

## الفصل الرابع

### التصوير والتقديم الحسى

1871  
1872  
1873  
1874  
1875  
1876  
1877  
1878  
1879  
1880  
1881  
1882  
1883  
1884  
1885  
1886  
1887  
1888  
1889  
1890  
1891  
1892  
1893  
1894  
1895  
1896  
1897  
1898  
1899  
1900

عندما قال الجاحظ : ( المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ،  
والبدوي والقروي والمدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخدير اللفظ وسهولة  
المخرج وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فلإنما الشعر صناعة وضرب  
من النسيج وجنس من التصوير ) (١) فقد كان يطرح — ربما لأول مرة في تاريخ  
النقد العربي — بعض الأفكار الهامة التي سيطرت على أجيال طويلة من البلاغيين  
والنقاد من بعده .

والجاحظ متميز الذوق والثقافة عن معاصريه ، فهجومه الساخر على جمود  
لغوي عصره ، وعلى عدم قدرة كثير منهم على تذوق الشعر وتفهمه ، (٢) وتوتره  
الفكري ، وحرصه على الانفتاح على الثقافات الوافدة ، وقدراته العقلية — التي  
نماها الاعتزال — على التحليل والتعليل والتأمل ، كل هذا يجعله أبعد ما يكون  
عن رجال مثل المبرد ، أو ثعلب ، أو ابن قتيبة وغيرهم ، ممن كان لهم تأثيرهم طوال  
القرن الثالث للهجرة . إن الشعر — عند الجاحظ — نشاط متميز ، قد لا يؤدي بنا  
إلى ضرب خاص من المعرفة مثل الفلسفة ، وقد تكون فائدته محصورة وليست  
عامة مثل الصناعات و«الأرفاق» والعلوم ، (٣) ولكنه يمكن أن يحقق لنا قدراً  
متميزاً من المتعة ويؤثر في نفوسنا تأثيراً خاصاً ، عندما يصوغ الأفكار المألوفة  
صياغة جديدة تكسبها غرابة ، وطرافة ، وجدة لم تكن لها من قبل . مثل هذه النظرة  
— رغم هوانها — جعلت الجاحظ يضيّق بالنظرة اللغوية الصارمة إلى الشعر ، تلك  
النظرة التي لا ترى من الشعر إلا كلماته الغامضة ومعانيه المشكّلة التي تستحق

(١) الجاحظ : الحيوان ١٢١/٢ — ١٢٢ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ٢٣/٤ — ٢٤ .

(٣) الجاحظ : الحيوان ٨٥/١ .

التأويل . وتصلح لأن تكون نماذج لتعليم اللغة والغريب والإعراب ، (٤) كما يضيئ بالنظرة السلفية الضيقة التي تقصر الشعرية على جيل دون جيل وعصر دون عصر ، (٥) وبالنظرة الأخلاقية الصارمة التي لا تحترم من اشعر إلا ما احتوى حكمة أخلاقية ، أوقام على مغزى ديني مباشر .

من هنا جاء هجوم الجاحظ المشهور على أبي عمرو والشيباني ، إذ أن أبا عمرو عندما سمع بيتي القائل :

لأتحسِن الموت موت البلى فإِنما الموت سؤال الرجال  
كلاهما موت ، ولكن ذا أفظع من ذاك لذل السؤال

أعجب بها اعجاباً شديداً ، بينما هما - في نظر الجاحظ - لا يمكن أن يدخلتا عالم الشعر . أو يوصف صاحبهما بالشاعرية - (أنا أزعج أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً . ولولا أن أدخل في الحكم بعض التمتك لزعمت أن ابنه لا يقول شعراً أبداً .) (٦) وبيئ الجاحظ رفضه للبيتين على أساس أنه ليس المعول في الشعر على نظم الحكم والأفكار المجردة ، بل المعول فيه القدرة على صياغة هذه الأفكار صياغة جديدة مؤثرة ، تعتمد على التصوير ( فإِنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير . ) والعبارة ، على انفعاليتها الواضحة تقدم لنا مصطلحاً هاماً بالنسبة لموضوعنا ، وهو التصوير : ورغم أن المصطلح كان يستخدم قبل الجاحظ إلا أنه ، هنا ، يكتسب دلالة خاصة ، ويشي - داخل سياقه - بثلاثة مبادئ : لها ما بدعها في كتب الجاحظ وتفكيره النقدي .

أول هذه المبادئ : أن للشعر أسلوباً خاصاً في صياغة الأفكار والمعاني

٤١ الجاحظ : البيان والتبيين ٢٤/٤ .

٥١ الحيوان : ٢٧/٢ ، ١٢٩/٣ - ١٣٠ .

٦١ نفس المرجع ١٣٠/٢ وقارن بالبيان والتبيين ٢٤/٤ .



إلى عملية المخادعة أو التشكيل للمخادع ، حيث ' يقدم الشيء على أنه شيء آخر أو يتشكل في هيئات متنوعة غير حقيقية وهنا يترادف « التصوير » مع « التخيل » وهو مصطلح آخر يستخدمه الجاحظ - في مواضع من الحيوان - ليشير به إلى توهم كائنات أو أشياء غير حقيقية ، مثل الغيلان ، أو عزيف الجحش أو ما أشبهه . (٩) وفي هذا المجال الدلالي للكلمة يمكن أن يوصف عمل الشاعر أو البليغ بعامية ، على أنه « تصوير للباطل في صورة الحق » ، (١٠) وهي دلالة تؤكد المبدأ الأول المرتبط بالصياغة المؤثرة للشعر وقدرتها على إثارة المتلقي واستمالاته إلى موقف من المواقف ، وهي فكرة لها جذورها الأقدم عند الخليل بن أحمد الذي يتحدث عن الشعراء على أنهم ( بصورون الباطل في صورة الحق ، والحق في صورة الباطل . ) (١١) وفي مرات أخرى ، يشير مصطلح التصوير إلى تجسيد المعنوي في صورة ( شكل أو هيئة ) حسية . (١٢) وهي دلالة تقودنا إلى الدلالة الأخيرة ، التي تشير فيها كلمة « التصوير » إلى رسم لوحة أو تشكيل

١ صور الملائكة الذين يتصورون في اتبع الصور إذا حضروا لبعض أرواح الكفار ، وكذلك في صور منكر ونكير ، تكون للمؤمن على مثال واللكافر على مثال ( ) انحيوان ٢١٤/٦ وكذا ١٥٨ ، ١٦٢ ، ١٦٣ - ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٩٩ ) .

٢(ا) أو هام الإنسان وغرائزه التي تصور له الأمور تبعاً لما تهوى لا على ما هي عليه في الواقع ، كما يحدث في حالات الأحلام ( الحيوان ١٧١/١ ) ، والسكر ( رسائل العايط ٢٦٠/١ ) ، أو الوتوع تحت أسروهم أو فكرة خاطئة ( الحيوان ١/٥٩ - ٦٠ ) ، خاصة أن سوء الرأي يصور لاهله الباطل في صورة الحق ( ) الحيوان ١٤٢/٢ ) ، وأخيراً حالات الانتحال الشديد أو حالات المرض النفسى ، مثل حالة الغضب الذي يصور لصاحبه بمنزل ما يصور السكر لاهله ( رسائل الجاحظ ٢٦٠/١ ) وحالة المرور : فإن المرة تصور له أن الذي رجه قد كان يريد رجه ، يرى أن الصواب أن يبده بالرجم ، وعلى مثل ذلك تربه المرة أن طرحه نفسه في النار أجود وأخزم ( ) الحيوان ٢/٢١٤ ) وقرب من هذا انشاء الشيطان للإنسان بتصويره الأعمال في صور مخادعة ( رسائل الجاحظ ١/١١١ ) .

(٩) راجع الحيوان ٢/٢٧٩ - ٢٨٠ ، ١/٥٩ ، ١٢٢ ، ١٤٨/٦ ، ٢٥١ .

(١٠) البيان والتبيين ١/١١٢ ، ٢٢٠ .

(١١) حازم : منهاج البلاغ / ١٤٤ .

(١٢) راجع - على سبيل المثال - الحيوان ١/٢٩٩ ، ٤/٥٠ ، ١٥٨/٦ ، ١٦٢ ،

٢٢٠ ، ٢١٤ .

مثال (١٣) وفي هذه الحالة يصبح معنى « القصور » مرادفاً للوحة المرسومة. وتصبح صيغة الجمع الخاصة بها « تصاوير » تميزها لها - فيما يبدو - عن « الصور » التي تطلق على عموم الأشكال والهيئات . (١٤) وهذه دلالات تؤكد المبدأ الثاني والثالث اللذين أشرنا إليهما .

هذه المبادئ الثلاثة التي يقوم عليها مصطلح « التصوير » ، والتي تدعمها الدلالات العامة للكلمة لدى الجاحظ ، ليست - بالضرورة - منفصلة أو متمايزة تماماً ، بل إن كلاهما يمكن أن يفضى إلى الآخر ويتداخل معه . فبدأ الصياغة المؤثرة التي تستعمل المتلقى ، لا يمكن أن يقوم بدون عملية التجسيم أو التقديم الحسى ، وتلك بدورها - إذا أُجيد تحقيقها - يمكن أن تؤدي إلى الاستمالة والإثارة . وربط الشعر بالرسم أمر ناتج عن إدراك أن التقديم الحسى للمعنى ( أو التجسيم ) عنصر مشترك بين الشعر والرسم ، على أساس أن كلا من الرسام والشاعر يقدم المعنى بطريقة بصرية . قد يكون الأساس النظرى للمقارنة بين فنّي الشعر والرسم مفتقداً تماماً في كتابات الجاحظ - التي نعرفها - لكن بعض أحكامه النقدية تؤكد جنوحه إلى هذه المقارنة ، وميله إلى ذلك النوع من الشعر الذي يقدم مشهداً أو منظوراً واضحاً تخيلة المتلقى ، كأنه لوحة يرسمها رسام . يروي ابن الأثير أبيات أبي نواس .

(١٢) في هذا الجانب الدلالي للمصطلح ، يتحدث الجاحظ عن اشتباه الهنود - مثلاً - بعملية « خراط التماثيل ونحت الصور بالأصباغ تتخذ في المحاريب » ( رسائل الجاحظ ٢٢٢/١ ) أو عن ( الفرق بين الدببة والجمّة ، ولم صوروا في محاريبهم وبيوت عباداتهم حور عظمتهم ورجال دعوتهم ، ولم تأتقوا في التصوير ) ( الحيوان ٥/١ - ٦ ) ، أو كيف يميز سكان الصين بأنهم ( أصحاب السبك والصياغة ، والانراغ والآداب ، والأصباغ العجيبة ، وأصحاب الخراط والنحت والتصاوير ) ( رسائل الجاحظ ٦٩/١ ) أو كيف أن عبيد الله بن زياد ( صور ٠٠٠ في زقاق قصره ، أسداً ، وكلباً ، وكبشاً ) ، ( الحيوان ٢٧٢/٥ ) ، أو لعبة الضب التي يصور فيها الصبيان ( حورة ) الضب على الرمل ويمارسون عليها لعبة خاصة ( الحيوان ١٤٦/٦ ) . (١٤) راجع - على سبيل المثال - رسائل الجاحظ ٦٩/١ ونفس الاستخدام موجود عند ابن المعتز ( نصوص التماثيل / ٢٩٠ ) وعند عبد القاهر ( أسرار البلاغة / ٢١٧ ، دلائل الإعجاز / ٢٦ ) .

وداراً، بدى عطلوها وأدبلوها  
 مساحب من جر الزقاق على الثرى  
 حبست بها صحتي فجددت عهدهم  
 تدار علينا الراح في عسجدية  
 قرارتها كسرى وفي جنباتها  
 فللراح مازرت عليه جيوبها  
 وللماء مادارت عليه القلائس  
 بها أتر منهم جديد ودارس  
 وأضغاث ريحان جنى ويابس  
 وإنى على أمثال تلك لحابس  
 حبثها بأنواع التصاوير فارس  
 مها تدرىها بالقسى الفوارس  
 وللماء مادارت عليه القلائس

ثم يعلق عليها قائلاً : ( ومما انتهى إلى من أخبار ابن المزرع قال : سمعت  
 الجاحظ يقول : لا أعرف شعراً بفضل هذا الأبيات لأبي نواس . ) (١٥) وهذا  
 حكم هام يدعم مآذبه إليه ، من أن مصطلح « التصوير » - عند الجاحظ -  
 كان - في نفس الوقت الذي يشير فيه إلى قدرة الشاعر ، كصانع ، على التأثير  
 في الآخرين - يشير إلى أن الشاعر يستعين في صناعته بوسائل تصويرية تتقدم  
 المعنى تقديماً حسيًا ، من خلال الإلحاح على لغة المشهد والمنظور ، ١٤ يجعله نظير  
 الرسام ، ومثيلاً له في طريقة التقديم .

إن الجاحظ عندما طرح فكرة التصوير - على هذا النحو - في مواجهة  
 النظرة اللغوية إلى الشعر ممثلة في أبي عمرو والسيباني ، كان يطرح لأول مرة في النقد  
 العربي فكرة الجانب الحسي للشعر ، وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي ،  
 وهي فكرة تعد المدخل الأول ، أو المقدمة الأولى ، للعلاقة بين التصوير والتقديم  
 الحسي للمعنى . صحيح أن الجاحظ لم يحاول - على الأقل فيما نعرفه من تراثه -  
 أن ينمي هذه الفكرة ويطورها ، وهذا شأنه في كل قضايا الأسلوب . (١٦) ولكن ما  
 مجرد طرح الفكرة على هذا النحو الانفعالي الذي طرحته به ، والذي حاولنا  
 أن نوضحه ، أثار الانتباه إلى طبيعة الدور الذي تلعبه الإحساسات البصرية

١٥١ ابن الأثير : المثل السائر ٢/٢٤٦ - ٢٤٧ .

١٦) كرانثكوسكى : دراسات في تاريخ الأدب العربي / ٤٤ - ٤٥ .

في عملية تشكيل الشعر ، وفي عملية تلقيه في نفس الوقت . وبدأ البلاغيون والنقاد - بعد الجاحظ - يلتفتون إلى التصوير الأدبي ، ويهتمون بتأمل خصائصه الحسية ، وطريقته الخاصة في تمثيل المعنى للحواس ، مما جعلهم يتوقفون كثيرا إزاء النص القرآني والنصوص الشعرية ، محاولين أن يكتشفوا طرائقها الخاصة في تصوير المعنى وتقديمه للحس .

• • •

- ٢ -

طرح الجاحظ - إذن - فكرة التصوير على بساط البحث . لكنه لم يحاول اختبار الفكرة اختبارا عمليا ، أو يوضحها أو يعمقها على نصوص الشعر . لكن معتزليا آخر - هو الرماني - التقط خيط الفكرة ، وحاول أن يعمقها ويطورها ليحلل - من خلالها - آيات القرآن الكريم . صحيح أن الرماني لم يلج على استخدام مصطلح التصوير ، لكن تحليله للآيات وطريقته في التفسير تشعر بأنه كان يدور في إطار جاحظي .

لقد توقف الرماني أمام مشكلة الإعجاز ، وحاول أن يربط - جانبا منها - ببلاغة النص القرآني وطريقته الفذة في تقديم المعنى إلى المتلقي . وكان من الضروري أن يواجه التشبيه والاستعارة ، ويتأمل قدرة كل منهما على التأثير فيمن يتلقى النص القرآني . ورأى الرماني أن جانبا كبيرا من قدرة الاستعارات والتشبيهات القرآنية على التأثير يرجع إلى تقديم المعنى للحواس . لقد لاحظ أن النملة - في الاستعارة القرآنية - تبدأ من « المعنوي العقلي » وتنتهي إلى « الحسي العيني » ، الذي يعرض المعنوي من خلاله . ومن هنا ، سهل عليه أن يفترض أن استعارات القرآن - وتشبيهاته - تتناول معنى أصليا مجردا ، وتقدمه تقديمًا محسوسا ، وذلك عن طريق ربطها المعنوي المجرد بالحسي العيني ، أو ربطها الصور الحسية بأخرى أشد منها تمكنا في الصفات الحسية . وبهذا الفهم ، أو بهذه النتيجة ، أصبحت

بلاغة التشبيه والاستعارة القرآنية قرينة قدرتها على تصوير المعنى .

توقف الرماني - في ضوء هذا الفهم - عند استعارات القرآن الكريم ورأى أن قوله تعالى - في وصف نار جهنم - « تكاد تميز من الغيظ » أبلغ من أي تعبير آخر (لأن مقدار شدة الغيظ على النفس محسوس .) (١٧) وأن قوله تعالى « فجعلناه هباء منثورا » أبلغ لأنه ( بيان قد أخرج مالا تقع عليه حاسة إلى ماتقع عليه حاسة .) (١٨) وقوله : « فدلاهما بغرور » ( أبلغ لإخراجه إلى ما يحس .) وقوله : « ويبغونها عوجا » ( أبلغ لما فيه من البيان بالإحالة على ما يقع عليه الإحساس .) (١٩) وقوله تعالى : « وداعيا إلى الله بإذنه وسراجا منيرا » ( أبلغ للإحالة على ما يظهر بالحاسة .) (٢٠) ونجد نفس الأمر في تحليله للصورة الاستعارية « ألم تر أنهم في كل واد يهيمون » حيث أصبحت الاستعارة أبلغ (لما فيها من البيان بالإخراج على ما يقع عليه الإدراك.) (٢١) وقوله: « ولما أسقط في أيديهم » حيث تصبح الاستعارة أبلغ ( للإحالة فيه على الإحساس .) (٢٢)

وكلمتا « الإدراك » و « الإحساس » اللتان يلح عليهما الرماني هنا ، تعنيان - عادة - « الإدراك البصري » أو « الإحساس البصري » . . وهذا فهم يؤكد شرحه لبلاغة الصورة القرآنية « فنبدوه وراء ظهورهم » على أساس أن الاستعارة فيها أبلغ ( لما فيها من الإحالة على ما يتصور .) (٢٣) وقوله: « لتخرج الناس من الظلمات إلى النور » أبلغ (لما فيه من البيان بالإخراج إلى ما يدرك بالأبصار.) (٢٤)

(١٧) الرماني : النكت ، ثلاث رسائل في اعجاز القرآن / ٨٤ .

(١٨) المرجع السابق / ٨٠ .

(١٩) المرجع السابق / ٨٤ .

(٢٠) المرجع السابق / ٨٥ .

(٢١) الرماني : النكت / ٨٤ .

(٢٢) المرجع السابق / ٨٧ .

(٢٣) المرجع السابق / ٨٤ .

(٢٤) المرجع السابق / ٨٥ .

