الفصل الخامس

أهمية الصورة ووظائفها

مفهوم « المعنى » هو المدخل الأساسى لفهم تصورات النقد العربى لوظائف الصورة الفنية وأهميتها . و « المعنى » مصطلح يستخدم فى مجالات متعددة فى الكتابات العربية القديمة ، ولعل ذلك ما جعله مصطلحاً متعدد الدلالة ، متنوع الأبعاد.(١) وأوضح دلالات المصطلح ، وأكثرها استخداماً فى الكتابات القديمة ، هى الدلالة التى تقرن «المعنى» بالغرض أو «المقصد» وتربطه بما يريد المتكلم أن يثبته ، أو ينفيه من الكلام . و « المعنى بهذا الاستخدام ، يرادف الفكرة العارية المجردة ، التى يتفنن المبدع فى صياغها ، ويستخلصها المتلقى من صياغة المبدع ؛ بعد تجريدها من حواشى الصياغة وزخارفها . وتشير دلالة المصطلح — على هذا النحو — إلى الثنائية الحادة بين الألفاظ والمعانى ، تلك الثنائية التى تعمقت ضمائر البلغاء والنقاد وأدت إلى الفصل الكامل بين شكل العمل الأدبى ومحتواه ، وما ترتب على ذلك من النظر إلى الصورة الفنية باعتبارها جانباً من جوانب الصياغة الشكلية الطارئة على معنى سابق عليها .

ولقد تبلور الفصل بين الألفاظ والمعانى — أول ما تبلور — فى بيئة المعتزلة ، الذين ألحوا على فكرة المجاز ، وحاولوا من خلالها فهم النص القرآنى فهما ينزه العقيدة ، عن كل مايتعارض مع أصل التوحيد الاعتزالى . لقد فسر المعتزلة القرآن — كما أشرنا فى الفصل الثانى — تفسيراً يعتمد على المجاز وسيلة من وسائل التعبير ، وفناً من فنون القول ، له أمثاله فى الشعر القديم ، وألحوا على تجريد المعنى القرآنى ، والابتعاد به عن أشكاله الظاهرية ، ومالها

---

(١) راجع التفاصيل عند مصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى /٣٨ وعبد الحكيم راضى : فكرة الابتكار فى النقد العربى / ٣٩٠ — ٣٩١ .

من دلالات مادية محسوسة ، تتنافى مع الأصل العام للتوحيد . وانقسم النص القرآنى ، نتيجة لذلك ، قسمة واضحة ، فأصبح هناك معنى مجرد قائم بذاته و« صور مجازية » ، هى بمثابة أوجه للدلالة على ذلك المعنى . قد يكون لهذه الصور أثرها فى إقناع المتلقى أو استمالته ، ولكن المعنى القرآنى قائم بذاته ، مستقل عنها ، وله هيكله الذهنى المجرد ، الذى يمكن فصله عن كل ما يدل عليه من صور مجازية ، ولا تخفى صلة ذلك كله بمفهوم الوحى واختلافهم حول كيفيته وهل كان باللفظ أم بالمعنى ، مما لا نفيض فيه هنا ، وحسبنا الاشارة إليه .

من هنا نشأ الفصل الحاد بين اللفظ والمعنى ، أو بين المعنى وأوجه الدلالة عليه ، وقد زاد من حدة هذا الفصل ، ما انتهى إليه الأشاعرة فى مشكلة خلق القرآن ، وما ذهبوا إليه من التفرقة بين « المدلول » و « الدلالة » فى النص القرآنى ، فالمدلول — وهو المعنى القائم بالنفس من الكلام — قديم وسابق فى وجوده ، أما الدلالة — وهى العبارات أو الألفاظ التى يعبر بها المتكلم — فهى محدثة وعارضة . وكلام الله « قديم » من حيث معانيه لاتصاله بالذات الخالقة ، أما من حيث ألفاظه المتصلة بالبشر المخلوقين فهو محدث ومخلوق .

انتقل هذا التصور الثنائى للعلاقة بين المعانى والألفاظ من دائرة المشاكل العقائدية الخاصة بعلم الكلام ، إلى مباحث الأدب بوجه عام ، والشعر بوجه خاص . فأنتج فيها ثنائية حادة تفصل بين اللفظ والمعنى كل الفصل وتسلم بإمكانية وجود معنى جيد تعبر عنه ألفاظ رديئة ، أو العكس ، كما تسلم برد صفات الجودة إلى الألفاظ ، باعتبارها أوجهاً للدلالة على المعنى . ومنذ القرن الثالث ونحن نسمع أصداء عبارات الجاحظ ، التى ترد البراعة إلى الصياغة

---

(٢) راجع النشار : نشأة الفكر الفلسفى فى الاسلام /١٤٢ وأبو ريدة : نصوص فلسفية /٢١ وقارن بنقد المعتزلة لمفهوم الكلام النفسى عند الاشاعرة ، ابن سنان : سر الفصاحة / ٣٠ — ٣٨ .

والتصوير ، وتقلل من شأن المعانى ، لأن المعانى ملقاة فى الطريق(٣) كما نسمع أصداء ما قاله ابن قتيبة عن أقسام الشعر الذى حسن لفظه ومعناه أو حسن لفظه دون معناه ، أو معناه دون لفظه.(٤) أما الجاحظ فقد كان رأس فرقة من فرق المعتزلة ، وأما ابن قتيبة فقد تأثر بالمعتزلة كل التأثر .

على أن مشكلة العلاقة بين المعانى والألفاظ جاوزت حدودها البسيطة تلك منذ أوائل القرن الرابع ، وتبلورت تبلوراً أكثر نضجاً فى ظل النظريات المعرفية والميتافيزيقية التى قال بها الفلاسفة . واستغل نقاد كثيرون . يختلفون فيما بينهم كل الاختلاف ، فكرة « الصورة والمادة » التى نقلها إلى العربية شراح أرسطو .

لقد ذهب شراح أرسطو إلى أن كل شىء مصنوع لا بد له من صورة وهيولى — أى شكل ومادة — يتركب منهما ، وقالوا إن العلاقة بين الاثنين وثيقه ، فلا الصورة تستغنى فى وجودها عن المادة أو الهيولى ، ولا المادة يمكن أن توجد بالفعل — وإن كان من الممكن أن توجد بالقوة — دون صورة . لكن المادة الواحدة يمكن أن تتشكل بأشكال أو صور مختلفة ، تتفاوت قيمتها تبعاً لما يحدث فيها من تأليف مخصوص ، أو نسبة بين الأجزاء.(٥) فمن الممكن أن نجد أشياء كثيرة ، هيولاها واحدة وصورها مختلفة ، (مثال ذلك . . . الباب والكرسى والسرير والسفينة وكل ما يعمل من الخشب فإن اختلاف أسمائها إنما هو بحسب اختلاف صورها ، فأما هيولاها التى هى الخشب فواحدة . وعلى هذا المثال يعتبر حال الهيولى والصورة فى المصنوعات كلها ؛ لأن كل مصنوع لا بد له من هيولى وصورة يركب منها.)(٦)

---

(٣) الجاحظ : الحيوان ٣/١٣١ — ١٣٢ .

(٤) ابن قتيبه : الشعر والشعراء ١/ ٦٤ — ٦٩ .

(٥) الفارابى : رسالة فى اثبات المفارقات / ومسكوية : الفوز الأصغر / ٢٥ ورسائل اخوان الصفا : ١ / ٢١٦ .

(٦) رسائل اخوان الصفا ٢/٦ .

ولقد طبق الفلاسفة هذا الفهم للعلاقة بين الصورة والهيولى على الشعر بعد أن افترضوا أن الشعر صناعة مثل غيره من الصناعات ، وهو افتراض كان يدعمه واقع الشعر العربى نفسه . وهكذا انتهوا إلى أن « العلة الصورية » فى الشعر ليست إلا حسن تأليفه . ويقترن حسن تأليف الشعر بالتخييل ذلك أن التخييل ليس إلا طريقة خاصة فى صياغة المعانى ، أو الأفكار ، صياغة مؤثرة ، أى أن الحقيقة الذاتية للشعر لا تكمن فى مادة المعانى ، أو الأفكار ولا تتصل بقيمة هذه المادة فى ذاتها ، من حيث جلالها وهوانها ، أو صدقها وكذبها ، إنما تكمن فى الشكل الذى تتخذه هذه المعانى ، وفى طريقة الصياغة التى تخيل للمتلقى أمراً من الأمور ، يفضى به إلى اتخاذ وقفة سلوكية بعينها ، تتجلى فى فعل أو انفعال .

