم (وذلك أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة كالميم من عواصم ، و الباء من قواضب أنها هي التي مضت ، وقد أرادت أن تجيئك ثانية وتعود إليك مؤكدة ، حتى إذا تمكن في نفسك تمامها ، ووعي سمعك آخرها انصرفت عن ظنك الأول ، وزلت عن الذي سبق من التخيل)[2]. فالتخييل ههنا يأتي مرادفاً للتوهم و الظن.

إن التوهم عند الجرجاني يأتي على ضربين اثنين : ضرب يترسخ في الذهن ، ويقوى معه الظن حتى يكاد يصل إلى حد الاعتقاد، وضرب (لا يبلغ ذلك المبلغ ولكنه شيء يجري في الخاطر . وأنت تعرف ذلك وتتصور وزنه إذا نظرت إلى الفرق بين الشيئين يشتبهان الشبه التام ، و الشيئين يشبه أحدهما بالآخر على ضرب من التقريب

(١) أسرار البلاغة ١٤٨.

(٢) أسرار البلاغة ١٣.

يقطع به ، ويلجئ إلى موجبه ، مع أن الشعر يكفي فيه التخييل ، والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل ، ولا شك أنه إلى هذا النحو قصد وإياه عمد)[1]. وكأن الجرجاني ههنا يرى أن محاكمة الشعر ، و الصور التخييلية فيه بمقياس الصدق فيها تحامل على طبيعة الشعر لأن القصد منه التخييل ، لا إيقاع الاعتقاد وهذه النظرة شبيهة إلى حد كبير بما ذهب إليه ابن سينا [2]، ولهذا نجد عبد القاهر يرى أن الأحكام الشعرية ، و الصور التخييلية في الشعر ، يجب ألا تخضع للمقاييس المنطقية . و الحكم المنطقي على الشعر لا يعتد به . وكأن عبد القاهر يدعو إلى أن يخضع الشعر إلى أحكامه الخاصة به أي الأحكام الفنية . يقول : (وكذلك قول من قال : (خير الشعر أكذبه)فهذا مراده ، لأن الشعر لا يكتسب من حيث هو شعر فضلا ونقصاً ، وانحطاطاً وارتفاعاً بأن ينحل الوضيع من الرفعة ما هو منه عار ، أو يصف الشريف بنقص وعار . فكم جواد بخله الشعر وبخيل سخاه ... ثم لا يعتبر ذلك في الشعر نفسه ، حيث تنتقد دنانيره ، وتنشر ديباجته)[3]. فالعبرة في التصوير الشعري ليست في صدقه أو كذبه وإنما في ما يتضمنه من تخييل للمعنى .

أما مقولة (خير الشعر أصدقه) فإن عبد القاهر يفسرها بذلك النوع من الشعر الذي يعتمد على الحكمة و الموعظة ، و الأمثال السائرة .ولهذا قيل :

وإن أحسن بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا

إلا أن عبد القاهر ينتصر للنظرة الجمالية الفنية إلى التصوير الشعري . فيقول : (والأول أولى لأنهما قولان يتعارضان في اختيار نوعي الشعر ، فمن قال (خيره أصدقه) كان ترك الإغراق و المبالغة و التجوز ، إلى التحقيق و التصحيح ...ومن قال (أكذبه) ذهب إلى أن الصنعة إنما يمد باعها ، وينشر شعاعها ...حيث يعتمد الاتساع و التخييل .

(١) أسرار البلاغة ٢٣٥.

(٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفا ١٧٠ ، ١٧٢ ، ١٩٦.

(٣) نفسه ٢٣٦.