وقوله: «فجعلناها حصيدا كأن لم تغن بالأمس» أبلغ (لما فيه من الإحالة على إدراك البصر.) (٢٥)

وما يقال عن الاستعارة - عند الرماني - يقال، عن التشبيه (الذي يتفاضل فيه الشعراء وتظهر فيه بلاغة البلغاء.) ويقع التشبيه - عند الرماني - على وجوه أربعة: إخراج مالا تقع عليه الحاسة إلى ماتقع عليه حاسة، وإخراج مالم تجر به عادة إلى ماتجرى به عادة، وإخراج مالا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة وإخراج مالا قوة له في الصفة إلى ماله قوة في الصفة. (٢٦) وهذه تفريمات منطقية - في التقسيم - تتناسب وثقافة الرماني المنطقية، لكنها - في النهاية - ترتد إلى أصلين اثنين: الثقلة من فكرة معنوية إلى صورة حسية، أو الثقلة من صورة حسية إلى أخرى، أشد منها تمكنا في الصفات الحسية. ويذكر الرماني - بعد ذلك - نماذج من الصور التشبيهية في القرآن، يدرجها تحت تقسيماته الأربعة وهي كلها نماذج توضح فكرته الأساسية، وتجعل التشبيه قرين الاستعارة في القدرة على تصوير المعنى، وتقديمه من خلال معطيات الحس، وهذا ما يجعله قريبا من مجال الإدراك الإنساني، ومن ثم يصبح أكثر قدرة على التأثير والإثارة.

ويجد صدى مايقوله الرماني لدى غير واحد في أواخر القرن الرابع للهجرة مثل ابن جنى، والعسكري. أما ابن جنى فإنه ينظر إلى المجاز نظرة شبيهة بنظرة الرماني، فالمجاز - عنده - تجسيد للمعنوي وتقديم له في صورة حسية، وذلك بهدف تأكيد المعنوي وتشبيته في النفوس. وهو يشرح هذه الفكرة بمصطلحات مخالفة لما نجده عند الرماني، لكنه يلتقي معه في الفكرة الأساسية. وعلى هذا الأساس، يصبح قوله تعالى: «وأدخلناه في رحمتنا» مجازا، يفوم على تشبيه

(٢٥) نفس المرجع والصفحة.

(٢٦) المرجع السابق / ٧٤، وما بعدها.

الرحمة - وهي أمر معنوي - بشئٍ محسوس ملموس ، مما يؤكد المعنوي ( لأنه أخبر عن العرض بما يجبر به عن الجوهر : وهذا تعال بالعرض وتفخيم له . إذ صيّر إلى حيز ما يشاهد ويلمس ويعاين ، ألا ترى إلى قول بعضهم في الترغيب في الجميل : لورأيتم المعروف رجلا لرأيتموه حسنا جميلا ، وإنما يرغب فيه بأن ينه عليه ، وبِعظم من قدره ، بأن يصوره في النفوس على أشرف أحواله ، وأنور صفاته ، وذلك بأن تتخيل شخصا منجسها لاعرضا متوهما . ) (٢٧)

أما العسكري فإنه يأخذ فكرة الرماني أخذا حرفيا ، بل إن أغلب الآيات التي يتوقف عندها هي - بعينها - التي توقف عندها الرماني ، لكن الثلاث عند العسكري أنه يلح على « التقديم البصري » للمعنى أكثر مما يفعل الرماني . ومن ثم يلح على أفعال الرؤية والمشاهدة ، عندما يصف الطبيعة الحسية للتعبيرات الاستعارية . وهكذا ، تترد بلاغة كثير من الاستعارات إلى إخراجها « مالا يرى إلى ما يرى » أو التعبير عما « لا يشاهد بما هو مشاهد » . فمثلا تترد بلاغة الصورة القرآنية : « فنبذوه وراء ظهورهم » إلى ما فيها من ( إخراج مالا يرى إلى ما يرى . ) (٢٨) وتترد بلاغة قوله تعالى : « فضرنا على آذانهم في الكهف سنين عددا » إلى ( إيجازه وإخراج مالا يرى إلى ما يرى . ) (٢٩) وقوله تعالى : « هباء منثورا » ( لأنه إخراج مالا يرى إلى ما يرى . ) (٣٠) وقوله تعالى : « فدلّاهما بغرور » إلى التعبير عن فعل إبليس ( الذي لا يشاهد . بالتدلي من العلو إلى أسفل وهو مشاهد . ) (٣١) وقوله : « يبغونها عوجا » إلى أن ( الاعوجاج مشاهد . ) (٣٢) وقوله : « أو آوى إلى ركن شديد » إلى أن ( الركن مشاهد

(٢٧) ابن حنّى : الخصائص ٤٤٣/٢ - ٤٤٤ .

(٢٨) أبو حلال العسكري : المناعتين / ٢٧٤ .

(٢٩) المرجع السابق / ٢٧٤ .

(٣٠) المرجع السابق / ٢٧٥ .

(٣١) المرجع السابق / ٢٧٤ .

(٣٢) نفس المرجع والصفحة :

والمعين لا يشاهد . ( ٣٣ ) وما ينطبق على الآيات السابقة ينطبق على قوله تعالى .  
 « ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك » ، إذ أن حقيقة التعبير الاستعاري ( لا تكونن ممسكا . )  
 والاستعارة أبلغ ( لأن الغل مشاهد والإمساك غير مشاهد ، فصور له قبح  
 صورته المغلول ليستدل به على قبح الإمساك . ) ( ٣٤ ) واستعمال كلمة  
 « الصورة » هنا - مع فعلها - يدل على محاولة العسكري الاجتهاد في الإفادة  
 من فكرة التصوير عند الجاحظ ، وتطبيقها على النص القرآني - بعد تمثيل  
 تحليل الرماني - تطبيقاً خاصاً ، يلح على الجانب البصري من التقديم الحسي  
 الاستعارة .

ولكن الملاحظ أن الرماني وابن جنى والعسكري ، وغيرهم ، ( ٣٥ ) يتعاملون مع  
 فكرة التصوير بشكل جزئي ضيق . ومن خلال قصرها على أنماط الاستعارة  
 والتشبيه فحسب ، مع أن الفكرة يمكن أن تكون أعم من ذلك وأشمل  
 لو نظرنا إلى الأسلوب القرآني كله على أنه أسلوب تصويري ، يقوم على مخاطبة  
 الخيال والوجدان ، مثلما يقوم على مخاطبة العقل والروية ، ولا فاصل بين  
 ذلك كله في التصوير الأدبي . إن مثل هذه النظرة الشاملة إلى الأسلوب القرآني  
 - لاشك - تثرى فكرة التصوير الأدبي ، ويمكن أن تبرز طبيعته الحسنا  
 ابرازاً أنضح مما أوضحه الرماني ، أو العسكري . ولقد فعل الزمخشري شيئاً من ذلك .  
 ويتمثل الفارق بين الزمخشري وبين الرماني والعسكري في أن الزمخشري حاول  
 أن ينظر إلى المسألة على أنها أسلوب شامل يمكن أن ينطبق على القرآن بشكل  
 أعم وأوسع ، ولقد ساعده - على ذلك - أن فكرة التصوير نفسها أثرت  
 ثراء ملحوظاً نتيجة لتطبيقها على الشعر وربطها بالتخييل الشعري ، خاصة في القرن

( ٣٣ ) نفس المرجع والمصلحة :

( ٣٤ ) المرجع السابق / ٢٧٥ .

( ٣٥ ) راجع - مثلاً - ابن سنان : سر النصيحة / ٢٢٧ - ٢٢٨ ، والباقلاني : اعجاز

القرآن / ١٨٠ - ١٨١ ، ٢٧٢ ، ٤٢٩ .

الخامس . وكان الدراسة القرآنية ، بعد أن أسهمت في انضاج فكرة التقديم الحسى للشعر ، عادت لتتأثر بدراسات الشعر ، وتعمق — بإفادتها من هذه الدراسات — فهمها لفكرة التقديم الحسى في القرآن . وما كان يمكن للزحمرى أن يستخدم مصطلحات مثل «التصوير» و«التخييل» و«التمثيل» ، ويعمى الأساس المنحى الذى تقوم عليه ، ويطبقتها على الصور القرآنية ، لولم يفد من الإنجازات الإيجابية والسلبية لمن سبقوه ، طوال القرنين الرابع والخامس للهجرة .

لقد توقف الرماني عند الاستعارة والتشبيه — في القرآن — باعتبارهما أدوات أو وسائل للتقديم الحسى للمعنى ، ولكن الزحمرى لا يشغل نفسه ببعض الأدوات أو الوسائل فحسب ، بل هو مهتم — في المحل الأول — بطبيعة التقديم الحسى ذاتها ، على النحو الذى يتميز به أسلوب القرآن . وإلحاحه على طبيعة التقديم الحسى ذاتها جعله يلح على استخدام مصطلحات أعم — يمكن أن يندرج تحتها التشبيه والاستعارة — مثل التصوير والتمثيل والتخييل . واستخدام الزحمرى لهذه المصطلحات مجتمعة — أعنى التمثيل والتخييل والتصوير — أمر له دلالاته السلبية والإيجابية في نفس الوقت . أما الدلالة السلبية فإنها تشير إلى أن الزحمرى كان يعانى من عدم وجود مصطلح دقيق محدد ، يشير إلى ما يتميز به الكلام البليغ بعامة من تقديم حسى للمعنى ، ويستشعر نوعا من الاضطراب والتعدد في دلالة المصطلحات التى وجدها مستخدمة قبله — وهى مشكلة عسيرة تواجه أى دارس للنقد العربى — فالتصوير مثلا قد يشير إلى مجرد الشكل والصياغة ، وقد يشير إلى فن الرسم والنحت ، والتخييل يمكن أن يشير إلى نوع من أنواع المخادعة والإيهام ، كما يمكن أن يشير إلى نوع من الأقيسة المنطقية الكاذبة . وهى دلالة جعلت فقيها مثل ابن المنير السنى يستنكف استخدام كلمة — مثل التخييل — رديئة السمعة لوصف كلام الله تعالى ، (٣٦) ويفضل عليها كلمة أخرى

(٣٦) يقوم اعتراض ابن المنير على أن التخييل انما يستعمل في الإباطيل ، وما ليست

مثل التمثيل : وكلمة التمثيل ذاتها لها معان أضيق مما كان يريد الزمخشري وكأنه أحس أن ثمة فرقا غير يسير بين الصور التمثيلية في القرآن وتشبيه التمثيل بمفهومه المحدد الضيق عند البلاغيين من قبله ، ذلك لأن الصور التمثيلية في القرآن لا تقتصر على تشبيه شيء بشيء ، أو حالة بحالة ، بل تتجاوز ذلك إلى (إحلال طائفة من الصور الحسية محل طائفة من المعاني المجردة ، وربط هذه الصور الحسية ببعض برباط ذهني . ) ( ٣٧ )

أما عن الدلالة الإيجابية ، فإنها تشير إلى معاناة الزمخشري في القبض على فكرة التقديم الحسى في القرآن ، والسيطرة عليها ، وتوضيحها بأقصى ما يستطيع ، خاصة أن توضيح هذه الفكرة يمكن أن يحل مشاكل كثيرة على مستوى العقيدة ، من الجانب الاعتزالي الصرف المرتبط بالتوحيد . وكان الزمخشري حرصا على الإمساك بفكرة التقديم الحسى وحرصا على توضيحها ، أثر أن يستخدم أكثر من مصطلح ، كل منها يكمل الآخر ، وكل منها ، عندما يقترن بغيره ، يمكن أن يشير إلى دلالة محددة . وباستخدام هذه المصطلحات - متزاوجة أو مجتمعة ، أو منفردة - يمكن له أن يوضح أن التقديم الحسى للمعنى القرآني أسلوب أعم من التشبيه والاستعارة ، وأن الصور الحسية لا تستعمل في هذا الأسلوب على جهة الحقيقة أو على جهة الخجاز ، وإنما هي تصوير للمعنى وتمثيل له في مخيلة المتلقي فحسب . ويمكن توضيح ذلك بتفسير الزمخشري لقوله تعالى - من سورة الزمر - « والأرض جميعا قبضته يوم القيامة ، والسموات مطويات بيمينه » ، إذ يقول : ( والغرض من هذا الكلام - إذا أخذته كما هو

له حقيقة حدى ، وكلام الله تعالى منه عن مثل ذلك ، انما هو لتبليغ يقوم على حقائق ثابتة ، راجع هامش الكشاف ٢٩٢/١ ، ٢٢٠ ، ٥٨٦ ، ٤٠/٢ ، ١٦٢ لكن الملاحظ أن ابن الزمخشري وابن أبي الأصعب - في القرن السابع - لم يستثمروا هذه الحساسية التي كان يعانى منها ابن المنير رغم تعاملهم . راجع ابن الزمخشري : التبيان في علم البيان / ١٧٨ ، وابن أبي الأصعب : بديع القرآن ٢٣ - ٢٦ .

( ٢٧ ) شكرى عياد : من وصف القرآن يوم الدين والحساب / ١٧ .

بجملته ومجموعه - تصوير عظمته والتوقف على كنهه جلاله ، لا غير ، من غير ذهاب بالقبضة ولا باليمين إلى جهة حقيقة أو جهة مجاز . (٣٨) ولعل<sup>١</sup> هذا النص يوضح الفرق بين الرمائي والزخشري ، ويكشف أن الاهتمام عند الزخشري لا ينحصر في طبيعة العلاقة بين أصل المعنى وحقيقته وبين صورته المجازية ، وإنما يركز الاهتمام على طريقة التمثيل ذاتها ، وتصور المعنى للحواس دون الإلحاح ، دائماً ، على فكرة العلاقة بين الأصل والفرع ، أو المجاز والحقيقة وهنا تصبح المسألة أوسع وأشمل مما كانت عليه عند الرمائي .

وتشير الدلالة العملية لاستخدام هذه المصطلحات - التصوير . التخيل التمثيل - إلى جانبين متداخلين ، يفصل بينهما مجرد التوضيح . أما أولها فهو متصل بتقديم المعنوي المجرد من خلال الحسي العيني ، وهذا أمر يتم عن طريق إحلال طائفة من الصور الحسية محل طائفة من المعاني المجردة ، تمثيلاً لتلك الأخيرة ، وتمكينها لها من أن تتصور وتتخيل في ذهن المتلقي ، على أساس أن المفروضات يمكن أن تتخيل في الذهن كما تتخيل المحققات . (٣٩) وأما الجانب الثاني فهو متصل بما نسميه الآن بالتشخيص ، وهو يقوم على خلع الإنسانى ، أو إضفاء الحصال البشرية على أشياء أو كائنات غير إنسانية سواء كانت حية أو جامدة ، معنوية أو غير معنوية . وسواء كان المقصود باستخدام هذه المصطلحات هو إبراز هذا الجانب أو ذاك ، فإن ثمة هدفاً أساسياً

(٣٨) الزخشري : الكشاف ٢/٢٩ ومن الواضح أن ابن الزمكاني قد فهم هذه الحقيقة من الزخشري ، فهو يفتقر للتخيل بل إنّه ( تصويراً حقيقة الشيء ) حتى يتوهم أنه ذو حورة تشاهد وأنه ما يظهر في العيان كقوله تعالى : « والأرض جميعاً قبضته يوم القيامة والسموات مطويات بيمينه » . . . ولا تكان تجد باباً في علم البيان الطيف به ، ولا أدق ، ولا أعسور على تعاطي التشابهات ، ابن الزمكاني النبيان / ١٧٨ وهذا فهم حرفي للزخشري ومتابعه كاملة ، لكن من المؤكد أنه لم يكن الفهم السائد في القرن السابع للتخيل عند الزخشري ، نابان أبى الاصبع يسمى فهم الزخشري ويضيق دائرة التخيل بحيث يقصرها على الاستعارة نحسبه ، وهذا ما لم يقصد إليه الزخشري . راجع ابن أبي الاصبع : بديع القرآن

يسعى الزمخشري لتحقيقه ، وهو إظهار بلاغة القرآن ، وردها إلى تصوير المعنى للحس ، وهو أمر يزيدى - بطرائق متنوعة - إلى تأكيد مبدأ التوحيد الاعتزالي وتنزيه الخالق عن أن تتلبس به أحوال المخلوقين . (٤٠)

في ضوء هذا الفهم للزمخشري يمكن أن نفهم قوله : ( التمثيل مما يكشف المعاني ويوضحها لأنه بمنزلة التصوير والتشكيل لما . ) (٤١) أو قوله ( إن التمثيل إنما يصار إليه لما فيه من كشف المعنى ورفع الحجاب عن الغرض المطلوب ، وإدناء المتوهم من المشاهد . ) (٤٢) أو أن له - أى التمثيل - شأنًا ليس بالهفوى في إبراز خبيثات المعاني ، ورفع الستار عن الحقائق ، (حتى كأنه مشاهد . ) (٤٣)

وعلى هذا الأساس يمكن للزمخشري أن يفسر قوله تعالى : « مثل الذين يتفقون أمواتهم في سبيل الله كمثل حبة أنبئت سبع سنابل » بأنه نوع من التمثيل يقصد به ( تصوير للأضعاف كأنها ماثلة بين عيني الناظر . ) (٤٤) أو يفسر قوله : « فمن يكفر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى » على أنه ( تمثيل للمعلوم بالمتنظر والاستدلال بالمشاهد المحسوس حتى يتصوره السامع

(٤٠) يقول الزمخشري : ( ولا ترى بابا في علم البيان أدق ولا أرضى ولا لطف من هذا الباب ، ولا أنفع وأعون على تعاطي تأويل المشبهات من كلام الله تعالى في القرآن وسائر الكتب السماوية وكلام الأنبياء ، فإن أكثره عليه تخييلات قد زلت فيها الأقدام قديما ، وما أشق الزوالون إلا من تلة عنايتهم بالبحث والتفتير ، حتى يعلموا أن في عداد العلوم الدقيقة علما لو قدره حتى قدره لما حكى عليهم أن العلوم كلها مفتقرة إليه وسبال عليه ، إذ لا يحل عقدها المرربة ولا ينك تبودها المركبة الا هو ، وكم آية من آيات التنزيل وحديث من أحاديث الرسول تد ضمير وسيم الخسف بالتأويلات الغلثة والوجود الرثة ، لان من تأول ليس من هذا في غير ولا نفي ، ولا يعرف قبلا منه من دبر ، انكشاف ٤٠/٣ ، وراجع كذلك ٤٧/١ .

٤١) المرجع السابق ٣١/١ .

٤٢) المرجع السابق ٢٠٣/١ .

٤٣) المرجع السابق ١٤٩/١ .

٤٤) المرجع السابق : ٢٩٧/١ .