ولقد عمقت هذه الأفكار مفاهيم البلاغيين والنقاد عن العلاقة بين الألفاظ والمعانى ، ووضعت المهاد الفلسفى للفكرة القديمة التى ترى أن المعنى الواحد يمكن التعبير عنه بطرائق متعددة ، تتفاوت قيمتها تبعاً لما فيها من صياغة . وأصبح من الممكن أن يبرر ثبات المعنى المتعدد الصياغة تبريراً فلسفياً ، يستند إلى ثبات الهيولى التى لا تتغير بتغير صورها وأشكالها . وإذا تجاوزنا الحدود العامة للكلام البليغ ، واقتصرنا على الشعر ، وجدنا تأثير فكرة العلاقة بين الهيولى والصورة أوضح ما يكون عند ناقدين متباعدين ، مثل قدامة والآمدى . أما قدامة ، فقد قرر أن (معانى الشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة . كما يوجد فى كل صناعة من أنه لا بد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصور .)(٧) أما الآمدى ، فقد ذهب إلى أن صحة التأليف فى الشعر هى أقوى دعائمه (فكل من كان أصح تأليفاً كان أقوى

---

(٧) قدامة : نقد الشعر / ٤ وقارن بابن سنان : سر الفصاحة / ٨٢ — ٨٥ ، ٢٧٦ .

تلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه.)[٨] وحاول الآمدى أن يدعم فكرته هذه بتقديم سند فلسفى لها ، استمده من أفكار أرسطو عن العلل الأربع التى تتشكل تبعاً لها الأشياء ، أعنى العلة الهيولانية ، والعلة الصورية ، والعلة الفاعلة والعلة الغائية (التمامية) .

وإذا تجاوزنا الآمدى إلى عبد القاهر واجهتنا فكرة النظم ، التى تنصب على حسن تأليف الكلام البليغ . والنظم — عند عبد القاهر — أساس كلامى مستمد من عقائد الأشاعرة ، وأساس فلسفى . مستمد من الفلسفة الأولى عند أرسطو . بمعنى أن نظرية النظم تعتمد على المبدأ الأشعرى الذى يفصل بين الدلالة والمدلول ، ويسلم بأسبقية المعانى القائمة فى النفس على الألفاظ الدالة عليها فى النطق . كما تعتمد على المبدأ الأرسطى . الذى يرد التفاوت بين الأشياء إلى علتها الصورية ، أو الشكل الخاص الذى تتصور به المادة ، ولذلك قرن عبد القاهر النظم بالصياغة ، ولخص نظريته فى قوله : (وجملة الأمر أنه كما لاتكون الفضة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غير هما من أصناف الحلى بأنفسهما ولكن بما يحدث فيهما من الصورة . كذلك لا تكون الكلم المفردة التى هى أسماء وأفعال وحروف شعراً ، من غير أن يحدث فيها النظم الذى حقيقته توخى معانى النحو وأحكامه.)[٩] وعلى هذا الأساس ، ترتد حقيقة الشعر الذاتية إلى « العلة الصورية » التى أشار إليها الفلاسفة ، ويصبح الشعر صياغة لا قيمة للمادة فيه إلا بالكيفية التى تصاغ بها (فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم ، وفى جودة العمل ورداءته ، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه العمل . وتلك الصنعة — كذلك محال . إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه . وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فضة هذا

---

(٨) الآمدى : الموازنة ١/٤٠٥ .

(٩) عبد القاهر : دلائل الاعجاز / ٣١٥ .

أنفس . لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم . كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام.)(١٠) وهكذا يتجاوز الفصل بين الألفاظ ومعانيها حدوده البسيطة الأولى، ويصبح فصلا بين شكل العمل الشعرى ومحتواه . ويتركز الاهتمام كله على الجوانب الشكلية للعمل الشعرى ، وترد إلى هذه الجوانب كل صفات البراعة والتفوق والامتياز .

ويتناغم هذا التركيز الحاد على شكل العمل الأدبى وجوانب الصياغة مع التصور العام الذى يفصل اللغة عن الفكر . وليست اللغة فى التراث القديم رموزاً تقترن فى تنوع دلالاتها ، وتغير سياقها، بتنوع الموقف الإدراكى للإنسان أو تغيره . فلا تنفصل عنه أو تليه أو تعقبه ، إنما اللغة فى التصور القديم « علامات » على أشياء أدركناها من قبل . ولقد ألمح عبد القاهر إلى هذا التصور عند ما قال: (إن اللغة تجرى مجرى العلامات والسمات ، ولا معنى للعلامة أو السمة حتى يحتمل الشيء ماجعلت العلامة دليلا عليه.)(١١) والإلحاح على مفهوم العلامات والسمات فى اللغة لا يعنى فى جوهره إلا فصل اللغة عن حركة الفكر ، وكأننا ندرك الأشياء ، ثم نسميها ، ونكون أفكاراً مستقلة عن العالم ، ثم نبحث لهذه الأفكار عن علامات تشير إليها . ولقد أشار الفخر الرازى إلى ذلك عند ماقال : (إن الوضع لا يكون إلا بعد التعقل.)(١٢) أى أننا نعقل الأشياء أولا ، ثم نضع لها بعد ذلك علامات تشير إليها . ولا علاقة بين اللغة والفكر — فى هذه الحالة — إلا علاقة الاحتواء أو التجاور . ولا ضير — بعد ذلك — لو قيل بإمكانية وجود معنى بلا لفظ كما ذهب الجاحظ(١٣)

١٠: المرجع السابق / ١٦٨ .
١١: عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٣٤٧ .
١٢: الفخر الرازى : المحصول في علم الأصول ١٢٠/١ .
١٣: رسائل الجاحظ ٢٦٢/١ والبيان والتبيين ٧٦/١ .

أو افتراض أن الكلام يقوم بأشياء ثلاثة (لفظ حامل ، ومعنى به قائم ، ورباط لهما ناظم.)(١٤) وتصبح اللغة — فى النهاية — وسائل متميزة عن الغايات وإضافات طارئة على الفكر . تضاف إليه إضافة خارجية لتحمل — كساعى البريد — غايات القائلين إلى أذهان السامعين.(١٥)

قد نقول إن هناك تفاعلا مستمراً بين الفكر واللغة ، وإن للغة دورها الإيجابى فى توجيه الفكر والتأثير فيه ، كما أن للفكر فعاليته المتميزة فى توجيه اللغة وإعادة تشكيله لعلاقاتها أثناء تشكيله لنفسه . ولقد قال ريشتاردز إن الكلمات — باعتبارها رموزاً — لها القدرة على توجيه أفكارنا وتنظيمها ، أى أن اللغة ليست مجرد نظام إشارى ، أو مجرد وسيلة سلبية تنعكس الحياة فيها وإنما هى وسيلتنا لبث النسق والنظام فى الحياة نفسها.(١٦) وليست الصورة الفنية — الاستعارة بوجه خاص — إلا مظهراً راقياً من مظاهر هذه الفعالية الخلاقة بين اللغة والفكر.(١٧) ولكن اللغة فى التصور القديم « وعاء » أو « كساء » ينقل ما يحويه أو يعرض مابداخله . دون تأثر أو تأثير جوهريين وفى هذا التصور نواجه ثنائية اللفظ والمعنى مرة أخرى ، ونصبح إزاء فكرة مستقلة عن الألفاظ الدالة عليها كل الاستقلال .

إن المعنى هو الفكرة السابقة على الألفاظ من حيث وجودها واكتمالها فى الذهن ، والبلاغة من بلوغ القصد والغاية ، إذ هى كل ما تبلغ به المعنى ذهن سامعك فتمكنه فى نفسه كتمكنه فى نفسك،مع صورة مقبولة أو معرض حسن .(١٨) والكلام البليغ — بهذا الفهم — هو الأداة التى تنتقل بها المعانى

---

(١٤) الخطابى : بيان اعجاز القرآن ، ثلاث رسائل في اعجاز القرآن / ٢٧ .

