# الفصل الرابع

# توظيف الفلاسفة المسلمين لمفهوم التخييل

# تمهيد

يكتسي الحديث عن مفهوم التخييل لـدى الفلاسفة المسلمين الخلّص، ونقصد بهم الفارابي وابن سينا وابن رشد، أهمية خاصة ومميزة لأنه يؤشر على لحظة تطور المفاهيم الفلسفية ونضج التصورات الجمالية المرتبطة بها؛ إذ لم يعد نقل التراث الأرسطي يتم بواسطة الترجمة الحرفية التي تتقيد بالبناء التركيبي للنص، بل أصبح يتوسل بالشرح والتلخيص، وهذا ما أعطى لأولئك الفلاسفة فرصة أكبر للتصرف في النصوص المنقولة بإقحام رؤاهم ومواقفهم الجمالية فيها، ومكنهم من صوغ تصور نظري متكامل ومتناسق للظاهرة الأدبية يحدد العناصر والمقومات التي تسم أشكالها وغاياتها، ويلم بالقوانين التي تحكمها وتوجهها[1]. وأتاح لهم – في الوقت نفسه – حل كثير من القضايا والإشكالات التي طرحها تطور الشعر العربي وتحوله آنذاك.

ويعتبر مفهوم التخييل لدى فلاسفة الإسلام من أكثر المفاهيم النظرية التي تشي بخصوصية تصورهم الجمالي للعملية الشعرية، وتؤكد أنهم لم يكونوا مجرد نقلة لكتب أرسطو وشراحا لها، بل كانوا يمارسون قراءة فاحصة لشعريته، ويغنونها بتصورات جديدة «مستمدة من صميم نظرية القول عند العرب»[2].

بيد أن القراءة التي قدمها الفارابي وابن سينا وابن رشد للشعرية الأرسطية لم تنطلق من فراغ، وإنما استعانت بعدة وسائط ذات أصول ثقافية مختلفة، وكانت بدورها استمرارا لقراءات سابقة وتطويرا لها. ولعل أبرز

(1) د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 4.
(2) د. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص 201، 206.

دليل على ذلك «إقحام» صاحبي الترجمتين العربيتين القديمتين لكتابي الخطابة والشعر لمصطلح التخييل في النص المترجم بالرغم من أن أرسطو لم يشر إليه، ولم يوظف أي مصطلح دال عليه.

إن ما نسعى إليه هنا هو متابعة كيفية استثمار الفلاسفة المسلمين للدلالات والتصورات التي تضمنتها الاستعمالات الأولى لكلمة تخييل في النصوص الفلسفية العربية الأولى، وبيان مدى إسهام المباحث النفسية في إثراء المحتوى المفهومي لمصطلح التخييل، ثم رصد مختلف التحولات الدلالية والتطورات الوظيفية الجوهرية التي طرأت عليه بعد لحظة بداية تشكله، والتي أدت إلى إثراء وضعه النظري والمنهجي، فصار أداة إجرائية لمقاربة الجوانب الخيالية والتخييلية للشعر.

## 1. تأصيل مفهوم التخييل وتخصيصه:

اتضح فيما سبق أن توظيف كلمة التخييل في النصوص الفلسفية العربية الأولى ينقسم إلى مستويين دلاليين متباينين: ففي الأول وردت بمعاني لغوية ونفسية، وتداخلت مع الكلمات المماثلة والمقاربة لها اشتقاقيا؛ وفي الثاني وردت بمعاني دقيقة وواضحة تنم عن بداية تشكل مضمونها الاصطلاحي، وتحولها من ثمة إلى أداة إجرائية لمقاربة قضايا الشعر وظواهره الإبداعية.

ولكي تصبح كلمة تخييل مصطلحا جماليا كان من الضروري استخلاص دلالاتها النوعية الدقيقة وربطها بالعملية الشعرية وبخصائصها الفنية ووظائفها النفسية، وهذا ما أنجزه الفارابي الذي استوعب أهم الجهود السابقة، واستطاع أن يقارب بين تصورات أرسطو الشعرية ومباحثه النفسية. وفي هذا الإطار يقول جابر عصفور: «ما كان يمكن للمصطلح [يقصد الخيال] أن ينتقل هذه النقلة عند العرب لو لم يوجد الفيلسوف الذي يوحد ما بين التفكير الفلسفي والتفكير الأدبي، أو الذي يجعل نظرية الشعر قسما من أقسام تفكيره الفلسفي

العام. وذلك ما صنعه الفارابي الذي أقام نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسي واضح، يكشف عن فهم نسبي لملكة التخيل عند الشاعر، وفهم كامل لطبيعة الإثارة التخيلية التي يحدثها الشعر في المتلقي»[1].

ولم يكن تخصيص الفارابي لمصطلح التخييل بالظاهرة الأدبية أن يتم بسرعة ويسر،فقد اعترضته عوائق لغوية وثقافية عديدة، ترجع أساسا إلى المحتوى النظري لمصطلحات كتاب الشعر وأصولها الحضارية، وكذا إلى طبيعة اللغة الوسيطة التي قدمت بها القناة المترجمة تلك المصطلحات والتصورات إلى الثقافة العربية. ولذلك يلاحظ أنه سلك طريقتين مغايرتين في التنبيه على الخاصية التخييلية للشعر وتأكيد فاعليتها الجمالية ووظيفتها النفسية: ففي الأولى توسل بالمصطلحات التي سادت في النصوص الفلسفية العربية الأولى، والتي اعتبرتها هذه الدراسة إبدالات لمفهوم التخييل؛ أما في الثانية فقد وظف مصطلح التخييل اقتداء بمتى بن يونس الذي ورد عنده مرة واحدة في ترجمته لكتاب الشعر كما اتضح سلفا. ويتبين هذا المسلك الذي انتهجه الفارابي من خلال تتبع مصطلحات رسالته في قوانين صناعة الشعراء، ومقارنتها بمصطلحات رسالة أخرى موسومة بكتاب الشعر، والتي يبدو أنه ألفها بعد الأولى[2]:

---

(1) د. جابر عصفور: الصورة الفنية،ص 21. أنظر أيضا: د. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 148.

(2) نشر هذه الرسالة أيضا د. **محمد سليم سالم** بعنوان «جوامع الشعر» ضمن كتاب أبي الوليد بن رشد: تلخيص أرسطو طاليس في الشعر، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1971، ص 171 - 175. وقد اعتقد أنها لم تنشر من قبل (ص 168). وستعتمد هذه الدراسة على تحقيق د. **محسن مهدي** لها، ليس لأنه يسبق زمنيا = عمل د. **سليم سالم**، بل لأنه من المرجح أن يكون عنوانها الحقيقي هو «كتاب الشعر»، خاصة أن **الفارابي** ذاته يسميها كذلك في كتابه: الموسيقى الكبير، ص 1176، 1188، كما أن **حازما القرطاجني** يشير إليها بالعنوان ذاته (منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 86).

| المصطلحات<br>الرسالة | مصطلح التخييل | مادة (خيل) | مادة (شبه) | مادة (حاكى) | مادة (مثل) | مادة (وهم) | ترادف التشبيه والمحاكاة | ترادف التشبيه والتمثيل |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| مقالة في قوانين صناعة الشعراء | 0 | 0 | 16 مرة<br>٪38,09 | 9 مرات<br>٪21,42 | 9 مرات<br>٪21,42 | 4 مرات<br>٪9,52 | 3 مرات<br>٪7,14 | مرة واحدة<br>٪2,38 |
| كتاب الشعر | 4 مرات<br>٪5,88 | 24 مرة<br>٪35,29 | مرة واحدة٪1,47 | 39 مرة<br>٪57,35 | 0 | 0 | 0 | 0 |

يجد التفاوت بين مصطلحات الرسالتين تفسيره في خصوصية الزمن الثقافي لكل واحدة منهما، فالمرجح أن يكون الفارابي كتب رسالته الأولى في لحظة زمنية غير بعيدة عن لحظة ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر، أي قبيل اكتمال تشكل مصطلح التخييل واستقراره في مجال الإبداع الفني. وقد تميزت هذه اللحظة كما اتضح في السابق بشيوع مصطلحات التشبيه والمحاكاة والتمثيل والوهم، وهي مصطلحات كانت تستعمل كلها بغاية الإحالة إلى الخاصية التخييلية للنص الشعري، دون أن تسميها بالمصطلح الدال عليها.

أما في الرسالة الثانية، فيلاحظ التوظيف المتواتر لمصطلحي المحاكاة والتخييل ولمشتقاتهما مقابل غياب كلي للمصطلحات السابقة الواردة في الرسالة الأولى باستثناء فعل «يشبه» الذي ورد مرة واحدة. وإذا كان هذا الأمر يقود إلى الاعتقاد بأسبقية مقالته في قوانين صناعة الشعراء، فإن ما يرسخه قول الفارابي في مستهلها: «(...) فالأولى أن نومئ إلى ما يحضرنا في هذا الوقت من القوانين والأمثلة والأقاويل التي ينتفع بها في هذه الصناعة»[1].

ذلك أن وسم حديثه بالإيماء، وبأنه أبرز ما يحضره في لحظة تدوينه يوحي بأنه أدرك عدم كفايته في تحديد الخاصية النوعية المميزة للشعر والإحاطة بها، كما يوحي أيضا بأنه سيستعيده لتحديد الخصائص الجوهرية للإبداع الشعري. وهو الأمر الذي تحقق فعلا حين ربط في رسالته الثانية بين التخييل والشعر.

وتتجلى أهمية عملية إغناء الفارابي لكتاب الشعر بمصطلح التخييل في أنها ستوجه قراءة الفلاسفة المسلمين اللاحقين لهذا الكتاب، وستمكنهم من إنتاج تصور نظري متكامل للعملية الشعرية، يحدد طبيعة علاقتها بالواقع

(1) الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 150.

الموضوعي والانفعالات النفسية والرؤى الجمالة للمبدع، وبالخصائص الدلالية والإيحائية لخطابها اللغوي، ثم بالآثار النفسية التي تحدثها لدى المتلقي.

إلا أن استثمار ابن سينا وابن رشد لمصطلح التخييل في قراءتهما لكتاب الشعر لم يتم بمعزل عن التأثر بترجمة متى بن يونس لهذا الكتاب، ذلك أنهما لم يتخلصا من قراءته لمصطلح المحاكاة بالتشبيه، وهذا ما أدى بهما إلى ربط مصطلحي التخييل والمحاكاة بالمصطلحات البلاغية كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية والتمثيل، كما يتضح من الجدول الإحصائي التالي:

| المصطلح الرسالة | مصطلح المحاكاة | المشتقات الأخرى لمادة (حاكى) | مصطلح التخييل | المشتقات الأخرى لمادة (خيل) | مصطلح التشبيه | مصطلح الاستعارة | مصطلح المجاز | مصطلح الكناية | مصطلح التمثيل | مصطلح التغيير (الإبدال، النقل) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ابن سينا: فن الشعر | 71 مرة ٪39,23 | 25 مرة ٪13,81 | 25 مرة ٪13,81 | 30 مرة ٪16,57 | 17 مرة ٪9,39 | 6 مرات ٪9,39 | مرة واحدة ٪0,55 | 0 | 0 | 6 مرات ٪3,31 |
| مجموع المصطلحات | 96 مرة ٪53,05 | | 55 مرة ٪30,38 | | 30 مرة ٪16,57 | | | | | |
| ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر | 101 مرة ٪41,39 | 32 مرة ٪13,11 | 28 مرة ٪11,47 | 7 مرات ٪2,86 | 47 مرة ٪19,26 | 5 مرات ٪2,04 | مرة واحدة ٪0,40 | مرتين ٪0,81 | مرة واحدة ٪0,40 | 20 مرة ٪8,19 |
| مجموع المصطلحات | 133 مرة ٪54,50 | | 35 مرة ٪14,35 | | 76 مرة ٪31,15 | | | | | |

يدل هذا الجدول الإحصائي على أن مصطلح المحاكاة هيمن إلى حد كبير على كل المصطلحات الموظفة في التلخيصين بما في ذلك مصطلح التخييل، وأن نسبة الفرق بينه وبين هذا الأخير بلغت لدى ابن سينا\25,42٪ ولدى ابن رشد 29,92٪. وهي نسبة هامة، لأنها تؤكد ما سبق قوله بخصوص القوة النظرية والثقل المفهومي لمصطلح المحاكاة في سياقه الأصلي بوصفه جوهر كتاب الشعر. إلا أنها لا تدل فيما يبدو على أنه أكثر أهمية وقيمة من مصطلح التخييل؛ لأنهما كانا يوظفان في كثير من الأحيان بمعنى مترادف ومتداخل كما سيتضح لاحقا.

ومن الجدير بالملاحظة أن مصطلحي المحاكاة والتخييل يشكلان معا النسبة المهيمنة من مجموع مصطلحات التلخيصين، إذ تكررا لدى ابن سينا 151 مرة مقابل 30 مرة للمصطلحات البلاغية الأخرى؛ بينما تكررا لدى ابن رشد 168 مرة مقابل 76 مرة للمصطلحات البلاغية الأخرى.

أما بخصوص المصطلحات البلاغية، فيدل توظيفها على المنحى الجديد الذي أصبح يطبع اشتغال مصطلحي التخييل والمحاكاة في الخطاب الفلسفي، والذي يتميز ببداية انفتاحهما على مباحث الدرس البلاغي العربي. ولئن كانت إرهاصات هذا الأمر قد بدأت مع مترجمي كتابي الخطابة والشعر، فقد اتخذت منحى مغايرا لدى ابن سينا وابن رشد، حيث نظرا إليها باعتبارها وسائل جمالية للتخييل.

## 2. ماهية التخييل ومهمته:

تأثر الفلاسفة المسلمون في تصورهم الجمالي للشعر بالنظرة المنطقية لفلسفتهم التي تربط المستويات المختلفة للخطاب بغايتها المدنية في الحياة اليومية للإنسان، وقد انعكس ذلك على مفهومهم للتخييل، فركزوا في تعريفهم له على جانبه الوظيفي وأثره النفسي أكثر مما ركزوا

على عناصره الجمالية ومقوماته الأسلـوبية. ولذلك يلاحظ أنهم ما انفكوا يستخدمون – في معرض توظيفهم لمصطلح التخييل- جملة من الدوال التي تحيل إلى بعض الحالات والانفعالات النفسية، وتكشف أنه استجابة ذهنية للمتلقي تبرز على مستوى انفعالاته أو أفعاله، وتترجم درجة تأثره بموضوع التخييل ونوع انسياقه لطريقة تشكله. يقول الفارابي بهذا الصدد: «(...) جودة التخييل يقصد بها أن تنهض نفس السامع إلى طلب الشيء المخيل والهرب منه أو النـزاع إليه أو الكراهة له، وإن لم يقع له به تصديق (...) وتستعمل جودة التخييل فيما يسخط ويرضي وفيما يفزع ويؤمن وفيما يلين النفس وفيما يشدها وفي سائر عوارض النفس. ويقصد بجودة التخييل أن يتحرك الإنسان لقبول الشيء وينهض نحوه وإن كان علمه بالشيء يوجب خلاف ما يخيل له فيه. وكثير من الناس إنما يحبون ويبغضون الشيء ويؤثرونه ويجتنبـونه بالتخيل دون الروية، إما لأنه لا روية لهم بالطبع أو أن يكونوا اطرحوها في أمورهم»[1]، وفي السياق نفسه، لكن بعبارات مختصرة يقول ابن سينا: «التخييل: هو انفعال من تعجب، أو تعظيم، أو تهوين، أو تصغير، أو غم، أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول إيقاع اعتقاد البتة»[2].

فالتخييل انفعال جمالي تذعن فيه نفس المتلقي – بشكل لا واع وغير فكري- لمقتضى القول الشعري، فينساق ذهنه للصور والعوالم المخيلة إليه، وهو وإن كان لا يروم إقناع النفس وحملها على تصديق موضوع التخييل، فإن فعله لا يتحقق إلا إذا استطاعت الأحكام الجمالية التي ينطوي عليها إثارة الحركات الخيالية للقوى الذهنية، وأن تغلبها على الحركة الإدراكية للقوى العقلية (الروية والفكر)، فتحرر المتلقي من سلطانها، وتدفعه من ثمة

(1) الفارابي: فصول منتزعة، ص 63 – 64. أنظر كذلك: إحصاء العلوم، ص 84 – 85.
(2) ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص 15.

إلى أن يتوهم صدق ما خيل إليه فينساق لمقتضاه الانفعالي. ويرى ابن سينا أن هذا الأمر يعرض للإنسان إذا تمثلت له الأشياء بصور مخالفة لما جرت به عادتها ولما تستوجبه طبيعتها المادية أو الحركية[1].

ويشي تنبيه فلاسفة الإسلام على الجوهر التأثيري للتخييل بأنه ليس غاية في حد ذاته، وإنما له مقاصد في غيره أبرزها «المقصد العملي» الذي يستهدف حث المتلقي على القيام بعمل أو تركه [2].

ولا يمارس التخييل - كما تشير الجملة الأخيرة من نص الفارابي - تأثيره في صنف خاص من الناس دون الآخرين، بل إن فعله يمس كل البشر سواء كانوا غير عقليين بالطبع، أي لا يحكمون رويتهم في إدراكاتهم، أم كانوا عقلانيين، «لأن التخييلات أشد وقعا في النفوس من الحقائق والوقائع، لذلك من يتقن صناعة التخييل يكون أشد تأثيرا من الذين يحترفون البرهان»[3]. والسبب في ذلك أن التخييل يوافق طبيعة النفس الإنسانية التي تنشد غريزيا إلى المواضيع الجميلة والجديدة التي تخرق التشكلات المبتذلة والمألوفة للظواهر الإدراكية، فتصوغها بصور مغايرة ومفاجئة وبأسلوب عجيب وممتع[4].