كأنه ينظر إليه بعينه . ) (٤٥) أو يفسر قوله تعالى : « وقالت اليهود يد الله مغلولة ، غلت أيديهم ولعنوا بما قالوا ، بل يدها مبسوطتان . » على أساس أن غل اليد وبسطها تمثيل وتصوير ، شأن قولك ( بسط اليأس كفيه في صدره ، فجعلت لليأس الذي هو من المعاني لا من الأعيان كفان « كذا » . ) (٤٦) وهو أمر يوضحه ابن المنير السني ، بقوله إن الآية تقوم على ( تصوير الحقيقة المعنوية بصورة حسية تلزمها غالباً ، ولاشئء أثبت من الصور الحسية في الذهن ، فلما كان الجود والبخل معنويين لا يدركان بالحواس ويلازمها صورتان تدركان بالحواس ، وهما بسط اليد وقبضها للبخل ، عبر عنهما بلازمها لفائدة الإيضاح والانتقال من المعنويات إلى المحسوسات . ) (٤٧)

وعلى هذا الأساس نفسه يمكن للزمنشري أن يفسر كل الآيات التي تقوم على بث الحياة الإنسانية في الجوامد أو اضعفاء الصفات البشرية على ما هو غير بشري ، على أنها تخييل وتصوير وتمثيل ، فقوله تعالى : « إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين » تمثيل وتخيل (٤٨) . وقوله : « إذا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوماً » تمثيل وتصوير ، شأنه شأن قولهم : ( لو قيل للشحم أين تذهب لقال أسوى العوج ، وكم لهم من أمثال على ألسنة البهائم والجمادات . وتصور مقابلة الشحم بحال ، ولكن الغرض أن السمن في الحيوان مما يحسن قبيحه كما أن العجف مما يقبح حسنه ، فصور أثر السمن فيه تصويراً هو أوقع في نفس السامع ، وهي به آنس ، وله أقبل ، وعلى حقيقته أوقف ، وكذلك

٤٥ : المرجع السابق : ٢٩٢/١ .

٤٦ : المرجع السابق : ٤٧١/١ .

٤٧ : المرجع السابق : ٤٧١/١ .

٤٨ : المرجع السابق : ١٢٢/١ .

تصوير عظم الأمانة وصعوبة أمرها وثقل حملها والوفاء بها . (٤٩) وكذلك قوله تعالى : « فما بكت عليهم السماء والأرض » تمثيل وتخيل ، يجرى على سنن الكلام العربي ، وله نظائر في الحديث والشعر ، مثل قول جرير : (٥٠)

تبكى عليك نجوم الليل والقمر

وهكذا برتد جانب كبير من بلاغة القرآن وقدرته على التأثير إلى أسلوبه الخاص الذي يصور المعاني للمتلقى ، ويمثلها تخيلته ، عن طريق التوسل بصور حسية ، أو بلغة المنظور والمشاهد والعيني ، التي تخيل المفروضات في الذهن وتحققها ، وتقدمها كما لو كانت أشياء واقعة مشاهدة .

ولعل الخاح الزمخشري على الكلمات والأفعال والصفات المرتبطة بالإحساسات البصرية ، يتم عن تركيزه على مانسميه الآن بالصورة ، وأنه لم يكن يعرف من أنماط الصور - بمفهومها السيكلوجي - إلا النمط البصري وحده ، دون غيره من الأنماط . وكان الإحساسات التي يمكن أن تثيرها الصور القرآنية في مخيلة المتلقى إنما هي إحساسات بصرية فحسب ، وليس ثمة إحساسات سمعية أو شمعية أو لمسية ، أو ذوقية ، أو حركية . وحتى عندما ينحدر الزمخشري من الآفاق الرحبة للتخيل والتصوير إلى مجالات أكثر تفصيلا وجزئية ، مثل الحديث عن التشبيه أو الاستعارة ، أو مجاز الاسناد ، أو المجاز المرشح ، أو تغيير صيغ الكلام ، ونقل دلالة الأفعال من الماضي - مثلا - إلى المستقبل أو العكس . . الخ ، فإن نفس النظرة تظل قائمة ، ويستمر نفس التركيز على الجانب البصري ، وعلى الإحساسات البصرية التي يمكن أن يثيرها التصوير القرآني في مخيلة المتلقى . (٥١) وجلي أن الزمخشري يتشابه - في هذا - مع من قبله مثل الرماني ، والعسكري ، وابن جني

(٤٩) المرجع السابق : ٥٥٢/٢ .

(٥٠) المرجع السابق ١٠٩/٣ .

(٥١) راجع - على سبيل المثال - المرجع السابق ١١٩/١ - ١٢٠ ، ٥٨/٢ - ٥٩ ، ٢٥١

إذ أنهم - جميعا - يقصرون التصوير على التقديم البصرى للمعنى فحسب  
ومن هنا يصبح إلحاحهم على أفعال الرؤية ومرادفاتهما ومشتقاتها - أثناء  
وصفهم للتصوير القرآنى - أمرا مبررا منهوما . ولاشك أن فى ذلك تضييقا  
لأنماط الصور القرآنية، وحصرا لقدراتها الحسية الثرية والمتنوعة .

• • •

- ٣ -

إذا انتقلنا إلى مناقشة علاقة التصوير بالتقديم الحسى فى الشعر ، وجدنا  
للفكرة جانبين : يتصل أولهما بقدرة الشعر الوصفى على محاكاة الموصوف ، ونقله  
نقلا خاصا بصوره للمتلقى ، كما لو كان يراه . ويتصل ثانيهما بقدرة التشبيه  
والاستعارة ، أو المجاز عموما ، على إثارة إحساسات واضحة فى ذهن المتلقى  
أو تصوير المعنى تصويرا حسيا . ويظهر ذلك الجانب الثانى فيما تقوم به الصورة  
المجازية من ربط بين شيئين أو أشياء ، أحدهما حسى بالضرورة ، عن صريق  
المقارنة أو الاستبدال ، بشكل يجعلنا نشعر بشىء حسى ، أو أننا نواجه شيئا محسوس  
وسنركز على هذا الجانب فحسب ، لأننا سنعود إلى شعر الوصف وعلاقته بالمحاكاة  
فى الفصل التالى .

وتقابلنا فكرة التقديم الحسى للصورة المجازية منذ القرن الرابع للهجرة  
ومع الرماني بشكل خاص . ولعل الإشارة إلى الرماني - هنا - تؤكد لنا  
ظاهرة التداخل الذى كان يتم بين الدراسة البلاغية للشعر وللقرآن الكريم فى نفس  
الوقت : فالرماني هو الذى طرح فكرة التقديم الحسى للاستعارة والتشبيه  
- بشكل عملى - فى القرآن الكريم وفى الشعر معا .

تتلخص فكرة الرماني - كما سبق أن أوضحنا - فى أن التشبيه والاستعارة

يخرجان الأغمض إلى الأوضح. ولما كان ماتقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه ، والمشاهد أوضح من الغائب ، كان التشبيه المرتبط بالمحسوس أوضح في العقل ، والاستعارة المرتبطة بالحسي المشاهد أقرب إلى الإفهام والتأثير .

وليست هذه الفكرة جديدة كل الجدة ، فهي واضحة في التراث البلاغي منذ أواخر القرن الثاني ، والنقاش الذي دار حول الآية « طلعتها كأنه رؤس الشياطين » يبين أن فكرة التوضيح كانت فكرة مبكرة ، وسنعود إلى تفصيل ذلك في الفصل التالي . ولكن الجدبد أن الروماني يربط ما بين التوضيح والعناصر الحسية مفترضا أن ماتقع عليه الحاسة أوضح مما لا تقع عليه ، ومن ثم رأى أن توصل التشبيه والاستعارة بعناصر الحس إنما هو نوع من التوضيح والكشف . ومن هنا قامت كل أقسام التشبيه الأربعة وكل شواهدنا — عنده — على أساس واحد هو الانتقال من مشبه يدرك بالفكر إلى مشبه به يدرك بالعيان والبصر أو من مشبه أقل حسية إلى مشبه به أكثر تمكنا في صفاته الحسية . وكان من الطبيعي أن يرفض الروماني تشبيه ما يرى بالعيان بما ينال بالفكر ، لأن ذلك يعكس فكرته . ويعيب قول بعض شعراء عصره :

صدغه ضد خده مثل مالوء      لما إذا ما اعتبرت ضد الوعيد

( من قبل أنه شبه الأوضح بالأغمض وماتقع عليه الحاسة بما لا تقع عليه . ) (٥٢)

وارتباط المحسوسات بالتوضيح مبحث ازدهر أساسا في الأوساط الفلسفية منذ أواخر القرن الثالث ، وهو مبحث كان يستند إلى نوع من المعارف السيكولوجية التي أفادها العرب نتيجة اطلاعهم على التراث الفلسفي اليوناني بوجه خاص . ومن المعروف أن العرب اطلعوا على كتاب النفس لأرسطو في النصف الثاني من القرن الثالث على أقل تقدير . (٥٣) ومن المعروف — أيضا — أنهم تعرفوا

(٥٢) ابن رشيق : العمدة ٢٨٧/١ .

(٥٣) ترجم حنين ( — ٢٦٤ هـ ) كتاب النفس من اليونانية إلى السريانية ، ثم قام ابنه

اسحق بن حنين ( — ٢٩٨ ) بترجمته من السريانية إلى العربية .

على النظريات السيكلوجية الخاصة بأفلاطون وجالينوس وغيرها من الفلاسفة في نفس الوقت تقريبا ، مما هيا للكندى ( - ٢٥٢ هـ ) ، وهو أول فيلسوف عربي التعرض لمشكلة الإدراك الإنساني وما يتصل بها من حديث عن الخيال والقوة المصورة التي تصور الأفكار الحسية : (٥٤) كما مهد الطريق أمام الفارابي ( - ٨٣٣٩ هـ ) كى يؤسس نظريته في « النبوة » على أساس سيكلوجى خالص ، كما أشرت في الفصل الأول .

ولم تكن الدراسة النقدية والبلاغية بمعزل عن هذه المعارف ، فالفارابي استعان بها لفهم الجانب النفسى من نظرية المحاكاة الأرسطية ، مما جعله يستخدم مصطلح التخيل الشعرى . وكان من الطبيعى أن يحاول بعض المتفلسفة الاستعانة بهذه المعارف لفهم طبيعة العناصر الحسية التى يقوم عليها التصوير الأدبى . ومن هذه الزاوية وجه التوحيدى إلى مسكويه السؤال التالى : ( ما السبب فى طلب الإنسان - فيما يسمعه ويقول ويفعله ويرثيه ويرى فيه - الأمثال ؟ وما فائدة المثل ؟ وما غناؤه من أماته ؟ وعلى ماذا قراره ؟ فإن فى المثل والمثل والمماثلة والتمثيل كلاما رائقا وغاية شريفة . ) وتقوم إجابة مسكويه كلها على أساس أن الأمثال إنما تضرب فيما لا تدركه الحواس مما تدركه ( والسبب فى ذلك أننا بالحواس ، وإلقتنا لها منذ أول كوننا ، ولأنها مبادئ علمنا ، ومنها نرتقى . فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه ، أو حدثت بما لم يشاهده ، وكان غريبا عنده ، طلب له مثالا من الحس ، فإذا أعطى ذلك أنس به . وقد يعرض فى المحسوسات أيضا هذا العارض ، أعنى أن إنسانا لو حدثت عن النعامة والزرافة ، والقيلى ، والتمساح ، لطلب أن يصور له ليقع بصره عليه ويحصل تحت حسه

(٥٤) يعرف الكندى هذه القوة بقوله ( وهذه القوة المصورة لنا هى مصورة الفكر الحسية ، فإى فكرة عرضت لنا عند تشاغلنا عن جميع الحواس تمنلت تلك الفكر لنا مجردة من غير طيبة ، فوجدنا فى النوم من الصور الحسية ما ليس بجده الحس به . راجع رسائل الكندى ١/ ٣٠٠ .

البصرى ، ولا يقنع فيما طريقه حس البصر بحس السمع حتى يرده إليه لعينه. (٥٥) وهكذا الأمر في الموهومات فإن إنسانا لو كلف أن يتوهم حيوانا لم يشاهد مثله لسأل عن مثله ، وكلف من يجبره أن يصوره له ، مثل عتقاء مغرب ، فإن هذا الحيوان ، وإن لم يكن موجودا ، فلا يد لتوهمه أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات قد شاهدها. فأما المعقولات فلما كانت صورها ألطف من أن تقع تحت الحس ، وأبعد من أن تمثل بمثال الحس—إلا على جهة التقريب—صارت أحرى أن تكون غريبة غير مأروفة. والنفس تسكن إلى مثـل وإن لم يكن مثـلا ، لتأنس به من وحشة الغربة ، فإذا ألقتها ، وقويت على تأملها بعين عتملها من غير مثال ، سهل حينئذ عليها تأمل أمثالها. (٥٦)

وجلى أن إجابة مسكوية تقوم على أساس مشابه للأساس النظرى الذى يقوم عليه تحليل الرماني لتشبيهات الشعر واستعارات القرآن . فـتكون إجابـه مسكوبه أعمق وأشمل ، وأكثر استنادا إلى معارف سيكولوجية محددة لاتجدها فى تحليل الرماني ، لكن الجذر النظرى للعلاقة بين التوضيح والإسناد إلى المحسوس واحد عند كلا الاثنى .

ولم يكن الرماني منفصلا عن الأوساط الفلسفية فى عصره ، بل كان متأثراً بها ومشاركا فيها ، فهو— من ناحية معتزلى ، والمعتزلى رجل ينبغى أن يكون ما يحسنه من كلام الدين فى وزن ما يحسنه من كلام الفلسفة ، (٥٧) وهو— من ناحية أخرى— منطقي ، كانت له طريقة خاصة انفرد بها فى دراسة المنطق لو صدقنا كلام أبى حيان التوحيدي. (٥٨) ونحن نعرف أن الشعر والحطابة كانا

١٥٥. لاحظ التشابه اللاتى بين هذه الملاحظة وما يقوله ابن رشيق من أن " أفضل

الوصف هو ما قلب السمع بصر " العمدة ٢/٢٢٦ . .

(٥٦) أبو حيان التوحيدي : الهوامل والشواهد / ٢٤٠ - ٢٤١ .

(٥٧) الجاحظ : الحيوان ٢/ ١٢٤ .

(٥٨) أبو حيان التوحيدي : الامتاع والمؤانسة ١/ ١٢٢ .

قسمين من أقسام المنطق منذ عصر الكندي . (٥٩) ورغم أن كتب الرمانى ذات الصبغة الفلسفية ، قد ضاعت كلها ، فإننا نعرف - على الأقل - أن منها كتابا فى صفات النفس ، وآخر فى المعرفة ، وثالثا فى الحقيقة وإيجاز ورابعا فى المنطق. (٦٠) وهى أسماء تدل على ثقافة الرمانى الفلسفية ونوعيتها . ومن الثابت أنه استغل هذه الثقافة فى شرحه لكتاب سيبويه ، فأثر ثقافته النفسية - فى هذا الشرح - واضح ، فهو يتكلم عن الحواس وقواعليتها ، والإحساسات والفرق بين إيجاب الحاسة بعلم الشئ ضرورة وبين إيجابها بالدلالة . الخ. (٦١) وهذا يجعلنا أقرب لفهم المهاد الثقافى الذى كانت تنبع منه تحليلات الرمانى للاستعارة والتشبيه على أساس من المعارف السيكولوجية الشائعة فى عصره . ولم يكن من الطبيعى أن يتحدث الرمانى عن العناصر الحسية فى التشبيه والاستعارة ، لولا إفادته من نوع الثقافة الشائعة فى البيئات والأوساط التى تفاعل معها ، ولولا صلة من نوع ما برجال أمثال مسكويه ، تحدثوا عن أهمية التمثيل وطبيعته على أساس سيكولوجى واضح .

وسواء أخذ الرمانى فكرة الربط بين التوضيح والتقديم الحسى للاستعارة والتشبيه من الفلاسفة أمثال مسكويه ، أو كانت هذه الفكرة نتيجة لاجتهاداته الخاصة وتفتح آفاق ثقافته العريضة ، فإن الفكرة شاعت فى النقد العربى ، وأفاد منها النقاد والبلغايون بعده فائدة جلية ، وظل كثير منهم يقرن بلاغة التشبيه والاستعارة فى الشعر بقدرتها على تجسيم المعنوى وتقديمه فى صورة حسية . وأوضح مثل على ذلك العسكرى ، والمرزوقى ، وابن رشيق ، وابن سنان الخفاجى .

أما العسكرى فإنه يتقل كل أفكار الرمانى الخاصة بالتشبيه والاستعارة تفرىبا وهو - مثل الرمانى - يرى أن الاستعارة فى بيت امرىء القيس :

وقد اغتدى والطير فى وكتاتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

(٥٩) احد مواد الاموانى : الكندى / ١١٠ - ١١٢ .

(٦٠) بلزن المبارك : الرمانى النحوى / ١٠٠ - ١٠٢ .

(٦١) الرجوع السابق / ٢٢٨ - ٢٢٠ .

أبلغ من الحقيقة ( لأنك تشاهد مافي القيد من المنع فليست تشك فيه . وكذلك قوهم : هذا ميزان القياس ، حقيقته تعديل القياس ، والاستعارة أبلغ لأن الميزان بصورلك التعديل حتى تغايته ، وللعيان فضل على ماسواه. ) (٦٢) ويرفض العسكري - مثل الرماني - ما جاء في أشعار المحدثين من ( تشبيه ما يرى العيان بما ينال الفكر ) لأنه ردىء مثل قول أبي تمام :

وكنت أعز عزا من قنوع يعوضه صفوح من ملول

فصرت أذل من معنى دقيق به فقر إلى فهم جليل

لأنه ( أخرج ماتقع عليه الحاسة إلى مالا تقع عليه ، وما يعرف بالعيان إلى ما يعرف بالفكر. ) (٦٣) وتستوى الفكرة العسكرية فيأح عليها في كتابه «ديوان المعاني» حيث يرى أن وصف التنوخي لطول الليل :

وليلة كأنها طول الأمل ظلامها كالدهر مافيه ختلكل\*

كأنما الإصباح فيها باطل أزهمه الله لحق فبطل

ساعاتها أطول من يوم النوى وليلة الهجر وساعات العذل

يستملح وإن لم يكن مختارا من التشبيه ، لأن إخراج المحسوس إلى مالميس بمحسوس في التشبيه ردىء. ) (٦٤)

أما المرزوقى فإنه يأخذ - في شروحه للشعر - فكرة الرماني ، ويفيد من تطبيقات العسكري ، ويحاول استغلال الفكرة استغلالا واسعا ، يمكنه من إدراك الأبعاد التصويرية للتشبيهات ، التي ترد داخل القصائد التي يشرحها . وفي كثير من الأحيان يقترن التشبيه - عنده - بالتصوير لها أو يجرى مجراه ، أو يكون من باب التصوير. (٦٥) ويبدو تأثر المرزوقى بالرماني

(٦٢) العسكري : الصنائع / ٢٧١ .