(١٥) كمال يوسف الحاج : في فلسفة اللغة / ٧٥ وما بعدها وقارن بمصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربى /٤١ وما بعدها .

(١٦) I.A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, p 134.

(١٧) W.A. Shibles, Analysis of Metaphor, pp. 28- 33.

(١٨) العسكرى : الصناعتين /١٠ .

من مكامنها المستورة فى الذهن ، إلى الواقع المادى الملموس ، فيدركها المتلقى ويتعرف عليها ، بعد أن كانت محجوبة فى ذهن صاحبها ، وموجودة فى حكم المعدومة .(١٩) ولكن هذه المعانى — وإن كانت كامنة فى الأذهان — لها استقلالها الذاتى عن الكلمات المعبرة عنها ، لأن هذه المعانى (وإن كانت كامنة فى الصدور ، فإنها مصورة فيها : ومفصّلة بها ، وهى كاللآلى المنظومة فى أصدافها . . . فإن أظهرتها من أكنانها وأصدافها تبين حسنها . . . وإلا بقيت محجوبة مستورة .)(٢٠) ولا يفترق هذا القول كثيراً عما يقوله الجاحظ من أن المعنى يمكن أن يوجد دون لفظ يعبر عنه ، أو ما يقوله إخوان الصفا من أن (كل معنى لا يمكن أن يعبر عنه بلفظ ما ، فلاسبيل إلى معرفته .)(٢١) إذ المفهوم الضمنى لهذه العبارات أن هناك معانى يمكن أن توجد دون أن تعبر عنها الكلمات .

ولقد قيل نتيجة لذلك إن المعانى تترتب فى النفس أولا ، ثم تترتب الألفاظ تبعاً لها فى النطق ، فذهب عبد القاهر إلى أن الألفاظ (خدم المعانى والمُصَرَّفةُ فى حكمها ...والمعانى هى المالكة سياستها والمستحقة طاعتها.)(٢٢) والدليل على ذلك أن الألفاظ لا تترتب فى النطق إلا بعد أن تترتب المعانى فى الفكر وتنتظم فيه على قضية العقل . (إنك تتوخى الترتيب فى المعانى وتعمل الفكر ، هناك . فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ ،وقفوت بها آثارها .)(٢٣) فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا فى النفس ،وجب أن يكون اللفظ الدال عليه أولا فى النطق.(٢٤)

---

(١٩) الجاحظ : البيان والتبيين ١/٧٥ .
(٢٠) ابن المبر : الرسالة العذراء ، رسائل البلغاء /٢٤٦ .
(٢١) رسائل اخوان الصفا ٣/١٠٨ .
(٢٢) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٨ .
(٢٣) دلائل الاعجاز / ٣٨ .
(٢٤) المرجع السابق / ٣٧ .

ولقد رتب الفخر الرازى على هذه الفكرة نتيجة هامة مؤداها أن اللغة لا تعكس الأشياء الخارجية فى العالم بقدر ما تعكس أفكارنا عنها ، وقال إن الألفاظ لم توضع للدلالة على الموجودات الخارجية . بل وضعت للدلالة على المعانى والصور الذهنية (والدليل عليه . . . إنا إذا رأينا جسما من بعيد وظنناه صخرة ، سميناه بهذا الاسم ، فإذا دنونا منه وعرفنا أنه حيوان ، لكناظننناه طيراً ، سميناه به . فإذا ازداد القرب وعرفنا أنه إنسان سميناه به . فاختلاف الأسامى ، عند اختلاف الصور الذهنية ، يدل على أن اللفظ لا دلالة له إلا عليها .)(٢٥) وهناك من يخالف الرازى فى ذلك ، مثل أبى إسحاق الشيرازى الذى يذهب إلى أن الألفاظ لا توضع تبعاً للصور التى يتصورها الواضع فى ذهنه عند إرادة الوضع ، وإنما توضع بإزاء الماهيات الخارجية نفسها.(٢٦) ولكن ذلك الخلاف لفظى فيما يتصل بانفصال اللغة عن الفكر ، وانفصالها عن الموقف الأدراكى للإنسان ، إذ يظل كلا الرأيين مسلماً بأن الألفاظ موضوعة إزاء الفكر ، وأننا ندرك أولا ، ثم نخلع على إدراكاتنا ثوب اللغة ثانياً .

قد نقول إن المعنى الذى لا تعبر عنه اللغة ليس معنى على الإطلاق ولا وجود له أصلا ، لأننا لا نفكر — على الأقل فى فنون الأدب — إلا باللغة ومن خلالها ، فليست كلماتنا إلا المعانى ذاتها . وليس هناك « تعقل » يعقبه « وضع » ، وإنما هناك وضع لا يفارق حركة التعقل ، ولكن التسليم بوضع اللغة إزاء الفكر ، وفصلها عنه . لا بد أن يؤدى إلى فصل الألفاظ عن معانيها .

وهكذا يلتقى مفهوم اللغة مع مفهوم الأدب باعتباره « صنعة »، تنفصل فيها الوسيلة عن الغاية ، والشكل عن المحتوى ، ويصبح محتوى العمل الأدبى

---

(٢٥) الفخر الرازى : المحصول ١٢٤/١ وقارن بنهاية الايجاز /٣٧ .
(٢٦) السيوطى : المزهر ٤٢/١ .

أفكاراً قائمة بذاتها ، يمكن أن تعرض بأساليب متنوعة أو مختلفة ، أما الشكل فهو كيان مستقل بذاته ، قدر له ، بنوع من التعسف ، أن يرتبط بالمعانى أو الأفكار ، وعنصر الجمال فيه شيء زائد ، توشى به المعانى ، كما يوشى الثوب بالتطريز ، وتكتسى به الأفكار ، كما تكتسى الجارية بالمعرض الحسن أو الثوب البديع ، أى أن الجمال حلية أو زينة خارجية يضيفها من يعالج دواعى القول حين يشاء . (٢٧)

وعلى هذا الأساس ، يمكن القول إن عملية التعبير تبدأ بعد أن تتكون لدى المتكلم — عموماً — فكرة ذهنية محددة ، يريد إخراجها من واقعها الذهنى إلى واقعها المادى . عملية الإخراج هذه يشارك فيها الناس جميعاً ، لكن البليغ أو الشاعر بوجه خاص ، يتميز بقدرة ذهنية من نوع خاص . فإذا كان البشر العاديون يعبرون عن أفكارهم تعبيراً مباشراً يتوقف عند الحدود الدنيا للإفهام فإن الشاعر يعبر عن أفكاره تعبيراً متميزاً ، عن طريق ما يحدثه فى هذه الأفكار من صياغة خاصة ، تتجاوز مرتبة الإفهام إلى مرتبة التأثير . ولقد عبر ابن سينا عن ذلك بقوله : (إن العدول عن المبتذل إلى الكلام العالى الطبقة والتى تقع فيها أجزاء هى نكت نادرة ، هو فى الأكثر بسبب التزيين لا بسبب التبيين ، ولا شك فى أن الناس تعبوا تعباً شديداً حتى بلغوا غايات التزيين فى واحد واحد من أنواع الكلام.)(٢٨) وإذا كانت المعانى أشياء عامة يتشارك فى معرفتها العقلاء جميعاً. (٢٩) فإن الشاعر أو البليغ يلتقط المعنى المعروف ويشكله تشكيلا، يرفعه من مرتبته العادية إلى مرتبة لا يصل إلى تحقيقها إلا خاصة الخاصة . سبيل الشاعر فى ذلك سبيل النجار والصائغ ، فهم جميعاً يتشابهون فى أسلوب العمل ، وإن اختلفوا فى مادة الصياغة ، ذلك أن أمامهم

---

(٢٧) جرونباوم : دراسات في الأدب العربي /١٢ .
(٢٨) ابن سينا : فن الشعر /١٧٤ .
(٢٩) العسكرى : الصناعتين /١٩٦ .

مادة خاماً ، هى الخشب أو المعدن ، أو المعانى ، ووظيفتهم إخراج هذه المادة الخام فى أشكال متعددة مدهشة ، عن طريق إبداعهم فى الصنعة وإغراهم فى الصياغة ، ودقتهم فى العمل .