ويتخذ الانفعال الغريزي الذي يحدد ماهية التخييل ووظيفته مظهرين اثنين: فالأول يكون مجرد تأثر عاطفي ولا يتولد عنه أي موقف سلوكي، وهذا ما يشير إليه دال «التعجب» في تعريف ابن سينا؛أما الثاني فهو انفعال نفسي تتولد عنه وقفة سلوكية للمتلقي اتجاه الشيء المخيل إليه، وهذا ما

(1) ابن سينا: التعليقات، ص 117.

(2) محمد المصباحي: «صراع الخيال والعقل في الحضارة العربية الإسلامية»، ص 26.

(3) نفسه.

(4) الفارابي: إحصاء العلوم، ص 84. ابن سينا: فن الشعر، ص 162.

قصده الفارابي بقوله في النص أعلاه: «أن يتحرك الإنسان لقبول الشيء وينهض نحوه». ويعود التمييز بين هذين المستويين من التخييل إلى الطبيعة الجمالية للقول الشعري وخاصيته الوظيفية؛ حيث إنه خطاب لا يستهدف إثارة وقفة سلوكية لدى المتلقين تنسجم ومقتضى مضمونه الإيحائي فحسب، بل يقتصر أحيانا على بث المتعة الفنية الخالصة في نفوسهم. وقد أشار ابن سينا إلى هذا التمييز بقوله: «والشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية»[1]. ومن رأيه أن الشعر العربي يتميز عن الشعر اليوناني بتضمنه لهذين المستويين معا: «فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال؛ والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه. وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل»[2].

وقد كان الفلاسفة المسلمون ينطلقون، في تأكيدهم الوظيفة التأثيرية للتخييل، من تصور هام مؤداه أن القول الشعري عملية خداعية تحتال على المتلقين بالعوالم والمواضيع الجمالية التي تتضمنها لتخلق لديهم وهم مشابهتها للواقع المادي، ولتحملهم بذلك على الانسياق لمقتضاها التخييلي. الأمر الذي يبرز أن التخييل في تصورهم نشاط ذو طبيعة «سحرية» خالصة. ولعل مما يؤكد ذلك أنهم كانوا يقرنون مصطلح التخييل - في سياقات عديدة وبدرجات لافتة - بدال «الحيلة»[3]، وفي هذا السياق أيضا يندرج قول ابن سينا: «المقدمات الشعرية هي المقدمات التي من شأنها، إذا

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 162.

(2) نفسه، ص 170.

(3) أنظر بهذا الخصوص ابن سينا: فن الشعر، ص 163، المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص 22 - 23، الخطابة، ص 104.

قبلت، أن توقع للنفس تخييلا لاتصديقا»[1].

فجملة الشرط الاعتراضية «إذا قُبِلَتْ» تبين أن حصول التخييل في النفس يتوقف على تسليمها بأحكام القياس الشعري وتوهمها صحة نتائجه «وهنا يكتسب التخييل معنى آخر غير «التأثير»، فتخييل حقيقة ما أو أمر ما يعني إعادة صياغته أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلا جماليا مؤثرا. فيصبح معنى التخييل التشكيل والتأثير، وهذان المعنيان يشكلان القياس الشعري، فالتشكيل هو المقدمة المنطقية لهذا القياس، والتأثير هو النتيجة المنطقية المترتبة على تلك المقدمة»[2].

ويتضح معنى التشكيل والتصوير الفني لمصطلح التخييل من خلال بعض السياقات التي كان يرتبط فيها استعماله بمصطلح المحاكاة، والتي كان يستعمل فيها هذا الأخير بوصفه وسيلة من وسائل تشكله، مثال ذلك اعتبار ابن سينا أن المقدمات الشعرية: «ليس من شرطها أن تكون صادقة، ولا كاذبة، ولا ذائعة، ولا شنعة، بل أن تكون مخيلة. ويكاد أن يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخييلات، فيحاكى الشجاع بالأسد، والجميل بالقمر، والجواد بالبحر. وليس كلها بمحاكيات، بل كثير منها مقدمات خالية عن الحكاية أصلا، إلا أن نحو قولها موجه نحو التخييل فقط»[3].

ليس المقصود بالتخييل هنا الانفعال النفسي بالعملية الشعرية، بل الصور الفنية الناتجة عن محاكاة العالم المادي وتمثيل مواضيعه بعضها

(1) ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص 15 – 16، البرهان، ص 16 – 17، ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص 96.

(2) د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 127.

(3) ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص 16 – 17. أنظر أيضا الفارابي: كتاب الشعر، ص 73.

ببعض على أساس المشابهة. ومن ثمة، فكلمة تخييل كانت تستعمل لدى الفلاسفة المسلمين بمعنى مادة الشعر وأداته الإبداعية، وقد كانت ترادف بهذا المعنى كلمة المحاكاة وترتبط بها. ومن أبرز الشواهد الدالة على ذلك قول ابن سينا: «(...) والشعر يستعمل التخييل. والتصديقات المظنونة محصورة متناهية يمكن أن توضع أنواعا ومواضع. وأما التخييلات والمحاكيات فلا تحصر ولا تحد. وكيف، والمحصور هو المشهور أو القريب! والقريب والمشهور غير كل ذلك المستحسن في الشعر، بل المستحسن فيه المخترع المبتدع»[1].

يضع ابن سينا في هذا النص «التخييلات والمحاكيات» في مقابل «التصديقات المظنونة والمشهورة»، ويميز بينهما على أساس تنوع مواضيعهما وتجددها أو ثباتها ومحدوديتها، مما ينم عن وعيه العميق بالجوهر الحركي للتخييل وطابعه الامتدادي، ويدل على أنه يعتبر أن أي محاولة للإحاطة الدقيقة والشاملة به سيكون مآلها الفشل ما لم تدرك أن مواضيعه وصوره الجمالية دائمة التشكل والتغير إلى حد يستحيل معه حصرها أو تحصيلها، وما لم تصغ تعريفها له على ذلك الأساس.

ويستمد التخييل هذه الطاقة الإبداعية من الحركة الإدراكية للقوة المتخيلة التي تقوم بتشكيل عالم لا متناهي من الصور والمواضيع الجمالية، وذلك من خلال تجزيء معطيات الواقع المادي وإعادة تركيبها على نحو مغاير، أو من خلال محاكاة بعضها ببعض. وما يشير إليه ابن سينا هنا ليس إلا استثمارا لإحدى أبرز تصوراته في رسائله النفسية، والتي أكد فيها «تعذر» وضع حد جامع مانع للظاهرة الخيالية بمختلف تشكلاتها المادية والحركية، لأنها دائمة التحول والتغير. حيث قال: «الخيال ليس عنده حد البتة، لأن الحد

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 162 - 163.

كلي، فكيف يلحق هوية الحد؟»[1].

ومن الواضح أنه قد نقل هذا المعنى من سياقه النفسي إلى مجال الإبداع الشعري، فعد الخيال أداة إبداعية غير متناهية الخلق والابتكار، واعتبر أن إنتاجاته الفنية تنطوي على طاقة إيحائية خصبة ومتجددة، ومما مكنه من ذلك أن جمالية النص الشعري تتحدد بمدى ابتكاره لعوالم جمالية جديدة وغير مدركة من قبل؛ لأن «الشعرية كامنة في تلاوين الكلام. وهي تظل دائما كإمكان، فإن هو أنجز صار الشاعر مطالبا بالعدول عنه من جديد وملاحقة ذاك الذي ظل محجبا لا يمنح نفسه»[2].

ومما تجدر ملاحظته أن معنى التعدد والتنوع الذي يحدد إحدى استعمالات مصطلح التخييل يكاد يشكل ماهيته الجمالية والإبداعية، إذ ينطوي على معاني دلالية عديدة ويتقاطع مع مصطلحات فنية ومعرفية متنوعة إلى حد يصعب معه القبض على معناه الدقيق والواضح: «التخييل (...) مصطلح متعدد الدلالات، لأنه يقوم على أسس معرفية متمايزة، حاول ابن سينا الاهتداء بها، كي يفهم الأبعاد المتنوعة لفكرة المحاكاة الأرسطية. ومن هنا يأخذ المصطلح أبعادا ثلاثة محددة: بعد منطقي، وبعد سيكولوجي، وبعد بلاغي صرف. هذه الأبعاد للمصطلح قد تتباين أحيانا أو تتنافر لكنها - في أحيان أخرى - تتداخل وتتناغم، بحيث يصعب فصل

(1) ابن سينا: أحوال النفس، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص 77.
تجدر الإشارة هنا إلى أن أصل هذا التصور يعود إلى لحظة بداية تشكل مفهوم التخييل؛ حيث نبه **الكندي** على حركية الخيالات ولا محدودية تشكلاتها ومواضيعها المادية. فقال مستعملا كلمة توهم بدل كلمة خيال: «التوهم ليس له ذات ثابت قائم على حال واحدة، لكنها تكون على حال الأشياء التي تراها». أرسطو طاليس: أثولوجيا، تر: عبد المسيح بن عبد الله الحمصي، أصلحه: يعقوب ابن إسحق الكندي، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 35.
(2) د. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص 259. (التشديد أصلي).

أحدها عن الآخر»[1].

وكيفما كان الحال تظل الدلالات المتعددة لكلمات تخييل وأبعادها المعرفية المتنوعة مرتبطة بالشعر ونابعة من خصائصه الإبداعية ووظائفه الجمالية، فالتخييل أسلوب إيحائي خاص بالشعر، والعلاقة بينهما علاقة تفاعل وترابط؛ إذ لا يمكن تصور شعر بدون تخييل، من الممكن أن يتحقق التخييل في أجناس فنية أخرى كالرسم والموسيقى، إلا أنه يتعذر الحديث عن الشعر بمعزل عن التخييل وبدونه، وهذا ما قصده ابن سينا بقوله في النص السابق: «والشعر يستعمل التخييل».

معنى ذلك أن الإحاطة بماهية التخييل لدى الفلاسفة المسلمين لا يمكن أن تتم بصورة دقيقة وشاملة إلا باستقصاء تصورهم النظري للشعر، وتحديدهم لماهيته الجمالية وخصائصه التصويرية وبنياته التركيبية والدلالية.

## 3. التخييل والشعر: طبيعة العلاقة وقيمتها الجمالية.

### 1.3. الجوهر التخييلي للشعر:

يلاحظ الباحث في كتب الفلاسفة المسلمين ورسائلهم الشعرية أن حديثهم عن الخاصية الجمالية التي تميز الأسلوب الشعري اتخذ أشكالا عديدة وكان يتوسل بمصطلحات متنوعة، فكانوا يعتبرون أن الشعر هو التمثيل والمحاكاة والتخييل والتشبيه والتغيير. وهذه كلها مصطلحات تعني عندهم أمرا واحدا، وتندرج في إطار مقاربتهم للعملية الشعرية من زاوية علاقتها بالشاعر وبالعالم المادي وباللغة التعبيرية ثم بالمتلقي، وتعكس

(1) د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 156. أنظر أيضا د. شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 258.

مدى تأثرهم بالتصورات والمفاهيم الجمالية التي تضمنتها النصوص الفلسفية العربية الأولى، كما تشي بطبيعة التطور النظري الذي حصل في مقاربتهم للظاهرة الشعرية، والذي يتمثل أساسا في رسوخ وعيهم بالجوهر التخييلي للشعـر. ولذلك، فبالرغم من تنوع المصطلحات الجمالية التي وظفوها لتحديد ماهية الشعر، إلا أن هذا الأمر لا ينقص من خصوصية تصورهم ونسقيته، لأن تلك المصطلحات تتكامل وتترابط فيما بينها، وتتضمن مفهوم التخييل وتحيل عليه بصيغ مختلفة. ويتضح ذلك في قول الفارابي: «التمثيل أكثر مايستعمل إنما يستعمل في صناعة الشعر. فقد تبين أن القول الشعري هو التمثيل»[1].

ينم اختيار الفارابي لمصطلح التمثيل من بين سائر المصطلحات الأخرى التي وظفها في رسالته: «مقالة في قوانين صناعة الشعراء» لاعتباره ملمحا جماليا مميزا للخطاب الشعري عن كونه يعد في نظره أكثر تلك المصطلحات دلالة على جوهره الإبداعي، إذ يشير إلى خاصية التصوير الفني التي تسم الأسلوب الشعري، وإلى عملية الإيحاء بالمعاني والصور الجمالية في وهم السامع، وهما مستويان مترابطان في العملية الشعرية يتعلق أولهما بجانبها الأسلوبي؛ بينما يتصل ثانيهما بأثرها النفسي ووظيفتها الجمالية، والتي تتجلى في « إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»[2].

ويبدو أن الفارابي كان يستثمر بهذا التعريف التصور الجمالي السائد قبله الذي كان يعتبر التمثيل أسلوبا تصويريا خاصا بالشعر. وبرز هذا التصور بجلاء لدى مترجم كتاب الخطابة ولدى قسطا بن لوقا أيضا، وقد سبق القول إن تأكيدهما على اختصاص «المثل» و«المثال» و«التمثيل»

(1) الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 151.
(2) نفسه، ص 158.

بالشعر يدل على وعيهما العميق بالطابع التخييلي للشعر، ويندرج في سياق التنبيه عليه.

وقد ظل الفارابي بهذا التعريف قريبا من روح تصور أرسطو للشعر؛ لأنه عد «التمثيل» هو الأصل والأساس في العملية الشعرية، فلم يقرنه بالمكون الإيقاعي، إلا أن ذلك جعله غريبا عن طبيعة الشعر العربي التي يعتبر الوزن مكونا جماليا هاما فيها. ولعل وعيه بهذا الأمر، وبأن تعريفه لا يبين بالشكل المطلوب الجوهر التخييلي للشعر هو ما حذا به إلى إعادة تعريفه بصورة أخرى وفي سياق مغاير، حيث قال: «والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وليس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أم لا، ولا يبالون بألفاظه كيف كانت بعد أن تكون فصيحة في ذلك اللسان، بل يؤثرون منها ما كان مشهورا (...) والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا، ولكن يقال هو قول شعري. فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا. فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية. ثم سائر ما فيه، فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل. وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرها الوزن»[1].

فالسياق النظري الذي يندرج ضمنه هذا النص هو تحديد المكون النوعي الذي يميز الخطاب الشعري وإبراز قيمته الجمالية بالنظر إلى المكونات الشعرية الأخرى. ولذلك، أكد الفارابي أن المحاكاة أساس الشعر والعنصر الرئيس المحدد لماهيته وحقيقته، وأنها تفضل من ناحية

(1) الفارابي: كتاب الشعر، ص 92.

الأهمية الجمالية المكون الإيقاعي، لأن الكلام إذا كان موزونا ولم يتضمن صورا فنية تحاكي معطيات العالم المادي فليس يعد شعرا؛ أما إذا كان محاكيا لها، ولم يكن موزونا بإيقاع عروضي فهو أقرب من الكلام السابق إلى روح الشعر وجوهره الإبداعي، ومن ثمة يجوز أن يسمى قولا شعريا.

وإذا كان هذا الأمر يعني أن المحاكاة أكثر أهمية في العملية الشعرية من عنصر الوزن، فإنه يروم مواجهة الاعتقاد الشائع الذي يعطي للوزن قيمة أكبر على حساب المحاكاة والتصوير الفني، فيخرج الشعر عن مهيعه الإبداعي، وهو اعتقاد بدأ يستشري في الذوق الجمالي العام، وصار يهدد القيم الأدبية للشعرية العربية، ونتجت عنه نصوص منظومة تولي عناية خاصة بالجانب العروضي ولا تقيم اعتبارا كبيرا للجوانب الدلالية والإيحائية للنص، الشيء الذي تمخض عنه الإحساس بضرورة إبراز ماهية الشعر وتحديد مكوناته النوعية وتصنيفها بحسب قيمتها الجمالية.

والسؤال الذي يطرح نفسه بحدة هنا من يقصده الفارابي بـ «القدماء»؟ هل هم قدماء الشعراء والنقاد العرب أم اليونان؟ يجد هذا التساؤل مبرره في أن اليونان لم يكونوا يقرنون الوزن بالمحاكاة من حيث الأهمية، بل كانوا يعتبرون المحاكاة أساس العملية الشعرية؛ «أما الوزن فكان شيئا ثانويا ليس له قيمة من حيث جوهر المحاكاة»[1]. ويجيز هذا الأمر القول إن المقصود بتلك الكلمة هم أوائل الشعراء والنقاد العرب الذين كانوا يعتبرون أن الشعر يقوم على أساسين مترابطين ومتفاعلين، ولا يجوز أن يسمى القول شعرا في غياب أحدهما: أما الأول فإيحائي وتصويري؛ وأما الثاني فعروضي وإيقاعي، ولعل ما يؤكد ذلك أنه استعمل مفهوم المحاكاة بمعنى «التشبيه»،

(1) د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 147.

حيث يرى أن «المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه»[1].

ويلاحظ هنا أن المحاولات التي انتهت بنقاد القرنين الهجريين الثالث والرابع إلى اعتبار «التشبيه» خاصية مميزة للعملية الشعرية، لا تكاد تختلف في شيء عما يقرره هنا الفارابي. ومما سهل عليه هذا الأمر أن صاحبي الترجمتين العربيتين القديمتين لكتابي الشعر والخطابة، كانا يترجمان المحاكاة بالتشبيه.

وليست المحاكاة عند الفارابي نقلا حرفيا مباشرا للواقع المادي، ولكنها عملية تصوير فني يعيد عن طريقها الشاعر تشكيل ظواهره ومعطياته بصورة مماثلة ومشابهة لتحققها العيني، إنها كما يبين ابن سينا بوضوح: «هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو»[2]. وبهذا المعنى « يكف مصطلح المحاكاة عن كونه دالا عما يجري في ذهن المبدع إبان عملية الخلق ذاتها، من وضع للحكاية، وترتيب لأحداثها، وحبك لمسارها، ويصبح عبارة عن طريقة في القول تفتح ذهن المتلقي على ما يلتقطه الشاعر من مشابهات»[3].