(٦٣) المرجع السابق / ٢٤٢ .

(٦٤) ديوان المعاني : ٢٤٧/١ - ٢٤٨ ، وكذلك ٢١٠/١ .

(٦٥) المرزوقى : شرح الصائس ٩٠/١ ، ١٦٠ - ١٦١ ، ٥٦٩/٢ ، ١٧٩٢/٢ .

واضحاً من خلال استخدامه لتقسيمه الرباعي للتشبيه - تبعاً لفكرة التوضيح الحسى . وعلى هذا الأساس يرى المرزوقى أن قول حاتم :

وعاذلة قامت على تلومنى كأنى إذا أعطيت مالى أضييعها

( تشبيه ، يجرى مجرى تصوير الحال فى إخراج الخافى إلى البيان . ) ( ٦٦ )  
وقول سهل ابن شيبان :

مشينا مشية الليث غدا والليث غضبان

يدخل فى نطاق التشبيه لأنه ( أخرج مالا قوة له فى التصوير إلى ماله قوة فيه . ) ( ٦٧ ) وقول نفس الشاعر :

وطعن كقم الزرق غدا والزرق مالا

( أبرز ما يقل فى الاعتقاد فى صورة ما يكثر فيه . ) ( ٦٨ ) وقول ربيعة بن مقروم :

وألد ذى حنق على كأنما تغلى عداوة صدره فى مرجل

تشبيه أخرج ( مالا يدرك من العداوة بالحس إلى ما يدرك من غليان القدر حتى تجلى فصار كالمشاهد . ) ( ٦٩ ) وقول الشاعر .

والحرب يلحق فيها الكارهون كما تدنو الصحاح إلى البحرى فتعديها

فيه ( خروج المشبه من الكمون إلى الظهور ، ومن الحفاء إلى البروز - حتى يتجلى لتأمله والمتفكر فيه ، على بعده فى التصوير ، تجلى القريب فى انعرف والاعتقاد . وهذا هو غاية المراد من التشبيهات . ) ( ٧٠ )

وجلى أن كل هذه التفسيرات والأحكام مستمدة أساساً من الرمائى وتقسيمه للتشبيه . ولكن اللافت أن المرزوقى - فى أمثال هذه الأحكام - لا يشير إلى

( ٦٦ ) المرجع السابق ١٧١١/٤ .

( ٦٧ ) المرجع السابق ٣٦/١ .

( ٦٨ ) المرجع السابق ٣٧/١ .

( ٦٩ ) المرجع السابق ٦٣/١ - ٦٤ .

( ٧٠ ) المرجع السابق ٤٠٨/١ .

إفادته من الرمانى أو من غيره . وهذا - على كل حال - مسلط عام لدى المؤلفين المتأخرين ، فابن سنان - الذى لا يذكر اسم الرمانى إلا فى حالة المخالفة - يفعل نفس الفعل ، ويتحدث عن التمثيل والتشبيه على أنهما أداتان للتوضيح مخرجان المعنوى إلى مجال الحس والمشاهدة . (٧١) دون أن يشير إلى مصدره . ولقد كان ابن رشيقي أكثر أمانة - فى ذلك - من كل من المرزوقى وابن سنان ، إذ أنه لا يكتفى بالأخذ بلى يحاول المناقشة والتعديل . (٧٢) على أن المرزوقى لا يفيد من الرمانى فحسب ، بل يتجاوزذ إلى قدامة والعسكرى . فأحيانا يكون التصوير - عنده قرين البراعة فى الوصف والقدرة على تمثيل الأشياء وتصوير الأحوال ، (٧٣) وهنا تظهر آثار قدامة والعسكرى . وفى أحيان أخرى يكون التصوير قرين تجسيم المعنوى ومرتبطا - لذلك - بالاستعارة المكنية ، كما حدث فى بيت تأبطشرا :

إذا هزه فى عظم قرن تهلت نواجد أفواه المنايا الضواحد

الذى يعد تصويرا لأن ( ذكر التهليل والناجد مثنى وتصوير للمراد . ) (٧٤)

ومهما يكن من أمر فإن العسكرى والمرزوقى وابن سنان وابن رشيقي لم يكونوا على نفس المستوى الثقافى الذى كان عليه الرمانى ، ومن هنا ظل عرضتهم لفكرة التصوير وصلتها بالتقديم الحسى عرضا عمليا محدودا ، يعتمد على تكرار ما قيل أكثر مما يعتمد على الاجتهاد الفردى ، الذى يحاول أن يستكشف العلل والأسباب التى تترد إليها الظواهر العملية ، وهذا هو ما نجده عند عبد القاهر الجرجانى الذى كان معاصرا لابن سنان وابن رشيقي ، فقد كان عبد القاهر يختلف عن أقرانه

(٧١) ابن سنان : سر الصناعة / ٢٢٢ - ٢٢٥ ، ٢٢٧ .

(٧٢) ابن رشيقي : العبده / ١٩٥/١ - ١٩٦ .

(٧٣) شرح الصبغة / ٢١٨/١ - ٢١٩ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ - ٢٥٤ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥/٢ - ٢٢٦ .

كذلك شرح ديوان ابن تمام للقبيري / ٢٧٢/٢ ، ٢٢٢ - ٢٢٣ .

(٧٤) شرح الصبغة : ١٩/١ .

من رجال القرن الخامس ، فثقافته أوسع ، وخبرته بالتراث البلاغى والنقدى السابق عليه يدعمها ويعمقها التراث الفيلسفى الذى حاول الإفادة منه كمتكلم أشعرى له ثقله ومكانته . ومن هنا نجد لا يقتصر على التحليل العملى الضيق ، مثلما نجد عند العسكرى ، والمرزوقى ، وابن سنان ، بل يحاول أن يعلل الجوانب التصويرية فى الشعر ويردها إلى أساس نفسى يبررها ويفسرها ، على نحو يذكرنا بمحاولة الرماني وبأفكار مسكوبه .

ترتبط بلاغة التشبيه والاستعارة والتمثيل — عند عبد القاهر — بقدرتها على التصوير والتجسيم أو التقديم الحسى للمعنى ، أما فيما يتصل بالتشبيه فإن عبد القاهر يعدد أقسامه . وهو أميل إلى أن يعد القسم الذى يؤخذ فيه الشبه من الأشياء المحسوسة المشاهدة والمدركة بالحواس — على الجملة — للمعانى المعقولة بمثابة الأصل وما عداه فروع . (٧٥) وهو أمر يفسره الرازى — أحد شراح عبد القاهر — عندما يرجع أكثر أغراض التشبيه إلى التخيل الذى هو ( أقوى على ضبط الكيفيات ) المحسوسة . (٧٦) أما الاستعارة — عند عبد القاهر — فمن خصائصها التى تذكر بها ، وهى عنوان مناقبها ( أنك ترى بها الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحاً ، والأجسام الحرس مبينة ، والمعانى الحفية بادية جلية . . . إن شئت أرتك المعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقول كأنها جسمت حتى رأته ، العيون . ) (٧٧) أما التمثيل فإنه يفعل نفس الشيء ، وما يدل على ذلك ( إنك قد تعبر عن المعنى بالعبارة التى تؤديه ، وتبالغ وتجتهد حتى لا تدع فى النفوس منزعا ، نحو أن تقول : « فلان إذا هم بالشئ لم يزل ذلك عن ذكره وقلبه وقصر خواطره على إمضاء عزمه ، ولم يشغله شئ عنه » فتحتاط للمعنى بابلغ ما يمكن ، ثم لا ترى فى نفسك له هزة ، ولا تصادف لما تسمعه أرىحية ، وإنما

(٧٥) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٦١ - ٦٢ .

(٧٦) الفخر الرازى : نهاية الإيجاز فى دراية الامجاز / ٦٥ .

(٧٧) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٤١ .

سمع حديثا ساذجا وخبرا عُفُلًا ، حتى إذا قلت :

إذا هم ألقى بين عينيه عزمه (٧٨).

امتلات نفسك سرورا وأدركتكَ طربة — كما يقول القاضي أبو الحسن — لا تملك دفعها عنك . ولا تقل إن ذلك لمكان الإيجاز ، فإنه وإن كان يوجب شيئا منه فليس الأصل له ، بل لأنه أراك العزم واقفاً بين العينين ، وفتح إلى مكان المعقول من قلبك بابا من العين . (٧٩) وفي مثل هذه النظرة إلى الاستعارة والتمثيل بتجلى معنى التجسيم الذى يشير إليه مصطلح « التصوير » عند الجاحظ إشارة ضمنية ، والذى يشير إليه المرزوقى إشارة صريحة ، ويتحدد بوضوح على أنه تمثيل الشيء أمام الأعين ، وتجسيد المعنوى ، وتشخيصه وبث الحياة فيه كأنه يتحرك ويشعر .

ويبدو أن عبد القاهر بعد أن اكتمل له مفهومه الذى يرى أن جمال التمثيل يرجع إلى قدرته التصويرية على تقديم المعنى إزاء الأعين ، شعر أن عليه أن يقنع قراءه بفكرته ، ويبرر لهم جمال التمثيل ، فيقول إن جمال التمثيل يرجع إلى أمرين ( فأول ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفى إلى جلى وأن تردها فى الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هى بشأنه أعلم . . . نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس . . . لأن العلم المستفاد من طرق الحواس . . . يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام . . . فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الأنس ، أعنى الأنس من جهة الاستحكام والقوة . وضرب آخر من الأنس وهو ما يوجب تقدم الإلغى . . . ومعلوم أن العلم الأول أبقى النفس أولا عن طريق الحواس والطباع ، ثم من جهة النظر والروية ، فهو إذن أمس بها رحما ، وأقوى لديها ذمما ، وأقدم لها صحبة ، وأكد عندها حرمة ، وإذا نقلتها فى الشيء بمثله عن المدرك

(٧٨) لاحظ تكرار نفس المثل — بيت تابط شرا — عند كل من المرزوقى وعبد القاهر .

(٧٩) عبد القاهر : دلائل الاعجاز / ١١٣ — ١١٤ وراجع كذلك / ١٠٣ ، ١٠٥ .

بالعقل المحض . . . إلى ما يدرك بالحواس . . . فأنت كمن يتوسل إليها للغريب  
 بالحميم، وللجدبد الصعبة بالحبيب القديم. (٨٠) وهذا تبرير يردنا مباشرة إلى  
 الفكرة الجوهرية التي قام عليها تحليل الروائي للاستعارة، بل يردنا - بشكل  
 أكثر مباشرة - إلى تعليل مسكويه لجمال التمثيل وحرص الإنسان على المش،  
 ولعل تشابه المصطلح ( التمثيل ) ما بين عبد القاهر ومسكويه، يشير إلى صلة  
 مباشرة - من نوع ما - بينهما، خاصة أن عبد القاهر يرد جمال التمثيل إلى عملية  
 التوضيح التي ترتبط باقتران المعنوي بالحسي، وبالانتقلة من العقل إلى الإحساس  
 وما يدفع إليها من إلف النفس للمحسوس واعتمادها - أول ما تعتمد - على المعرفة  
 الحسية، وهذه كلها أشياء أوضحها مسكويه، وإن كان أسلوبه أقل تفصيلاً  
 وزخرفاً من أسلوب عبد القاهر.

ويبدو أن تركيز عبد القاهر على الجانب البصري الخالص من التقديم الحسي  
 للمعنى - في التصوير الشعري - جعله يقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام، على  
 أساس أن الاحتفال والصنعة في التصويرات والتخييلات الشعرية، تفعل فعلا شبيهاً  
 بما يقع في نفس الناظر إلى « التصاوير » التي يشكلها الحدائق من الرسامين  
 أو المصورين ( فكما أن تلك تعجب وتغلب وتروق وتدخل النفس من مشاهدتها  
 حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويفشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانها  
 ولا يخفى شأنه، كذلك حكم الشعراء فيما يصنعه من الصور ويشكله من البديع  
 ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحى الناطق  
 والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز، والمعدوم المفرد في حكم  
 الموجود المشاهد. ) (٨١)

ويمكننا أن نلاحظ هنا أن مصطلح « الصورة » يتكرر أكثر من مرة  
 - في النص السابق - لكنه لا يشير إلى فكرة التقديم الحسي للشعر بقدر ما يشير

(٨٠) عبد القاهر: أسرار البلاغة / ١٠٨ - ١٠٩ وتارن بالنتاج للسكاكي / ١٦٦ .

(٨١) عبد القاهر: دلائل الإعجاز / ٢١٧ .

إلى الصياغة والتشكيل . وفي الحقيقة ، فإن مصطلح « الصورة » لا يستخدم عند عبد القاهر استخداما موحدا ، فدلالته تنصب في بعض المواضع ، على التقديم الحسى للمعنى ممثلا في الاستعارة والتمثيل ، وفي مواضع أخرى تنصب دلالة المصطلح على الشكل العام للكلام البليغ وطر يقته في الصياغة ، أى أن المصطلح يحمل في طياته الدلالة على الصورة (Image) والشكل (Form) في نفس الوقت .

وفي دلائل الإعجاز - بوجه خاص - يكاد المصطلح يقتصر اقتصارا تاما على معنى الصياغة والشكل ، بل إن عبد القاهر يحصر مفهوم التصوير - في نص الجاحظ السابق - في دلالة الصياغة فحسب . (٨٢) ولا شك أن الجاحظ ، في الدلائل ، على فكرة النظم ، ومحاولاته القضاء على ما وقع فيها من لبس وسوء فهم لمشكلة اللفظ والمعنى ، كانت هى العوامل الكامنة وراء هذا التحديد والتضييق لمفهوم المصطلح الجاحظي . ومن هنا يقول عبد القاهر : ( واعلم أن قولنا « الصورة » إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذى نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البيئونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ، فكان ما بين إنسان من إنسان ، وفرس من فرس - بخصوصية تكون في صورة هذا ولا تكون في صورة ذاك . وكذلك كان الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ، ثم لما وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بيئونة في عقولنا وفرقا ، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البيئونة بأن قلنا : للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك . وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ، ويكفيك قول الجاحظ : « إنما الشعر صناعة

وضرب من التصوير « . (٨٣) وجلى أن « الصورة » هنا لا تشير إلى مفهوم التقديم الحسى للمعنى بقدر ما تشير إلى طريقة الصياغة أو النظم التى تمتاز بها وتحدد تبعها، قيمة النص الأدبى. وهنا يُذكرنا مصطلح « الصورة » بنظيره فيما يسمى بالفلسفة الأولى، وبالعلمة الصورية - عند الفلاسفة - تلك التى يكون بها الشيء ما هو ، (٨٤) حيث تصبح الصورة هى الشكل الذى تتشكل المادة فيه ، أو الهيئة التى يتصور الهيون بها . (٨٥)

هذا عما جاء فى دلائل الإعجاز ، أما فى أسرار البلاغة فإن الأمر يختلف قليلا ، ويواجهنا مصطلح « التصوير » وهو يحمل - فى جانب من جوانبه - فكرة تجسيم المعنوى وتمثيل الشيء فى الخيلة ، كما يجعل عبدالقاهر يقارن بين «التصويرات و» التخيلات « الشعرية وبين « تصاوير » الرسامين . ولاشك أن مثل هذا الفرق فى استخدام المصطلح ما بين الكاتين يرجع إلى أن عبدالقاهر ، كان لا يركز الانتباه كله - فى الكتاب الثانى - على فكره النظم ( توخى معانى النحويين الكلم ) بنفس القدر الذى نجده فى الكتاب الأول . لقد كان مشغولا - أساسا - فى « الأسرار » ، بتوضيح أسرار البلاغة التى تكمن وراء تأثير الاستعارة والتمثيل والتشبيه والكتابة ، كما جره إلى الحديث عن التصوير والتخييل ، ومن ثم بدأ مفهوم الصورة (Image) فى الوضوح والبروز بأكثر مما جاء فى دلائل الإعجاز .

ولا شك أن استخدام عبد القاهر لمصطلح التخييل - فى الأسرار - فضلا عن مقارناته بين عمل الشاعر وعمل الرسام يكشف عن مدى مساهمة شراح أرسطو من فلاسفة الإسلام فى بلورة مفهومه عن التصوير والتمثيل . (٨٦) والواضح أن عبد القاهر كان ، كغيره من المتكلمين ، أعمق تأثرا بكتاب الخطابة لأرسطو

(٨٣) المرجع السابق / ٢٢٠ .

(٨٤) راجع رسائل الكندى ١/ ١٦٦ .

(٨٥) الخوارزمى : مفاتيح العلوم ٨٢ .

(٨٦) راجع شكر عباد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر / ٢٥٨ - ٢٦٢ .

إلى جانب أن هذا الكتاب أوضح صلة بتفكير عبد القاهر وأقرب ، خاصة أن القسم الثالث من الكتاب يتحدث عن مسائل أسلوبية شديدة الألفة بالنسبة لعبد القاهر البلاغي . ومن هنا يمكن القول إن عبد القاهر أفاد من أفكار أرسطو - في الخطابة - خاصة تلك التي تقرر أن الاستعارة وماشابهها تمثل الأشياء للأعين ، وتضفي على الجوامد والمعنويات حياة إنسانية مشخصة. (٨٧) ل أن حديث عبد القاهر عن الاستعارة وكيف أنها تربنا ( الجهاد حيا ناطقا ، والأعجم فصيحاً ، والأجسام الخرس مبينة . ) (٨٨) يمكن أن يذكرنا بعبارات ابن سينا - في شرحه لخطابة أرسطو - خاصة تلك التي يقول فيها : ( ومن أنواع الاستعارة اللفظية : أن تجعل أفعال الأشياء الغير المتنفسة كأفعال ذوات الأنفس . ) (٨٩)

ولعل في مثل هذه الإشارة مايرينا أن العلاقة بين التصوير والتقديم الحسى للمعنى في الشعر ، قد أخذت تزداد عمقا واتساعا نتيجة لإفادة البلاغيين والنقاد من أنواع الثقافة الشائعة في عصرهم ، خاصة مايتصل منها بالموروث اليونانى سواء في جانبه الفلسفى العام ، أو في جانبه النقدى الخاص ، ولعل في عرضنا لمعالجة قدامة والمانى وعمد القاهر للفكرة مايقدم دليلا واضحا على ذلك .