يقول عبد القاهر : (تنظر إلى قول الناس : الطبع لا يتغير ، ولست تستطيع أن تخرج الإنسان عما جبل عليه ، فترى معنى غفلا عامياً ، معروفاً فى كل جيل وأمة ، ثم تنظر إلى قول المتنبى :

يراد من القلب نسيانكم وتأبى الطباع على الناقل

فتجده قد خرج فى أحسن صورة ، وتراه قد تحول جوهرة بعد أن كان خرزة ، وصار أعجب شيء بعد أن لم يكن شيئاً ، وإذ قد عرفت ذلك فإن العقلاء إلى هذا قصدوا حين قالوا : إنه يصح أن يعبر عن المعنى الواحد بلفظين ثم يكون أحدهما فصيحاً والآخر غير فصيح ، كأنهم قالوا : إنه يصح أن تكون ههنا عبارتان ، أصل المعنى فيهما واحد ، ثم يكون لإحداهما فى تحسين ذلك المعنى وتزيينه ، وإحداث خصوصية فيه ، تأثير لا يكون للأخرى .)(٣٠) وخلاصة ذلك أن المعنى موجود قبل التعبير عنه ، وأن الخلاف بينه قبل وبعد التعبير محصور فيما يحدث فيه من تحسين وتزيين ، أو خصوصية وتأثير . هذا التحسين أو التزيين قد يسمى إيجازاً ، أو توكيداً ، أو قصراً ، أو تقديماً وتأخيراً وبالجملة ما نسميه تركيبا ، كما يسمى فى أحيان أخرى مجازاً ، أو تشبيهاً ، أو استعارة ، أو كناية ، وبالجملة ما نسميه نحن بالصورة الفنية ، لكن أياً كان الإسم الذى يطلق عليه فهو شيء ثانوى ، يضاف إلى المعنى بعد اكتماله فى ذهن صاحبه .

• • •

٣٠) عبد القاهر : دلائل الاعجاز /٢٧٥ .

- ٢ -

الصورة الفنية — بهذا المفهوم — طريقة خاصة من طرق التعبير ، أو وجه من أوجه الدلالة ، تنحصر أهميتها فيما تحدثه فى معنى من المعانى من خصوصية وتأثير . ولكن أيا كانت هذه الخصوصية ، أو ذاك التأثير ، فإن الصورة لا تغير من طبيعة المعنى فى ذاته . إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه ، ولكنها — بذاتها — لا يمكن أن تخلق معنى ، بل إنها يمكن أن تحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهنى المجرد للمعنى ، الذى تحسنه أو تزينه ، من هذه الزاوية فحسب ، أجمع البلغاء والنقاد على أهمية المجاز . فتحدث الجاحظ والمبرد ، وابن المعتز — فى القرن الثالث — عن أهمية الكناية والتعريض والتلميح.(٣١) وتوقف ثعلب عند لطافة المعنى وألحق به (كل ما يدل على الإيماء الذى يقوم مقام التصريح لمن يحسن فهمه واستنباطه.)(٣٢) وتوقف قدامة — فى القرن الرابع — أمام الإرداف ، باعتباره طريقة غير مباشرة فى التعبير ، تضفى خصوصية وتأثيراً على المعانى.(٣٣) وتحدث الآمدى ، والرمانى وابن جنى ، والحاتمى ، والعسكرى ، وابن فارس — فى نفس القرن — عن المجاز وفائدته ، وأجمعوا على أنه يفيد ما لا تفيده الحقيقة ، ولولا ذلك لكانت الحقيقة أولى منه،(٣٤) وذهب صاحب الوساطة إلى أن الاستعارة أحد أعمدة الكلام ، فعليها (المعول فى التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر.)(٣٥) وفى القرن الخامس تحدث الشريف الرضى

---

(٣١) رسائل الجاحظ ١/٢٠٧ المبرد : الكامل ١/٢٩٠ وابن المعتز : البديع / ٦٤ — ٦٥ .

(٣٢) ثعلب : قواعد الشعر / ٤٤ .

(٣٣) قدامة : نقد الشعر /١٥٥ — ١٥٦ .

(٣٤) الموازنة ١/٩١ ، النكت / ٧٩ ، الخصائص ٢/٤٤٢ ، الرسالة الموضحة /٦٩ ، ٧٢ ، الصاحبى /١٣ : الصناعتين /٢٦٨ ، ٢٧٠ — ٢٧٥ .

(٣٥) الجرجانى : الوساطة /٤٢٨ .

والمرتضى عن الرونق الذى يضفيه المجاز على الكلام . وقال المرتضى : (إن الكلام متى خلا من الاستعارة، وجرى كله على الحقيقة، كان بعيداً من الفصاحة بريأ من البلاغة .)(٣٦) وخ ص ابن رشيق الحكم ، فقال : إنه (لا ينبغى للشعر أن يكون مغسولا من هذه الحلى فارغاً .)(٣٧) وتوقف عبد القاهر يوضح ما أجمله سابقوه بقولهم إن المجاز أفضل من الحقيقة .(٣٨)

ولكن لماذا كان الانتقال فى الدلالة — وهو ما تقوم عليه الصورة الفنية — يُحدث فى المعنى خصوصية تمكنه من التأثير فى المتلقى ؟ . ولماذا يتأثر المتلقى ويستجيب لهذه الخصوصية التى تحدثها الصورة فى المعنى ؟ . لقد توقف أغلب البلاغيين والنقاد عند مجرد تقرير أن المجاز أفضل من الحقيقة ، لأنه يؤثر فى المتلقى تأثيراً أشد من تأثير الحقيقة . ولكن ما طبيعة ذلك التأثير ؟ . وما علته ؟ . وما هى الأسس النفسية التى تقوم عليها استجابة المتلقى لذلك التأثير ؟ . تلك أسئلة لم يحاول أغلب النقاد والبلاغيين أن يتوقفوا إزاءها طويلا ، ولكن هناك قلة فعلت ذلك ، أو حاولت أن تفعله ، ومن هؤلاء كشاجم الشاعر العباسى .(٣٩)

لقد توقف كشاجم عند ظاهرة الغناء ، وحاول أن يعلل شوق النفس الإنسانية إليه . وقال — نقلا عمن يسميهم الحكماء — إن الغناء يرتد إلى شىء يشكل على النفس فتخرجه ألحاناً ، لعلها بذلك تتعرف عليه وتتفهمه (حرصاً على معرفة غامضها وشوقاً إلى استفتاح منغلقها .) وعند ما يعجب المتلقى بالغناء ويتشوق إلى سماعه ، فإنه يفعل ذلك لأنه يريد أن يتعرف على شىء غامض فى النفس الإنسانية لا يعرفه ، ولا يدرك حقيقته ، والإنسان بطبيعته مشوق إلى

---

(٣٦) الرضى : تلخيص البيان /١٢٣ ، ٣٣٠ ، أمالى المرتضى ٢/٩٥ .
(٣٧) أمالى المرتضى ١/٤ .
(٣٨) العمدة ١/٢٨٥ — ٢٨٦ .
(٣٩) دلائل الاعجاز /٤٨ — ٥٠ ، ٢٧٩ — ٢٨١ .

ما لا يعرفه . وشبيه بذلك ما يحدث فى الشعر لأن (المثل العجيب والبيت النادر كلما دق معناه ولطف ، حتى يحتاج إلى إخراجه ، بغوص الفكر عليه وإجالة الذهن فيه ، كانت النفس بما يظهر لها منه ، أكثر التذاذاً وأشد استمتاعاً ، مما تفهه فى أول وهلة ، ولا يحتاج فيه إلى نظر وفطنة ، وليس ذلك إلا لشرفها وبعد غايتها .)(٤٠) وهنا نجد أن أصل المتعة ، التى تقدمها الصورة ، يرتد إلى نوع من التعرف على أشياء غير معروفة . وكأن النادر والغريب من الصور الشعرية يثير فضول النفس ، ويغذى توقها إلى التعرف على ما تجهله ، فتقبل عليه ، لعلها تجد فيه ما يشبع فضولها .