يقطع به ، ويلجئ إلى موجبه ، مع أن الشعر يكفي فيه التخييل ، والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل ، ولا شك أنه إلى هذا النحو قصد وإياه عمد)[1]. وكأن الجرجاني ههنا يرى أن محاكمة الشعر ، و الصور التخييلية فيه بمقياس الصدق فيها تحامل على طبيعة الشعر لأن القصد منه التخييل ، لا إيقاع الاعتقاد وهذه النظرة شبيهة إلى حد كبير بما ذهب إليه ابن سينا [2]، ولهذا نجد عبد القاهر يرى أن الأحكام الشعرية ، و الصور التخييلية في الشعر ، يجب ألا تخضع للمقاييس المنطقية . و الحكم المنطقي على الشعر لا يعتد به . وكأن عبد القاهر يدعو إلى أن يخضع الشعر إلى أحكامه الخاصة به أي الأحكام الفنية . يقول : (وكذلك قول من قال : (خير الشعر أكذبه)فهذا مراده ، لأن الشعر لا يكتسب من حيث هو شعر فضلا ونقصاً ، وانحطاطاً وارتفاعاً بأن ينحل الوضيع من الرفعة ما هو منه عار ، أو يصف الشريف بنقص وعار . فكم جواد بخله الشعر وبخيل سخاه ... ثم لا يعتبر ذلك في الشعر نفسه ، حيث تنتقد دنانيره ، وتنشر ديباجته)[3]. فالعبرة في التصوير الشعري ليست في صدقه أو كذبه وإنما في ما يتضمنه من تخييل للمعنى .

أما مقولة (خير الشعر أصدقه) فإن عبد القاهر يفسرها بذلك النوع من الشعر الذي يعتمد على الحكمة و الموعظة ، و الأمثال السائرة .ولهذا قيل :

وإن أحسن بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا

إلا أن عبد القاهر ينتصر للنظرة الجمالية الفنية إلى التصوير الشعري . فيقول : (والأول أولى لأنهما قولان يتعارضان في اختيار نوعي الشعر ، فمن قال (خيره أصدقه) كان ترك الإغراق و المبالغة و التجوز ، إلى التحقيق و التصحيح ...ومن قال (أكذبه) ذهب إلى أن الصنعة إنما يمد باعها ، وينشر شعاعها ...حيث يعتمد الاتساع و التخييل .

(١) أسرار البلاغة ٢٣٥.

(٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفا ١٧٠ ، ١٧٢ ، ١٩٦.

(٣) نفسه ٢٣٦.

١ـ النوع المعتدل الشبيه بالحقيقة (لاعتدال أمره، وأن ما تعلق به من العلة موجود على ظاهر ما ادعى قوله:

ليس الحجاب بمقص عنك لي أملا إن السماء ترجى حين تحتجب

فاستتار السماء بالغيم هو سبب رجاء الغيث الذي يعد في مجرى العادة جوداً منها ونعمة صادرة عنها[١].

٢ ـ النوع المبالغ فيه، ولكن المبالغة لا تخرج به عن إطار التشبيه، ويمثل هذا النوع من التخييل التشبيه المقلوب كقول ابن بابك:

ألا يا رياض الحزن من أبرق الحمى نسيمك مسروق ووضعك منتحل

حكيت أبا سعد فنشرك نشره ولكن له صدق الهوى ولك الملل

٣ ـ أما النمط الثالث من التخييل، فهو الذي يخرج به الإغراق و المبالغة عن أصل التشبيه إلى ما لا أصل له في التشبيه، (ومن لطيف هذا النوع قول أبي العباس الضبي:

لا تركنن إلى الفراق وإن سكنت إلى العناق

فالشمس عند غروبها تصفر من فرق الفراق

ادعى لتعظيم الفراق أن ما يرى من صفرة في الشمس، حين يرق نورها، بدنوها من الأرض، إنما هو لأنها تفارق الأفق الذي كانت فيه، أو الناس الذين طلعت عليهم)[٢]. و الملاحظ من خلال الشواهد التي جاء بها عبد القاهر ـ وهي لا تخرج في جملتها عن التشبيه المقلوب، و التشبيه الضمني والاستعارة ـ أنه يدخل هذه الأنماط البلاغية في إطار النشاط التخييلي، أي أنه يدرج الاستعارة ضمن التخييل، على حين نفى قبلا أن تكون الاستعارة داخلة في هذا الباب.

٤ ـ وأما النوع الرابع من التخييل فيتمثل في التشخيص. و يقوم على ضرب من الادعاء، كأن تذكر صفة ثابتة حاصلة على الحقيقة ثم تدعي لها علة من عند نفسك،

(١) أسرار البلاغة ٢٤٠، ٢٤١.