- ٤ -

تكشف مقارنة عبد القاهر بين « تخييلات » الشاعر و« تصاوير » الرسام . كما أسلفنا - عن إفادته من شراح أرسطو من الفلاسفة . ومن الضرورى - ونحن نتحدث عن فكرة التقديم الحسى للشعر - أن نتوقف عند العلاقة بين

(٨٧) ابن سينا : الخطابة ٢٢٩ ، ٢٣٠ .

(٨٨) عبد القاهر : اسرار البلاغة / ٤١ .

(٨٩) ابن سينا : الخطابة / ٢٣٠ .

الشعر والرسم على النحو الذى فهمت به فى التراث النقدى ، لأن التسليم بهذه العلاقة أو الإلحاح عليهما ، كان يتمرد إلى الإلحاح على الجانب الحسية للتصوير لشعري .

إن ربط الشعر بالرسم كان يؤدي إلى افتراض مؤداه أن الشاعر مثل الرسام يعدم المعنى بطريقة حسية ، هذا عن طريق المشاهد التى يرسمها على اللوحة ليتلقاها المشاهد تلقيا بصريا مباشرا ، وذلك عن طريق لغته التى تثير فى ذهن المتلقى صورة يراها بعين العقل ، وهو فهم يمكن أن يجعل الناقد يفتش عن الصور البصرية الواضحة فى الشعر ، أو يتأمل الإحساسات البصرية التى يمكن أن تثيرها الصورة فى ذهن المتلقى . ناهيك عن أنه يمكن أن يؤدي إلى فهم الصور على أنها محاكاة - من نوع ما - لمدرجات حسية سابقة ، ومن ثم يركز التحليل على علاقة بين صور الشعر والمدرجات الحسية ، التى يفترض أنها أصل الصور .

والمقارنة بين الشعر والرسم - فى هذا المجال - مبحث ازدهر أساسا عند شراح أرسطو ، الذين تقبلوا فكرته عن أن الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة قد يتمايزان فى المادة التى يحاكيان بها ، لكنهما يتفقان فى طبيعة المحاكاة بطريقتها فى التشكيل ، وتأثيرها فى النفس . وبذلك تصبح المقارنة بين الشعر والرسم ذات جوانب ثلاثة ، يمكن التمييز - مبدئيا - بينها :

أولا : إن كلا من الشاعر والرسام ينقل العالم فى أشكال فنية ، قد تتجاوز حدود الظاهرية للعالم لكنها لا تخرج عن قوانينه الأساسية ، تيمم الفكرة الاحتمال والإمكان الأرسطية . إن الشاعر أو الرسام قد ينقل الواقع أو يحاكيه كما هو وقد ينقله أو يحاكيه بأقبح أو أحسن مما هو عليه ، ولكن هذا الحسن أو القبح ليس مسخا وتشوها للعالم أو قوانينه ، وإنما هو أمر يمكن حدوثه أو يحتمل

حدوثه ، أى أن فعل الشاعر والرسام خاضع لقوانين العالم الأساسية ، بل لعله كشف وتكميل لها فى نفس الوقت .

وتعتمد طريقة الشاعر والرسام فى نقل العالم وتقديمه للمتلقى ، على مادة ذات صلة بالحواس ، فهى مرتبطة بإحساسات كليهما ، وهى تخاطب إحساسات المتلقى . ومن هنا فإن الشاعر والرسام عندما يقومان بفعل المحاكاة - سواء كانت لمعنى مجرد ، أو لمادى محسوس - فإنهما يخاطبان الإحساسات والخيلة ، ويجهمان الأشياء ، أو الأفكار ، فى أشكال محسوسة يمكن رؤيتها ، إما عن طريق العين الباصرة - كما فى حالة الرسام - وإما عن طريق عين العقل ، أو الخيلة - كما فى حالة الشاعر .

من هنا كان الفارابى يرى أن المحاكاة الشعرية لا تتناول مادة الطبيعة خارج الإنسان وحدها ، ولا أفعاله الظاهرة فحسب ، وإنما تتناول - فضلاً عن ذلك - عالمه الداخلى بكل ما فيه من انفعالات ومشاعر وجدانية ، ( إن موضوعات الأقاويل الشعرية هى - بوجه ما - جميع الموجودات الممكنة أن يقع بها علم إنسان . ) ( ٩٠ ) هذه الموجودات الممكنة ، تشمل الأخلاق ، والانفعالات والهيات النفسية ( فمنها ما ينسب إلى النفس ، ومنها ما ينسب إلى البدن ، ومنها ما هى خارجة عن هذين . ) ( ٩١ ) وعندما يقدم الشاعر هذه العوالم الداخلية أو الخارجية للإنسان ، أو يحاكيها . فإن عليه أن يقدمها تقديماً محسوساً . عن طريق التخيل . والتخييل طريقة خاصة فى مخاطبة الخيلة . تعتمد على أن ترسم فيها صوراً ذهنية ذات خصائص حسية . وما يصنعه الشاعر - فى هذه الحالة - لا يختلف كثيراً عما يصنعه الرسام ، وإن توصل أحدهما باللون والظل ، وتوصل الآخر

(٩٠) الفارابى . كتاب الموسيقى الكبير / ١١٨٢ .

(٩١) نفس المرجع والمنحة .

بالكلمة ، فكلاهما يرمى ( إلى إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم. ) (٩٢)  
وكلاهما يقدم مادته إلى الذهن صوراً ، أو تثير مادته صوراً في الذهن .

هذه الفكرة نجدها عند ابن سينا ، لكن بشكل أوضح من الفارابي .  
إن الشاعر - عند ابن سينا - ( يجرى مجرى المصور ، فكل واحد منهما محاك. ) (٩٣)  
والشاعر لا يصور الأشياء المادية فحسب ، بل يصور المعنويات أيضاً ويحاكيها .  
فإذا فعل ذلك ، فإن عليه أن يكون كالرسام ، يستغل الجانب الحسي ، ويتوسل  
بمادة حسية المحتوى ، لأن هذا هو سبيله لمحاكاة الأخلاق والانفعالات . وهذا  
فهم - لابن سينا - يدعمه قوله عن الشاعر : ( ويجب أن يكون كالمصور  
فإنه يصور كل شيء بحسه ، وحتى الكسلان والغضبان . كذلك يجب أن تقع  
المحاكاة للأخلاق كما كان يقول أوميرس ( هوميرس ) في بيان خيرية أخيلوس .  
وينبغي أن يكون ذلك مع حفظ للطبيعة الشعرة ، والله محسن المعرف<sup>٣</sup>  
عن حال الشعر . ) (٩٤)

ويوضح ابن رشد - هو الآخر - هذه الحقيقة ، فهو يقول ما مؤيداً  
إن الشاعر يضطر إلى الاستعانة بالأشياء الخارجية إذا قصد محاكاة الاعتقادات  
والأفكار المعنوية ، ذلك لأن تخيلها ( يعسر ، إذ كانت ليست أفعالاً ولا جواهر. ) (٩٥)  
ويوضح ابن رشد الفكرة أكثر عندما يقول : ( 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 . . . ومن هذا

(٩٢) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، أساطير طاليس : فن الشعر

• ١٥٨/

(٩٣) ابن سينا : فن الشعر / ١٩٦ .

(٩٤) المرجع السابق : ١٨٩ .

(٩٥) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، فن الشعر / ٢١٥ .

النحو من التخيل - أعني الذى يحاكي حال النفس - قول أبى الطيب يصف  
رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة :

أتاك يكاد الرأس يجحد عنقه      وتنقد تحت الذعر منه المفاصل  
يقوم تقويم السماطين مشبه      إليك إذا ما عوجته الأفاكل (٩٦)

وهكذا تظل العلاقة بين الشاعر والرسام - فى هذا الجانب - واضحة  
فكلاهما يخيل الأشياء إلى المتلقى ، ويقدمها إليه تقديماً محسوساً ، حتى لو كان  
يحاكي أفكاراً مجردة وانفعالات نفسانية ، إذ يظل الرسام يتوسل بالمنظور  
والمشهد المباشر ، ويظل الشاعر يتوسل بلغة تثير الإحساسات فى الأذهان ، وتصوّر  
الشيء وتخيله للمتلقى ( كأنه محسوس ومنظور إليه . ) (٩٧) كما يقول ابن رشد .

ثانياً : إن طريقة الشاعر - فى تشكيل مادته - تشبه طريقة الرسام  
على أساس أن كليهما يهدف إلى إحداث أقصى قدر ممكن من التناسب والتآلف  
بين عناصر مادته ، هذا عن طريق ما يحدته من تناسب وتآلف بين ألوانه على  
اللوحة ، وذلك عن طريق ما يحدته بين أحرفه وكلماته فى القصيدة . هذا التناسب  
أو التآلف هو ما يمكن تسميته بالعلة الصورية تارة ، أو بحسن التأليف وبراعة  
المحاكاة تارة أخرى . وهو أمر كان نابغاً - عند شراح أرسطو - من فهمهم  
للفلسفة الأرسطية العامة ، خاصة ما يتصل منها بالعلاقة بين الحيولى والصورة . (٩٨)  
وهو أمر كانت تؤكد جماعات أخرى ، أكثر قرباً من أفلاطون وأكثر تأثراً  
بالأفلاطونية المحدثة ، مثل جماعة اخوان الصفا الذين نظروا إلى الشعر والرسم  
والموسيقى والنحت ، فى ضوء مبدأ عام خلاصته : ( أن أحكم المصنوعات وأتقن  
المركبات وأحسن المؤلفات ما كان تأليف أجزائه وهىة تركيبه على النسبة

(٩٦) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، فن الشعر / ٢٢٢ .

(٩٧) المرجع السابق / ٢٢٩ .

(٩٨) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر / ٢٠٩ ، ٢١٢ .

## الأفضل . (١٦٩)

ثالثاً : إن كلا من الشاعر والرسام - بطريقته الحسية في التقديم ، ونجاحه في صياغة مادته - يمكن أن يحدث تأثيراً خاصاً في نفوس المتلقين ، ويمكن أن يوقع المحاكيات في أوهامهم وحواسهم بطريقة تجعلهم يتفاعلون أشد الانفعال . بل إن براعته في إيقاع المحاكيات وصياغتها تجعلهم يلتذون بالقبيح ، ويرون فيه جمالاً لم يكن قائماً من قبل . والدليل على ذلك أن الناس ( يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة ، المتفدّز منها ، ولو شاهدوها أنفسهم لتكبروا عنها ، فيكون المفرح ليس تلك الصورة ولا المنقوش ، بل كونه محاكاة لغيرها إذا كانت أُتِقِنَتْ . ) (١٠٠) وجلى أن علة اللذة التي يستشعرها المتلقى في هذه الحالة لا ترجع إلى قبح الشيء المحاكى أو حسنه في ذاته ، بل ترجع إلى حسن المحاكاة ذاتها ، وإلى أن هذه الأشياء - التي يحاكيها الرسام - حسنة المحاكاة لما حوكتها عند مقايستها به . (١٠١) وما ينطبق على الرسم - هنا - ينطبق على الشعر بنفس القدر ، (١٠٣) فالشعر قادر - ببراعة محاكاته - على أن يجعل القبيح حسناً ، والحسن قبيحاً .

هذه هي الجوانب الثلاثة التي تحدد أوجه التشابه بين الشعر والرسم عند شرح أرسطو ، وهي أيضاً موجودة بدرجات متفاوتة عند البلاغيين والنقاد .

أما الجانب الأول المتصل بقدرة الشاعر والرسام على التقديم الحسي للمعنى وتصوير الحالات والمواقف المختلفة ، فإننا نجد عند عبد القاهر ، ونصوصه

(١٦٩) رسائل اخوان الصفا : ٢١٧/١ وانظر ١٩٥ ، ٢١٨ - ٢١٩ ، ٢٥٢ - ٢٥٣ ،

٢٨٩ .

(١٠٠) ابن سينا : فن الشعر / ١٧١ - ١٧٢ .

(١٠١) ابن سينا : الخطابة / ١٠٢ - ١٠٤ .

(١٠٢) ابن سينا : فن الشعر / ١٧٩ .

التي أشرنا إليها في الزمرة السابقة - تشير إلى ذلك . ونجده ايضاً - بشكل عابر - عند الباقلاني ، الذي يرى أن الشعر تصوير ما في النفس للغير ، ولكنه توسع الدائرة ، ويقارن بين الكلام البليغ - بعامة - وبين الرسم . يقول ( وشبهوا الخط والنطق بالتصوير ، وقد أجمعوا أن من أحذق المصورين ، من صور لك الباكي المتضاحك ، والباكي الحزين ، والضاحك المتباكي ، والضاحك المستبشر . وكما أنه يحتاج إلى لطف بد في تصوير هذه الأمثلة ، فكذلك يحتاج إلى لطف في اللسان والطبع في تصوير ما في النفس للغير . ) ( ١٠٣ ) وهذه فكرة تذكرنا بحديث الفارابي ، وابن سينا ، وابن رشد ، عن محاكاة الأخلاق والأحوال النفسية .

وتتضح التأثيرات الأرسطية - عند الباقلاني - أيضاً ، عندما يتحدث عن طبقات الوصف ومراتبه البلاغية ، إذ ( رب وصف بصور لك الموصوف كما هو على جهته لاخلف فيه ، ورب وصف يبرُّ عليه ويتعدها ، ورب وصف يقصر عنه . ) ( ١٠٤ ) وهو تقسيم بذكرنا بدرجات المحاكاة الأرسطية نفسها ، وكيف أنها تقديم للأشياء كما هي عليه في الواقع ، أو أفضل ، أو أقبح مما هي عليه .

لكن الملاحظ أن الباقلاني يوسع الفكرة ، ويربطها بالكلام البليغ بعامة متجاوزاً بذلك حدود الشعر التي كان يتحرك خلالها شراح أرسطو ، وقد كان ذلك نتيجة اهتمامه بدراسة الإعجاز القرآني ، ومحاولته الإشارة إلى قدرة القرآن على تصوير الحالات النفسية والمشاهد المؤثرة ، خاصة تلك التي تدور حول مشاهد القيامة ويوم الساعة ، حيث ( يصور - القرآن - الشيء على جهته ويمثل أهوال ذلك اليوم . ) ( ١٠٥ ) لكن الباقلاني لم يتوقف عند هذا الجانب من التصوير القرآني كثيراً مثلما فعل الزنجشيري ، الذي أفاد منه فيما يبدو إلا

• (١٠٢) الباقلاني : اعجاز القرآن / ١٨١

• (١٠٤) المرجع السابق / ٢٧١

• (١٠٥) الباقلاني : اعجاز القرآن / ٢٧٢

أنّ الزمخشري طور الفكرة ووسمها ، وجعلها أحد المبادئ العامة التي تقوم عليها ، بلاغة القرآن كما أوضحنا من قبل .

هذا عن الجانب الأول من المقارنة بين الشعر والرسم ، أما الجانب الثاني المتصل بفكرة الصياغة وحسن التأليف بين العناصر ، فقد كان متضمنا في عبارة الجاحظ ( الشعر صناعة ، وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير . ) ولا شك أن اقتران الشعر بالنسيج - في العبارة - يوحي بأن الجاحظ كان يعنى - نسبياً - ما عناه ابن طباطبا - في أوائل القرن الرابع - من أن الشاعر الخاذق شأنه شأن ( النسيج الخاذق الذي يفوق وشبهه بأحسن التفويف ، ويسده ويثيره ولا يبهل شيناً منه فيشينه ، وكان النقاش الرقيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسم نقشه ، ويشيع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيون . ) ( ١٠٦ )

لكن الفكرة تنضح - بشكل خاص - في القرن الخامس ، لدى ابن سنان وعبد القاهر الجرجاني ، وصلة الثاني بابن سينا أصبحت في حكم المؤكدة . ( ١٠٧ ) أما ابن سنان فهو يرى أن فصاحة الكلمة ترتد - في جانب من جوانبها - إلى تباعد مخارج الحروف التي تصاغ منها الكلمة ، وهذه فكرة قديمة نجد أصولها عند ابن جنى ، ( ١٠٨ ) لكن الجديد - هنا - أن ابن سنان يوضحها مستعيناً بفن الرسم ، فالحروف - عنده - تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر ( ولا شك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة ، لقرب ما بينه وبين الأصفر وبعد ما بينه وبين الأسود . وإذا كان هذا موجوداً على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه ، كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة

( ١٠٦ ) ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر / ٥ - ٦ .

( ١٠٧ ) شكري عياد : كتاب أرسطو طاليس في الشعر / ١٥٨ - ١٦٢ .

( ١٠٨ ) ابن جنى : سر صناعة الاعراب / ١ / ٧٥ .

في (حكيم) العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة. (١٠٩) ويضرب عبد القاهر على نفس الأوتار - تقريباً - ، لكنه مهتم بفصاحة الكلام أكثر من فصاحة الكلمة ، وبالنظم أكثر من اهتمامه بالمفردات التي تتناغم في داخله وهو يشير إلى الجاحظ في هذا المجال كثيراً ، من مثل قوله : (إن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وإن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه.) (١١٠) وأوضح من ذلك قول عبد القاهر : (وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج ، إلى ضرب من التخير والتدبر ، في أنفاس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها وترتيبها إياها ، إلى ما لم يتهد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشعر والشاعر ، في توخيها معاني النحو ، ووجوه التي علمت أنها محصول النظم .) (١١١) والنتيجة التي يخرج بها عبد القاهر من هذه المقارنة تتحدث تماماً مع النتيجة التي يخرج بها الشراح الأرسطيون ، في مقارنتهم بين طريقة الشاعر وطريقة الرسام في الصياغة ، وردهم حمال الشعر والرسم ، وكل صناعة مشابهة ، إلى حسن الصياغة أو براعة المحاكاة :

أما الجانب الثالث من أوجه المقارنة ، وهو المتصل بقدرة كل من الشاعر والرسام على التأثير في المتلقى ، فإننا نجد أوضح ما يكون عند عبد القاهر . وحديث عبد القاهر عن الاحتفال والصنعة في التصويرات الشعرية وكيفية تأثيرها في المتلقى ، يقوم على ملاحظة تشابه ملحوظ بين الشعر والرسم في هذا

• (١٠٩) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة / ٥٤ .

• (١١٠) عبد القاهر : دلائل الإعجاز ١٦٧ - ١٦٨ .

• (١١١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ٦١ .