ويبدو أن عبد القاهر تلقف هذه الفكرة من كشاجم ، أو أفادها من نفس الأصول الفلسفية التى أفاد منها كشاجم ، لكن عبد القاهر حاول بسط الفكرة وتفصيلها . لقد رد الإعجاب بالمجاز إلى الجانب الفطرى من النفس الإنسانية ، وقال إنه (من المركوز فى الطباع والراسخ فى غرائز العقول أنه متى أريد الدلالة على معنى ، فترك أن يصرح به ، ويذكر باللفظ الذى هوله فى اللغة ، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه ، وجعل دليلا عليه ، كان لكلام بذلك حسن ومزية . لا يكونان إذا لم يصنع ذلك ، وذكر بلفظه صريحاً .)(٤١) ولم يكتف عبد القاهر بذلك . بل حاول أن يطبق الفكرة التى أجملها كشاجم تطبيقاً عملياً على التمثيل ، فانتهى إلى أن المعنى عندما يرد على المتلقى عارياً مجرداً ، لا يحدث فيه لذة ، لأنه يقرر للمتلقى ما هو معروف بأسلوب معروف فلا يثير فضولا أو شوقاً إلى التعرف على غير المعروف . أما إذا ورد المعنى عن طريق التمثيل ، فإنه يرد بشكل غير مباشر ، لا ينجلى إلا بعد طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له . وكلما كان التمثيل ألطف كان امتناعه على المتلقى

---

(٤٠) كشاجم : أدب النديم /٢٠ .

(٤١) عبد القاهر : دلائل الاعجاز /٢٨٩ .

أكثر ، وإباؤه أظهر ، واحتجابه أشد . (ومن المركوز فى الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ، أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف ، وكانت به أضن وأشغف ، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ .)(٤٢)

ويتلقف الفخر الرازى الفكرة من بين يدى عبد القاهر ، ويبسط عناصرها أكثر مما فعل أستاذه ، وذلك أثناء حديثه عن البواعث التى تدفع إلى التكلم بالمجاز . ويضع الرازى ضمن هذه البواعث ، ما يسميه « تلطيف الكلام » الذى يشرحه على النحو التالى : (وأما تلطيف الكلام فهو أن النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلا ، لأن تحصيل الحاصل محال . وإن لم تقف على شيء منه أصلا ، لم يحصل لها شوق إليه . فأما إذا عرفته من بعض الوجوه دون البعض ، فإن القدر المعلوم يشوقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم ، فتحصل لها — بسبب علمها بالقدر الذى علمته — لذة وبسبب حرمانها من الباقى ألم . فتحصل هناك لذات وآلام متعاقبة . واللذة إذا حصلت عقيب الألم كانت أقوى ، وشعور النفس بها أتم . وإذا عرفت هذا ، فنقول : إذا عبر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة ، حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية . أما إذا عبر عنه بلوازمه الخارجية ، وعرف لا على سبيل الكمال ، فتحصل الحالة المذكورة التى هى كالدغدغة النفسانية . فلأجل هذا كان التعبير عن المعانى بالعبارات المجازية ألذ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية .)(٤٣)

ويمكن أن نلخص عبارات الفخر الرازى فى أن الصورة المجازية تحل محل

---

(٤٢) عبد القاهر : اسرار البلاغة /١٢٦ .

(٤٣) الفخر الرازى : المحصول فى علم الاصول ٢٥١/١ — ٢٥٢ وقارن بما نقله السيوطى : المزهر ٣٦١/١ .

مجموعة من العبارات الحرفية ، تتساوى معها فى الدلالة . ولكن خصوصية الصورة المجازية تتجلى فى أنها لا تقود المتلقى إلى الغرض مباشرة ، مثلما تفعل العبارات الحرفية ، وإنما تنحرف به عن الغرض ، وتحاوره وتداوره بنوع من التمويه ، فتبرز له جانباً من المعنى ، وتخفى عنه جانباً آخر ، حتى تثير شوقه وفضوله ، فيقبل المتلقى على تأمل الصورة المجازية واستنباطها . وعندئذ ينكشف له الجانب الخفى من المعنى ، ويظهر الغـــرض كاملا . ومن المفروض أن يتيح ناتج هذه العملية للمتلقى نوعاً من الدهشة السارة ، أو المفاجئة الممتعة ، يتحقق بعد تلك الحالة التى أسماها الفخر الرازى « الدغدغة النفسانية » .

وليست هذه الأفكار جديدة كل الجدة ، إذ أن لها جذورها الأقدم عند أرسطو . لقد أشار أرسطو — فى الخطابة — إلى نفس الفكرة ، عند ما ردّ تأثير الاستعارة إلى نوع من التمويه ، تحدثه الاستعارة فى الأفكار أو المعانى التى تزينها ، وألمح إلى أن ذلك التأثير يزداد كلما انطوت الاستعارة على شىء من الجدة والغرابة ، وذهب إلى (أن أغلب الأقوال الرشيقة تنشأ عن الاستعارة ، أو عن نوع من التمويه لا يدركه السامع لأول وهلة . وعند ما تتضح الأقوال للسامع أكثر من ذى قبل ، وتأتى النتيجة على عكس ما توقع يشعر أنه تعلم شيئاً ، ويبدو ، كما لو كان يقول لنفسه : « هذا حق ، ولكنى لم أنتبه إليه . . . » . ولهذا السبب نفسه كانت الألغاز مقبولة سائغة ، ذلك لأنها تعلمنا شيئاً على طريقة الاستعارة .)(٤٤) ولقد استوعب ابن سينا — نسبياً — الجذر الأساسى لفكرة أرسطو ، وأجاد شرحها والتعبير عنها عندما قال : (واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب

---

(٤٤) Aristotle. The Art of Rhetoric. PP. 97 —98.

والتعجب ، وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة ، لما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء ، فإنه يحتشمهم احتشاماً لا يحتشم مثله المعارف . فيجب على الخطيب أن يتعاطى ذلك حيث يحتاج إلى الروعة والتعجب . وللأوزان تأثير عظيم فى ذلك .)(٤٥) وليس بين جوهر الفكرة التى يطرحها ابن سينا ، وما ذهب إليه الفخر الرازى أو عبد القاهر — قبله — أى فارق أساسى ؛ فكلهم مجمعون على رد تأثير الصورة إلى نوع من التمويه ، يخلف فى نفس المتلقى ، عندما يكتشف حقيقته ، قدراً من السرور .

تتمثل أهمية الصورة الفنية — إذن — فى الطريقة التى تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذى تعرضه ، وفى الطريقة التى تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ، ونتأثر به . إنها لا تشغل الانتباه بذاتها إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذى تعرضه ، وتفجؤنا بطريقتها فى تقديمه . هناك معنى مجرد ، اكتمل فى غيبة من الصورة ، ثم تأتى الصورة فتحتوى ذلك المعنى أو تدل عليه ، فتحدث فيه تأثيراً مميزاً ، وخصوصية لافتة ؛ ذلك أنها لا تعرضه كما هو فى عزلة واكتفاء ذاتيين ، وإنما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى ، متميزة عن ذلك المعنى ، لكنها يمكن أن ترتبط به على نحو من الأنحاء . وبهذه الطريقة تفرض الصورة على المتلقى نوعاً من الانتباه واليقظة ، ذلك أنها تبطىء إيقاع التقائه بالمعنى ، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة ، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها . وهكذا ينتقل المتلقى من ظاهر المجاز إلى حقيقته ، ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها ومن المشبه به إلى المشبه ، ومن المضمون الحسى المباشر للكناية إلى معناها الأصلى المجرد . ويتم ذلك كله خلال نوع من الاستدلال ، ينشط معه ذهن

---

(٤٥) ابن سينا : الخطابة /٢٠٢ .

المتلقى ، ويشعر إزاءه بنوع من الفضول ، يدفعه إلى تأمل علاقات المشابهة أو التناسب ، التى تقوم عليها الصورة ، حتى يصل إلى معناها الأصلى السابق فى وجوده عليها . وعلى قدر الجهد المبذول فى هذه العملية ، وعلى قدر قيمة المعنى الذى يتوصل إليه المتلقى ، وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد تتحدد المتعة الذهنية التى يستشعرها المتلقى ، وتتحدد — بالتالى — قيمة الصورة الفنية ، أهميتها .