(٢) نفسه ٢٤٢.

١ـ النوع المعتدل الشبيه بالحقيقة (لاعتدال أمره، وأن ما تعلق به من العلة موجود على ظاهر ما ادعى قوله:

ليس الحجاب بمقص عنك لي أملا إن السماء ترجى حين تحتجب

فاستتار السماء بالغيم هو سبب رجاء الغيث الذي يعد في مجرى العادة جوداً منها ونعمة صادرة عنها[١].

٢ ـ النوع المبالغ فيه، ولكن المبالغة لا تخرج به عن إطار التشبيه، ويمثل هذا النوع من التخييل التشبيه المقلوب كقول ابن بابك:

ألا يا رياض الحزن من أبرق الحمى نسيمك مسروق ووضعك منتحل

حكيت أبا سعد فنشرك نشره ولكن له صدق الهوى ولك الملل

٣ ـ أما النمط الثالث من التخييل، فهو الذي يخرج به الإغراق و المبالغة عن أصل التشبيه إلى ما لا أصل له في التشبيه، (ومن لطيف هذا النوع قول أبي العباس الضبي:

لا تركنن إلى الفراق وإن سكنت إلى العناق

فالشمس عند غروبها تصفر من فرق الفراق

ادعى لتعظيم الفراق أن ما يرى من صفرة في الشمس، حين يرق نورها، بدنوها من الأرض، إنما هو لأنها تفارق الأفق الذي كانت فيه، أو الناس الذين طلعت عليهم)[٢]. و الملاحظ من خلال الشواهد التي جاء بها عبد القاهر ـ وهي لا تخرج في جملتها عن التشبيه المقلوب، و التشبيه الضمني والاستعارة ـ أنه يدخل هذه الأنماط البلاغية في إطار النشاط التخييلي، أي أنه يدرج الاستعارة ضمن التخييل، على حين نفى قبلا أن تكون الاستعارة داخلة في هذا الباب.

٤ ـ وأما النوع الرابع من التخييل فيتمثل في التشخيص. و يقوم على ضرب من الادعاء، كأن تذكر صفة ثابتة حاصلة على الحقيقة ثم تدعي لها علة من عند نفسك،

(١) أسرار البلاغة ٢٤٠، ٢٤١.

(٢) نفسه ٢٤٢.

ففي أبيات ابن نباتة هذه (نكت ولطف ،وبدع وظرائف لا يستكثر لها الكثير من الثناء ، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعة الإطراء) [1].

يفضل عبد القاهر التخييل المعتمد على التعليل . ولما كان المجاز عنده بوجه عام يخفى بدعوى (الحقيقة وحمل النفس على تخيلها)[2]. فإن هذا التخيل يكون مكبوحاً بضوابط حالية أو لفظية ، تمثل قرائن كاشفة عن الجانب المجازي في المعنى فمن ذلك قول سعيد بن حميد :

وعد البدر بالزيارة ليلا فإذا وفى قضيت نذوري

قلت يا سيدي ولم تؤثر الليل على بهجة النهار المنير؟

قال لي لا أحب تغيير رسمي هكذا الرسم في طلوع البدور [3]

فالقرينة معنوية ولفظية . فقوله (البدر) معرفاً مبالغة في إحداث التطابق (استعارة) بينه وبين البدر الحقيقي ثم قوله (البدور) بالجمع دليل على أنه لا يعني البدر الحقيقي ، وإنما أوردها على المجاز ، لأن البدر الحقيقي واحد فقط . وكذلك قول المتنبي :

واستقبلت قمر السماء بوجهها فأرتني القمرين في وقت معا

(لولا تخيل أنها الشمس نفسها لم يكن لتغليب اسم القمر والتعريف بالألف واللام معنى . وكذلك لولا ضبطه نفسه حتى لا يجري المجاز و التشبيه في وهمه لكان قوله : (في وقت معا) لغواً من القول . فليس بعجيب أن يتراءى لك وجه غادة حسناء في وقت طلوع القمر و توسطه السماء) [4]. يعتمد في التخييل عند عبد القاهر ، على التعليل الحسن ،والقرائن الدالة على أنه تخييل ، زيادة على قوة السبك ،وتماسك البناء فهذا

(١) نفسه ٢٤٩.