الجانب ، فالأثر النفسى الذى ينتجه الشعر شبيه بالأثر النفسى الذى يخلفه لرسم فكلاهما يؤثر فى المتلقى ويشيره ، ويؤدى به إلى حالة غريبة لم تكن لديه قبل التلقى ، ويعتاد ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه . ويرتد هذا التأثير - عند عبد القاهر - إلى قدرة كل من الشاعر والرسام على الصياغة ، وبراعة كل منهما فى المحاكاة والتخييل من ناحية ، وقدرتهما على التجسيم وتصوير المعنوى المجرد فى صورة الحسى المعائن ، وتخييل الجماد الصامت فى صورة الحى الناطق من ناحية أخرى . ( ١١٢ ) ولا يقتصر الأمر - عند عبد القاهر - على مجرد التشابه فى الأفكار ، بل يمتد التشابه إلى استخدام نفس الألفاظ ، فكلماته ( التصاوير والتخطيط ، والنقش والأصنام ) تستدعى ذهنياً كلمات مترجمى أرسطو وشراحه وأسلوبهم الخاص فى التعبير . ( ١١٣ )

هذه هى الجوانب الثلاثة التى تحدد درجة التشابه بين الشعر والرسم عند كل من شراح أرسطو وعند بعض البلاغيين والنقاد . على أننا ينبغي أن نلاحظ أن تمة فارقاً كبيراً بين الفلاسفة والبلاغيين فى هذه الجوانب ، من حيث درجة وضوحها وقيامها على أساس نظرى متأسك . إن أوجه المقارنة - بين الشعر والرسم - عند شراح أرسطو غير منفصلة ، ويمكن أن نجدتها عند كل منهم بنفس القدر من الوضوح تقريباً ؛ فنحن نجدتها عند الفارابى مثلما نجدتها عند ابن سينا أو عند ابن رشد . وليس الأمر كذلك عند النقاد والبلاغيين . فضلاً عن أن هذه الجوانب - عند الفلاسفة - ليست مستقلة عن تصورها العام للشعر وتفهمهم لطبيعته النوعية كعملية تخييل .

إن كل جانب من جوانب هذه العلاقة بين الشاعر والرسام يرتد - عند الفلاسفة - إلى أصل واحد يرجع إلى أن كليهما محاك ، يوقع محاكاة فى نفس المتلقى

( ١١٢ ) اسرار البلاغة / ٢١٧ .

( ١١٣ ) : شكرى عياد / كتاب أرسطو طاليس فى الشعر / ٢٦١ .

ويُجسِّل معاني في أذهان المتلقين. وقد تختلف مادة المحاكاة عندهما ، وقد تتنوع بعض أساليبها أحياناً ، لكن نقطة الانطلاق واحدة ، والتشابه في شكل المحاكاة وفعالها وغايتها يظل قائماً. يقول الفارابي : ( إن بين أهل هذه الصناعة ( يقصد الشعراء ) وبين أهل صناعة التزيين مناسبة ، وكأنتهما مختلفان في مادة الصياغة ومتفقان في صورتها ، وفي أفعالها ، أو أغراضها. أو أن نقول : إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهاً ، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقويل ، وموضع تلك الصناعة الأصباغ ، وأن بين كليهما فرقاً ، إلا أن فعلهما جميعاً التشبيه وغرضهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم . ) ( ١١٤ ) وهذا قول يجعل العلاقة بين الشعر والرسم قسماً من تصور عام شديد الاتساق والمنطقية بغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معه .

وعندما يقول شراح أرسطو إن الشعر مثل الرسم محاكاة ، وإن كليهما يقدم شيئاً إلى مخيلة المتلقى ، وإن كليهما يصوغ مادته أحسن صياغة ، ويحاول أن يؤثر بها في المتلقى إلى درجة خاصة ، تدفعه إلى فعل أو انفعال ، فإن ثمة أسساً هامة يستند إليها هذا القول . أما أول هذه الأسس فهو فني ، يتصل بنظرية المحاكاة الأرسطية ذاتها ، وأما ثانيها فهو سيكولوجي يتصل بعلم النفس الأرسطي وما يندرج تحته من معارف ، عن سيكولوجية الإدراك وفاعلية الخيلة ، وأما ثالث هذه الأسس فهو منطقي ، يتصل بوضع الشعر ضمن المنطق ، وافترض أنه قياس من الأقيسة يحدث تأثيراً نفسياً يقوم على الإيهام ، وأما رابع هذه الأسس فهو يتصل بالفلسفة الأولى التي تعدد في الفلسفة الأرسطية ، بمثابة علم «المبادئ الأولى»<sup>١</sup> الداخلة في سائر العلوم الجزئية . ( ١١٥ ) ومصطلح التخيل نفسه — كمصطلح — يكشف عن الحقيقة الذاتية للشعر عند الفلاسفة ، ويدل استخدامه — عند كل من الفارابي ، وابن سينا ، وابن رشد — على هذه الأسس مجتمعة .

( ١١٤ ) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء / ١٥٧ - ١٥٨ .

( ١١٥ ) شكوى عباد : كتاب أرسطو طاليس في الشعر / ٢٠٩ .

يهو - من ناحية - قرين المحاكاة ، وهو - من ناحية ثانية - يشير إلى فاعلية الخيلة عند الشاعر والمتلقى . وتقوم طريقته في التأثير - من ناحية ثالثة - على خصائص إقناعية ، تجعله قياساً من الأقيسة ، وهو - أخيراً - يتصل بالشكل الشعري ذاته ، ومن ثم يقوم على أساس من الفلسفة الأولى عند أرسطو . فالتخييلات هي الهيئات والأشكال الخاصة التي تتشكل فيها . أو بها ، العناصر الأولى ، أو المادة الخام ، أو المعاني . فتصبح شعراً . وينتج من هذا أن حقيقة الشعر الذاتية ليست في مادة المعاني ، بل في طريقة تخيلها وكيفية صياغتها . (٦١٦)

هذه الأسس الأربعة مجتمعة تكوّن ما يمكن أن يكون مهاداً تتحرك ضمنه كل أفكار الفلاسفة عن الشعر ، وكل مقارناتهم التي عقدها بين الشعر وغيره من الفنون ، مثل الرسم . أو غيره من العلوم ، مثل التاريخ والفلسفة . ولقد كان كل من الأساسين الفني والنفسى - بوجه خاص - وراء عملية المقارنة بين طريقة تقديم كل من الشاعر والرسام للمعنى إلى الحواس . وكانت المقارنة بدورها تؤكد الطبيعة الحسية للشعر ، على النحو الذي ألح عليه الفارابي ، وابن سينا ، وابن رشد . لقد نضج فهمهم للجانب الحسى ولقدرته على إثارة صورة حسية في مخيلة المتلقى عن طريق دراستهم لعلم النفس الأرسطي . واستعانهم به لفهم نظريته الفنية في المحاكاة . ومن هنا كان الحديث عن التخييل الشعري - على أنه إثارة لصور ذهنية في مخيلة المتلقى - مرتبطاً بالحديث عن سيكولوجية الملكات ، ومتصلاً بمعرفة الدور الذي تلعبه القوة المتخيلة والوهمية ، في التأثير على سلوك الناس وإثارة انفعالاتهم . ولم يكن الأمر بهذا الوضوح عند البلاغيين والنقاد . لقد ظل حديثهم عن التقديم الحسى مفتقراً إلى مهاد نظرى ، مثل ذلك الذى كان عند الفلاسفة . ومن هنا عجزوا عن أن يربطوا بين طبيعة التقديم الحسى للاستعارة والتشبيه - مثلاً -

وبين الحقيقة الذاتية للشعر . ولا يرجع ذلك - في تقديري - إلا إلى افتقارهم إلى كثير من المعارف والأسس النظرية التي تمكن منها الفلاسفة ، نتيجة درسهم محاولتهم الاستعانة بكثير من مباحث الفلسفة ، لتكوين مفهوم خاص بهم عن طبيعة الشعر وحقيقته الذاتية . لقد كان الفلاسفة في هذا المجال منظرين يحاولون البحث عن العلل والأسباب ، ويردون الظواهر العملية إلى جذورها الذي نبتت منها ، أما البلاغيون والنقاد فقد ظل الأمر ، عندهم ، محصوراً في حدود الملاحظات العملية الضيقة ، التي نكتفى بالرصد والتسجيل الانطباعي ، دون أن تحاول البحث عن علل أساسية ترقد إليها كل الظواهر الفنية .

• • •

- ٥ -

يمكننا أن نقول إن البلاغيين والنقاد العرب تعاملوا مع فكرة التقديم الحسي للتصوير الشعري في حدود عملية ضيقة ، تنحصر في الإشارة إلى قدرة الشعر على وصف الأشياء وبراعته في نقلها إلى المتلقي كما لو كان يعاينها ، أو قدرته على تجسيم المعنوي - أو بث الحياة في الجوامد ، عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو التمثيل ، لكنهم لم يروا أن ذلك كله يمكن أن يميز الشاعر لمن غيره ، أو يشير إلى خصائص نوعية له ، فالتصوير ، في النهاية ، يمكن أن يوجد في الشعر ، أو النثر ، أو القرآن . لكن ماهي الفوارق بين التصوير الشعري مثلاً ، وغيره من أنواع التصوير ؟ هذا سؤال لم يجب عليه أحد ، وبالتالي لم يحاول واحد منهم ربط التصوير بأي خاصية نوعية للشعر ، أو النظر إليه باعتباره نتاجاً خاصاً للطبيعة التخيلية للشعر .

ومن الصعب أن نقول ، هنا ، شيئاً خاصاً بالرماني ، لأن جل كتبه مفقودة أما الزمخشري فإنه قد توقف طويلاً أمام التصوير ، والتخييل ، والتمثيل في القرآن

ولاحظ أن القرآن يسير على سنن العرب ، وأن طرائقه في التصوير والتخييل لها نظائرها في أحاديث الرسول وأقوال الأنبياء والبلغاء والشعراء ، (١٧٠) ولكنه لم يشغل نفسه بالتساؤل ، عما إذا كان هناك فارق بين التصوير الشعري أو التصوير القرآني مثلا . قد نقول : إن ربط القرآن بالإعجاز قد يشير ضمناً أو صراحة - كما حدث عند الباقلاني - إلى الإجابة عن السؤال ، ولكن الإحالة إلى الإعجاز - فحسب - إحالة إلى مجهول ، وهي لا تفيد كثيراً في تبيين الفوارق بين التصوير الشعري والقرآني ، وإن كنا نقدر الحرج الشديد الذي كان يمكن أن يقع فيه الناقد لو أنه أفاض في أسباب الإعجاز بأكثر من الكلام العام . وعبد القاهر نفسه - نتيجة اضطرابه في فهم التخييل الشعري - لم ينظر إلى التخييل أو التصوير ، على أنهخاصية نوعية لا يمكن أن يقوم الشعر بدونها ، بل إنه يذهب إلى أن الشعر يمكن أن يقوم على التصديق ويعرى تماماً من التخييل ويظل مع ذلك شعراً ، ولأنه قرن التخييل بالقياس المنطقي الحادع والكاذب ، فقد انتهى إلى أن التخييل مناقض للعقل الذي يناصر التصديق والتحقيق ، ويستنكف الإيهام والتخييل ( وما كان العقل ناصره . والتحقيق شاهده ، فهو العزيز جانبه ، المنيع مناكبه . ) (١١٨) ولقد قال عبد القاهر عن قول الشاعر :

وكل امرئ يولى الجميل محبب

إنه ( صريح معنى ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب ، وإنما له ما يليه من اللفظ وبكسوه من العبارة وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه والكشف أو ضده . ) (١١٩) ولو سألنا عبد القاهر عن جوهر الشعر أو ماهيته ، وهل ثمة

(١١٧) راجع الكشف : ١٤٩/١ - ١٥٠ ، ٢٢٠ - ٢٢١ ، ٥٨٦ - ٥٨٧ ، ٥٥٢/٢ ،

١٠٩/٢ ، ٤٦٤ ، ٤٧٥ .

(١١٨) عبد القاهر أسرار البلاغة / ٢٥١ .

(١١٩) المرجع السابق / ٢٤٤ .

صلة ما بين هذه الماهية والتقديم الحسى للشعر؟ لما وجدنا إجابة صريحة أو ضمنية .

لقد ربط عبد القاهر - فضلا عن ذلك - التشبيه والاستعارة والتمثيل بالقدرة على التصوير ، بل إنه حاول أن يرد التمثيل إلى أساس نفسى مكين لكنه اضطرب فى توضيح صلة كل هذه الصور البلاغية بالتخييل ، فهو - تارة - ينفى هذه الصلة ، (١٢٠) لأن التخييل كذب ومخادعة ، والاستعارة - مثلا - لا يمكن أن تكون كذلك لأنها كثيرة الورد فى القرآن ، وهو - تارة أخرى - يضعها ضمن التخييل . (١٢١) واضطراب موقفه ، على هذا النحو ، منعه من إدراك الصلة القوية بين هذه الصور البلاغية وبين التخييل الشعرى على نحو ما نجد عند ابن سينا مثلا . إن ابن سينا يربط ربطاً قوياً بين التخييل الشعرى والتشبيه والاستعارة والحجاز ، بل إنه يرى أن هذه الصورة البلاغية تابعة أساساً من الطبيعة التخيلية للشعر ، فضلا عن أنها هى التى توصل الفعل التخويلى ذاته إلى المتلقى ، وتحدث فيه الإثارة المطلوبة . ومن هنا كان يرى أن ( استعمال الاستعارات والحجارات فى الأقوال الموزونة أليق من استعمالها فى الأقوال المنثورة ، ومناسبتها للكلام النثر المرسل أقل من مناسبتها للشعر . ) (١٢٢) . هذه فكرة أرسطية صحيحة كل الصحة . (١٢٣)

لقد كان يمكن لعبد القاهر أن يطور أفكاره عن التمثيل والتصوير فى الشعر ، لو أجاد فهم الأساس الفنى والأساس النفسى اللذين يقوم عليهما

(١٢٠) المرجع السابق / ٢٥٢ .

(١٢١) المرجع السابق ٢٥٥ ، ٢٥٦ ، ٢٥٨ ، ٢٩٥ .

(١٢٢) ابن سينا : الخطابة / ٢٠٣ .

(١٢٣) يقول أرسطو : « ان التشبيه مفيد أيضا فى النثر . ولكن ينبغى ان نقتل من

استخدامه لأنه اقرب الى الشعر » راجع :

Aristotle, The Art of Rhetoric, p. 381.

مفهوم التخيل - في قسم كبير منه - عند الفلاسفة . ولكن عبد القاهر - كما هو واضح من كتابه - لم يكن على معرفة كافية بأرسطو . بل لم يكن على معرفة كافية بشراحه العرب . مثلما كان حازم القرطاجني . ومن هنا ظل مفهومه عن التخيل منفصلاً عن مفهومه للقدرات التصويرية للاستعارة والتثيل في الشعر . لأن كلا المفهومين لم يندمجاً معاً ، ولم يرتدا إلى أساس نظري واحد يربطهما ربطاً وثيقاً بطبيعة الشعر وحقيقته الذاتية . ولو كان عبد القاهر أجاد فهم الأسس النظرية التي يقوم عليها مفهوم الشعر عند الفلاسفة لكان من الممكن له أن يهتدى - مثلما فعل حازم بعده بقرنين - إلى أن « الحسية » مبدأ جوهرى لا يمكن أن يقوم الشعر بدونه ، باعتباره نشاطاً تخيلاً بالدرجة الأولى . ولكن من الممكن - في هذه الحالة - أن يصبح الحديث عن التخيل الشعري متناغماً مع الحديث عن قدرة التشبيه والاستعارة والتثيل على التقديم الحسى ، بل متناغماً مع فكرته الهامة عن قدرة التشبه على إيقاع الائتلاف بين المختلفات .

ولا أظن أن بلاغياً أو ناقداً عربياً قد استطاع - في الفترة التي ندرسها - أن يحقق ذلك ، وينظر إلى التصوير ، أو التمثيل ، أو التخيل ، على أنها عناصر هامة ترتبط أوثق الارتباط بطبيعة الشعر وحقيقته الذاتية التي تميزه عن غيره من الأنشطة وتكشف عن العناصر الحسية التي يتميز الشعر باستغلالها والتوصل بها ، مما يجعله متميزاً كل التمييز عن العام أو المنطق . لقد كان تحقيق ذلك أمراً عسيراً على الجميع لأن ذلك لا يتم بمجرد شذو قشور من أفكار أرسطو ، في الخطابة والشعر أو غيرها - وهي أفكار ظلت في مجملها غير مفهومة كل الفهم ، أو غير واضحة في أذهان البلاغيين والنقاد ، مما عاقها من أن تحدث تأثيراً يتناسب مع قيمتها - بل يتم بمعرفة أوسع وأعمق بجوهر نظرية المحاكاة الأرسطية ، والدراسات الفلسفية التي يمكن أن تعمقها وتوضحها ، والتي ترتبط بطبيعة المعرفة الإنسانية

ومجالاتها وحدودها ، والدراسات النفسية المرتبطة بالإدراك الإنساني وفاعلية الخيلة البشرية ، ومدى قدرتها على إعادة تشكيل المدركات الحسية . وكل هذه موضوعات كان يمكن للناقد العربي أن يتلمس شيئاً طيباً منها ، عند الكندي والفارابي ، وابن سينا ، وغيرهم ، إلا أنه لم يفعل . والاستثناء الوحيد - فيما أعلم - لهذا الحكم هو حازم القرطاجني ، الذي حاول - على قدر طاقته - أن يحقق شيئاً من ذلك . فكان الناقد العربي الوحيد الذي استطاع أن يدرك الطبيعة الحسية للشعر ، وقدرة صورته على التقديم الحسي ، ضمن تصور متماسك لطبيعة الشعر وأهميته في نفس الوقت . وهو - لذلك - يستحق منا وقفة خاصة .