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

ويتضح من هذا أن المحاكاة وسيلة جمالية للتخييل الشعري، وأن المصطلحين معا يحيلان إلى «الجانب البلاغي الذي يعتمد التشبيه

(1) الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 150.
(2) ابن سينا: فن الشعر، ص 168.
(3) د. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص 189.
(4) الفارابي: كتاب الشعر، ص 93.

والاستعارة في بناء الصورة الشعرية»[1]. يقول ابن سينا في هذا السياق: «المحاكاة على ثلاثة أقسام: محاكاة تشبيه، ومحاكاة استعارة، والمحاكاة التي نسميها من باب الذوائع»[2]. ويقول ابن رشد في السياق نفسه: «أصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما»[3].

إن العلاقة بين التخييل والمحاكاة من جهة، ومفاهيم البلاغة العربية ومباحثها من جهة ثانية، أمر هام جدا، ومن شأن البحث فيها وإبراز طبيعتها وحدودها أن يبين القيمة الجمالية لمفهومي المحاكاة والتخييل والأصول الحقيقية لمضمونهما النظري، وإذا كنا قد أوضحنا ذلك في عمل آخر[4]، فلن نعتد هنا إلا بمتابعة أشكال تجلي وعي الفلاسفة بالخاصية التخييلية للشعر على تحديدهم لماهيته الجمالية وطبيعته الأسلوبية.

في هذا الإطار، يلاحظ أن الخلط والاضطراب لا يلحقان تأكيد الفارابي بأن التمثيل والمحاكاة مكونان جوهريان ونوعيان في الشعر؛ لأن المصطلحين يتضمنان مفهوم التخييل ويحيلان إليه.

ويقوم الفرق بين الفارابي والمترجمين السابقين للتراث اليوناني في أنه لم يع الجوهر التخييلي للشعر فحسب، بل حرص على إبرازه عن طريق بيان الأساس التخييلي للمحاكاة الشعرية، فلم تعد المحاكاة عنده مجرد عملية تشكيل فني للعالم والأشياء بصورة جمالية جديدة، وإنما صارت، قبل ذلك، أسلوبا إيحائيا وأداة تمثيلية تربط بين ذهنيتين مختلفتين وتخلق

(1) د. عباس ارحيلة: الأثر الأرسطي، ص 480.

(2) ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص 18. فن الشعر، ص 171.

(3) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 201.

(4) أنظر يوسف الإدريسي: مفهوم التخييل في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، رسالة دكتوراه مرقونة بخزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مراكش.

بينهما تفاعلا على المستوى الشعوري والخيالي، فمعنى أن تكون المحاكاة وسيلة للتخييل أنها وسيلة لنقل الرؤى الجمالية والصور الفنية التي قامت في مخيلة الشاعر إلى مخيلة المتلقي، وذلك بغاية إيقاع اعتقاد معين في نفسه أو حمله على القيام بوقفة سلوكية خاصة اتجاه الشيء المخيل إليه، يقول الفارابي: «الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن تنهض بالسامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أمر ما (من طلب له أو هرب عنه ومن نزاع أو كراهة له أو غير ذلك من الأفعال من إساءة أو إحسان) سواء صدق ما يخيل إليه من ذلك أم لا، كان الأمر في الحقيقة على ما خيل أو لم يكن»[1].

وما يشير إليه الفارابي هنا يكشف أنه لم يكن ينظر في الشعر من جهتي علاقته بالعالم الموضوعي والمكونات الأسلوبية المحددة لبنية خطابه فحسب، بل كان ينظر فيه من جهة طبيعته التخييلية أيضا؛أي بوصفه علاقة تفاعل جمالي بين الشاعر والمتلقي تتم على المستوى الخيالي، فـ «الأشعار كلها إنما استخرجت ليجود بها تخييل الشيء»[2] إلى المتلقي لينهض نحوه أو لتنفر نفسه منه. ويبدو هذا التصور الذي يربط الشعر بالتخييل غريبا عن شعرية أرسطو، ولعل هذا ما جعل ابن سينا يستهل شرحه لكتاب الشعر بالإيماء إلى ذلك: «ونقول نحن أولا: إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة»[3].

فعبارة «ونقول نحن أولا» تدل – فيما يبدو – على أن ابن سينا وعى وجود «ثغرة» في كتاب الشعر سببها إغفال أرسطو التنبيه على الأساس التخييلي للعملية الشعرية، ولذلك حرص في مقدمة تلخيصه على أن يخصص تعريفه للشعر وينسبه إلى نفسه.

(1) الفارابي: كتاب الشعر، ص 94.
(2) الفارابي: فصول منتزعة، ص 64.
(3) ابن سينا: فن الشعر، ص 161.

ويختلف تعريف ابن سينا للشعر عن تعريف الفارابي بكونه أضاف القافية إليه واعتبرها علامة مميزة للشعر عند العرب، ويجد ذلك تفسيره في طبيعة مشروعه الفلسفي الذي كان يستهدف الإحاطة بالقوانين الكلية للشعر التي تشترك فيها جميع الأمم، مع تحديد نقط الاختلاف والتمايز الخاصة بكل أمة من الأمم[1]. ويتضح هذا الأمر من صدر عنوان الفصل الأول: «في الشعر مطلقا»[2]،كما يتضح أيضا من بنية النص أعلاه الذي يعتبر فيه التخييل والوزن محددين للشعر لدى كل الأمم، والقافية عنصرا إضافيا في الشعر العربي.

وقد استعاد ابن سينا هذا التعريف في كتاب له في الموسيقى، فأبرز بوضوح الطبيعة الجمالية لعناصر النص الشعري وخصائصها الوظيفية، حيث قال: «الشعر كلام مخيل، مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة، متساوية، متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم. فـ «الكلام» جنس أول للشعر يعمه وغيره مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبهها؛ وقولنا «من ألفاظ مخيلة»،فصل بينه وبين الأقاويل العرفانية، التصديقية التصورية (...)، وقولنا: «ذوات إيقاعات متفقة» ليكون فرقا بينه وبين النثر؛ وقولنا: «متكررة» ليكون فرقا بين المصراع والبيت؛ وقولنا: «متساوية» ليكون فرقا بين الشعر وبين نظم يؤخذ جزءاه من جزئين مختلفين، وقولنا: «متشابهة الخواتيم» ليكون فرقا بين المقفى وغير المقفى. فلا يكاد يسمى عندنا

(1) يقول بهذا الصدد:«ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاما شديد التحصيل والتفصيل». (ابن سينا: فن الشعر، ص 198). ونجد هذه المسألة أيضا لدى ابن رشد حيث يقول: «الغرض في هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطو طاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر». (تلخيص كتاب في الشعر، ص 201).

(2) ابن سينا: فن الشعر، ص 161.

بالشعر ما ليس بالمقفى»[1].

والملاحظة الأولى البارزة هنا أن ابن سينا يتمسك بتعريف واحد للشعر، ولا يغير - كما هو شأن الفارابي - المصطلح المركزي الدال على جوهره الجمالي وخصوصيته الفنية، إذ يظل التخييل عنده هو المكون النوعي الذي يميز الشعر عن غيره من الخطابات الأخرى، فالتخييل الشعري نظير التصديق الجدلي والخطابي والبرهان العقلي. ولما كان الفلاسفة المسلمون يعنون بالنظر في الخصائص اللغوية للخطابات ووظائفها التداولية، فقد انصبت عنايتهم وتركزت على التخييل، ولم يولوا عناية كبيرة بالعناصر الأخرى؛ لأنه «لا نظر للمنطقي في شيء من ذلك إلا في كونه كلاما مخيلا»[2]. وليس معنى ذلك أنهم أحجموا عن تناول عناصر الوزن والإيقاع والقافية، بل إن بحثهم لها يعنى أساسا بالنظر في قيمتها الخيالية ووظيفتها التخييلية، أي باعتبارها وسائل فنية لإيقاع التخييل في النفس - أي التمثلات الذهنية والانفعالات العاطفية -؛ أما النظر فيها في ذاتها ولذاتها فأمر موكول لأصحاب علم العروض وعلم القوافي[3].

ومعنى أن يكون الشعر كلاما مخيلا أنه صناعة «تفعل فعل التخييل»[4]، أي تبث في خيال المتلقي صورا فنية تحمل نفسه على الانسياق لمقتضاها الانفعالي بالنزوع إليه أو الهروب منه، فيتولد عن التجاوب النفسي معها إحساس عميق بالمتعة الجمالية. وشرط تحقق هذه الاستجابة السلوكية أن يتمكن «الكلام المخيل» من تحرير خيال المتلقي من رقابة العقل (الفكر والروية)، لأن التخييلي والعقلي لحظتان شعوريتان وحركتان ذهنيتان

(1) ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، ص 122 - 123.
(2) ابن سينا: فن الشعر، ص 161.
(3) نفسه.
(4) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 203.

مختلفتان لا يمكن أن تتعايشا في حركة إدراكية واحدة، ولا يمكن أن يشتغل أحدهما إلا بعد التغلب على نشاط الثاني والتخلص من حركته الذهنية[1].

ولكي ينتج الشعر الموقف السلوكي المستهدف، فإنه يسلك طريقة خاصة في تشكيل معانيه وترتيب ألفاظه، لأن التخييل لا تراعى فيه الحالة النفسية للسامع وخصوصية القول الشعري وطبيعة موضوعه فقط، بل تعتبر فيه أيضا وأساسا بنيته الأسلوبية والتركيبية: « فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه؛ فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق (...) فالتخييل يفعله القول لما هو عليه»[2].

فالجانب الأكثر تأثيرا في العملية الشعرية هو بنيتها الشكلية وليس محتواها الموضوعي، لأنه يمكن للشاعر أن يعبر عن فكرة جديدة ومخترعة فلا تلقى استحسان المتلقي ولا تحرك عواطفه وخيالاته، وبالعكس يمكن أن يعيد صوغ أفكار مشهورة ومضامين واضحة وصريحة بلغة إيحائية جميلة، وضمن بنية تركيبية جديدة فتثير بذلك انفعالاته ودهشته.

ولذلك، متى ما أجيد تشكيل القول الشعري بالأسلوب المولد للانفعال، إلا وكان «مخيلا» حتى ولو كانت مضامينه معروفة من قبل، أو كانت ادعاءاته كاذبة ولا أساس لها من الصحة؛ لأن طريقة تأليفه ووسائل «تحايله» تدفع المتلقي إلى الانسياق لمقتضى تلك الادعاءات والمضامين دون روية وفكر واختيار. ومعنى ذلك أن العنصر الأول المعتبر في الشعر يتمثل في مدى قدرته على تحريك مخيلة المتلقي وإثارة نفسه ودفعها إلى

(1) يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، منشورات الملتقى، مراكش، المغرب، ط1، 2005، ص 74 - 80.

(2) ابن سينا: فن الشعر، ص 161 - 162.

الإذعان لمقتضى مواضيعه الجمالية، ولا يهم بعد تحقق التخييل إن كانت تلك المواضيع والأحكام الخيالية المترتبة عليها صادقة أو كاذبة، يقول ابن سينا بهذا الصدد: « والشعريات إنما يلتفت فيها إلى أن تكون مخيلة، كانت صادقة أو كاذبة في الكل أو لا في الكل إذا كانت النفس تنفعل عنها انفعالا نحو انقباض أو انبساط، لا لأنها صدقت بشيء منها، بل من جهة حركة تخييلية تعرض لها عندها، كمن إذا سمع قول قائل للعسل إنه مرة مقيئة اشمأز عن تناوله، وربما سمع الثناء على جميل كان يعرفه جميلا، أو الذم لقبيح كان يعرفه قبيحا، وكان التصديق لا يحرك منه شيئا؛ فإذا سمع الشعر الموزون هاج تخيله فانبعث نزاعه أو نفوره إلى موجب تخيله طاعة للتخيل لا للصدق »[1].

تتحدد القيمة النظرية لهذا التصور في تحريره الشعر من إسار الموقف النقدي المحدود الذي كان ينظر إليه نظرة أخلاقية صرف، ويقيم جماليته باعتبار صدق مضامينه أو كذبها؛ فالمهم في العملية الشعرية ليس مراعاتها لظواهر الواقع المادي ومعطياته، أو خرقها لعلاقاتها المحدودة والثابتة، بل الأساس والمطلوب تحقق فعل التخييل وانقياد نفس المتلقي لمقتضاه وانفعالها به. وبهذا الاعتبار تغدو العلاقة بين التخييل والصدق والكذب في الشعر غير متنافرة أو متعارضة بل متداخلة ومتكاملة؛ لأن مادة التخييل يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة، وللشاعر أن يختار ما يراه أكثر إفادة للغرض الشعري ومناسبة له، وأشد تهييجا للخيالات وإثارة للانفعالات. ولذلك فكما يجوز في الشعر قلب حقائق الأشياء وتمثيلها بنقائضها في الوجود، يقبل فيه أيضا الوصف الصادق للأشياء المحسوسة: «إذا كانت محاكاة

(1) ابن سينا: القياس، ص 5، أنظر كذلك ص 57 – 58، فن الشعر، ص 162، البرهان، ص 4، 16 – 17. الفارابي: كتاب الشعر، ص 94.

الشيء بغيره تحرك النفس وهو كاذب، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق، بل ذلك أوجب»[1].

وما يقوله ابن سينا هنا يكتسي أهمية خاصة؛ لأنه يتجاوز تأكيد الطابع الخيالي للصور الشعرية وغايتها الجمالية، ليفحص قيمتها الفنية وفاعليتها الإيحائية في ضوء نوع موادها وخصوصية مواضيعها. ويبدو في هذا الإطار أنه يميل إلى الصور التي يصف فيها الشاعر الموجودات بأسلوب تمثيلي صادق ومشابه لجوهرها الطبيعي، إلا أنه لا يستعمل كلمة الصدق بالمعنى الخبري الذي يدل على النقل الحرفي للأشياء والوقائع، وإنما بمعنى فني يشير إلى عملية التصوير الفني، التي تعيد تشكيل العالم والأشياء بمظهر جميل وعجيب، دون أن تغير تراتبية معطيات الواقع المادي وعلاقاتها الثابتة والمحدودة، بل تغير طريقة وعي الإنسان بالعالم وتفاعله مع أشيائه، وذلك بتوجيه انتباهه نحو الأشياء التي يغفلها عادة ولا يعي الإيحاءات الفنية التي تنطوي عليها. وهذا ما يتضح في معرض مقابلة ابن سينا بين «الصدق المشهور» و«الصدق المجهول» في قولـه: « لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معا»[2].

فالصدق المشهور هو مختلف المعاني العادية والمألوفة التي تؤدي وظيفة تواصلية خالصة في الكلام اليومي، ولا تنطوي على أية قيمة فنية؛ أما

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 162.
(2) نفسه.

الصدق المجهول فهو تلك المعاني والصور التي يبهر بها الشاعر المتلقين، ويكشف لهم من خلالها عن التشكلات الجميلة والعجيبة للموجودات التي تمر أمام أعينهم دون أن ينتبهوا إليها ويستشعروا الإيحاءات البديعة التي تنطوي عليها.

بيد أن الصدق الفني لا يخلو من محتوى تخييلي، لأنه لا ينقل الموجودات كما هي في الواقع، ولكنه يعيد تركيبها بصور جديدة حتى تقع موقعا خاصا في النفس وتولد فيها مشاعر اللذة والإعجاب. وهذا ما قصده ابن سينا بالجملة الأخيرة من النص الأخير.

وسواء بالنسبة إلى الصور الشعرية الصادقة أم الكاذبة، لا يتحقق التخييل في النص الشعري إلا إذا اقترن بالغرابة وولد التعجيب في النفس، ولا يحدث ذلك بموجب الدلالات التي يتضمنها أو بمدى مشابهتها لحال المعطى الموضوعي فقط، وإنما بأسلوب القول الشعري وعناصره الشكلية: «فالتخييل يفعله القول لما هو عليه»[1]؛ أي أنه يتحقق -كما سبق القول- بواسطة مختلف الوسائل الاحتيالية التي يعتمدها الشاعر ويوظفها ليخرج المتلقي من حالته الشعورية العادية، ويدخله في عمق تجربته الإبداعية ورؤاه الجمالية.

بهذا الاعتبار تغدو العلاقة بين الشعر والتخييل مماثلة للعلاقة بين السحر والتأثير، لأن كل واحد منهما يستند في تحقيق نتيجته على الوسائل التي تحتال على المتلقي، وتحمله على الانخداع بالموضوع المخيل إليه دون أن يشعر بأنه عرضة للخداع، لأن أدنى شك من هذا القبيل سيؤثر سلبا على العملية التخييلية، وكلما أجيد تشكيل وسائل الاحتيال والخداع وتأليفها، إلا وتحققت الغاية التأثيرية بصورة سريعة وقوية. وقد أشار ابن

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 162.

سينا إلى هذا الأمر بقوله: «وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به»[1].

وإذا كانت العلاقة بين السحر والتخييل من جهة، والشعر من جهة ثانية قديمة، فإنها توظف هنا لتحديد ماهية الشعر وبيان شكل تحقق فعله التأثيري. ففي تصور ابن سينا أن: « القول الشعري يتألف من مقدمات مخيلة، وتكون تلك المقدمات موجهة تارة بحيلة من الحيل الصناعية نحو التخييل، وتارة لذواتها بلا حيلة من الحيل، وهي أن تكون إما في لفظها مقولة باللفظ البليغ الفصيح بحسب اللغة، أو أن تكون في معناها ذات معنى بديع في نفسه، لا بحيلة قارنته»[2].

تنشد استعارة كلمة «الحيلة» من مجال السحر لتمثيل طبيعة التخييل الشعري التمييز بين نمطين من أساليبه الإيحائية: يتمثل النمط الأول في الأنواع البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها، والتي تعتبر صورها الفنية نتائج لمقدمات قياسية تقوم على المقارنة بين ظاهرتين إدراكيتين أو على المقاربة بينهما؛ ويتمثل النمط الثاني في المعاني البليغة والألفاظ الفصيحة التي لا تقترن بها أي حيل بلاغية أو محسنات بديعة.