(٢) أسرار البلاغة ٢٧٢.

(٣) أسرار البلاغة ٢٧٣.

(٤) نفسه ٢٧٤.

ففي أبيات ابن نباتة هذه (نكت ولطف ،وبدع وظرائف لا يستكثر لها الكثير من الثناء ، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعة الإطراء) [1].

يفضل عبد القاهر التخييل المعتمد على التعليل . ولما كان المجاز عنده بوجه عام يخفى بدعوى (الحقيقة وحمل النفس على تخيلها)[2]. فإن هذا التخيل يكون مكبوحاً بضوابط حالية أو لفظية ، تمثل قرائن كاشفة عن الجانب المجازي في المعنى فمن ذلك قول سعيد بن حميد :

وعد البدر بالزيارة ليلا فإذا وفى قضيت نذوري

قلت يا سيدي ولم تؤثر الليل على بهجة النهار المنير؟

قال لي لا أحب تغيير رسمي هكذا الرسم في طلوع البدور [3]

فالقرينة معنوية ولفظية . فقوله (البدر) معرفاً مبالغة في إحداث التطابق (استعارة) بينه وبين البدر الحقيقي ثم قوله (البدور) بالجمع دليل على أنه لا يعني البدر الحقيقي ، وإنما أوردها على المجاز ، لأن البدر الحقيقي واحد فقط . وكذلك قول المتنبي :

واستقبلت قمر السماء بوجهها فأرتني القمرين في وقت معا

(لولا تخيل أنها الشمس نفسها لم يكن لتغليب اسم القمر والتعريف بالألف واللام معنى . وكذلك لولا ضبطه نفسه حتى لا يجري المجاز و التشبيه في وهمه لكان قوله : (في وقت معا) لغواً من القول . فليس بعجيب أن يتراءى لك وجه غادة حسناء في وقت طلوع القمر و توسطه السماء) [4]. يعتمد في التخييل عند عبد القاهر ، على التعليل الحسن ،والقرائن الدالة على أنه تخييل ، زيادة على قوة السبك ،وتماسك البناء فهذا

(١) نفسه ٢٤٩.

(٢) أسرار البلاغة ٢٧٢.

(٣) أسرار البلاغة ٢٧٣.

(٤) نفسه ٢٧٤.

في الباقين) [1]. ومن هنا فالتخييل لم ينقص من قيمة الشعر ، ولم يحط من الجانب الإخباري أو التربوي الذي يتضمنه . وكما أسلفنا فإن نظرة عبد القاهر إلى التخييل ، في علاقته بالصدق ،يتجاذبها تياران : تيار عمدته المنطق ،وحجته البرهان و العقل، وهنا يغدو التخييل نوعاً من القياس الخادع الموهم ، وتيار عمدته الحكم الجمالي الفني ، وهنا يصبح التخييل ضرورة فنية ملحة ،لا يقوم الفن إلا بها.

٩ ـ البطليوسي :

لقد عد البطليوسي (ق٦) التخييل نوعاً من الإيهام و الخداع . فهو شبيه عنده بالسحر الذي يخدع الرائي ،فيخيل إليه خيالات و صوراً ، حتى إذا محصها لم يبق منها في الواقع شيء . وهذا الفهم للتخييل نابع من فهمه لطبيعة الشعر . فالشعر عنده مبني على المغالطة وتزوير القول . ومن هنا فهو بعيد عن الصدق ، لصيق بالكذب . إنه (باطل يجلى في معرض حق ، وكذب يصور بصورة صدق)[2] .