• • •

- ٦ -

الشعر - عند حازم - إثارة تخيلية لانفعالات المتلقي ، يقصدها دفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة ، تؤدي به إلى فعل شيء ، أو طلبه ، أو اعتقاده ، أو التخلي عن فعله ، أو طلبه ، أو اعتقاده . هذه الإثارة تحدث فعلها لدى المتلقي فيما نسميه علم النفس القديم « قوى الإدراك الباطن » ، بمعنى أن صور الشعر أو مخيلاته تثير جانباً خاصاً من الصور الذهنية المخترنة في القوة الذاكرة لدى المتلقي . وعند ما تستثار هذه الصور المخترنة - بفعل الصور ، أو المخيلات ، التي يطالعها أو يسمعا في القصيدة - تنشط قواه المتخيلة والوهمية . فتربط بين مخيلات الشعر وما استثير من صور مخترنة . مما يفضي بالمتلقي إلى حالة إدراكية متميزة تؤثر - بدورها - في قواه النزوعية ، فتفضي به إلى الوقفة السلوكية التي عبر عنها حازم بطاب الشيء أو فعله ، أو التخلي عن طلبه أو فعله . (١٢٤)

التخييل الشعري - على هذا النحو - عملية تعتمد على فاعلية الخيلة لدى الشاعر والمتلقى على السواء . فالشاعر عن طريق ما تشكله مخيلته من صور يضبطها العقل ، يستطيع أن يؤثر في خيلة القارئ ، أو المتلقى ، ويثيرها إثارة تنمى إلى هذه الوقفة السلوكية التي نتحدث عنها . وبهذا الفهم يصبح التخييل الشعري قرين لإثارة الصور في مخيلة المتلقى . (والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر الخيل ، أو معانيه . أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور يتفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصور شيء آخر بها ، انفعالا من غير روية ، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض .) (١٢٥)

وجلى أن مفهوم حازم للتخييل الشعري يستند إلى أساس سيكولوجي واضح ، له جذوره الأصلية في علم النفس الأرسطي ، على النحو الذي أوضحه أساتذة حازم من الفلاسفة ، ولذلك كان حازم يستخدم مصطلح « الصورة » بمفهوم مخالف لما كنا نراه من قبل ، فلم تعد « الصورة » عنده تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب ، ولم تعد تحوم حول مفهوم التقديم الحسي ، وإنما أصبحت معددة في دلالة سيكولوجية خاصة ، تترادف مع الاستعادة الذهنية لمدر كحسي ، غاب عن مجال الإدراك المباشر ، وتتصل اتصالاً وثيقاً بكل ما له صلة بالتعبير الحسي في الشعر . والجانب السيكولوجي للمصطلح واضح كل الوضوح في قول حازم: (إن المعاني هي الصور الحاصنة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ، فكل شيء له وجود خارج الذهن ، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه ، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك ، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم .) (١٢٦) كما أن الجانب الفني

(١٢٥) المرجع السابق / ٨٩ .

(١٢٦) المرجع السابق / ١٨ - ١٩ .

لمصطلح « الصورة » واضح - أيضاً - فيما ذهب إليه حازم من أن ( محصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان ) (١٢٧) وجلى أن الجانب الفنى للمصطلح لا ينفصل عن الجانب السيكولوجى الذى يدعّمه ويحدده .

التخييل الشعرى - عند حازم - عملية إثارة لصور ذهنية فى مخيلة المتلقى أو خياله ، كما أنه إثارة لانفعالاته فى نفس الوقت ، فالصلة بين الخيلة والانفعالات صلة وثيقة ، كما أشرنا فى الفصل الأول ، وإذا كان الأمر كذلك فن الطبيعى أن يتوسل الشعر بلغة ذات طبيعة خاصة ، أعنى لغة لا تهدف إلى توصيل مفاهيم مجردة كما تفعل الفلسفة . وإنما يتوسل بلغة تثير الانفعالات وتتصل بالعواطف والنزعات الإنسانية ، وتثير صوراً فى مخيلة المتلقى ، توحى له ، أو تدفعه - دون أن يعى - إلى اتخاذ وقفة سلوكية ، يتطلبها منه الشاعر . وكان حازم حريصاً ، فى تعريفاته المتعددة للشعر ، على توضيح أن عملية التخييل تتم على مستوى اللاوعى الخالص من المتلقى ، دون أن يتدخل العقل أو « الروية » فيها ، لذلك يصف الانفعال الناتج عن الشعر بأنه انفعال ( من غير روية ) (١٢٨) مما يذكرنا بما قاله ابن سينا عن طبيعة الاستجابة للشعر ، وكيف تتأثر به النفس ( من غير روية وفكر واختيار . وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانياً غير فكرى ) (١٢٩)

ولقد كان ابن سينا وغيره من الفلاسفة - قبل حازم - حريصين على التفرقة بين الأقاويل الشعرية والأقاويل العلمية ، مما أدى بهم إلى الإلحاح على ضرورة نقاء لغة الفلسفة من الأقاويل الشعرية ، لأن مجال الفلسفة ليس الانفعال

(١٢٧) المرجع السابق / ١٢٠ .

(١٢٨) المرجع السابق / ٨٩ ونذر ١١٦

(١٢٩) ابن سينا : فن الشعر / ١٦١ .

والهوى بل العقل والروية ، وغايتها ليست الإثارة التخيلية بل إيقاع اليقين ومادتها لا تعتمد على إدراك الحس ، بل على إدراك العقل الخالص وقدرته على التجريد . ولذلك حرص حازم على نفي الأقاويل العلمية واستبعادها من مجال الشعر ، (١٣٩) على أساس من تنافر طبيعتها مع طبيعة الشعر وخصائصه النوعية . إن الشعر تخييل ، ومعنى ذلك أنه أبعد ما يكون عن التجريد والحيدة ، فالحسية هي الأساس الذى يقوم عليه كنشاط وثيق الصلة بالخيال ، وإثارة الانفعالات — إزاء الأشياء أو الأفكار — هي المقياس الذى يقاس به نجاح الشعر فى تحقيق غايته . (١٣١)

تقوم الأقاويل الشعرية — إذن — على مبدئين هما : « الانفعالية » و « الحسية » . والانفعالية مبدأ يشير إلى غاية الشعر وقدرته على إثارة المتلقى كما يشير « الحسية » إلى طبيعة المدركات التى تشكل مادة الشعر ومعانيه . وهذا كانت « الانفعالية » تشير إلى غاية الشعر باعتباره نشاطاً تخيلاً فإن « الحسية » تشير إلى مادة هذا النشاط ، أى صور المحسوسات التى اختزنتها القوة الحافظة أو الذاكرة عند الشاعر ، بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الإدراك . ولا ينفصل أحد هذين المبدئين عن الآخر ، بل إن كلاهما يفضى إلى الآخر وكلاهما — عند حازم — نابع من سيكولوجية الإدراك عند فلاسفة الإسلام .<sup>١٠</sup> ويتضح مبدأ « الحسية » من خلال المقارنات المتعددة التى يعقدها حازم بين الأقاويل الشعرية وما سواها ، أو من خلال حديثه عن المحاكاة الشعرية وطبيعتها وخصائصها . والصلة قوية بين الحديث عن المحاكاة والمقارنة بين الأقاويل الشعرية والعلمية ، ومن الأفضل أن نقول : إن طبيعة المحاكاة — عند حازم — هي المقدمة المنطقية التى يبنى على أساسها مقارنته بين لغة الشعر ولغة العلم .<sup>١١</sup>

(١٣٠) حازم : منهاج البلغاء / ٢٨ - ٢١ ، ١١٨ ، ١٢١ - ١٢٠ .

(١٣١) يمكن أن نضيف العتقانية التى اشرنا إليها فى الفصل الأول . ولزيد بن النعميل فى تتبع العتقانية المبادىء بين هذه المبادىء — الانفعالية ، والحسية ، والعتقانية — راجع القسم الثانى من كتابنا : مفهوم الشعر ، دراسة فى التراث النقدى .

وإذا كان التخجيل الشعري قرين المحاكاة ومرادفأ لها ، فإن المحاكاة تنقسم إلى قسمين : محاكاة الشيء «نفسه» ، ومحاكاة الشيء «في غيره» ، وتندرج تحت هذا القسم الثاني الأنواع البلاغية للصورة مثل الاستعارة والتشبيه ، بينما يشير القسم الأول إلى مجرد الوصف المباشر للعالم الخارجي . ومحاكاة الشيء نفسه قد تكون لشيء محسوس تدركه الحواس ، كما تكون لفكرة معنوية لا يمكن إدراكها بالحواس ( والذى يدركه الإنسان بالحس فهو الذى نتخيله نفسه لأن التخجيل تابع للحس ، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يراد تخيله بما يكون دليلا على حاله ، من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له ، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد . فيكون تخجيل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده ، والهيئات المشاهدة لما التبس به ، ووجد عنده . وكل ما لم يجدد من الأمور المحسوسة بشيء من هذه الأشياء ولاخصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال ، بل اقتصر على إلفهامه بالاسم الدال عليه ، فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإلفهام أنه تخجيل شعري أصلا . لأن الكلام كله كان يكون تخجيلا بهذا الاعتبار . ) (١٣٢) ومعنى هذا أن التخجيل أو المحاكاة ، سواء أكانت لشيء محسوس أو لفكرة مجردة ، هي حسية بالضرورة ذلك لأننا إذا دخلنا نطاق التخجيل فلا بد أن نتوسل بكل ما هو حسى . وإلا خرجنا عن جوهر الشعر وحقيقته النوعية .

وما ينطبق على محاكاة الشيء في نفسه ينطبق على محاكاة الشيء في غيره أو تصديق ( فإذا عرفت : فهي تثبت الشيء بما هيته المشتركة والخاصة لتدل بذلك على حقيقته ، ولا تتناول أعراضه وصفاته التي تتعلق بها أهواء النفوس

أو ما يسميه حازم « المحاكاة التشبيهية » . وينظر حازم إلى هذا النوع من المحاكاة من جهتين : جهة الوجود والفرص ، وجهة الإدراك . أما عن الجهة الأولى فإنه يشترط أن تكون المحاكاة بأمور موجودة لا مفروضة (١٣٣) ويشترط - فيما يتصل بجهة الإدراك - ( أن تكون المحاكاة في الأمور المحسوسة حيث تساعد الممكنة من الوجوه المختارة بالأمور المحسوسة . وبها يحسن أن تحاكي الأمور غير المحسوسة حيث يتأتى ذلك ، ويكون بين المعنيين انتساب . ومحاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة . ) (١٣٤) ومعنى هذا - أيضاً - أن ما ينطبق على النوع الأول من المحاكاة ينطبق على النوع الثاني ، وبذلك تصبح المحاكاة - بكل أقسامها وجهاتها - تصويراً حسياً . أى أن الشعر تشكيل للمدركات ، في صور ترتسم ( في الخيال الذهني على حد ما هي عليه خارج الذهن ، أو أكمل منه إن كانت محتاجة إلى التكميل . ) (١٣٥) وإذن ، فلا مجال في الشعر للتجريد أو للمعاني المتعلقة بإدراك العقل الخالص ، ذلك أن ( المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر ، وتكون مذكورة فيه لأنفسها والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار . ) (١٣٦)

وعلى هذا الأساس يؤمن حازم بوجود فارق جذري بين الأقاويل الشعرية والأقاويل العلمية ، من حيث طبيعة كل منها وغايتها ، والنشاط الذهني الذي يكمن وراءها . الأقاويل العلمية تهدف - فيما يرى - إلى إيقاع تعريف

(١٣٣) المرجع السابق / ١١١ واستنباح محاكاة المحسوس بغيره بذكرنا بفكرة الرماني

عن التشبيه .

(١٣٤) المرجع السابق / ١١٢

(١٣٥) المرجع السابق / ١١٩

(١٣٦) المرجع السابق / ٢٩١ ، ٣٥٧

وإذا صدقتُ : فهي تتوصل إلى إثبات ما تثبته للشيء بأمر خارجة عنه ترتبها ترتيباً مخصوصاً ليتوصل بها إلى إثبات المطلوب. (١٣٧) أما الأقاويل الشعرية فإنها لا تهدف إلى إيقاع تعريف أو تصديق ، بل تهدف إلى إيقاع تخيل ، أي جعل المتلقي يقف ضد الموضوع الخيل ، أو معه ، أو — على الأقل — يفعل بحسن محاكاته وما تقوم عليه من «تعجيب». (١٣٨) ولا تحقق الأقاويل الشعرية ذلك عن طريق الدلالة على ماهية الموضوع الخيل أو جوهره ، فإنها لا تهتم بهذه الماهية أو ذلك الجوهر من حيث هما تجريد محض ، وإنما تهتم بوقع الشيء نفسه على المشاعر وصلته بالانفعالات ، على النحو الذي تظهره أعراض الشيء ولواحقه ، أو مجموعة الصفات الحسية الملازمة له . لا تُعنى الأقاويل الشعرية — مثلاً — بأن تدلنا على الماهية الخاصة أو المشتركة للشعر من حيث هي تجريد خالص ، وإنما يعنىها ذكر لواحقه وأعراضه المصاحبة له من حيث صلتها بمشاعر وانفعالات إنسانية . فتركز على السواد والنعومة والبهاء — مثلاً — على أنها مظهر من مظاهر الشباب ، والجمال ، والملاحة أو تركيز على البياض والشيب ، باعتبارهما مظهرًا من مظاهر الشيخوخة والعجز . ومعنى ذلك أن الأقاويل الشعرية لا تركز على لواحق الموضوع الخيل وأعراضه في ذاتها ، مستقلة عن أي جانب آخر ، بل تركز عليها من حيث صلتها بالأهواء النفسية ، أو ما يسميه حازم «الأغراض الإنسانية» .

ولا يعنى حازم أن الأقاويل العلمية تفهم سامعها تلك اللواحق والأعراض بشكل مطلق ، إنما يعنى أن مثل هذه الأقاويل ، إن أفهمت السامع أو أشارت إلى لواحق وأعراض موضوعها ، فإنها تفهمه إياها وتشير إليها على جهة التضمن واللزوم . ولا تفعل الأقاويل الشعرية ذلك ، إذ أنها تقدم هذه

(١٣٧) شكري عياد : كتاب أرسطو طلائيس في الشعر ٢٥٦/ وقرن بالنهجا ١٢٠/ .

(١٣٨) سنمود الى هذا المصطلح في الفصل التالي .

الواحد والأعراض أساساً ، وتدلل عليها دلالة مباشرة ، وتوصلها إلى المتلقى من غير حاجة إلى تضمن أو لزوم ، وبالتالي تمكنه من تصور الموضوع الخيل وتمثله . والإحساس المباشر به ، كما لو كان يواجهه حقيقة ويعاينه . ( وليس ما يكون نصاً على الشيء في تمكين القارئ من النفس طيقاً له ، مثل ما لا يفهم الشيء منه إلا بطريق ضمن أو لزوم . ) (١٣٩) ولذلك صارت الأقاويل الشعرية ( أشد الأقاويل تحريكاً للنفوس ، لأنها أشد إفصاحاً عما به علة الأعراض الإنسانية ، إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء ولواحقه التي للآداب بها علة . ) (١٤٠)

ومن الطبيعي أن يكون تركيز الأقاويل الشعرية على لواحق الموضوع الخيل وأعراضه ، هو الأساس النظري الذي يبرر قدرتها على التقديم الحسي وماتمميز به عن لغة العلم : من إتاحة المواجهة المباشرة لموضوعها ، عن طريق تصويره وتمثله للحس . إن الأقاويل العلمية - أساساً - لغة تجريد ، تهدف إلى إيصال مباشر لمجموعة من الحقائق ، أو القضايا ، يتوصل إليها الذهن من خلال عمليات تجريد أو قياس بينة . ولذلك يمكن الاستعاضة عن الكلمات برموز رياضية ، أو جبرية ، مصمتة الدلالة ، فردية الإشارة . أما لغة الشعر فهي لغة حسية . لا تصبح فيها الكلمات مجرد إشارات أو علامات : وإنما تصبح مجموعة من « المثيرات الحسية » تثير في ذهن المتلقى صور أو إحساسات وتحركه انفعالاته ومشاعره . إنك تستخرج من القول العلمي حكماً ، عن طريق قياس أو استنباط ، وفي هذه الحالة لا يعينك الشيء نفسه بقدر ما يعينك الحكم عليه ، أما في الأقاويل الشعرية فأنت معنى بالشيء نفسه ، وتظل في مواجهته ، وتمكن من تأمله واستيعابه . وهذا أمر طبيعي ، لأن الأشياء

(١٣٩) حازه : مناج البلقاء / ١١٩ .

(١٤٠) المرجع السابق / ١١٨ .

المتعلقة بإدراك الحس هي ما يدور عليها الشعر (وتكون مذكورة فيه لأنفسها). (١٤١) مما يمكن القول الشعرى من أن يشف لك عن الأشياء ذاتها كما تشف آنية الزجاج عما تحويه. (١٤٢)

وما يقوله حازم في هذا المجال جديد كل الجدة في تاريخ التراث النقدي والبلاغي ، قد نجد جذوراً لبعض أفكاره عند سابقيه ممن تعرضنا لهم في هذا الفصل ، ولكننا لن نجد هذا التناغم في التفكير ، والعمق في التأمل ، والتكامل النظرى ، الذى يجعل «حسية» الشعر جانباً من تصور عام . شديد الاتساق والمنطقية ، وفي ذلك تكمن أصالة الناقد بحق ، بغض النظر عن اتفاقنا معه أو اختلافنا وإياه .

وما يقوله حازم عن حسية الشعر يمكن أن نجد له مثيلاً في النقد الحديث . ورغم خطورة المقارنة بين ناقد قديم وناقد حديث ، ورغم إغفال مثل هذه المقارنة لكثير من عناصر الاختلاف والتمايز ، فإننا يمكن أن نجد تشابها ملحوظاً بين مفهوم ت. هيوم (Hulme) عن طبيعة اللغة الشعرية ومفهوم حازم على النحو الذى عرضناه .

إن هيوم يرى أن الشعر ليس لغة تجريد ، ولكنه لغة بصرية محسوسة تجسد - دائماً - الإحساسات ، وتسمى - دائماً - إلى عرقلة المتلقى ، وجعله يرى - باستمرار - شيئاً فيزيقياً ، لتمنعه من الانزلاق إلى عمليات التجريد التى تؤدى إليها لغة النثر . ولكي يحقق الشعر هذه الغاية ، فإنه يختار الاستعارات والتشبيهات الجديدة ، لا مجرد جدتها ، أو لأننا قد مللنا القديم منها ، وإنما لأن القديم توقف عن توصيل شيء فيزيقى ، وأصبح محض علامات مجردة . إن الشاعر - فيما يرى هيوم - يسعى دائماً لاستحضار صورة فيزيقية ، وما من

(١٤١) حازم : منهاج البلاغة / ٢٩ .

(١٤٢) المرجع السابق / ١٢٠ - ١٢١ .