• • •

— ٣ —

تنبع أهمية الصورة من طريقتها الخاصة فى تقديم المعنى ، وتأثيرها فى المتلقى ، ولكن ما هى أبعاد ذلك التأثير ؟ . وهل ينحصر مداه فى نوع من المتعة الذهنية الخالصة ، فيعجب المتلقى ببراعة الشاعر فى بناء صوره ، وتلطفه فى الدلالة على معانيه فحسب ؟ . أم أن تأثير الصورة يتعدى حدود هذه المتعة الشكلية ، فيثير انفعالات المتلقى إثارة خاصة ، تدفعه إلى موقف أو سلوك بعينه ؟ . عند هذا المستوى نجد أنفسنا نتجاوز تأثير الصورة فى ذاته ، إلى تأمل طبيعة الاستجابة التى تعقبه أو تصاحبه ، فى ضوء تصور أعم يتصل بوظيفة الشعر وأهميته .

لقد أشرنا من قبل ، إلى أن التراث النقدى والبلاغى ، لم ينظر إلى الأدب من زاوية تؤكد دور المبدع ، وتقدر الضرورة الداخلية الملحة ، التى تدفعه إلى التعبير بالصورة ، باعتبارها مظهراً من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين اللغة والفكر ، ووسيلة للتحديد والكشف . لقد تحددت أهمية الشعر — أهم فنون الأدب عند العرب — باعتباره « ديواناً » للجماعة ، يعبر عن وجدانها الجمعى ، أكثر مما يعبر عن وجدانها الفردى ، ممثلا فى أفراد بأعيانهم لهم ما يميزهم من خصوصية وتفرد .(٤٦) فكان العرب الأوائل ينظرون

---

(٤٦) عبد الحميد يونس : الأسس النفسية للنقد / ٢٤ — ٢٦ .

إلى الشعر باعتباره (ديواناً لهم . . . عليه يعتمدون ، وبه يحكمون ، وبحكمه يرتضون ، حتى صار الشعراء فيهم بمنزلة الحكام ، يقولون فيرضى قولهم ويحكمون فيمضى حكمهم ، وصار ذلك فيهم سنة يقتدى بها ، وإثارة يحتذى عليها .)(٤٧) وإذا تجاوزنا هذا الفهم المبكر ، وجدنا للشعر غايتين : غاية تهدف إلى النفع المباشر ، وترتبط بالتعليم والتهذيب والإقناع ، وغاية أخرى لا تهدف إلا إلى مجرد الامتاع والتسلية .

وفى البداية كانت الغاية الأولى هى المسيطرة على أذهان المبدعين والمتذوقين على السواء ، خاصة أنها كانت تجد ما يدعمها فى القيم الخلقية التى أرساها الإسلام ، والتى جعلت عمر بن الخطاب يصف الشعر بأنه (جزل من كلام العرب ، يسكن الغيظ ، وتطفأ به الثائرة ، ويتبلغ به القوم فى ناديهم ، ويعطى به السائل .)(٤٨) ويكتب إلى أبى موسى الأشعرى قائلا له (مر من قبلك بتعلم الشعر فإنه يدل على معالى الأخلاق ، وصواب الرأى ، ومعرفة الأنساب .)(٤٩) مثلما يحض معاوية على رواية الشعر لأنه (يفتح العقل ويفصح المنطق ، ويطلق اللسان ، ويدل على المروءة والشجاعة .)(٥٠)

ولكن ما أن تتعقد الأوضاع الاجتماعية فى العالم الإسلامى ، وتظهر مساوىء الحكم الفردى ، حتى يتعدل مفهوم هذه الغاية ، فتفقد دعامتها الأخلاقية ، ويهتز جانبها التربوى والتعليمى . وتزدهر طبقة مترفة مسيطرة تطلب من الشعر أن يدافع عن مصالحها ، ويمتعها فى نفس الوقت ، وينتهى الأمر بالشعر إلى أن يقوم بدور الدعاية لهذه الطبقة . كما يقوم بدور الترفيه عنها . ويصبح الشاعر صانعاً محترفاً ، يحركه الطمع والخوف ، فهو داعية

---

(٤٧) أبو حاتم الرازى : الزينة ١/٣٩ .
(٤٨) يحيى الجبورى : الاسلام والشعر /٩١ وانظر مصادره .
(٤٩) ابن رشيق : العمدة ١/٢٨ .
(٥٠) العسكرى : ديوان المعانى ١/١١٤ .

وخطيب فى موقف . ومسامر ممتع فى موقف آخر ، وهو — فى كلا الموقفين أبعد ما يكون عن ذاته ، وأقرب ما يكون إلى تلبية ما يقتضيه الحال ، أو يفرضه المقام . فإذا كان المقام مقام إمتاع وتسلية ، زخرف الشاعر بأبياته أمسيات المنادمة ، وصار (بمنزلة صاحب الصوت المطرب يستميل أمة من الناس لاستماعه .)(٥١)

وتتدهور قيمة الشعر شيئاً فشيئاً ، وينصرف الشاعر عن عالمه الداخلى فلا يقول إلا ما يراد منه . ولا يتفنن إلا لإظهار البراعة ، ولا يسترسل إلا بقدر العطاء . ولقد قالوا : (إن مدح الشاعر على قدر العطية)(٥٢) ، وإن (اللهى تفتح اللها)(٥٣) ، وإن (لسان الشاعر أرض لا تخرج الزهر حتى تستسلف المطر .)(٥٤) وبعد أن كنا نواجه ما يقال عن رفعة الشعر وأهمية الشاعر ونسمع أن الشعراء فى الجاهلية (كانوا بمنزلة الأنبياء فيهم .)(٥٥) صرنا نواجه مهانة الشعراء ، ونسمع عن هوان حرفة الشعر ، إلى الدرجة التى جعلت أحد شعراء العصر العباسى الثانى يقول(٥٦) :

الكلب والشاعر فى حالة ... يا ليت أنى لم أكن شاعرا
أما تراه باسطا كفه ... يستطعم الوارد والصادرا

وليست مهمتنا أن نسهب فى تفصيل العوامل التى أدت إلى ذلك الموقف . حسبنا أن نتوقف عند تأثيره فى تصور الوظيفة الاجتماعية للشعر ، وما ترتب

---

(٥١) ابن وكيع : المنصف ٣٩ ب وقارن بابن رشيق : العمدة ١٩٢/١ .
(٥٢) ابن المعتز : طبقات الشعراء /١٠٧ وانظر ١٢٩ — ١٣٠ ، ١٣٦ ، ١٧٢ ، ١٨٩ — ١٩٠ .
(٥٣) الثعالبى : التمثيل والمحاضرة /١٨٥ ، واللهى : العطاء . واللهاة : لحمة الحلق) .
(٥٤) المرجع السابق /١٨٦ .
(٥٥) ابو حاتم الرازى : الزينة ٤٢/١ — ٤٤ وقارن بالجاحظ : البيان والتبيين ٢٤١/١
(٥٦) الثعالبى : التمثيل والمحاضرة /١٨٧ ونظم النثر وحل العقد /٣ — ٤ .

على ذلك من حصر وظيفة الشعر فى جانبين ، يتصل أولهما بالمنفعة المباشرة ويقتصر ثانيهما على المتعة الشكلية الخالصة .

وعندما يهدف الشعر إلى جانب المنفعة المباشرة ، فإنه يثير فى المتلقى انفعالات من شأنها أن تفضى إلى أفعال ، فيوجه سلوك المتلقى ومواقفه وجهات خاصة ، تتفق والأغراض الاجتماعية المباشرة للشعر ، كنصرة عقيدة دينية أو كلامية ، أو الدفاع عن مذهب سياسى ، أو الدعاية لحاكم أو طبقة ، وأوضح ما يتجلى ذلك فى المديح والهجاء وما يتفرع منهما . وعندما يهدف الشعر إلى تحقيق المتعة الشكلية ، فإنه لا يعنى كثيراً بتوجيه سلوك المتلقى أو مواقفه ، فلا يقدم له إلا نوعاً شكلياً من المتعة ، هى غاية فى ذاتها وليست وسيلة لأية غاية أخرى ، وأوضح ما يظهر ذلك فى شعر الوصف عندما يقصد به مجرد الإتقان فى المحاكاة ، وطرافة التصوير ، أو غرابة التشبيه . ولقد أوضح ابن سينا هذين الجانبين بقوله إن العرب (كانت تقول الشعر لوجهين : أحدهما ليؤثر فى النفس أمراً من الأمور ، تعد به نحو فعل أو انفعال ، والثانى للعجب فقط ، فكانت تشبه كل شىء لتعجب بحسن التشبيه .)(٥٧)

ومن الطبيعى أن تترك الوظيفة الاجتماعية للشعر — على النحو الذى فهمت به فى التراث — آثارها فى تصور الجانب الوظيفى من الصورة . فلن تكون الصورة وسيلة ضرورية ، يستكشف بها الشاعر تجربته الخاصة ، فضلا عن أنها لن تنبع من حاجة الشاعر الداخلية إلى التعبير عن مشاعره وانفعالاته بقدر ما تصبح إحدى الوسائل التى يقنع بها الشاعر جماهيره التى تستمع إليه ويدفعها إلى فعل أو انفعال ، يتلاءم مع الجانب النفعى المباشر للشعر . أو تكون الصورة إحدى الوسائل التى يظهر بها الشاعر براعته الحرفية ، فيبهر

---

(٥٧) ابن سينا : فن الشعر / ١٧٠ .