١٠ ـ ابن خفاجة(٥٣٣هـ) :

أما ابن خفاجة فقد وقف مدافعاً عن شعره ضد المتزمتين من فقهاء عصره ، ومن هنا جاء موقفه من التخييل مناقضاً لموقف البطليوسي مناقضة تامة . ولهذا فهو (يرى أنه يستجاز في صناعة الشعر لا في صناعة النثر أن يقول قائل فيه (إني فعلت) و (إني صنعت)من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة فإن الشعر مأخذ و طريقة ،وإذا كان القصد فيه التخييل فليس القصد فيه الصدق ولا يعاب فيه الكذب) [3]. فابن خفاجة هنا يبعد الحكم الأخلاقي الصارم عن الشعر ويضعه جانباً لأن الشعر لا يقصد به الصدق وإنما القصد الأساسي فيه التخييل أي تصوير المعنى تصويراً فنياً جمالياً فيه لطافة

(١) دلائل الإعجاز ٢٠.

(٢) البطليوسي : الاقتضاب في شرح أدب الكتاب ١٥ ـ بيروت ١٩٠١.

(٣) ابن خفاجة : الديوان ١٠ ، ١١.

في الباقين) [1]. ومن هنا فالتخييل لم ينقص من قيمة الشعر ، ولم يحط من الجانب الإخباري أو التربوي الذي يتضمنه . وكما أسلفنا فإن نظرة عبد القاهر إلى التخييل ، في علاقته بالصدق ،يتجاذبها تياران : تيار عمدته المنطق ،وحجته البرهان و العقل، وهنا يغدو التخييل نوعاً من القياس الخادع الموهم ، وتيار عمدته الحكم الجمالي الفني ، وهنا يصبح التخييل ضرورة فنية ملحة ،لا يقوم الفن إلا بها.

٩ ـ البطليوسي :

لقد عد البطليوسي (ق٦) التخييل نوعاً من الإيهام و الخداع . فهو شبيه عنده بالسحر الذي يخدع الرائي ،فيخيل إليه خيالات و صوراً ، حتى إذا محصها لم يبق منها في الواقع شيء . وهذا الفهم للتخييل نابع من فهمه لطبيعة الشعر . فالشعر عنده مبني على المغالطة وتزوير القول . ومن هنا فهو بعيد عن الصدق ، لصيق بالكذب . إنه (باطل يجلى في معرض حق ، وكذب يصور بصورة صدق)[2] .

١٠ ـ ابن خفاجة(٥٣٣هـ) :

أما ابن خفاجة فقد وقف مدافعاً عن شعره ضد المتزمتين من فقهاء عصره ، ومن هنا جاء موقفه من التخييل مناقضاً لموقف البطليوسي مناقضة تامة . ولهذا فهو (يرى أنه يستجاز في صناعة الشعر لا في صناعة النثر أن يقول قائل فيه (إني فعلت) و (إني صنعت)من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة فإن الشعر مأخذ و طريقة ،وإذا كان القصد فيه التخييل فليس القصد فيه الصدق ولا يعاب فيه الكذب) [3]. فابن خفاجة هنا يبعد الحكم الأخلاقي الصارم عن الشعر ويضعه جانباً لأن الشعر لا يقصد به الصدق وإنما القصد الأساسي فيه التخييل أي تصوير المعنى تصويراً فنياً جمالياً فيه لطافة

(١) دلائل الإعجاز ٢٠.

(٢) البطليوسي : الاقتضاب في شرح أدب الكتاب ١٥ ـ بيروت ١٩٠١.

(٣) ابن خفاجة : الديوان ١٠ ، ١١.

خفاجه لا يربط التخييل بالصدق أو الكذب ، ويبعد عنه الحكم الأخلاقي ليحل محله الحكم الجمالي الفني .

١١ـ الزمخشري(٥٣٨هـ) :

أما الزمخشري فإنه لم ينظر إلى التخييل من زاوية الصدق أو الكذب وإنما عده ضرباً من التقديم الحسي للمعنى ، ولهذا رأى أن التصوير القرآني تخييل للمعنى . ولو كان للتخييل أدنى ارتباطاً بالكذب لما وصف به الزمخشري التصوير القرآني .