سبيل إلى ذلك إلا الاستعارات الجديدة ، التي تمكن المتلقي من الإحساس بالأشياء ، وتنقل إليه جدة أنطباع الشاعر عنها ، بعكس النثر الذي تفر منه دائماً — المعاني البصرية ، ولا يشغل المتلقي إزاءه إلا بالوصول المباشر إلى الفكرة التي يحملها . مثل الشعر في ذلك — كما يقول هيوم — مثل من يأخذك في جولة متأنية على الأقدام ، بطوف بك في كل مكان ، ويتوقف بك عند كل ركن ، ويجعلك — دائماً — في حضرة الأشياء نفسها ، أما النثر فإنه بمثابة قطار سريع يسلمك إلى الغرض . دون أن يمكنك من التوقف ، أو التأنى إزاء الأشياء التي تمر بك . (١٤٣)

تشابه هذه النظرة — فيما يتصل بالطبيعة الحسية للغة الشعر — مع نظرة حازم إلى طبيعة اللغة الشعرية ، إذ أن الأساس الحسى الذى يلح عليه هيوم موجود بوضوح عند حازم . صحيح أن ثمة اختلافات بينة بين الناقدين في التصور العام للشعر ، فهيوم يربط اللغة الشعرية بالحدس ، ويجعلها جانباً من تصور خاص للشعر ، يقوم على أساس مكين من فلسفة برجسون . وصحيح أيضاً أنه يجعل الاستعارة طرازاً خاصاً في الإدراك ، وأسلوباً فريداً لا يمكن الاستغناء عنه ، في اكتشاف نوع متميز من المعرفة ، وتوصيلها إلى الآخرين — وهذه أفكار ما كان يمكن أن تجول في ذهن حازم ، لاختلاف المهاد النظرى والإطار الحضارى الذى ينطلق منه . ولكن إلحاح هيوم على الطبيعة الحسية للغة الشعرية ، يجعله قريباً من حازم في هذا الجانب بالذات . بل إن كثيراً من المزالق التي أدى إليها الإلحاح على الحسية — عند هيوم — موجودة عند حازم بوضوح . لقد قيل إن إلحاح هيوم على فكرة التقديم الفيزيقي للأشياء ، يحول الشعر إلى مجرد محاكاة سلبية رديئة ، وإن إلحاحه على « البصرية » يضيّق مجالات الصورة في الشعر إلى أبعد مدى ، فضلاً عن أنه يمكن أن يؤدي إلى

عدم فهم كثير من الصور التي لا ينطبق عليها هذا المفهوم، (١٤٤) وقيل—أيضاً— إن نفور هيوم من التجريد غير مفيد في إدراك أنواع من الشعر العظيم يقوم على التجريد وليس الحسية. (١٤٥) ويمكن بسهولة أن نجد ما يماثل هذه المزالق عند حازم، فالإلحاح على الحسية مرتبط—عنده— بالإلحاح على نظرية المحاكاة، مما أدى به إلى افتراض التطابق الكامل بين الصورة الذهنية وأصلها الحسي الذي نبتت منه. (١٤٦) ولذا تحدث حازم—في مواضع متعددة من كتابه— عن ضرورة الاستقصاء لصفات الموضوع المحكي أو المخيّل. (١٤٧) بل إن تركيزه على ربط العناصر الحسية في الشعر بالمحاكاة أدى به إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين الشعر والرسم، على أساس أن (المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المتلونات من البصر). (١٤٨) وهذه نتائج أدت إلى الإلحاح على البصرية، وضرورة الرؤية الواضحة، وطلب التشابه والمآثل بين التصوير الشعري وأصله الخارجي. وكلها أمور يمكن أن تعوق—بل عاقت بالفعل— عملية تذوق الصورة، وتفهم طبيعتها وأهميتها في سياقها.

\* \* \*

—٧—

مما سبق نرى أن مفهوم النقاد العرب للطبيعة الحسية للتصوير يمكن أن يرتبط بنظرية المحاكاة في أكثر أشكالها سلبية. إن الإلحاح على الربط بين الجوانب الحسية للتصوير والقدرة على نقل جزئيات العالم الخارجي وإعادة

R. I. Fogle, *The Imagery of Keats and Shelley, A Comparative Study*, (١٤٤) *Phenics*, P. 370.

I A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, p. 128. (١٤٥)

(١٤٦) حازم : منهاج / ١٨ — ١٩ .

(١٤٧) حازم : منهاج البلغاء / ١٠٠ — ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١١٢ — ١١٤ ، ١٥٤ .

٢٤٨ — ٢٥٠ .

(١٤٨) المرجع السابق / ١٠٤ ، ٢٤٩ .

تمثيل مشاهدته في ذهن المتلقي ، يردنا إلى المبادئ العامة لنظرية المحاكاة ،  
 يفهمها الساذج الذي جعل الفن بعامه ، والأدب بخاصة ، « نقلاً »  
 أو « نسخاً » للطبيعة الخارجية .

ولقد نبعث المقارنة بين الشعر والرسم من هذا التصور العام للمحاكاة .  
 بل إن سيادة هذه المقارنة ظلت مرتبطة بسيادة نظرية المحاكاة في التاريخ النقدي .  
 ولم تأخذ هذه المقارنة في التراجع ، إلا عندما تغيرت النظرة إلى الفن ، وفهم  
 الشعر على أنه تعبير عن مشاعر وانفعالات ، وكشف عن عوالم داخلية  
 للشاعر ، ومن ثم بدأ الحديث عن الإيحاء ، والشفافية ، والتأويل ، والاندفاع التلقائي  
 في عالم الخيال ، وتأسست مقارنة — من نوع جديد — بين الشعر والموسيقى  
 كما حدث عند الرومانيين .

وازدهرت المقارنة بين الشعر والرسم في تراثنا عند الفلاسفة  
 من شراح أرسطو ، وعند النقاد الذين كانوا — بدرجات متفاوتة — على صلة  
 بهؤلاء الفلاسفة . وكان من الطبيعي أن تؤكد هذه المقارنة الخصائص  
 البصرية والوضوح في التصوير . ومن ثم قيل إن الشعر — بما يقوم عليه من  
 تخيل — يمثل لخيالة المتلقي مشاهد بصرية واضحة ، وإن أفضل الوصف الشعري  
 هو ما قلب السمع بصرًا ، وجعل المتلقي يتمثل مشهداً منظوراً كأنه يراه  
 ويعاينه . ومن الطبيعي أن تتجاهل هذه النظرة الإحساسات المتنوعة التي  
 تتداخل وتشارك في تشكيل مادة التصوير الشعري ، ذلك أن مثل هذه  
 الإحساسات لا بد أن تضيع عند الإلحاح على المقارنة بين الشعر والرسم  
 وما يتبع ذلك من تضخيم الدور الذي تلعبه الإحساسات البصرية ، واستبعاد  
 كل ما عداها أو تجاهلها ، وفي هذا تضيق القدرات المتنوعة التي ينطوي  
 عليها التصوير الشعري .

قد يصادفنا - أحياناً - عند بعض النقاد والبلاغيين إشارات إلى أنماط الإحساسات المختلفة التي تتداخل في تشكيل الجوانب البسية من الصورة مما يوهم أن مفهوم النقاد العرب للتصوير الشعري لا يقتصر على الجوانب البصرية فحسب ، بل يتعداها إلى الجوانب السمعية ، والشمية ، واللمسية والدوقية . ولكن هذه الإشارات لا تتجاوز - في الأغلب - حدود الحديث عن التشبيه ، ولا تصبح أساساً شاملاً في النظر إلى العناصر الحسية التي يقوم عليها التصوير الشعري .

تصادفنا أمثال هذه الإشارات أثناء الحديث عن تقسيم التشبيه تبعاً لأوجه الشبه التي يقوم عليها . أو تبعاً لطرفيه . فيتحدث ابن طباطبا - مثلاً - عن تشبيه الشيء بالشيء على أساس الصورة والهيئة ، أو الحركة ، أو اللون أو الصوت . (١٤٩) ويبرز قدامة المشابهات الحركية أو الصوتية بوجه خاص . (١٥٠) ويشير أبو هلال العسكري إلى تشبيه الشيء بصورة ، أو لوناً ، أو حركة . (١٥١) وتزداد هذه الإشارات - نسبياً - عند البلاغيين المتأخرين ، وتستحوذ على قدر ملحوظ من الاهتمام . كما نجد عند السكاكي ، (١٥٢) والقزويني (١٥٣) والعلوي ، (١٥٤) أو عند شراح التلخيص . (١٥٥) ولكن كل هذه الإشارات إلى أنماط الإحساسات السمعية ، أو الشمية ، أو اللمسية ، لا تتناقض مع الأساس العام الذي يربط التصوير بالمحاكاة ، ولا تعدل النظر السائدة ، التي تفرط في تقدير الجانب البصري في التشبيه الحسي . ويظل التشبيه الذي يتوسل بلغة المشاهد والمنظور هو الأصل ، وهو الأكثر بلاغة . وهذا طبيعي . إذ تقوم فائدة

- 
- (١٤٩) ابن طباطبا : عيار الشعر / ١٧ .  
 (١٥٠) قدامة : نقد الشعر / ٥٦ - ٥٧ .  
 (١٥١) العسكري : الصناعتين / ٢٤٥ - ٢٤٨ .  
 (١٥٢) السكاكي : المفتاح / ١٥٨ - ١٥٩ .  
 (١٥٣) القزويني : الإيضاح / ٢ / ٢١٩ .  
 (١٥٤) العلوي : الطراز / ١ / ٢٦١ .  
 (١٥٥) أحمد مطلوب : القزويني وشرح التلخيص / ١٥٨ - ٢٦٠ .

التشبيه على أساس ( أنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به . ) (١٥٦) وبطل تشبيه المعنى بالصورة - فيما يقول ابن الأثير - أبلغ أقسام التشبيه ( لتثنيه المعاني الموهومة بالصور المشاهدة. ) (١٥٧) ولا شك أن هذه النظرة تضيق مفهوم التشبيه. مثلما تضيق مفهوم التصوير بشكل عام .

إن التصوير الشعري يقوم على أساس حسي مكين ، ولا مفر من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبنى بها الشاعر تجاربه وكل أثر رائع من آثار الفن - فيما يقال - ليس إلا تعبيراً بلغة حسية عن معنى رفيع. (١٥٨) ولكن هذه الحسية لا تعني الانحصار في إطار حاسة بعينها ولا تعني محاكاة الإحساسات بشكل عام . فهذا يجعل الصورة الفنية طرازاً رديئاً من طرز المحاكاة. وذلك ماجعل باحثة مثل «داوني» J. Downey (١٥٩) ترى ضرورة فهم الصورة على أنها محتوية لفكر ، يتركز فيه الانتباه على خاصية حسية ما ، بدلا من فهمها على أنها نسخة مادية ، أو انعكاس حرفي لشيء من الأشياء .

إن الصورة نتاج لفاعلية الخيال . وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه كما أسلفنا . وإنما تعني إعادة التشكيل ، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر ، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة . وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيداً أدركنا أن المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل « النسخ » للمدركات السابقة ، وإنما هو إعادة تشكيل لها ، وطريقة فريدة في تركيبها ، إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات

(١٥٦) ابن الأثير : المثل السائر ٢٤/٢ .

(١٥٧) ابن الأثير : المثل السائر ١٢٠/٢ .

(١٥٨) ج ٥٠ - جوير : مسائل فلسفة الفن المعاصر / ٢٢ .

J.E. Downey, Creative Imagination, p. 21.

المتباينة ، وتمزجها وتؤلف بينها في علاقات ، لا توجد خارج حدود الصورة ولا يمكن فهمها أو تقديرها ، إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته ، باعتباره نشاطاً ذهنياً خلاقاً ، يتخطى حاجز المدركات الحرفية ، ويجعلنا نجفل لائذين بحالة جديدة من الوعي ، كما أسلفت .

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الصورة الفنية لا تثير في ذهن المتلقي صوراً بصرية فحسب ، بل تثير صوراً لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته ، وليس ذلك بغريب ( فالصورة في الشعر نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات . ) (٦٠) ولا ترجع قيمتها إلى أنها تحاكي الأشياء أو تجعلنا نتمثلها من جديد ، وإنما ترجع قيمتها إلى أنها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد ، وخلال علاقات جديدة ، تخلف فينا وعياً وخبرة جديدة .

يقول لنا علماء النفس المحدثون إن هناك أنماطاً متعددة من الصور في الشعر ، فهناك النمط البصري ، والسمعي ، والذوقي ، والشمي ، واللمسي والعضوي ، والحركي . بل إن كل واحد من هذه الأنماط ينقسم إلى أنواع أخرى متعددة ؛ فالنمط البصري - مثلاً - يمكن أن ينقسم تبعاً لدرجاته اللونية أو درجات الوضوح ، والنمط اللمسي - بدوره - يمكن أن ينقسم تبعاً لدرجات الحرارة والبرودة ، أو الخشونة والملاسة ، أو اللين والصلابة . ويقال كذلك إن الشعراء يختلفون فيما بينهم من حيث قدراتهم على التخيل ، مما قد يؤدي بعضهم إلى الإلحاح على تخط بعينه من أنماط الصورة . (١٦١) ويهتم نقاد الشعر الغربي بتصنيف صور الشعراء والمقارنة بينهم من هذه

(١٦٠) ج . م جوبو : مسائل فلسفة الفن المعاصر / ٧٢ .

Norman Friedman, Imagery, pp. 364—365.

الناحية ، فيقولون - مثلاً - إن صور بروننج (Browning) صور لمسية في الغالب (وتنبع نهمة الغموض التي توجه عادة إلى شعره من تعود نفاذه على طلب الصور البصرية ، ونزوعهم إلى تلمسها في كل شعر يطالعونه .) (١٦٢) ولا تقل صور شلى (Shelley) - الذى يتهم عادة بالتجريد - عن صور كيتس (Keats) في درجات الحسية ، وإن كانت تختلف عنها في التركيز على أنماط بعينها ؛ فالنسبة المثوية للصور اللمسية والعضوية عند « كيتس » أعلى بكثير مما هي عليه عند « شلى » ، ولكن الأخير يتميز بميله إلى الصور الحركية ، وليس بين كلا الاثنین فارق كبير من حيث الصور البصرية ، والشمية ، والسمعية ، والدوقية . وهذه نتيجة تجعلنا - فيما يقول فوجل Fogle - نعيد النظر فيما يقال من أن « كيتس » أكثر تراء وحسية ، وإن « شلى » أقل غنى وأكثر تجريداً ، إن فحص صور الشاعرین وتصنيفها وإحصاءها یرینا أنه إذا كانت صور « شلى » مختلفة في النوع إلا أنها ليست أقل قيمة أو ثراء ، أو حسية . (١٦٣)

ولا شك أن معرفة مثل هذه الأنماط السيكولوجية المتنوعة للصور ولقدرات الشعراء التخيلية يمكن أن تساعدنا - رغم ما تنطوى عليه من مزالق - في التعرف على الجوانب المتنوعة للطبيعة الحسية للتصوير الشعري كما تجعلنا أكثر خبرة بطبيعة العناصر التي تشكل مادته ، فتحررنا من أسر النزعة البصرية التي ورثناها عن النقد القديم ، والتي تعوق تذوقنا وتفهمنا لأنماط الصور المتنوعة والمتعددة في الشعر .

ولكن الدراسات السيكولوجية لأنماط الصور حديثة نسبياً ، فهي

Ibid, p. 364.

(١٦٢)

R.H. Fogle, The Imagery of Keats and Shelley, p.

(١٦٣)

لم تبدأ إلا مع أبحاث فرنسيس جالتون (١٨٢٢ - ١٩١١ م) في إنجلترا. أما قبل ذلك ، وطوال ما يزيد على قرنين من الزمان ، فقد كانت النظرة إلى طبيعة الخيال الشعري منحصرة في النمط البصري وحده ، وهو أمر كان يعبر عنه أديسون (Addison) بقوله : (إننا لا نستطيع أن نتخيل صورة ليست بصرية في أساسها .) (١٦٤)

أما بالنسبة للتراث العربي ، فقد كانت المعارف السيكولوجية التي تدعم نظرتهم إلى الخواص الخيالية التصوير معارف أرسطية أساساً . ومن ثم قبلوا نظرة أرسطو التي ترتب الخواص ترتيباً طبقياً ، ينتهي إلى أن حاسة البصر هي أشرف الخواص. (١٦٥) وهي نظرة نجدها - بوضوح - عند الكندي (١٦٦) والفارابي ، (١٦٧) كما نجدها عند إخوان الصفا الذين يوردون - في رسائلهم - بعض الأقوال التي تلح على شرف الحاسة البصرية ، مثل قول القائل : (إن السمع والبصر من أفضل الخواص الخمس وأشرفها التي وهب البارئ جل ثناؤه للحيوان ، ولكني أرى البصر أفضل لأنه كالنهار والسمع كالليل .) (١٦٨) ولقد أكد أرسطو هذا الفهم وأرسى مهاده عند ما قال : (ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسية ، فقد اشتق التخيل « فنتاسياً » phantasia اسمه من النور « فاوس » phaos ، إذ بدون النور لا يمكن أن نرى .) (١٦٩) وترتب على ذلك أن أصبح نمط الخيال الذي يعرفه مترجمو أرسطو وشراحه من العرب هو النمط البصري ، الذي يلاح على تجميع الصور البصرية وتركيبها ، دون أن يكون ثمة تركيز مقابل على الصور - الشمية ، أو الذوقية ، أو غيرهما ،

John Press, The Fire and The Fountain, p. 144.

(١٦٤)

(١٦٥) كتاب النفس لأرسطو ، ترجمة أحمد نواد الاهوازي (المتدبة) ٢٧ - ٢٨ .

(١٦٦) رسائل الكندي ٥٤/١ .

(١٦٧) الفارابي : المدينة الناضلة / ٧٦ .

(١٦٨) رسائل إخوان الصفا ٢٢٦/١ .

(١٦٩) كتاب النفس لأرسطو / ١٠٧ .

مما جعل سحق بن حنين ( - ٢٩٨ ) يقول : ( وليس يكون أكثر التوهم  
 - أى التخيل - إلا من البصر . ) (١٧٠) .

ولاشك أن مثل هذه النظرة إلى الخيال تدعم المفهوم السائد عن الجوانب  
 الحسية للتصوير الشعري . مما أدى - فى نهاية الأمر - إلى النظر إلى عملية  
 التخيل الشعري نفسها على أنها عملية تقدم صور بصرية أساساً . وما ترتب  
 على ذلك من خلط بين الصورة (Jamge) واللوحة (Picture) ، ومن ثم  
 تأسست المقارنة بين الشعر والرسم على أساس سيكولوجى واضح . يدعم  
 المفهوم الأساسى للمحاكاة . ولا شك - أيضاً - أن مثل هذه النظرة إلى الخيال  
 كانت تدعم وتؤكد - بطرائق متباينة ومختلفة - ذلك الجناح الشديد لدى  
 البلاغيين والنقاد إلى حصر الجوانب الحسية للتصوير - وما يتصل به من  
 حديث عن التشبيه والاستعارة والتثيل - فى الجانب البصرى وحده ، والإعلاء  
 منه إعلاءً شديداً . يتناسب والإعلاء الفلاسفى لحاسة البصر وشرفها وقيمتها . التى  
 تعلو سائر الحواس .

١١٧٠١ أرسطو طاليس ، فى النفس تحقيق عبد الرحمن بدوى / ٧٢ وقارن بما يقوله  
 قسطا بن لوثا ، وسمى السجبل تخيلا فى اللغة اليونانية من النسياء ، فإنه مشتق فيها منه (   
 المرجع السابق / ١٦٤ .