ويتحدد الفرق بين هذين النوعين من التخييلات في أن الأولى غير مباشرة لكونها تستند، في بث الصور في الأذهان وإثارة القوى النزوعية للمتلقي لتنفعل بها، على عناصر لفظية ومعنوية وتركيبية وإيقاعية؛ أما الثانية فتستند على فصاحة العبارة وقوتها الدلالية والإيحائية، يقول موضحا ذلك: «الأمور التي تجعل القول مخيلا: منها أمور تتعلق بزمان وعدد زمانه، وهو الوزن؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول؛ ومنها

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 162.

(2) ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص 21 – 22.

أمور تتعلق بالمفهوم من القول؛ ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم – وكل واحد من المعجب بالمسموع أو المفهوم على وجهين: لأنه إما أن يكون من غير حيلة بل يكون نفس اللفظ فصيحا من غير صنعة فيه، أو يكون نفس المعنى غريبا من غير صنعة إلا غرابة المحاكاة والتخييل الذي فيه. وإما أن يكون التعجب منه صادرا عن حيلة في اللفظ أو المعنى (...)»[1].

وما يشير إليه ابن سينا هنا يندرج في إطار التمييز بين الخاصية الجوهرية في النص الشعري التي تمثل غايته الجمالية، والعناصر الفنية التي تتحقق بواسطتها. وإذا كانت الدراسة الحالية ستتناول هذه المسألة في معرض الحديث عن وسائل التخييل الشعري، فيجدر التنبيه هنا على أن مفهوم التخييل لدى الفلاسفة المسلمين قد تضمن أحد التصورات الجمالية الهامة التي تبلورت في اللحظات الأولى المؤسسة للشعرية العربية، والتي تعتبر الشعر عملية احتيالية ذات أساس سحري، وهو تصور ورد بوضوح في قول الرسول (ص): «إن من البيان لسحرا»[2]، وفي اعتبار العسكري أن الأساليب البلاغية تقوم على «ضرب من الاحتيال والتخييل»[3]، وقد عبر عنه ابن الرومي (ت 284هـ) شعرا بقولـه: [من البسيط]

في زُخْـرُفِ القولِ تَرْجِيحٌ لقائلـهِ ... والحقُّ قـد يَعْتريهِ بعضُ تَغْييـرِ
تقولُ: هـذا مُجاجُ النحلِ تَمْدَحُهُ ... وإنْ تَعِـبْ قلت: ذا قيءُ الزَّنابيـرِ
مدحا وذما، وما جاوزْتَ وَصْفَهُمَا ... سِحْرُ البيانِ يُرِي الظَّلْمَاءَ كالنُّورِ[4]

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 163.
(2) ابن حجر العسقلاني: فتح الباري بشرح صحيح البخاري، 10/ 237.
(3) أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، 2/ 88 – 89.
(4) ابن الرومي: الديوان، 3/ 1144.

وإذا كانت هذه النصوص وغيرها تبين أن ربط الفلاسفة المسلمين التخييل بالاحتيال يعود إلى تأثرهم بالنصوص الأولى المؤسسة للشعرية العربية، فإنها تدعم قولنا إن قراءتهم لكتاب الشعر كانت مزيجا مما تمثلته أذهانهم وأدركته أفكارهم عن واقع الشعرية اليونانية، وما ترسخ في وعيهم الجمالي العام من تصورات شعرية وأحكام نقدية وبلاغية لدى العرب.

ولا شك أن أي قراءة لمفهوم الشعر عامة، ومفهوم التخييل خاصة، لدى فلاسفة الإسلام لا تعي ذلك الامتزاج والتفاعل بين الشعريتين اليونانية والعربية، ولا تبرز طبيعته وحدوده، ستظل بعيدة عن إدراك خصوصية تصوراتهم وقيمتها العلمية، وليس من طريقة أفضل ولا أنجع لتحقيق هذا الأمر من رصد صيغ توظيف المصطلحات وتطور مضامينها المفهومية.

وفي إطار هذا المسعى يلاحظ أن ابن رشد يؤكد بدوره – كما هو الشأن بالنسبة إلى ابن سينا – أن التخييل هو الملمح المميز للنص الشعري؛ إذ اعتبر أن «الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة»[1]. إلا أن وعيه بالطابع التخييلي للشعر اتخذ لديه صورة أخرى تتلخص في النظر فيه من جانب بلاغي صرف، ويتضح ذلك من التعريف الثاني الذي حدد به ماهية الشعر، والذي يعتبر فيه أن: « القول الشعري هو المُغَيَّر» لأنه «إذا غير القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا، ووجد له فعل الشعر (...) وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال. وما عدا من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط»[2].

تتميز البنية اللغوية للخطاب الشعري عن البنيات اللغوية للخطابات الأخرى بكونها لا تعبر عن مواضيعها بلغة مباشرة وصريحة، بل تصوغها في

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 201.
(2) نفسه، ص 242 – 243.

بنيات تركيبية وبأساليب إيحائية تخرق المعيار، وتنزاح عن الاستعمالات العادية والمألوفة للكلمات التي تراعى فيها علاقة التطابق بين الدال والمدلول، فتبتدع بنيات تركيبية غريبة وتعبر عن معان جديدة. واختلاف الشعر عن غيره من الخطابات اللغوية الأخرى يعود أساسا إلى أنه خطاب لا يقصد الإقناع بأحكامه وحمل المتلقين على تصديقها، وإنما يهدف إلى أن يخيل مضامينه وعوالمه الفنية إلى أذهانهم، ويبث بطريقة تشكيله لها وتعبيره عنها المتعة الجمالية في نفوسهم، فيحملهم على الاستجابة لمقتضاها التخييلي، ولا سبيل إلى تحقق ذلك في منظور ابن رشد إلا بأساليب التغيير: «والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل: القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب،- وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة: بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا»[1].

فالتغييرات هي مختلف الأساليب البلاغية والمحسنات البديعة التي تصوغ القول الشعري في بنية تركيبية غريبة وبلغة إيحائية جميلة وعجيبة، وهي صفة فنية محايثة للغة الشعرية ومميزة لها. ويبدو أن ابن رشد قد تأثر كثيرا بالترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة، فاستثمر مصطلح «التغيير» الذي وظفه صاحبها لتعيين الخاصية النوعية للأسلوب الشعري. ومما سهل عليه هذا الأمر أن الفارابي وابن سيناقد ربطا هذا المصطلح بالطابع الجمالي للشعر، واعتبراه أسلوبا بلاغيا خاصا به ومميزا له.

وإذا كانت هذه الدراسة ستوضح ذلك في معرض الحديث عن خصوصية أساليب «التغيير» في الشعر، ووظائفها الجمالية في ضوء علاقتها

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 243.

بالأنواع البلاغية، وبمختلف وسائل التخييل الشعري، فإن ما تجدر الإشارة إليه هنا أن قيمة العمل الذي قام به ابن رشد تكمن في أنه ربط التغيير بالتخييل، وأبرز أن العلاقة بينهما بمثابة العلاقة بين الوسيلة والغاية، يقول في هـذا الإطار: « والألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينه من الرفعة والخسة لتفاضلهما في الغرابة، والصناعة الشعرية فتستعمل من ذلك ما هو أكثر تخييلا»[1].

فالتغيير وسيلة أسلوبية لتحقيق الفعل التخييلي للشعر، وتتحدد قيمته الجمالية بمدى تأليفه لعبارات جديدة تضفي على المعنى طابعا غريبا وعجيبا؛ لأن «القول من الألفاظ المستولية ليس يفيد معنى زائدا على ما كان عند السامع، وإنما يفيد ذلك إذا كان مغيرا بالتخييل الذي تعطيه الألفاظ المغيرة»[2]، و« إنما كانت الألفاظ المغيرة تعطي في المعنى أمرا زائدا لموضع الغرابة فيها»[3].

يكتسي هذا القول أهميته من كونه يبين أن جوهر الشعر عند ابن رشد هو «التخييل» و«المحاكاة»؛ أما المصطلحات الأخرى التي ربطه بها – وفي مقدمتها التغيير – فتندرج عنده في سياق التركيز على أحد جوانب العملية الشعرية. وهي لا تدل بأي حال من الأحوال على تناقضه أو اضطرابه في تعريف الشعر، ولكنها تشي برؤية متجانسة ومتكاملة لمستوياته، فقوله إن الشعر هو التخييل يعني أنه يتناوله من جهة طبيعته الفنية وأثره الجمالي في المتلقي، بينما قوله هو التغيير يعني أنه يتناوله من جهة طبيعته اللغوية وخصوصيته الأسلوبية.

(1) ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص 261.
(2) نفسه، ص 260.
(3) نفسه.

لقد كانت نظرة فلاسفة الإسلام إلى الشعر نظرة منطقية ذات أساس سيكولوجي، وهذا ما جعلهم يركزون في المقام الأول على جوهره التخييلي؛ أما المصطلحات الأخرى التي وظفوها في سياق تعريفهم له فتندرج في سياق مقاربتهم لمستوياته الإبداعية وخصائصه الفنية من جهات: علاقاتها بالذات الشاعرة، وبالواقع الموضوعي، ثم باللغة التعبيرية، وبالسلسلة الأدبية وتقاليد القول الشعري. وقد كانت تستعمل عندهم مصطلحات التشبيه والتمثيل والمحاكاة والتغيير بمعان متمايزة أحيانا، ومترادفة ومتداخلة أحيانا أخرى كما سيتضح لاحقا.

## 2.3. طبيعة التخييل الشعري ومداه الإبداعي:

لم تكن عناية فلاسفة الإسلام بالتخييل تقتصر على النظر في وظيفته الجمالية ومصدره الإبداعي، بل اهتموا أيضا بالطبيعة الدلالية والمنطقية لمضامينه ومواضيعه وخصوصياته المادية.

ولذلك كانوا يؤكدون أن السمة الفنية الرئيسة التي تميز المعاني التخييلية وتحدد قيمتها الجمالية انفتاحها التام والدائم على كل الظواهر الطبيعية والمعطيات الوجودية الكائنة أو الممكنة؛ فكل شيء قابل لأن يكون مادة للتخييل الشعري والإبداع الفني، لا فرق في ذلك بين الموضوعات الجديدة أو القديمة، واللذيذة أو المؤذية، لأن «موضوعات الأقاويل الشعرية هي بوجه ما جميع الموجودات الممكنة أن يقع بها علم إنسان»[1]. والشرط الجمالي الأساس لاختيار موضوع ما لصوغه في قالب تخييلي أن ينطوي على طاقة إيحائية خاصة تمكن من إثارة خيالات المتلقي وانفعالاته، وهو مايقوله ابن سينا: «(...) إن الشاعر إنما يجود شعره لا بمثل هذه الاختراعات، بل إنما يجود قرضه وخرافته إذا كان حسن المحاكاة بالمخيلات وخصوصا

(1) الفارابي: الموسيقى الكبير، ص 1183.

للأفعال، وليس شرط كونه شاعرا أن يخيل لما كان فقط، بل ولما يكون ولما يقدر كونه وإن لم يكن بالحقيقة»[1].

معنى ذلك أن الحركة الإبداعية للخيال الشاعري تتفاعل مع الأبعاد الثلاثة للكينونة وتشتغل داخلها، أي الماضي والحاضر والمستقبل؛ فهو يستدعي الوقائع والمعطيات التي سبق إدراكها، ويعيد إنتاج المواضيع المادية القائمة في الحس، ويبتدع - في الوقت نفسه- عوالم جمالية لا وجود لها في الواقع الملموس، فيتنبأ عن طريق ذلك بالأحداث والتحولات التي يمكن أن تقع[2].

ولا يعني انفتاح التخاييل الشعرية على الماضي الإدراكي أنها تعيد إنتاج المواضيع المادية بصور حرفية وبأسلوب مرآوي، بل إنها تشكلها بمظهر جديد مشابه لأصلها الحسي، وتهدف عن طريق هذه المشابهة إلى تقديم رؤية جديدة لها ووعيا مغايرا بها.كما أن تحررها من الواقع الموضوعي لا يصل إلى حد اختراع الخرافات المستحيلة والممتنعة، لأن «الشعر إنما يتعرض لما يكون ممكنا في الأمور وجوده أو لما وجد ودخل في الضرورة»[3]؛ أما ما دون ذلك من الأمور المخترعة الكاذبة مثل قصص «كليلة ودمنة» فـ «ليست من فعل الشاعر»[4]، لأنها تعوق، بإفراطها في التصوير عملية التخييل، وتحول بينها وبين تحقيق أثرها الجمالي في المتلقي.

ولا تقتصر مواضيع التخييل الشعري على عالم الطبيعة والمعطيات المادية للواقع الحسي، إذ تتناول أيضا العالم الداخلي للإنسان «بكل ما

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 184.
(2) ابن سينا: الخطابة، ص 221. ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص 283.
(3) ابن سينا: فن الشعر، ص 183.
(4) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 213 - 214.

يموج به من انفعالات ومشاعر»[1]. ومن ثمة، فجمالية المحاكاة وقيمتها الإبداعية تتحددان بقدرة الشاعر على تصوير الصفات النفسية وتمثيل الطباع والأخلاق الدالة عليها والمرتبطة بها،كالحيرة والقلق والكآبة ونحو ذلك، بأساليب فنية تجعلها ملموسة ومحسوسة، يقول ابن رشد: «والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي في غاية الفضيلة، فكما أن المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود،حتى إنهم قد يصورون الغضاب والكسالى،مع أنها صفات نفسانية، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس»[2].

معنى ذلك أن جمالية التخييل الشعري لا تتحقق بطبيعة موضوعه ومحتواه الدلالي فحسب، وإنما بطريقة محاكاته أيضا، ولهذا يجب على الشاعر أن يمثل صورته للمتلقي كما لو كان ماثلا أمامه، يقول ابن رشد: «وإجادة القصص الشعري والبلوغ به إلى غاية التمام إنما يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التي يصفها مبلغا يري السامعين له كأنه محسوس ومنظور إليه»[3].

وما يشير إليه ابن رشد هنا يندرج في إطار المقارنة بين الشعر والرسم بالنظر في أسلوبهما التصويري ووسائلهما التخييلية، وقد نالت هذه المسألة حظا وافرا من انشغال فلاسفة الإسلام، ومكنتهم من استخلاص الخصائص الإيحائية والوظائف الجمالية المشتركة بين فني الشعر والرسم،

(1) د. جابر عصفور: نظرية الفن عند الفارابي، ضمن: قراءة التراث النقدي، ص 222. د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 94.

(2) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 222. ابن سينا: فن الشعر، ص 189.

(3) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 229، أنظر أيضا تلخيص الخطابة، ص 293.

يقول الفارابي: «إن بين أهل هذه الصناعة وبين أهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة متفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها؛ أو نقول: إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وإن بين كليهما فرقا، إلا أن فِعْلَيْهِما جميعا التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكاة في أوهام الناس وحواسهم»[1].

يتحدد القاسم المشترك بين الشعر والرسم في أنهما يتناولان كل الظواهر الإدراكية الكائنة أو الممكنة التي يتمثلها خيالا الشاعر والرسام وتخطر على ذهنهما، سواء كانت مادية وواقعية، أم وهمية مخترعة، كما أنهما يتماثلان بأسلوبهما التصويري ووظيفتهما الجمالية؛ إذ يصوران مواضيعهما بأشكال فنية مشابهة لمعطيات الواقع المادي، وعن طريق هذه المشابهة التي يخلقانها بين الصور الفنية وموضوعها الحسي يدخلان المتلقي في السياق التخييلي لعملهما الإبداعي، فيتوهم صحة الأحكام التي تنطوي عليها صورهما الفنية. هذا بالإضافة إلى أن تلك الصور تنماز عن مواضيعها الحسية بكونها تثير في النفس مشاعر الإعجاب والأنس، والسبب في ذلك أن «المحاكيات كلها كالتصوير والنقش وغير ذلك لذيذة، حتى إن الصور القبيحة المستبشعة في نفسها قد تكون لذيذة إذا بلغ بها المقصود من محاكاة شيء آخر، هو أيضا قبيح مستبشع، فيكون إلذاذها لا لأنها حسنة، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به»[2].

ويبدو واضحا هنا أن الفارابي يخرج في مقارنته بين الشعر والرسم عن تصور أرسطو، لأنه «يركز كل التركيز على الأداة» ويجعلها «وحدها

(1) الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 157 - 158.
(2) ابن سينا: الخطابة، ص 103 - 104.

هي الأساس الأول للتمييز بين أنواع الفن»[1]، في حين يعتبر صاحب كتاب الشعر أن الفنون الجميلة لا تتميز بالأداة وحدها، بل أيضا بموضوع التمثيل وطريقته.

ومن خلال تأكيد الفارابي أن القاسم المشترك بين الشعر والرسم هو «التشبيه»، وأن غايتهما الجمالية تحريك خيالات المتلقين وإثارة أوهامهم، يتضح أنه قد أدرك أنهما ينحوان صوب التماثل، وأن كل واحد منهما يسعى إلى أن يرقى بأداته إلى المستوى الذي تحاكي فيه الخصائص التعبيرية لأداة الفن الآخر؛ إذ ينشد الشعر أن يشكل بكلماته وإيقاعات معانيه وتلوناتها الدلالية والإيحائية صورا مؤثرة، ترتسم في حس المتلقي كما لو كانت ماثلة أمام بصره؛ وبالعكس يحرص الرسم على أن يثير بتشكلات ألوانه وتوزعها في فضاء اللوحة مُخَيِّلَة الناظر إليها، فيدفعها إلى أن تترجمها بصور دلالية ذات إيحاء شعري جميل، «ومن هنا فإن الشاعر والرسام عندما يقومان بفعل المحاكاة، فإنهما يجسمان الأشياء والأفكار والمشاعر في أشكال محسوسة، يمكن رؤيتها: إما عن طريق العين الباصرة -كما في حالة الرسام- أو عين العقل أو المخيلة كما في حالة الشاعر»[2].