١٢ـ ابن المنير(٦٨٣هـ):

إلا أن أحمد بن المنير ربط التخييل بالكذب ، وعده قريناً للإيهام والتضليل والخداع ومن هنا حمل على الزمخشري حملة نكراء لاستعماله لفظة تخييل للدلالة على كلام الله عز وجل . ومن هنا رأى (أنا مخاطبون باجتناب الألفاظ الموهمة في جلال الله تعالى ، وإن كانت معانيها صحيحة وأي إيهام أشد من إيهام لفظ التخييل)[١] ولهذا عندما يتعرض أحمد بن المنير لتفسير الزمخشري قوله تعالى : ﴿ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ﴾ بأنه تخييل للجلال والعظمة ، يقول : (قوله ...إن ذلك تخييل للعظمة سوء أدب في الإطلاق وبعد في الإضرار ، فإن التخييل إنما يستعمل في الأباطيل وما ليست له حقيقة صدق ، فإن يكن معنى ما قاله صحيحاً فقد أخطأ في التعبير عنه بعبارة موهمة لا مدخل لها في الأدب الشرعي)[٢] فالتخييل عند ابن المنير مرتبط بالإيهام والكذب ومن ثم يجب ألا يستعمل للدلالة على مفهوم التصوير في الأسلوب القرآني . والحقيقة أن ابن المنير اعترض على استعمال لفظة التخييل في دراسة أسلوب القرآن ، وربما لم يكن ليعترض لو كان الأمر يمس الشعر مثلا . إلا أن هذا لا يغير من مفهومه للتخييل وعلاقته بالصدق والكذب .

* * *

(١) الانتصاف بهامش الكشاف ٣/ ١٦٣ .

(٢) الانتصاف بهامش الكشاف ١/ ٢٩٢ .

خفاجه لا يربط التخييل بالصدق أو الكذب ، ويبعد عنه الحكم الأخلاقي ليحل محله الحكم الجمالي الفني .

١١ـ الزمخشري(٥٣٨هـ) :

أما الزمخشري فإنه لم ينظر إلى التخييل من زاوية الصدق أو الكذب وإنما عده ضرباً من التقديم الحسي للمعنى ، ولهذا رأى أن التصوير القرآني تخييل للمعنى . ولو كان للتخييل أدنى ارتباطاً بالكذب لما وصف به الزمخشري التصوير القرآني .

١٢ـ ابن المنير(٦٨٣هـ):

إلا أن أحمد بن المنير ربط التخييل بالكذب ، وعده قريناً للإيهام والتضليل والخداع ومن هنا حمل على الزمخشري حملة نكراء لاستعماله لفظة تخييل للدلالة على كلام الله عز وجل . ومن هنا رأى (أنا مخاطبون باجتناب الألفاظ الموهمة في جلال الله تعالى ، وإن كانت معانيها صحيحة وأي إيهام أشد من إيهام لفظ التخييل)[١] ولهذا عندما يتعرض أحمد بن المنير لتفسير الزمخشري قوله تعالى : ﴿ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ﴾ بأنه تخييل للجلال والعظمة ، يقول : (قوله ...إن ذلك تخييل للعظمة سوء أدب في الإطلاق وبعد في الإضرار ، فإن التخييل إنما يستعمل في الأباطيل وما ليست له حقيقة صدق ، فإن يكن معنى ما قاله صحيحاً فقد أخطأ في التعبير عنه بعبارة موهمة لا مدخل لها في الأدب الشرعي)[٢] فالتخييل عند ابن المنير مرتبط بالإيهام والكذب ومن ثم يجب ألا يستعمل للدلالة على مفهوم التصوير في الأسلوب القرآني . والحقيقة أن ابن المنير اعترض على استعمال لفظة التخييل في دراسة أسلوب القرآن ، وربما لم يكن ليعترض لو كان الأمر يمس الشعر مثلا . إلا أن هذا لا يغير من مفهومه للتخييل وعلاقته بالصدق والكذب .

* * *

(١) الانتصاف بهامش الكشاف ٣/ ١٦٣ .

(٢) الانتصاف بهامش الكشاف ١/ ٢٩٢ .

١٨- ابن الزملكاني : **التبيان في علم البيان** ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ـ بغداد ١٩٦٤ .