بطرافة صوره المستمعين ، ويستحوذ على إعجابهم بدقة وصفه وبراعته فى محاكاة الأشياء . والصورة — فى النهاية — وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها ، أو كيفية تشكيلها ، عن مقتضى الحال الخارجى ، الذى يحكم الشاعر ، ويوجه مسار قصيدته ، إما إلى جانب النفع المباشر ، أو جانب المتعة الشكلية .

وعند ما تستخدم الصورة لتحقيق النفع المباشر ، فإنها تهدف إلى اقناع المتلقى بفكرة من الأفكار ، أو معنى من المعانى ، وفى هذه الحالة لا تصبح الصورة الوسيط الأساسى الذى يجسد الفكرة ، بل تصبح الفكرة فى جانب والصورة فى جانب آخر . والإقناع له أساليبه المتنوعة التى تبدأ بالشرح والتوضيح ، وتقترن بالمبالغة ، وتتصاعد حتى تصل إلى التحسين والتقبيح وما يتبع ذلك من تحول الصورة إلى طرائق جامدة للإثبات تتشابه طريقة صياغتها مع صياغة الاستدلال فى المنطق .

ومن المهم أن نلاحظ أن فهم الصورة الشعرية ، باعتبارها وسيلة للإقناع ، كان يجد ما يدعمه فى الدراسة البلاغية للقرآن الكريم . ذلك أن دراسة أساليب القرآن فى التأثير والاستمالة ، كانت تؤدى بدورها إلى فهم الصورة القرآنية على أنها طريقة فى الإقناع ، تتوسل بنوع من الإبانة و التوضيح ، وتعتمد على لون من الحجاج والجدل ، وتحرص على إثارة الانفعالات فى النفوس ، على النحو الذى يؤثر فى المتلقى ، ويستميله إلى القيم الدينية السامية التى يعبر عنها القرآن الكريم . ومثل هذه النظرة توجه مسار فهم الصورة الفنية إلى جانب الاستمالة والتأثير ، وتمهد لتصورها وسيلة من وسائل الإقناع . لكن هذه النظرة تتوقف فحسب عند مجرد التمهيد والتوجيه غير المباشر . ونبدأ بالفهم القديم للصورة باعتبارها وسيلة للشرح والتوضيح .

• • •

— ٤ —

الشرح والتوضيح خطوة أولية فى عملية الإقناع ، ذلك أن من يريد إقناع الآخرين بمعنى من المعانى ، يشرحه له بادىء ذى بدء ، ويوضحه توضيحاً يغرى بقبوله والتصديق به . ولا يفترق ما نقصده بالشرح والتوضيح عما قصده القدماء « بالإبانة » التى ردوا إليها جانباً كبيراً من بلاغة الصورة وتأثيرها . ذلك أن « الإبانة » تعنى التوضيح والشرح ، أو التعبير عن المعنى بطريقة تقرب بعيده ، وتحذف فضوله ، وتصوره فى نفس المتلقى أبين تصوير وأوضحه . وذلك ما جعل البلاغيين المتأخرين من أتباع السكاكى يضعون التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، والمجاز ، فى قسم واحد مستقل من أقسام البلاغة ، هو علم البيان ، قاصدين بذلك ، أن كل هذه الأنواع البلاغية للصورة إنما هى طرائق خاصة فى التعبير ، تكسب المعانى فضل إيضاح أو بيان . ولم يكتفوا بالإيضاح أو البيان مجملا ، بل شققوه إلى أساليب احتجاج فرعية ، كما صنعوا فى التشبيه ، عند ما تحدثوا عن بيان إمكان وجود المشبه ، أو بيان حاله ، أو بيان مقدار حاله فى القوة والضعف والزيادة أو تقرير حاله فى نفس السامع . (٥٨) ولقد كان وضعهم علم البيان تالياً لعلم المعانى فى الترتيب نابعاً من إدراكهم لثانوية الأنواع البلاغية للصورة بالنسبة للمعنى السابق عليها . فما دامت المعانى تترتب فى النفس قبل أن تترتب الألفاظ الدالة عليها فى النطق ، ويمكن التعبير عن المعنى الواحد بطرائق متنوعة لبعضها من التأثير ما ليس للبعض الآخر ، فمن الطبيعى أن يكون المبحث الخاص بالمعانى سابقاً فى ترتيبه ، لأن البيان — فى النهاية — هو العلم الذى تعرف به كيفية إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه .

ولقد تبلو مفهوم الشرح والتوضيح — أول ما تبلور — من خلال دراسة

---

٥٨ القزوينى : الايضاح ٢٣٦/٢ — ٢٣٧ .

الصورة القرآنية وأساليبها فى الإقناع ، وتحدد بشكل خاص من خلال الجدل الذى أثارته بعض الآيات ، التى تشبه العناصر الحسية بأخرى معنوية . فلقد توقف البعض إزاء صورة شجرة الزقوم المذكورة فى سورة « الصافات » (إنها شجرة تخرج فى أصل الجحيم ، طلعها كأنه رءوس الشياطين) وفسروا تشبيه طلعها برءوس الشياطين على أنه لون من ألوان التعبير يراد به إيقاع الخوف والرعب فى نفوس الكافرين ، وهـو تفسير يتفق مع نبرة الترغيب والتنفير الحادة التى تسيطر على سورة « الصافات » بأكملها ، وليس هناك — فيما يقال — ما هو أكثر إفزاعاً وتنفيراً من تشبيه طلع هذه الشجرة برءوس الشياطين .

ويبدو أن هذا التفسير قد أثار طائفة من المتشككين . فقالوا : لتكن هذه الآية من قبيل التشبيه الذى يراد به بيان قبح هذه الشجرة ، ولكن ألا ينبغى فى مثل ذلك النوع من التشبيه أن يُمثل الغائب بالحاضر ، ويشبه المجهول بالمعلوم حتى يتبين المقصود من التشبيه ؟ . ولم يكن الذين خوطبوا بهذه الآية من المشركين أو غيرهم يعرفون شجرة الزقوم أو رءوس الشياطين ، (فكيف يجوز أن يضرب المثل بشىء لم نره ، فنتوهمه ، ولا وضعت لنا صورته فى كتاب ناطق ، أو خبر صادق ؟ . ومخرج الكلام يدل على التخويف بتلك الصورة والتفزيع منها ، وعلى أنه لو كان شىء أبلغ فى الزجر من ذلك لذكره فكيف يكون الشأن كذلك والناس لا يفزعون إلا من شىء هائل شنيع قد عاينوه ، أو صوره لهم واصف صدوق اللسان بليغ الوصف ، ونحن لم نعاينها ولا صورها لنا صادق ... فكيف يكون ذلك وعيداً عاماً .)(٥٩)

ويتولى المعتزلة الرد على هؤلاء المتشككين فيقول الجاحظ : (وإن كنا نحن لم نر شيطاناً قط ولا صوّر رءوسها لنا صادق بيده . .. فى إجماع المسلمين والعرب

---

(٥٩) الجاحظ : الحيوان ٦/٢١٢ .