وإذا كانت المقارنة بين الشعر والرسم لدى فلاسفة الإسلام تستهدف تأكيد الأساس الحسي للتخييل وطابعه التجسيمي، فليس معنى ذلك أن التخييل الشعري في تصورهم يرتهن بظواهر الواقع المادي ويتقيد بمعطياته الحسية، بل غايتها التأكيد أن جمالية صوره وقوتها التأثيرية تتحدد بمدى تخييلها للأشياء والأفكار والمشاعر الوجدانية بأسلوب تمثيلي ملموس. وقد كان هذا الأمر مرتبطا في تصورهم بالبعدين المنطقي والسيكولوجي

(1) د. جابر عصفور: نظرية الفن عند الفارابي، ضمن قراءة التراث النقدي، ص 223.

(2) د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 285، نظرية الفن عند الفارابي، ضمن قراءة التراث النقدي، ص 223.

للشعر بوصفه خطابا يسعى إلى أن يثير في مخيلة المتلقي صورا ذهنية جميلة، وأن يوهمه بها ويحمله على تصديقها.

## 4. وسائل التخييل الشعري:

يقصد بوسائل التخييل الشعري مجموع العناصر الجمالية التي يشكل بها الشاعر رؤاه الخيالية للعالم والأشياء، وينشد بواسطتها التأثير في متلقيي شعره، وحملهم على الانقياد لمقتضاه التخييلي.

وتتحدد تلك الوسائل في مكونات الوزن واللحن واللغة الشعرية، فالوزن واللحن يشيران إلى الجانب الإيقاعي في الشعر، والذي تنقسم بموجبه بنياته اللغوية إلى وحدات موسيقية متناسبة زمنيا ومتناغمة صوتيا؛ وتحيل اللغة الشعرية على الجانب الدلالي والتركيبي في الشعر الذي يوظف لإثراء بعده الإيحائي وأساسه التصويري، والذي يتعلق بالأساليب البلاغية والمحسنات البديعية.

وقد كان الفلاسفة المسلمون يطلقون على هذه الوسائل مصطلح "المخيلات"[1] أو «الأمور المخيلة»؛ يقول ابن سينا: «والأمور التي تجعل القول مُخَيِّلا: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم»[2]، ويقول أيضا: «والشعر من جملة ما يُخَيِّل ويُحاكي بأشياء ثلاثة:باللحن الذي يتنغم به (...) وبالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيا، وبالوزن»[3].

لا تخلو متابعة هذه الوسائل من بعض الصعوبات والمشاكل التي

(1) الفارابي: الموسيقى الكبير، ص 1177. ابن سينا: فن الشعر، ص 161.
(2) ابن سينا: فن الشعر، ص 163.
(3) نفسه، ص 168.

تنبع أساسا من اختلاف الفلاسفة المسلمين في تحديد المكون الثالث إلى جانب اللحن والوزن، فمنهم من يسميه الخرافة؛ ومنهم من يسميه التشبيه أو المحاكاة، ومن أبرز الأمثلة الدالة على ذلك قول ابن سينا بعد النصين أعلاه: «(...) فأما الوزن والخرافة واللحن: فهي ثلاثة بها تقع المحاكاة»[1]، وقول ابن رشد: «(...) التشبيه والوزن واللحن (...) هي أسطقسات المحاكاة»[2]، وقوله بعد ذلك: «(...) والذي به يشبه ثلاثة: المحاكاة والوزن واللحن (...) الأشياء التي بها يحاكى، أعني: القول المخيل، والوزن، واللحن»[3]، ثم قوله: «المحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه»[4]، وقوله أيضا: «(...) الأجزاء الثلاثة من أجزاء الشعر، أعني التخييل والوزن واللحن»[5].

يتبين بجلاء من خلال هذه الشواهد أن فلاسفة الإسلام اتفقوا في تعيين المكون الإيقاعي، إلا أنهم اختلفوا كثيرا في تحديد المكون البلاغي، فقد أشار إليه ابن سينا بالكلام والخرافة، بينما سماه ابن رشد بالتشبيه والمحاكاة والتخييل في سياقات مختلفة. ولا مجال للاعتقاد أن هذا التفاوت في التسمية يؤشر على اضطراب المصطلح الفلسفي، ولكنه يرجع إلى تصورهم للطبيعة الأسلوبية للنص الشعري، وللخصوصية الدلالية والتركيبية لعباراته، كما يعود أيضا إلى الأصول النظرية التي استقى منها هذان الفيلسوفان مصطلحاتهما؛ ففي الوقت الذي يعتبر فيه ابن سينا مثلا «التشبيه» نوعا من أنواع المكون الثالث الخاص باللغة الشعرية إلى جانب الاستعارة والمجاز، يلاحظ أن ابن رشد يعده جنسا عاما تندرج ضمنه كل

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 172.
(2) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 209.
(3) نفسه.
(4) نفسه، ص 203.
(5) نفسه، 230.

الأنواع البلاغية. ولعل السبب في ذلك يعود إلى تأثره العميق بترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر،خلافا لابن سينا الذي قد يكون اطلع على ترجمة أخرى أكثر اقترابا من روح النص الأصلي، ولذلك جاءت تحديداته لوسائل التخييل وتسميته لها أكثر وضوحا ودقة.

وستحاول السطور المتبقية من هذا الفصل إبراز طبيعة العلاقة التي تحكم تلك المكونات بالتخييل، وبيان طريقة إثرائها لمحتواه التمثيلي وطاقته التأثيرية، وستركز في هذا الإطار على نقطتين: أولاهما التخييل والإيقاع، لأن مقولة الإيقاع تشمل عنصري الوزن واللحن، وتشي بالعلاقة بين الشعر والموسيقى؛ وثانيتهما التخييل واللغة الشعرية، وسيتم في هذه النقطة إبراز طبيعة علاقة التخييل بالأنواع البلاغية وبمصطلح «التغيير» الذي اشتغل في لحظة بداية تشكل مفهوم التخييل بوصفه إبدالا لـه.

## 1.4. التخييل واللغة الشعرية:

يرى الفلاسفة المسلمون أن الخطاب الشعري يتميز باستخدامه الخاص للغة مقارنة بمختلف أنواع الخطاب، وأن اختيار مكوناته اللغوية ومضامينه الدلالية وطريقة صوغها في بنيات تركيبية وأسلوبية أمور لا تنفصل عن طبيعته التصويرية وغايته التخييلية، لأنه أساسا خطاب جمالي يوظف اللغة لا ليعبر بشكل مباشر عن العالم الخارجي أو لينقل معطياته وأشياءه بصورة حرفية وصادقة، بل ليحيل على ذاته، ويولد لدى المتلقي – بطريقته في القول – المتعة الفنية والتجاوب النفسي معه. ويتضح ذلك من تأكيد ابن سينا أن التخيلات الذهنية حركة انفعالية للنفس تتحصّل من أسلوب النص الشعري وطريقة تشكله، يقول بهذا الصدد: «التخيل إذعان، والتصديق إذعان، لكن التخيل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه، فالتخييل يفعله القول

لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه»[1].

ويرى ابن سينا أن التخييل في الشعر يتحقق - فضلا عن الوزن- بواسطة التناسب بين مكوناته اللفظية ومضامينه الدلالية وبنياته التركيبية، وهو ما يتضح في قوله: «الأمور التي تجعل القول مُخَيِّلا: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول؛ ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول؛ ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم. وكل واحد من المعجب بالمسموع أو المفهوم على وجهين: لأنه إما أن يكون من غير حيلة بل يكون نفس اللفظ فصيحا من غير صنعة فيه، أو يكون نفس المعنى غريبا من غير صنعة إلا غرابة المحاكاة والتخييل الذي فيه. وإما أن يكون التعجب منه صادرا عن حيلة في اللفظ أو المعنى: إما بحسب البساطة أو بحسب التركيب. والحيلة التركيبية في اللفظ مثل التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب وأشياء قيلت في «الخطابة». وكل حيلة فإنما تحدث بنسبة مابين الأجزاء (...)»[2].

وبعبارة أخرى، تتحدد تخييلية القول الشعري بناء على اختيار بنياته الصوتية (اللفظ المسموع)، وبالنظر إلى طريقة تعليق كلماته وجمله بعضها ببعض، ونظمها في بنية تركيبية متناسبة الأجزاء، لأن التخييل هو نتيجة تفاعل كل مكونات النص الشعري وانسجامها، وما لم يكن حرص الشاعر على إيجاد البنية الشكلية الملائمة لقصيدته موازيا لحرصه على ابتكار المعاني الجديدة والصور الفنية الجميلة، فلن تكون لشعره أية قيمة أدبية أو تأثير نفسي.

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 162.
(2) نفسه، ص 163.

فالشعر، وخلافا لكل الخطابات اللغوية الأخرى، يقوم على خرق الأساليب التعبيرية المألوفة، لأنه أساسا خطاب جمالي ذو طبيعة انزياحية وغاية تخييلية. ولذلك فـ «أول من اهتدى إلى استعمال ما هو خارج عن الأصل هم الشعراء، إذ كان بناؤهم لا على صحة وأصل، بل على تخييل فقط»[1].

وقد كان الفلاسفة المسلمون يطلقون على مختلف الخصائص الصوتية والدلالية والتركيبية التي تسم اللغة الشعرية وتميزها عن غيرها من أشكال القول الأخرى مصطلح التغيير، «وقد تكرر استخدامهم لهذا المصطلح وتعددت دلالاته، فهو يدل أحيانا على (المجاز) بأوسع معانيه من حيث التوسع في الدلالة وتجاوز المألوف في اللغة تركيبيا، وقد يدل على الاستعارة وحدها دون التشبيه أو كليهما معا»[2].

وخلافا لما ذهب إليه كثير من الباحثين المحدثين تعود أصول هذا المصطلح إلى الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة[3]، إذ اعتبره صاحبها – كما اتضح في الفصل الثاني من هذا الكتاب – خاصية أسلوبية مميزة للخطاب الشعري ووسيلة جمالية لإثراء طبيعته الإيحائية. ويتميز توظيف الفلاسفة المسلمين لمصطلح التغيير مقارنة بتوظيفه عند صاحب

(1) ابن سينا: الخطابة، ص 200 – 201.

(2) د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 219.

(3) أثار مصطلح التغيير انتباه كثير من الباحثين المحدثين، وبقدر ما أجمعوا على قيمته الجمالية اختلفوا في أصوله النظرية، فرأى **شكري عياد** أن **ابن سينا** قد وظفه توظيفا سريعا وباهتا، وأن **ابن رشد** هو الذي تعمق فيه (دراسة تأثير كتاب أرسطو في البلاغة، ضمن كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 219). وذهب **الجوزو** إلى أن **ابن رشد** هو من استحدث هذا المصطلح (نظريات الشعر، ص 207)، وأكدت **ألفت الروبي** أن هذا المصطلح قد تردد لدى **ابن سينا** و**ابن رشد**، وأنه لا يبعد أن يكون قد ورد لدى **الفارابي** في بعض كتاباته الضائعة (نظرية الشعر عند الفلاسفة، ص 219).

الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة بكونهم أبرزوا بصورة واضحة قيمته الجمالية ووظيفته التخييلية بالنسبة إلى اللغة الشعرية، ويستشف ذلك من قول ابن سينا: «اعلم أن القول يرشق بالتغيير، والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعير، ويبدل، ويشبه. وذلك لأن اللفظ والكلام علامة ما على المعنى، فإنه إن لم يدل على شيء، لم يكن مغنيا غناء اللفظ. فينبغي أن يكون له في نفسه حال يكون بها ذا رونق، حتى يجمع إلى الدلالة حسن التخييل»[1].

ومن ثمة، فالتغيير وسيلة تعبيرية خاصة ومميزة تنشد إيصال المعاني إلى النفس وتخييلها في الذهن بأسلوب إيحائي جميل. ويتم ذلك باستعمال الكلمات في غير معناها الأصلي والخروج بالتراكيب اللغوية عن بنائها الطبيعي المألوف.

وتفيد الجملة الأخيرة من نص ابن سينا أن المستوى الصوتي للكلمات يسهم بفاعلية في تأكيد المعنى الشعري وتخييله للنفس، إذ «للفظ سلطان عظيم، وهو أنه قد يبلغ به، إذا أحكمت صنعته، ما لا يبلغ بالمعنى، لما يتبعه أو يقارنه من التخيل»[2]؛ ويتعلق هذا المستوى بالتوازنات الصوتية والتركيبية في اللغة الشعرية، ويهم الكلمات المفردة في ذاتها ولذاتها، وفي علاقتها بغيرها من الكلمات الأخرى.

فبالنسبة إلى الكلمة المفردة يجب أن تكون حروفها «غير مستشنعة في انفرادها، أو في تركيبها»[3]، وأن تكون دقيقة الدلالة على المعنى الشعري وملائمة لغايته الجمالية، لأن التخييل في الشعر يختلف «في المعنى الواحد

(1) ابن سينا: الخطابة، ص 202. ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص 259.
(2) ابن سينا: الخطابة، ص 220.
(3) نفسه، ص 205.

بعينه بحسب الألفاظ التي تكسوه. فينبغي أن يجتهد حتى يعبر عنها بلفظ يجعله مظنونا في الخطابة، ومتخيلا في الشعر. فإن اللفظ الجزل يوهم أن المعنى جزل؛ واللفظ السفساف يجعل المعنى كالسفساف؛ والعبارة بوقار تجعل المعنى كأنه أمر ثابت؛ والعبارة المستعجلة تجعل المعنى كشيء سيال»[1]. وما يشير إليه ابن سينا هنا يعني أن للألفاظ، بما هي محض أصوات، قيمة جمالية كبيرة في العملية التخييلية، إذ تغني - بما تنطوي عليه من طاقة إيحائية - الجانب الدلالي للقول الشعري، وتسهم في تمثيل مضامينه الفنية، وهذا ما عبر عنه ابن رشد بوضوح أكبر؛ إذ قال: « إنما صارت الألفاظ والأصوات تفعل في هاتين الصناعتين هذا الفعل من أجل أنها تخيل في المعنى رفعة أو خسة، وبالجملة أمرا زائدا على مفهوم اللفظ، مثل غرابة اللفظ فإنها تخيل غرابة المعنى، وكذلك فخامته تخيل فخامة المعنى. والنغم كذلك يفيد هذا المعنى(...) والذين وقعوا أولا على تأثير هذه الأحوال من الألفاظ والأصوات في الأقاويل هم الشعراء، وذلك أن هذا المعنى أظهر ما يكون في الأقاويل الشعرية»[2].

ولا يقتصر هذا الأمر على الكلمات المفردة وحدها، بل يتعلق أيضا بالتوازنات الصوتية الناتجة عن تناغم المكونات اللفظية وتناسب حركاتها وسكناتها من جهتي مقدارها وامتدادها في زمن النطق بها؛ ويبرز ذلك أساسا من خلال الترصيع والتسجيع والمشاكلة والجناس وغيرها من «الحيل التركيبية في اللفظ»[3]، التي تصاغ فيها الكلمات بأساليب «متوافقة في الموازنة والمقدار»[4].

(1) ابن سينا: الخطابة، ص 199 - 200.
(2) ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص 253 - 254.
(3) ابن سينا: فن الشعر، ص 163.
(4) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 239 وص 242.

فبالنسبة إلى الترصيع وهو «تشابه أواخر المقاطع وأوائلها»[1] في الأبيات الشعرية فيمثله قول الشاعر: [من الطويل]

فلا حسمَتْ مِنْ بعدِ فُقْدَانه الضُّبْي ولا كَلَمَتْ من بعد هجرانه السُّمْرُ[2]

وبالنسبة إلى المشاكلة فيعني بها ابن سينا الجناس، وتتخذ أوجها عدة أبرزها أن تتضمن البنيات التركيبية للنص الشعري ألفاظا متفقة التصريف متخالفة الجوهر مثل العين والغين، أو أن تتضمن ألفاظا متفقة الجوهر متخالفة التصريف مثل الشمل والشمال، ويطلق على هذا النوع اسم المشاكلة التامة، ويقابله نوع آخر هو المشاكلة الناقصة، وهي أن تكون الألفاظ الشعرية متقاربة الجوهر، أو متقاربة الجوهر والتصريف، ومثالها: الفاره والهارف، والعظيم والعليم، والصابح والسابح، والسهاد والسها[3].

تتأتى القيمة الجمالية لهذه المحسنات اللفظية من كونها تحقق تناسبا صوتيا في النص الشعري، وتسهم بتوازن الكلمات وتوافقها في مقدار حركاتها وسكناتها في إثراء جانبه الإيقاعي، وهي بذلك تمثل إحدى عناصر تميز الخطاب الشعري واختلافه عن غيره من المستويات والأشكال الأخرى للخطاب. بيد أن فاعليتها الأسلوبية لا تنفصل عن المستويات اللغوية الأخرى للغة الشعرية، لأن التغيير الشعري هو نتيجة تضافر المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية للنص الشعري وتشكلها بطريقة مغايرة، يقول ابن رشد: «والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة من المقابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 163.

(2) نفسه.

(3) نفسه، ص 164. أنظر كذلك ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 239 - 241.

الأنواع التي تسمى عندنا مجازا»[1].