١٩- ابن سنان الخفاجي : **سر الفصاحة** ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي ـ القاهرة ـ ١٩٥٣.

٢٠- ابن سينا : **الإشارات والتنبيهات مع شرح نصير الدين الطوسي** . القسم الأول ، تحقيق سليمان دنيا ـ دار المعارف ـ مصر ١٩٦٠.

٢١- ابن سينا : **الخطابة من كتاب الشفاء** ، تحقيق محمد سليم سالم ـ الإدارة العامة للثقافة ـ القاهرة ١٩٥٤ .

٢٢- ابن طباطبا : **عيار الشعر** ، تحقيق زغلول سلام و طه الحاجري ـ القاهرة ١٩٥٦.

٢٣- عباس إحسان : **تاريخ النقد الأدبي عند العرب حتى القرن الثامن الهجري** ، دار الثقافة ـ بيروت ١٩٨١ .

٢٤- العسكري أبو هلال : **الصناعتين** ، تحقيق مفيد قميحة ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ١٩٨١.

٢٥- عصفور جابر : **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** ، دار التنوير ـ بيروت ١٩٨٣.

٢٦- الفارابي : **رسالة في قوانين صناعة الشعراء**، ضمن فن الشعر ـ تحقيق عبد الرحمن بدوي ـ ١٩٥٣.

٢٧- الفارابي: **كتاب الفصوص ضمن رسائل الفارابي** ، حيدر آباد الدكن .

٢٨- الكندي: **رسائل الكندي الفلسفية** ، تحقيق عبد الهادي أبو ريدة ـ القاهرة ١٩٥٠ .

٢٩- المرزوقي : **شرح ديوان الحماسة** ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٥٣ .

٣٠- ابن وهب إسحق : **البرهان في وجوه البيان** ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ـ بغداد ١٩٦٧.

٣١- ويمزات وبروكس : **النقد الأدبي** ، ترجمة حسام الخطيب و محيي الدين صبحي ـ مطبعة جامعة دمشق .

* * *

١٨- ابن الزملكاني : **التبيان في علم البيان** ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ـ بغداد ١٩٦٤ .

١٩- ابن سنان الخفاجي : **سر الفصاحة** ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي ـ القاهرة ـ ١٩٥٣.

٢٠- ابن سينا : **الإشارات والتنبيهات مع شرح نصير الدين الطوسي** . القسم الأول ، تحقيق سليمان دنيا ـ دار المعارف ـ مصر ١٩٦٠.

٢١- ابن سينا : **الخطابة من كتاب الشفاء** ، تحقيق محمد سليم سالم ـ الإدارة العامة للثقافة ـ القاهرة ١٩٥٤ .

٢٢- ابن طباطبا : **عيار الشعر** ، تحقيق زغلول سلام و طه الحاجري ـ القاهرة ١٩٥٦.

٢٣- عباس إحسان : **تاريخ النقد الأدبي عند العرب حتى القرن الثامن الهجري** ، دار الثقافة ـ بيروت ١٩٨١ .

٢٤- العسكري أبو هلال : **الصناعتين** ، تحقيق مفيد قميحة ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ١٩٨١.

٢٥- عصفور جابر : **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** ، دار التنوير ـ بيروت ١٩٨٣.

٢٦- الفارابي : **رسالة في قوانين صناعة الشعراء**، ضمن فن الشعر ـ تحقيق عبد الرحمن بدوي ـ ١٩٥٣.

٢٧- الفارابي: **كتاب الفصوص ضمن رسائل الفارابي** ، حيدر آباد الدكن .

٢٨- الكندي: **رسائل الكندي الفلسفية** ، تحقيق عبد الهادي أبو ريدة ـ القاهرة ١٩٥٠ .

٢٩- المرزوقي : **شرح ديوان الحماسة** ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٥٣ .

٣٠- ابن وهب إسحق : **البرهان في وجوه البيان** ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ـ بغداد ١٩٦٧.

٣١- ويمزات وبروكس : **النقد الأدبي** ، ترجمة حسام الخطيب و محيي الدين صبحي ـ مطبعة جامعة دمشق .

* * *