ومن أبرز الشواهد الشعرية وأشهرها بيانا للقيمة الجمالية للتغيير قول الشاعر: [من الطويل]

ولَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كلَّ حاجةٍ ومَسَّحَ بالأَرْكانِ من هو ماسحُ
أَخَذْنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالَتْ بأعناق المَطِيِّ الأباطِحُ[2]

تعود القوة التأثيرية لهذا القول حسب ابن رشد إلى أن صاحبه صاغ كلاما عاديا ومتداولا في بنية تركيبية جديدة، وأبدل ألفاظه المألوفة بعبارات مغايرة وذات شحنة إيحائية خاصة فلم يقل: تحدثنا ومشينا، بل قال: أخذنا بأطراف الأحاديث (...) إلخ. وفي رأيه أن أهمية إبدال الكلمات الحقيقية والبنيات التركيبية المألوفة بأخرى «مغيرة» تتأتى من كونها تجمع «إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية، أعني تحريك النفس. مثال ذلك أن الإبدال إذا كان شديد الشبه أفاد جودة التخييل والإفهام معا»[3].

وبالرغم من اهتمام الفلاسفة المسلمين الملحوظ بالمستويات الصوتية والتركيبية للنص الشعري، واعتبارهم لها وسائل «تعبيرية» لإيقاع التخييل في نفس المتلقي، إلا أن عنايتهم انصبت بدرجة أكبر على المستوى التصويري للتغيير الذي يتصل بالأنواع البلاغية. تقول ألفت الروبي في هذا الإطار: «إن مصطلح التغيير وإن كان يدل على كل ما تتسم به اللغة في الصناعة الشعرية من حيل ووسائل أسلوبية تجعل من القول «قولا شعريا» فإننا نجد -في الوقت نفسه- أن التغيير كثيرا ما كان يقصد به التصوير فقط،

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 243.
(2) نفسه، ص 242. وردت هذه الأبيات في كثير من كتب النقد والبلاغة العربية. وقد تضاربت الآراء بخصوص قائلها. ويدل إيراد ابن رشد لها هنا على أنه كان يستقي أحكامه من التراث البلاغي ويوظفها في شرحه لكتاب أرسطو في الشعر.
(3) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 244 - 245.

خاصة الاستعارة والتشبيه، بوصفهما ركيزتين أساسيتين للتغيير الشعري»[1].
ويبدو أن السبب في ذلك يعود إلى أنهم كانوا يعتبرون الشعر خطابا جماليا يقوم على التخييل والتمثيل والمحاكاة، وكانت هذه المصطلحات تستعمل عندهم في كثير من الأحيان بمعنى بلاغي صرف. ولعل من أبرز ما يؤكد ذلك قول ابن سينا: «(...) والتغييرات أربعة: تشبيه؛ واستعارة من الضد، كقولهم «جونة» للشمس، و«أبو البيضاء» للأسود؛ واستعارة من الشبيه، كقولهم للملك «ربان البلد»؛ واستعارة من الاسم وحده، كقولهم للشعري «هذا النباح في السماء»، وكقولهم للحمل: «ذلك الناطح في السماء»»[2]، ويقول ابن رشد في السياق نفسه: «معنى التغيير أن يكون المقصود يدل عليه لفظ ما فيستعمل بدل ذلك اللفظ لفظ آخر. وهذا التغيير يكون على ضربين: أحدهما أن يستعمل لفظ شبيه الشيء مع لفظ الشيء نفسه ويضاف إليه الحرف الدال في ذلك اللسان على التشبيه. وهذا الضرب من التغيير يسمى «التمثيل» و«التشبيه»، وهو خاص جدا بالشعر. والنوع الثاني من التغيير أن يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه. وهذا النوع في هذه الصناعة يسمى «الإبدال» وهو الذي يسميه أهل زماننا بالاستعارة والبديع»[3].

معنى ذلك أن التغيير في تصور الفلاسفة المسلمين جنس بلاغي عام تندرج ضمنه أساليب التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز، وهو أسلوب تعبيري خاص بالشعر وأكثر ملاءمة لطبيعته الفنية، ويتصل بكيفية تفاعل اللغة الشعرية مع المعطيات المادية والظواهر الإدراكية وطريقة تشكيلها لها؛

(1) د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 244.
(2) ابن سينا: الخطابة، ص 229. أنظر أيضا: فن الشعر، ص 192.
(3) ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص 254، أنظر كذلك: تلخيص كتاب في الشعر، ص 238.

حيث تعيد أساليبه التصويرية المتنوعة تركيب الأشياء والمواضيع المادية ضمن علاقات جمالية جديدة تقوم على المقارنة بين خصائصها الطبيعية كما هو الحال بالنسبة إلى التشبيه، أو على المقاربة بينها كما هو الشأن بالنسبة إلى الاستعارة، وتبتكر أيضا لتلك الأشياء والمواضيع أسماء مغايرة لأسمائها «الحقيقية» المعروفة بها.

وتتأتى جمالية التغيير وقيمته الفنية في تصورهم من كونه يتجاوز الحدود القائمة بين أشياء العالم المادي وعلاقاتها الثابتة والمحصورة، ويتخلص من ابتذال المعاني وضيق طاقتها الإيحائية ليخلق صورا فنية ومعاني شعرية جميلة وغريبة تبهر المتلقي وتثير في نفسه مشاعر الإعجاب واللذة. يقول ابن سينا: «اعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة (...) واستعمال الاستعارات والمجاز في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة، ومناسبتها للكلام النثر المرسل أقل من مناسبتها للشعر»[1]، ويقول ابن رشد في السياق نفسه: «إنما كانت الألفاظ المغيرة تعطي في المعنى أمرا زائدا لموضع الغرابة فيها (...) والألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينه من الرفعة والخسة لتفاضلها في الغرابة، والصناعة الشعرية فتستعمل من ذلك ما هو أكثر تخييلا»[2].

تمثل الغرابة من هذا المنظور خاصية أساس لقياس جمالية أساليب التغيير وقيمتها الجمالية، لأن العبارة بقدر ما تكون غريبة وعجيبة إلا وتكون أكثر تخييلا وأقوى تأثيرا، وتعد الاستعارة أكثر الأنواع البلاغية (أو الألفاظ المغيرة) غرابة وتخييلا،لكون الصور التي تشكلها تبهر المتلقين بطريقتها

(1) ابن سينا: الخطابة، ص 203.

(2) ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص 260 - 261. أنظر أيضا ص 281 - 282.

المفاجئة في التأليف بين الظواهر المادية المتنافرة وكشف المعاني الجميلة التي لا يفطن إليها عادة كل الناس. وهذا ما لا تستطيع تحقيقه – بالقدرة الإبداعية والقوة الإمتاعية نفسها– الأساليب الأخرى للتغيير، ولعل هذا ما قصده ابن رشد بقوله: « إن الألفاظ المنجحة هي المغيرة – أعني الاستعارة– تغييرا يفعل الالتذاذ والتخييل»[1].

ويحيل ما يقوله ابن رشد هنا على أمر هام مؤداه أن الفلاسفة المسلمين كثيرا ما كانوا يقصدون بمفهوم التغيير مصطلح الاستعارة دون غيره من المصطلحات البلاغية الأخرى، والشاهد على ذلك قول ابن سينا: «والشعراء يجتنبون استعمال اللفظ الموضوع، ويحرصون على الاستعارة حرصا شديدا، حتى إذا وجدوا اسمين للشيء، أحدهما موضوع، والآخر فيه تغيير ما مالوا إلى المُغَيَّر»[2]. وقوله أيضا: «أما التغييرات فأنجح ضروبها ما كان المستعار منه يعادل المستعار له ويحاكيه محاكاة تامة، ولا يكون فيه شيء يظهر مخالفته للمقصود، ومحاكاته من الجهة المقصودة»[3].

ويبدو أن مبرر عنايتهم الملحوظة بالاستعارة يعود إلى أنها تعتبر أكثر الأساليب البلاغية ملاءمة للخطاب الشعري وتحقيقا لوظيفته الجمالية وغايته التخييلية، فهي تقارب بين الظواهر المادية المتنافرة والمتباعدة، وتمحو الفواصل المادية والطبيعية التي تباعد بينها، فتدمجها ضمن علاقات إيحائية متفاعلة الأطراف ومتناسبة الأجزاء، وهذا ما لا يقوم به التشبيه الذي يبقي لكل موضوع استقلاله وتمايزه عن شبيهه.بيد أن جمالية الاستعارة لا تتحقق بمجرد الجمع بين المتباينين في الوجود وادعاء تشابههما وتماثلهما، فلا بد من وجود قرينة تسمح بنقل حكم المستعار منه إلى المستعار له،

(1) ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص 292.
(2) ابن سينا: الخطابة، ص 217. أنظر أيضا ص 206.
(3) نفسه، ص 229.

وتمكن من إيضاح المعنى المقصود محاكاته وتخييله، وهذا ما يقصده ابن سينا بحديثه عن أنجح ضروب التغييرات في النص الأخير.

وقد كان الفلاسفة المسلمون يؤكدون كثيرا أهمية مراعاة علاقات التناسب بين طرفي الاستعارة باعتباره شرطا جماليا فعالا لبث اللذة الجمالية وتحقيق الإثارة التخييلية في النفس. وفي هذا الإطار يندرج قول ابن سينا: «جميع الاستعارات تؤخذ من أمور إما مشاركة في الاسم، أو مشاكلة في القوة، أي مغنية غناء الشيء في فعل أو انفعال، أو مشاكلة في الكيفية المحسوسة، مبصرة كانت أو غيرها. وللقول الانتقالي الاستعاري في تأثيره مراتب. فإنه إذا قال الغزل في صفة بنان الحبيب: إنها وردية، كانت أوقع من أن يقول: حمر، وخصوصا أن يقول: قرمزية. فإن قوله في الاستعارة للحمر «وردية»، قد يخيل معها من لطافة الورد وعرفه ما لا يخيله قوله «حمر» مطلقا. فإن قوله «حمر» مطلقا لا يطور بجنبه المدح والاستحسان. وذكر القرمز يتعدى إلى تخييل الدودة المستقذرة»[1].

يتحقق التناسب في التصوير الاستعاري بتشاكل طرفي الاستعارة في الجنس والنوع، وتشاركهما في الصفة الحسية والحركة الطبيعية، ويعد بذلك وسيلة جمالية فعالة لتحريك خيالات المتلقي، وحمله على الانسياق لمقتضى الصور الشعرية والاقتناع بالأحكام الجمالية التي تتضمنها.

يستخلص مما سبق أن «التغيير» خاصية جمالية تسم اللغة الشعرية وتميزها عن غيرها من الخطابات اللغوية الأخرى. وإذا كان هذا المفهوم يعني عند الفلاسفة المسلمين مختلف الأنواع البلاغية التي تبتكر صورا فنية جديدة ومعاني إيحائية بديعة، وتنطوي على طاقة تخييلية قوية، فإنه ليس في النهاية سوى صياغة جمالية أخرى لمفهوم المحاكاة الأرسطي بما يتناسب

(1) ابن سينا: الخطابة، ص 208.

مع تصور العرب لبلاغة الخطاب الشعري، «ولا شك أن أرسطو هو نفسه الذي سهل هذا الانتقال من المحاكاة إلى التغيير، حيث قرن بينهما في الوظيفة والأثر: اللذة»[1].

ويبدو التماثل بين التغيير والمحاكاة عند الفلاسفة المسلمين من ناحيتين: أولاهما أنهما يعتبران وسيلة فنية لتحقيق التخييل الشعري (أي المتعة الجمالية والإثارة النفسية)؛ وثانيتهما أنهما يعدان جنسا بلاغيا عاما تندرج ضمنه أساليب التشبيه والاستعارة والكناية والتمثيل والمجاز.

ويرى جابر عصفور أن ربط الفلاسفة المحاكاة بالأنواع البلاغية، واعتبارهم لها وسائل يتحقق بها فعل التخييل يعد من النتائج المباشرة التي ترتبت على اقتران المحاكاة بالتشبيه عند متى بن يونس[2]، ومن أهم الإنجازات النظرية التي انتهوا إليها، ويجب أن تحمل على اجتهاداتهم الخاصة[3].

ولا غرو أن هذا الإنجاز أغنى المقاربة الأسلوبية للنص الشعري، فلم يعد تحليل صوره الفنية يقتصر لديهم على النظر في مكوناتها اللفظية وعلاقاتها السياقية وعناصر المشابهة بين أطرافها ومواضيعها، بل أدمجوا هذه المستويات ضمن تصور جمالي أعمق وأشمل مؤداه أن تخييلية الخطاب الشعري تنتج عن تفاعل ما هو جمالي ونصي بما هو نفسي وخيالي؛ بمعنى أنه ما لم تدفع البنيات التركيبية والدلالية للغة الشعرية المتلقي، وتحمله على الاندماج في العالم الخيالي للقصيدة والانسياق لأحكامها الجمالية، فلن تكون لها أي قيمة أو أثر.

---

(1) د. محمد العمري: البلاغة العربية، ص 262.

(2) د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 149، ص 161.

(3) نفسه، ص 163 - 164.

وعلاوة على ذلك، ألـح الفلاسفة المسلمون على أن العملية التخييلية لا تتحقق بالصور الفنية والصياغات الغريبة والجميلة للخطاب الشعري وحدها، بل تتم أيضا بواسطة بنيته الإيقاعية ودرجة تناسبها مع بنياته الأسلوبية الأخرى[1].

## 2.4. التخييل والإيقاع (الوزن واللحن):

حظيت الإيقاعات الموسيقية بعناية خاصة لدى فلاسفة الإسلام، لما لها من قدرة على التعبير الجمالي عن أفكار الإنسان وانفعالاته، وعلى النفاذ إلى أعماق النفس والتأثير فيها، فالأنغام والإيقاعات الموسيقية هي أكثر الأشكال التعبيرية ملاءمة لغرائز الإنسان واقترابا من نفسه، وهي أيضا أكثر الوسائل الإيحائية إثارة للتخاييل والانفعالات. يقول الفارابي: «فصول النغم هي أعظم ما يحتاج إليه في الألحان، من قبل أنها قرينة الأقاويل في التخييل وفي إفادة الانفعالات، وقد يلحق بها أيضا لذة، وهذه وحدها متى قرنت بالنغم دون الأقاويل المفهمة للمعنى المقصود بلغ بكثير منها ما يبلغ بالأقاويل أنفسها، مثل ما يعهد في بعض اللحون المسموعة من بعض الآلات، وبهذه يتغير السامع من انفعال إلى انفعال»[2]، ويقول أيضا في السياق نفسه: «لما كان كثير من الهيئات والأخلاق والأفعال تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها (...) صارت الألحان الكاملة نافعة في إفادة الهيئات والأخلاق ونافعة في أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم، وليس إنما هي نافعة في هذه وحدها، لكن وفي البعثة على اقتناء سائر الخيرات النفسانية، مثل الحكمة والعلوم (...)»[3].

---

(1) يؤكد **ابن رشد** أن التخييل الشعري هو نتيجة تفاعل «التغيير» و«الوزن» وتناسبهما في النص الشعري. أنظر: تلخيص الخطابة، ص 260 – 264.

(2) الفارابي: الموسيقى الكبير، ص 1178 – 1179.

(3) نفسه، ص 1181.

تتحدد الخاصية النوعية للموسيقى في مضمونها الإيحائي وقدرتها التأثيرية، ويتحقق ذلك بالنقرات التي تحدثها الأنغام الخالصة والمجردة، أو المصاحبة بالتصويتات والأقاويل الملحنة. ولا يقتصر تأثير الأنغام والألحان على المستوى العاطفي للمتلقي، ولكنه يمس سلوكاته وأفعاله أيضا، لأن الموسيقى تستطيع أن تغير انفعالاته فتحولها إلى نقيضها، كما تستطيع أن تتملك نفسه فتدفعه إلى الإذعان لأنغامها والقيام بالفعل الذي تستهدفه. وقد حفل التراث الفلسفي بشواهد عجيبة على قدرتها الخارقة على التأثير في النفس[1].

ويرى الفلاسفة المسلمون أن الموسيقى أكثر تأثيرا في النفس مقارنة بسائر الفنون الأخرى؛ إذ «التأليف الموسيقي لذيذ جدا (...) لما يوجد فيه من النظام المتأدي إلى القوة المميزة،كأنها خاصية بها دون الحاسة، ولما يوجد فيه من محاكاة الشمائل، ولأن لتأليف الصوت خاصية ليس لسائر التأليفات، وذلك لأن النغمة الأولى من النغمتين المؤتلفتين مثلا، تهش إليها النفس، هشاشتها لكل جديد من المستحبات الواصلة إليها»[2].

وتعود القدرة الباهرة للأنغام الموسيقية على التأثير في النفس إلى عاملين رئيسين: أما الأول فهو أنها أكثر الفنون الجميلة موافقة للنفس

(1) من أبرز الحكايات التي تدل على التأثير الخارق للموسيقى في النفس تلك التي تروى عن **الفارابي** حيث حضر إحدى مجالس **سيف الدولة** (ت 356هـ)، فخَطِئَ كل من عزف لحنا « (...) فقال له سيف الدولة: وهل تحسن في هذه الصناعة شيئا؟ فقال: نعم، ثم أخرج من وسطه خريطة ففتحها وأخرج منها عيدانا وركبها، ثم لعب بها، فضحك منها كل من كان في المجلس، ثم فكها وركبها تركيبا آخر وضرب بها فبكى كل من في المجلس، ثم فكها وغير تركيبها وحركها فنام كل من في المجلس حتى البواب، فتركهم نياما وخرج». ابن خلكان: وفيات الأعيان، 5/ 155 - 156.

(2) الفارابي: الموسيقى الكبير، ص 1181.

الإنسانية وإشباعا لغريزتها الفطرية، فأنغامها وألحانها تولدت أساسا من أشكال التصويتات الإنسانية، واختلفت تبعا لاختلاف الشحنات العاطفية والحالات الشعورية التي يعبر عنها شكل التصويت وأسلوب محاكاته للانفعال النفسي، ولذلك فالموسيقى تقدر أن تُمَثِّل بأنغامها المتعددة والمختلفة الانفعالات والمشاعر النفسية، وأن تحدثها في نفس المتلقي.

أما العامل الثاني فهو أن أداة إدراك الموسيقى وتمثلها هي القوة المميزة، ويقصد بها الوهمية، فهي خاصة بها من دون سائر الحواس الباطنية الأخرى. والسبب في ذلك أن الإيقاعات والأنغام ذات طبيعة تجريدية، ولا يوجد بين مختلف قوى الإدراك الحيواني ما يقبل المعطيات التجريدية إلا الوهم. وقد سبق القول إن الوهم يسيطر على القوى الذهنية الأخرى ويوجه حركتها الإدراكية بالشكل الذي يحصل به الانفعال والتأثر، وهذا ما يفسر طريقة حدوث التأثر النفسي بالموسيقى؛ إذ إن النفس تنساق كلية إلى الألحان التي تسمعها، فتتابعها في تموجها وتغيرها وتوالي إيقاعاتها، وتلتذ بحدة القرعات والنقرات التي تحدثها الأنغام وتمثلها الأصوات في «خيال» المتلقي، فتنفعل بحسن نظمها وجمال تأليفها. يقول ابن سينا موضحا علاقة الموسيقى بالخيال الإنساني وطريقة تأثيرها فيه: «اعلم أن القانون المعتبر في أمر الألحان والإيقاعات:هو حسن موقعها من الاستشعار، وذلك الاستشعار يتبع كيفية تصورها في الخيال، وذلك يتبع كيفية اجتماعها فيه، فإن التأليف إنما يلذ من حيث هو تأليف إذا كان بين المؤلفات اجتماع، ومعلوم أنها لا اجتماع لها في الحس، وكيف ولا تحس نغمتان متتاليتان معا، بل إنما تضبط رسومها في الخيال فتجتمع، فأول ما يجب، أن يوجد لها الاجتماع

في الخيال، ثم بعد ذلك حسن الاجتماع في الخيال»[1].

وقد جعل الفلاسفة المسلمون من قيام الشعر على الوزن منطلقا نظريا لمقاربة جانبه الإيقاعي وبحث علاقته بالموسيقى، وللنظر في كيفية استثماره لطاقتها الإيحائية وقوتها التأثيرية حتى يتحقق «التخييل» على الوجه الأكمل والأفضل. وفي هذا الصدد عد الفارابي «الألحان بمنزلة القصيدة والشعر»[2]، لأن انتظام كلمات الشعر وائتلاف أجزائه التركيبية ومكوناته الصوتية (الأسباب والأوتاد والمصاريع) وتناغمها في بنية زمنية متعاقبة الحركة والسكون يماثل انتظام الألحان الموسيقية وتناسب الأصوات المرافقة لها من جهتي الحدة والثقل[3].كما ذهب إلى أن ابتداع الألحان ونشأتها، والاهتداء إلى التعبير بها نتجا عن الفطر الغريزية المركوزة في النفس منذ الطفولة، والتي تميل بالإنسان إلى البوح بمشاعره الوجدانية بأسلوب غنائي حالم، وتنزع به دائما إلى الراحة بعد كل عمل متعب، وفي ذلك يقول: « والتي أحدثت الألحان هي فطر ما غريزية للإنسان: منها الهيئة الشعرية التي هي غريزية للإنسان ومركوزة فيه من أول كونه، ومنها الفطرة الحيوانية التي يصوت بها عند حال حال من أحوالها اللذيذة أو المؤذية، ومنها محبة الإنسان الراحة بعقب التعب في أوقات الأعمال فلا يحس بها»[4].

وقد أنشأت الغريزة الشعرية للنفس الإنسانية الألحان وشكلتها لكي يحسن بها وقوع التمثيلات الفنية في الذهن ويسهل تحقق فعلها التأثيري،

(1) ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، ص 85.
(2) الفارابي: الموسيقى الكبير، ص 85.
(3) نفسه. أنظر د. جابر عصفور: نظرية الفن عند الفارابي، ضمن قراءة التراث النقدي، ص 224.
(4) الفارابي: الموسيقى الكبير، ص 70.

ولهذا فالشعر يوظف الترنمات والألحان والأنغام بالطريقة التي تحدث التخييل في أقاويله[1]، مما يعني أن توظيفه للإيقاعات الموسيقية مجرد وسيلة جمالية لتحقيق غايته التأثيرية، إلا أنها وسيلة فعالة وذات قيمة فنية كبيرة، لأن بدونها لا تكتمل ماهيته، فـ«المحاكاة بالقول تكمل إذا قرن بها اللحن والوزن»[2]، و«الشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن»[3]، و«إن فات الوزن نقص التخييل»[4].

وتتجلى القيمة الجمالية للإيقاع الشعري في أنه يدمج المتلقي في صميم التجربة الإبداعية ويربطه بسياقها التخييلي، وذلك بما يتضمن من قدرة على تحريك قوى النفس الخيالية: «وعمل اللحن في الشعر هو أنه يعد النفس لقبول خيال الشيء الذي يقصد تخييله، فكأن اللحن هو الذي يفيد النفس الاستعداد الذي به تقبل التشبيه والمحاكاة للشيء المقصود تشبيهه، وإنما يفيد النفس هذه الهيئة في نوع نوع من أنواع الشعر اللحن الملائم لذلك النوع من الشعر بنغماته وتأليفه»[5].

تستمد الإيقاعات الشعرية قيمتها الجمالية وقوتها التأثيرية من قدرتها على تهييء نفسية المتلقي للتفاعل الوجداني والخيالي مع الصور والعوالم الفنية التي يشكلها الشاعر، ويتحقق ذلك بواسطة التناسب الذي يحدث في صلب القصيدة بين جانبها العروضي ومكوناتها الصوتية والدلالية والتركيبية والإيحائية، لأن الشعر عمل تشكيلي أساسا، ولا يمكنه أن يبلغ درجة إبداعية راقية ومميزة إلا إذا كانت العلاقة بين غرضه الفني وكلماته

(1) الفارابي: الموسيقى الكبير، ص 71.
(2) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 208-209.
(3) نفسه، ص 214.
(4) ابن سينا: فن الشعر، ص 183.
(5) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 209.

وجمله وتراكيبه ووزنه العروضي متناسبة ومنتظمة ومتناغمة. ومن هنا أكد الفلاسفة المسلمون القيمة الجمالية لاختيار الأصوات الملائمة للمعنى الشعري والمناسبة للإيقاع العروضي، ونبهوا على فعاليتها الإيحائية والتخييلية: «كل صنف من أصناف الأقاويل لها أصوات خاصة إذا قرنت بها قامت مقام بعض أجزاء القول في تخييل ما يقصد تخيله بالقول، مثال ذلك: التضرع والحث، والسؤال، وما جانس ذلك، فإن كل واحد من هذه تقرن بحروفه أصوات مأخوذة بأحوال، فيفهم عن تلك الأصوات ما يفهم بالقول أو ببعض أجزائه (...) وهذه الأقاويل ليس إنما تقرن بها هذه الفصول من فصول الأصوات فقط،لكن تقترن بها أيضا وقوفات وسكنات وتوصيلات عند مقصود مقصود من المقصودات بالقول، فتكون تلك إما مخيلة وإما معينة على التخيل»[1].

وما يشير إليه الفارابي هنا يكتسي أهمية خاصة،لكونه يبرز أن عملية اختيار الأصوات الأكثر مناسبة للمضمون الشعري والأقوى تمثيلا للحالات النفسية والانفعالات العاطفية تنشد أساسا تأكيد المعنى الشعري وتمثيله في الذهن، وهذا ما عبر عنه بقوله في هذا النص السابق: « فيفهم عن تلك الأصوات ما يفهم بالقول أو ببعض أجزائه»؛ ذلك أن الأصوات باعتبارها مجموعة من الحركات والسكنات المتوالية في أزمنة النطق بها والمتباينة في درجتي الحدة والثقل تؤدي في ذاتها وظيفة إيحائية كبيرة، فتمثل للسامع الحالة النفسية المقصودة بالرغم من أنها «محض أصوات»، كما أنها تسهم بالأنغام الصادرة عنها والمرافقة لها في شد انتباهه إلى ما يقال، فتحرك خياله وتخلق لديه تجاوبا نفسيا وجماليا مع النص الشعري؛ لأن «للفظ سلطان عظيم، وهو أنه قد يبلغ به، إذا أحكمت صنعته، ما لا يبلغ بالمعنى، لما يتبعه

(1) الفارابي: الموسيقى الكبير، ص 1175 - 1176 وص 1071.

أو يقارنه من التخيل»[1].

وبذلك، فتناسب الأنغام والأصوات مع الانفعالات والأخلاق يفيد في تخيل المعاني في النفس وييسر قيامها بالوقفات السلوكية المستهدفة، ومما يؤكد ذلك الحادثة التي وقعت بين الحارث بن أبي شمر (ت 569م) ملك غسان والشاعر علقمة بن عبدة (ت598م)؛ يقول الفارابي: «(...) وكذلك من قصد التخييل ومعونة الأقاويل في التنغيم، لما رأى تزييد بعض الانفعالات وتنقيص بعضها يعين على التخيل وعلى الإصغاء إلى ما يقال، وكذلك النغم الملذة لما كانت إذا قرنت بالأقاويل أصغى لها السامع إصغاء أجود ودام على استماعها أكثر من غير ملال ولا ضجر، قرنها بالأقاويل فصار بها إلى مطلوبه، كما يحكى عن علقمة بن عبدة الشاعر حين صار إلى الحارث بن أبي شمر ملك غسان في حاجته، فلم يصغ لقوله حتى لحن شعره وغنى به بين يديه فقضى حينئذ حاجته»[2].

فطريقة تنغيم كلمات القول الشعري وتلحينها تشد انتباه المتلقي، وتهيء نفسه للتفاعل الوجداني معه وفقا لما يقتضيه محتواه الخيالي ويتطلبه من انفعالات، ولذلك لما ألقى علقمة بن عبدة قوله الشعري بين يدي ملك غسان مستعطفا إياه أن يطلق سراح خاله[3]، لم يحرك شعره في نفسه شيئا. لكنه حين لحنه وتغنى به استجاب بسرعة لطلبه، لأن اللذة الجمالية التي تضمنها شعره الملحن عطلت الحركة الذهنية لفكره ورويته، وأثارت في المقابل الانفعالات الغريزية والنزوعية لقواه الخيالية، فنسي بذلك ملك غسان إساءة أسيره إليه وغضبه عليه، فتغيرت مواقفه السلبية منه بمشاعر الغبطة والسرور والثقة في الذات.

(1) ابن سينا: الخطابة، ص 220، 197.
(2) الفارابي: الموسيقى الكبير، ص 73، ص67.
(3) أنظر بخصوص هذه الحكاية المصدر نفسه، ص 73 (هـ) 3.

ولئن كان هذا الأمر يعني أن القيمة التخييلية للإيقاع الشعري تتأتى من كونه يخرج المتلقي من حالة شعورية إلى أخرى، ويغير مواقفه الانفعالية وفقا لغاية الموضوع الشعري، فإن ذلك لا يتحقق إلا باختيار الأوزان العروضية والألحان الموسيقية الأكثر مناسبة للغرض الشعري. يقول ابن سينا: «إن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك»[1]، ويقول ابن رشد في السياق نفسه: «من التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة، ومنها ما يناسب القصيرة، وربما كان الوزن مناسبا للمعنى غير مناسب للتخييل، وربما كان الأمر بالعكس، وربما كان غير مناسب لكليهما»[2].

فالحرص على التناسب بين الوزن العروضي والغرض الشعري يعتبر - إلى جانب اختيار الأصوات الأكثر ملاءمة للمعنى وتمثيلا له- شرطا رئيسا لإدخال المتلقي في صميم العملية الشعرية، ومعنى ذلك أن الشاعر غير مطالب بابتكار صور فنية جديدة وجميلة، والتعبير عنها ببنية تركيبية بديعة فحسب، بل عليه أيضا أن يصوغ ذلك في البنية الإيقاعية المناسبة له. وقد لاحظ الفلاسفة المسلمون أن العرب وغيرهم من الأمم الأخرى خلطوا أوزان أشعارهم بمواضيعها وأغراضها، وأن اليونان مثلوا الاستثناء الوحيد: «إن جل الشعراء في الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها ولم يرتبوا لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزنا معلوما، إلا اليونانيون فقط:فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعا من أنواع الوزن، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرها. فأما غيرهم من الأمم والطوائف

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 163.

(2) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 232.

فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجي إما بكلها وإما بأكثرها؛ولم يضبطوا هذا الباب على ماضبطه اليونانيون»[1].

والواقع أن مسألة التناسب بين الإيقاع الموسيقي والموضوع الشعري تتصل أساسا بالتمثيل المسرحي، وتتضح فيه بصورة جلية من خلال مصاحبة الألحان لكلام الممثل وحركاته على خشبة المسرح، أو من خلال عزفها منفردة لتمثيل انفعال نفسي معين يحمل المتلقي على الانسياق لمقتضاه؛ أما في الشعر الغنائي فيتعذر إفراد أغراض شعرية معينة بأوزان مخصوصة.

ويلاحظ هنا أن جهل فلاسفة الإسلام بالأصول النظرية للشعرية الأرسطية أثمر فكرة هامة أغنت المقاربة الأسلوبية للنص الشعري، فلم يعد تحليل مستواه الإيقاعي يقتصر لديهم على النظر في بنيته العروضية، بل ربطوا ذلك بالغاية التخييلية للشعر ومميزاته الإيحائية، وأكدوا أن الوزن ليس مجرد تقطيع الأقاويل الشعرية إلى أعداد إيقاعية متساوية في أزمنة النطق بها، ولكنه بالأحرى عملية تشكيل لمعاني النص الشعري وتراكيبه اللغوية وصوره الفنية بأسلوب تنسجم به مع الانفعالات النفسية التي يثيرها الموضوع الشعري، وتتناسب مع إيقاعاته الموسيقية.

ولا شك أن ربط الفلاسفة بين المستوى الإيقاعي للنص الشعري ومستوياته الدلالية والتركيبية، واعتبارهم الوزن وسيلة من وسائل التخييل، يعد من أهم النتائج التي خلصوا إليها، والتي يجب أن تحمل على اجتهاداتهم الخاصة. صحيح أن للنقاد وعلماء القرون الهجرية الأولى إشارات متفرقة ومتعددة تصب في هذا الإطار، إلا أنها لم تقرر ولم توضح بالقدر اللازم –

(1) الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 152. أنظر كذلك ابن سينا: فن الشعر، ص 156.

كما هو الشأن بالنسبة إلى الفلاسفة – الصلة بين تخييلات المعاني والألفاظ والتراكيب من جهة، وبين تخييلات الأوزان من جهة أخرى. وقد مهدوا بصنيعهم هذا الطريق لبعض البلاغيين المتشبعين بالمنطق والمباحث الفلسفية النفسية لتأمل طبيعة الشعر العربي في ضوء الأحكام والتصورات العميقة التي انتهوا إليها، ولتعميق ملاحظاتهم وأبحاثهم بخصوص التخييل الشعري، وصوغ تصور نظري ومنهجي وتطبيقي شامل ومتكامل لهذا المفهوم، وهو ما من شأن البحث في أصول مفهوم التخييل وامتداداته في النقد والبلاغة العربيين أن يجليه...

# خاتمة الفصل

مكن تتبع سياقات توظيف الفلاسفة المسلمين لمفهوم التخييل من تسجيل العديد من الخلاصات والنتائج، أبرزها:

أولا: يعد شرح فلاسفة الإسلام وتلخيصهم لكتاب الشعر قراءة محكومة بخلفيات حضارية ومرجعيات فكرية وجمالية مستمدة من صميم الثقافة العربية الإسلامية، وككل القراءات، انصبت عنايتهم على التصورات والأحكام التي تهمهم أكثر وتلائم تفكيرهم الجمالي في العملية الشعرية، ومن هنا يلاحظ أنهم أفرغوا المصطلح الجوهري في شعرية أرسطو من محتواه النظري الدقيق، وضمنوه تصورا نظريا وجماليا مستمدا من المباحث البلاغية العربية، فصارت عندهم المحاكاة وسيلة تصويرية لتحقيق التخييل، وجنسا بلاغيا عاما تندرج ضمنه أساليب التشبيه والاستعارة والمجاز وغيرها. وقد كان لصاحبي الترجمة العربية القديمة لكتابي: الخطابة والشعر أثر كبير في هذا التوجه، وذلك بربطهما المحاكاة بالتشبيه.

ثانيا: يدل إقحامهم لمصطلح التخييل في شروحهم لكتاب الشعر على وعيهم أن مفهوم المحاكاة الأرسطي لا يقارب مختلف الجوانب الإبداعية والجمالية التي تسم العملية الشعرية وتحدد مستويات تشكلها واشتغالها. ذلك أنه يقتصر على النظر في الجوهر التمثيلي للخطاب الشعري وخصائصه الدلالية والتركيبية واللغوية ثم طبيعة علاقته بالعالم المادي، ولا يربط العملية الشعرية بقوى الشاعر الخيالية التي تعتبر أداة خوضه لتجربته الإبداعية، كما أنه لا يبين طبيعة الإثارة التخييلية التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي؛ ولم يكن الفلاسفة المسلمون أول من وعى وجود هذه

«الثغرة» في مفهوم المحاكاة؛ فقد ظهرت الإرهاصات الأولى لهذا الوعي مع صاحبي الترجمتين العربيتين القديمتين لكتابي الخطابة والشعر، اللذين وظفا مفهوم التخييل وألمحا إلى قيمته الجمالية، كما لم يكن الفارابي أول من نحت كلمة تخييل واستعملها، فلقد سبقه إلى ذلك – حسب النصوص المتوافرة- إسحق بن حنين وقسطا بن لوقا ومتى بن يونس، ولكن خصوصية العمل الذي قام به الفارابي وابن سينا وابن رشد وأهميته النظرية والجمالية تكمن في أنهم أصلوا ذلك المفهوم ونقلوه من سياقه النفسي الذي استعمل فيه أول مرة، فخصصوه بالشعر ومجال الإبداع الفني، فلم تعد كلمة تخييل فضفاضة وتتنازعها دلالات عامة ومتباعدة، بل صارت أداة لتحليل شعرية الخطاب، ولقياس مداه الإبداعي وبيان خصائصه الفنية التي تتحقق بواسطتها تخييلية القصيدة.

ثالثا: يقوم مفهوم التخييل عند الفلاسفة المسلمين على ثلاثة أبعاد: بعد منطقي، وبعد سيكولوجي، وبعد بلاغي صرف؛ وقد تداخلت هذه الأبعاد في تعريفهم للتخييل وانعكست على توظيفاتهم المختلفة له، حيث اعتبروا أنه قياس احتيالي يستهدف التأثير في النفس والتحكم في انفعالاتها من خلال الأحكام والأفكار الوهمية التي يدعيها،كما اعتبروه أيضا عملية تشكيل جمالي للغة والمعطيات الإدراكية بواسطة الأساليب البلاغية والمحسنات البديعة.

رابعا: أدى تعدد معاني التخييل وتداخل أبعاده إلى وعي الفلاسفة بطابعه الحركي وجوهره الامتدادي، فأكد ابن سينا صعوبة الإحاطة بأساليبه الفنية ومحاصرة تشكلاته الجمالية.

خامسا: نبه الفلاسفة المسلمون غير مرة على أن التخييل هو الجوهر المميز للشعر، وأنه يسبق من ناحية القيمة الفنية والفاعلية الجمالية المكون

الإيقاعي، ولذلك اعتبروا الوزن مجرد وسيلة إيحائية لإيقاع التخييل وإثارة الانفعال.

وتكمن الأهمية النظرية لربطهم بين التخييل والشعر في أنه قد خلصهم من إسار قضية الصدق والكذب، التي كانت تقيّم جمالية الصـور الشعرية في ضوئها بمدى مراعاتها للمعطيات الحرفية للعالم المادي أو بخرقها لها، فلم يعد مهما – وفق ذلك التصور– أن يكون الشعر صادقا أو كاذبا، وإنما صار مطلوبا أن يكون مخيلا في المقام الأول. ولا يعدو هذا التصور أن يكون نتيجة واحدة من ضمن نتائج هامة خلص إليها الفلاسفة بفضل نظرتهم المنطقية للشعر. ومن النتائج الأخرى التي توصلوا إليها كذلك أنهم اعتبروا مختلف البنيات التركيبية والأسلوبية والإيقاعية للنص الشعري مجرد وسائل للتخييل، ومعنى ذلك أنهم نظروا إلى الشعر بوصفه عملية احتيالية ذات أساس سحري. وقد اتضح أن هذا التصور غريب عن شعرية أرسطو، ومستمد من التصورات البلاغية العربية الأولى لخصائص البيان ووظائفه الجمالية وآثاره النفسية.

سادسا: لم يكن «التخييل» المصطلح الوحيد الذي يحدد لدى الفلاسفة ماهية الشعر، إذ كانوا يعرفونه أيضا بالمحاكاة والتمثيل والتغيير والتشبيه. وأبرزت هذه الدراسة أن ليس في هذا الأمر أي اضطراب أو تناقض، وأنه يعود إلى زاوية مقاربتهم للعملية الشعرية، وينم عن خصوصية الشبكة الاصطلاحية التي ارتبط بها مفهوم التخييل،كما ينم أيضا عن تأثر فلاسفة الإسلام بالنصوص الفلسفية الأولى التي وردت بها تلك المصطلحات وببعض التصورات والأحكام النقدية والبلاغية التي كانت متداولة في عهدهم.

# خاتمة الكتاب

سعت فصول هذا الكتاب ومباحثه إلى الحفر في النصوص المُبَكِّرة التي نقلت كتب الفلسفة اليونانية إلى العربية بحثا عن الطبقات الدلالية المترسبة في ذاكرة لفظة التخييل، وبغاية رصد آثارها وامتداداتها خلال مختلف لحظات اشتغاله في الخطاب الفلسفي العربي الإسلامي. وإذا كنا قد ختمنا كل فصل بخلاصات مركزة تجمل أبرز نتائجه، فإننا نكتفي هنا بأهمها:

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

ثانيا – تعتبر النصوص الأولى التي ترجمت كتب أفلاطون وأرسطو في النفس والشعر والخطابة أول المصادر الفلسفية العربية التي ورد فيها مصطلح التخييل. فقد استعمله قسطا بن لوقا وإسحاق بن حنين ومتى بن يونس القنائي وغيرهم بمعنيين: نفسي يتعلق بسيكولوجية الإدراك؛ وفني يتصل بجمالية الأسلوب الشعري وآثاره في النفس. وإذا كنا قد أوضحنا أن الوعي بفاعلية التخييل وقيمته الجمالية والنفسية بدأ ينبثق في هذه اللحظة مع جهود هؤلاء، فإننا أبرزنا أيضا أن تشكله تميز بتداخله مع شبكة اصطلاحية ذات أساس بلاغي، من أبرزها التشبيه والتمثيل والتغيير. وهو الأمر الذي دل في نظرنا على تأثر عميق بالمباحث البلاغية الناشئة آنئذ.

ثالثا – لقيت المباحث النفسية اهتماما كبيرا لدى الفلاسفة المسلمين لكونها تمكن من فهم طبيعة النشاط الإدراكي للنفس، وتسهم في الوعي بالخصائص الذهنية والإبداعية لملكات الإبداع الشعري عامة، والقوى الخيالية خاصة.

رابعا – انطلق الفلاسفة المسلمون في توظيف مصطلح التخييل من تحديداته عند المترجمين الأوائل للفلسفة اليونانية، فاستخلصوا ملامحه الدلالية والوظيفية، وحرصوا على تأصيلة ونقله من سياقاته النفسية العامة وتخصيصه بالشعر. وإذا كان التخييل قد قام عندهم على ثلاثة أبعاد: بعد منطقي، وبعد سيكولوجي، وبعد بلاغي، فقد أكدوا جوهره الحركي أساسا، وأسهموا- من خلاله- في بلورة تصورات نظرية مكنت من تطور كثير من قضايا الخطاب النقدي والبلاغي ومصطلحاته عند العرب...

# لائحة المصادر والمراجع

1- إخوان الصفا:

- رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، نشر: بطرس البستاني، دار الصادر، بيروت، د.ت.

2- الإدريسي (يوسف):

أ - الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، منشورات الملتقى، مراكش، ط1، 2005.

ب - مفهوم التخييل في التفكير البلاغي والنقدي عند العرب،رسالة دكتوراه، نوقشت بتاريخ 2002/ 12/ 25، مرقونة بخزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمراكش.

3-أرسطو طاليس:

أ - أثولوجيا، تر: عبد المسيح الحمصي، تصحيح: يعقوب بن إسحق الكندي، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن عبد الرحمن بدوي:أفلوطين عند العرب، وكالة المطبوعات، الكويت، ط3، 1977.

ب - الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح:عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت 1979.

ج - فن الخطابة، تر: د. عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.

د - فن الشعر، تر وتع: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.

هـ - فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر وتح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973.

و - في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس من السرياني إلى العربي، تح وتـر: د. شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط1967،1.

ز - في السياسة، تر: الأب أوغسطينس برباره البولسي، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، ط2، 1970.

ح - في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح:عبد الرحمن بدوي،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1954.

ط - كتاب النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ضمن ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1950.

4- إسماعيل (د. عز الدين):

- الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط3، 1974.

5- ابن أبي أصيبعة (أبو العباس محمد):

- عيون الأنباء في طبقات الأطباء، دار الثقافة، بيروت، ط 2، د.ت.

6- أفلاطـون:

أ - بروتاجوراس،محاورة لأفلاطون، تر:محمد كمال الدين علي يوسف، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967.

ب - جمهورية أفلاطون، تر: حنا خباز، دار القلم، بيروت، ط2، 1980.

ج - الجمهورية، تر: فؤاد زكريا، راجعها على الأصل اليوناني: د.

محمد سليم سالم، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1968.

د - دفاع سقراط، ضمن محاورات أفلاطون،عربها عن الإنجليزية: زكي نجيب محمد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1966.

هـ - فايدروس أو عن الجمال، تر: أميرة حلمي مطر، دار المعارف، مصر، ط1، د.ت.

و - فيدون، ضمن محاورات أفلاطون،عربها عن الإنجليزية: زكي نجيب محمد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1966.

ز - المأدبة، فلسفة الحب، تر: د. وليم الميري.

7- بدوي (د. عبد الرحمن):

- أفلوطين عند العرب، وكالة المطبوعات، الكويت، ط3، 1977.

8- التوحيدي (أبو حيان):

أ - الإمتاع والمؤانسة، تح:أحمد أمين وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، الجزء الأول 1939، الجزء الثاني 1942.

ب - المقابسات، تح وشر: حسن السندوبي، المطبعة الرحمانية، مصر، ط1، 1929.

9- ثعلب (أبو العباس أحمد):

- قواعد الشعر،تح:محمد عبد المنعم خفاجي،مطبعة المصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1948.

10- ابن جعفر (أبو جعفر قدامة):

- نقد الشعر، تح: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، د.ت.

11- د. الجوزو (مصطفى):

- نظريات الشعر عند العرب(الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت، ط1، 1981.

12- جيدة (د. عبد الحميد):

- التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي،دار الشمال للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1984.

13- الحموي (ياقوت):

- معجم الأدباء، دار الفكر، ط3، 1980.

14- الخطيب (د. صفوت عبد الله):

- نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، د.ت.

15- ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين):

- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

16 - ارحيلة (د. عباس):

- الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة: رسائل وأطروحات رقم 40، ط1، 1999.

17- ابن رشد (أبو الوليد):

أ - تلخيص الخطابة، تح:عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، د.ت.

ب - تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن أرسطو طاليس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973.

ج - تلخيص كتاب العبارة،تح:محمود قاسم وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهـرة 1891.

د - تلخيص كتاب النفس، تح: د.أحمد فؤاد الأهواني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 0591.

هـ - الحاس والمحسوس،ضمن أرسطو طاليس:في النفس، تح: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 4591.

و - فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال،دراسة وتحقيق: د. محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1981،2.

18- الروبي (د. ألفت كمال عبد العزيز):

- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.

19- سعيد (إدوارد):

- «عندما تسافر النظرية»، مجلة بيت الحكمة، المغرب، العدد الثاني، السنة الأولى، يوليوز 1986، من ص 139 إلى ص 165.

20- ابن الرومي (أبو الحسن علي):

- ديوان ابن الرومي، تح:د. حسين نصار، الهيئة العامة المصرية للكتاب، د.ت.

21- سلوم (د. تامر):

- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 1983.

22- ابن سينا (أبو علي):

أ - أحوال النفس،رسالة في النفس وبقائها ومعادها، تح:د.أحمد فؤاد

الأهواني،دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1952.
ب - الإشارات والتنبيهات، تح: سليمان دنيا، دار إحياء الكتب العربية، 1948.
ج - البرهان، تق وتح: عبد الرحمن بدوي، سلسلة دراسات إسلامية، رقم 18، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1966.
د - التعليقات، تح: د. عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1973.
هـ - جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء، تح: زكريا يوسف، تصدير ومراجعة: أحمد فؤاد الأهواني ومحمد أحمد الحفني، نشر وزارة التربية والتعليم، المطبعة الأميرية، القاهرة 1956.
و - الخطابة من كتاب الشفاء، تح: د. محمد سالم، تصدير ومراجعة: د. إبراهيم مذكور، نشر وزارة المعارف العمومية، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة 1954.
ز - رسالة في القوى الإنسانية وإدراكاتها،ضمن أحوال النفس، تح: د.أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1952.
ح - العبارة من كتاب الشفاء، تح: محمود الخضري، تصدير ومراجعة: د. إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1970.
ط - عيون الحكمة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، ط2، 1970.
ي - فن الشعر من كتاب الشفاء، تح:عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973.
ك - القياس من كتاب الشفاء،تح: سعيد زايد، مرا وتق: د. إبراهيم مذكور، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة 1964.

ل - مبحث عن القوى النفسانية ضمن أحوال النفس، رسالة في النفس وبقائها ومعادها، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1952.

م - المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، تح: د. محمد سليم سالم، دار الكتب، الجمهورية العربية المتحدة، 1969.

ن - النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء، تح: د. جورج قنواتي وسعيد زايد، تصدير ومراجعة: د. إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1975.

23- عبد الباقي (محمد فؤاد):

- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الأندلس، د.ت.

24- عبد الرحمن (د. طه):

- فقه الفلسفة، 1- الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1995.

25- العسقلاني (أحمد بن حجر):

- فتح الباري بشرح صحيح البخاري، محمد فؤاد عبد الباقي ومحيي الدين الخطيب، دار الفكر، المكتبة السلفية، الجزء العاشر، د.ت.

26- عصفور (د. جابر):

أ - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

ب - مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط3، 1983.

27- العمري (د. محمد):

- «الترجمة بالتلخيص والشرح (حول كتاب «فن الشعر» لأرسطو): استراتيجية القراءة العربية»، مقال ضمن: الترجمة والتأويل، منشورات كلية الآداب – الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 47، ط 1، سنة 1995، من ص 71 إلى ص 82.

28- ابن أبي عون (أبو إسحاق إبراهيم):

- التشبيهات، تصحيح: محمد عبد المعيد خان، مطبعة جامعة كامبردج، 1950.

29- عياد (د. محمد شكري):

- دراسة تأثير كتاب أرسطو في البلاغة العربية،ضمن كتاب أرسطو طاليس في الشعر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967.

30- الغازي (د. علال):

أ – «تطور مصطلح (التخييل) في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي»، ضمن مجلة كلية الآداب – فاس، العدد الرابع، سنة 1988، من ص 285 إلى ص 334.

ب – مناهج النقد الأدبي بالمغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الرباط، سلسلة: رسائل وأطروحات رقم 42، ط1، 1999.

31- الفارابي (أبو نصر محمد):

أ – آراء أهل المدينة الفاضلة، تح: د. ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، ط3، 1973.

ب – إحصاء العلوم، تح: د. عثمان أمين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1968.

ج - تحصيل السعادة، تح: د. جعفر آل ياسين، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.

د - الجمع بين رأيي الحكيمين، تح: د. ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، ط3، 1986.

هـ - السياسة المدنية الملقب بمبادئ الموجودات، تح: د. فوزي متري نجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط1، 1964.

و - شرح أرسطو طاليس في العبارة، نشر وتقديم: ولهام كوتش اليسوعي وستانلي مارو اليسوعي، دار المشرق، بيروت، ط2، 1971.

ز - العبارة، كتاب في المنطق، تح: د. محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطبعة دار الكتب، القاهرة 1976.

ح - فصوص الحكم، ضمن المجموع، نشر: محمد أمين الخانجي، مطبعة السعادة، ط1، 1970.

ط - فصول منتزعة، تح: د. فوزي متري نجار، دار المشرق، بيروت 1971.

ك - فلسفة أرسطو طاليس وأجزاء فلسفته ومراتب أجزائها والموضع الذي منه ابتدأ وإليه انتهى، تح: د. محسن مهدي، دار مجلة شعر، بيروت 1961.

ل - كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت 1969.

م - كتاب الشعر، تح: محسن مهدي، مجلة شعر، بيروت، العدد 12، 1959.

ن - كتاب الملة، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت - لبنان 1962.

س - كتاب الموسيقى الكبير، تح وشر: غطاس عبد الملك خشبة،

مراجعة وتصدير، د. محمود أحمد الحنفي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967.

ع -مقالة في قوانين صناعة الشعراء، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن أرسطو طاليس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973.

32- فلوطرخس:

- الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن أرسطو طاليس: في النفس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1954.

33- القرطاجني (أبو الحسن حازم):

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 3، 1986.

34- قصبجي (د. عصام):

- نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دراسة تطبيقية في شعر أبي تمام وابن الرومي والمتنبي، دار القلم العربي للطباعة، والنشر، ط1، 1980.

35- القلماوي (د. سهير):

- فن الأدب، (1) المحاكاة، دار الثقافة، القاهرة، ط2، د.ت.

36- الكندي (يعقوب بن إسحق):

- رسائل الكندي الفلسفية،تح: محمد عبد الهادي أبي ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة 1950.

37- قسطا بن لوقا:

- الفرق بين الروح والنفس وقوى النفس وماهية النفس، نشر: حلمي ضيا أولكن، ضمن رسائل ابن سينا - 2، مطبعة إبراهيم خروز،

إستامبول 1953.

38- المبرد (أبو العباس محمد):

- الكامل في اللغة والأدب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، د.ت.

39- المصباحي (محمد):

- صراع الخيال والعقل في الحضارة العربية الإسلامية، مقال ضمن: الخيال ودوره في تقدم المعرفة العلمية، منشورات كلية الآداب، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 90، ط1، 2000، من ص 23 إلى ص 42.

40- مصلوح (د. سعد):

- حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1980.

41- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين):

- لسان العرب المحيط، دار الجيل، بيروت 1988.

42- ابن النديم (أبو يعقوب إسحق):

- الفهرست، تح: رضا تجدد ابن علي، طهران، د.ت.

43- نصر (د. عاطف جوده):

- الخيال مفهوماته ووظائفه،سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.

44- اليوسفي (د. محمد لطفي):

- الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، 1992.

## ثانيا: المراجع الأجنبية:


1- ARISTOTE: La poétique, texte, traduction, notes par: Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, col: Poétique, éd Seuil, 1980.

2- Jaques BOULOGNE: Le statut de l'image dans les systèmes de pensée grecs, in Joël THOMAS et autres: Introduction aux méthodologies de l'IMAGINAIRE, de p. 39 à 48.

3- E. AUERBACH: Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, 1946, (trad. Fr, Gallimard, 1968).

4- PLATON: ION, in oeuvres completes.

5- G.GENETTE: Fiction et diction, éd Seuil, Paris, 1980.