وكل من لقيناه ، على ضرب المثل بقبح الشيطان دليل على أنه فى الحقيقة أقبح من كل قبيح . والكتاب إنما نزل على هؤلاء الذين قد ثبت فى طبائعهم بغاية التثبيت.)(٦٠) وليس المقصود فى الآية أن الناس قد رأوا شيطاناً قط ، أو يمكن أن يروه على صورة (ولكن لما كان الله تعالى قد جعل فى طباع جميع الأمم ، استقباح جميع صور الشياطين ، واستهجاجه وكراهته ، وأجرى على ألسنة جميعهم ضرب المثل فى ذلك ، رجع بالإيحاش والتنفير ، وبالإخافة والتفزيع ، إلى ما قد جعله الله فى طباع الأولين والآخرين ، وعند جميع الأمم .)(٦١)

مثل ذلك الجدل الذى دار حول الصورة التشبيهية فى قوله تعالى« طلعها كأنه رءوس الشياطين » أو الصور القرآنية المماثلة لها ، أدى إلى تأكيد قاعدة هامة مؤداها : أن الأصل فى التشبيه هو التوضيح والإبانة . ومن هذه الزاوية قام اعتراض المعترضين ، على أساس أن الصوره التشبيهية التى تصف شجرة الزقوم ، لم تقرن الشجرة بشىء معلوم يوضحها ، وإنما قرنتها بشىء مجهول يزيدها خفاء ، بينما قام دفاع المدافعين ، على أساس أن التشبيه برءوس الشياطين ليس إحالة إلى مجهول ، بقدر ما هو إحالة إلى معلوم ، استقرت كراهيته والنفور منه ، فى نفوس الخلق جميعاً ، مما يؤدى إلى الإبانة عن قبح الشجرة وتوضيح بشاعتها .

ولقد أفاد الرمانى — كما ألمحنا إلى ذلك فى الفصل السابق — من النتائج العامة التى أفضى إليها مثل ذلك الجدل ، وانتهى إلى تأصيل الجانب الوظيفى من الاستعارة والتشبيه ، فذهب إلى أن التشبيه البليغ هو (إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف . . . فبلاغة التشبيه الجمع بين شيئين

---

(٦٠) المرجع السابق ٦/٢١٢ — ٢١٣ .

(٦١) المرجع السابق ٤/٣٩ — ٤٠ .

بمعنى يجمعهما، يكسب بياناً فيهما.)(٦٢) وما ينطبق على التشبيه ينطبق على الاستعارة، لأن التشبيه هو الأصل فيها؛ وكل استعارة بليغة هي بمثابة (جمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما، يكسب بيان أحداهما بالآخر كالتشبيه.) أي أن الاستعارة (توجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة.)(٦٣)

ويتلقف العسكري ما قاله الرماني، فيقول: إن التشبيه (يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، وهذا أطبق عليه جميع المتكلين من العرب والعجم، لم يستغن أحد منهم عنه.)(٦٤) أما الاستعارة، فقد ذهب إلى أن الغرض منها (إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه. وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة، لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا.)(٦٥)

ويتابع ابن سنان نفس الفكرة فيرى أن الأصل في حسن التشبيه هو (أن يمثل الغائب الخفي الذي لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد.)(٦٦) ويوضح ابن سنان الفكرة عند ما يرد جمال تشبيه امرىء القيس:

كأن قلوب الطير رطباً ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي

إلى ما فيه من إيضاح وبيان فيقول: (وهذا من التشبيه المقصود به إيضاح الشيء، لأن مشاهدة العناب والحشف البالي أكثر من مشاهدة قلوب الطير رطباً ويابساً.)(٦٧) وكذلك تشبيه النابغة:

---

(٦٢) الرماني: النكت /٧٥.
(٦٣) المرجع السابق /٧٩.
(٦٤) العسكري: الصناعتين /٢٤٢.
(٦٥) العسكري: الصناعتين / ٢٦٨.
(٦٦) ابن سنان: سر الفصاحة / ٢٣٧.
(٦٧) المرجع السابق /٢٣٩.

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

لأنه أوضح المقصود وأبان المعنى ، ذلك لأن : (أن علم الناس بأن الليل لابد من إدراكه له أظهر من علمهم بأن النعمان لا بد من إدراكه له .)(٦٨)

و وما ينطبق على التشبيه ينطبق على الاستعارة عند ابن سنان ، ذلك أن الاستعارة — فيما يرى — توضح المعنى ، وتبين عنه، أكثر مما تفعل العبارات الحرفية . والدليل على ذلك قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيباً » ، فلا شك أن نقل الاشتعال من النار إلى الشيب على سبيل الاستعارة ، قد أكسب المعنى فضل إبانة (لأن الشيب لما كان يأخذ فى الرأس ، ويسعى فيه شيئاً فشيئاً ، حتى يحيله إلى غير لونه الأول ، كان بمنزلة النار التى تشتعل فى الخشب وتحيله إلى غير حاله المتقدمة ، فهذا نقل العبارة عن الحقيقة فى الوضع للبيان ولا بد أن تكون أوضح من الحقيقة ، لأجل التشبيه العارض فيها ، لأن الحقيقة لو قامت مقامها كانت أولى ، لأنها الأصل والاستعارة الفرع وليس يخفى على المتأمل أن قوله عز اسمه : « واشتعل الرأس شيبا » ، أبلغ من كثرة شيب الرأس ، وهو حقيقة هذا المعنى .)(٦٩)

ا ولا تقتصر وظيفة الشرح والتوضيح على التشبيه والاستعارة فحسب بل تتعداها إلى التمثيل . ومن نعوت الفصاحة والبلاغة — عند ابن سنان — أن يريد المتكلم معنى من المعانى ، فلا يعبر عنه بالألفاظ الدالة عليه، وإنما يعبر عنه بألفاظ تدل على معنى آخر ، هو مثال للمعنى المقصود ، وشبيه به (وسبب حسن هذا ، مع ما يكون فيه من الإيجاز ، أن تمثيل المعنى يوضحه ويخرجه إلى الحس والمشاهدة ، وهذه فائدة التمثيل فى جميع العلوم ، لأن المثال بد من أن يكون أظهر من الممثل ، فالغرض بإيراده إيضاح المعنى وبيانه.)(٧٠)

---

(٦٨) المرجع السابق /٢٢٨ .
(٦٩) ابن سنان : سر الفصاحة /١٠٨ — ١٠٩ .
(٧٠) المرجع السابق /٢٢٣ .

وقريب من هذا الذى يقوله ابن سنان ، ما قاله الزمخشرى من أن (الأمثال والتشبيهات إنما هى الطرق إلى المعانى المحتجبة فى الأستار ، حتى تبرزها ، وتكشف عنها ، وتصورها للأفهام .)(٧١) أو قوله : (إن التمثيل إنما يصار إليه لما فيه من كشف المعنى ورفع الحجاب عن الغرض المطلوب .)(٧٢)

ويترتب على مفهوم الشرح والتوضيح : باعتباره الأصل فى الصورة نتيجة هامة مؤداها أن الصور البليغة تتم النقلة فيها من الواضح إلى الأوضح أو من الناقص إلى الزائد . إن الشرح والتوضيح يهدفان إلى الإبانة . والإبانة تتم عندما نقرن المعنى الذى نريد شرحه وتوضيحه بمعان أخرى أكثر وضوحاً منه . ومن هنا ينبغى أن تتحرك النقلة الدلالية فى الصورة ، فى طريق صاعد ، من الأدنى إلى الأعلى ، فيصبح المشبه به أكثر تمكناً فى الصفة المقصودة من المشبه والمستعار منه أبين من المستعار له ، والصورة الحسية التى نواجهها فى ظاهر الكناية أو التمثيل أكثر دلالة على المقصود من معناهـا الأصلى المجرد . وإذا لم يحدث ذلك فقدت الصورة قيمتها ، وكانت « الحقيقة » أولى وأنفع منها ، لذلك توقف ابن قتيبة عند تشبيه ابن أحمر :

كأن نيرانهم من فوق حصنهم معصفرات على أرسان قصّار

وعاب عليه تشبيه الأعلى بالأدون ، وكان ينبغى على الشاعر أن يقول : « كأن المعصفرات نيران » ، لأن النار أشد تمكناً فى صفاتها اللونية من الملابس المعصفرة . وعيب على أبى نواس قوله :

كأنها إذا خرست جارم بين ذوى تفنيده مطرق

لأنه (شبه ما لا ينطق أبداً فى السكوت بما قد ينطق فى حال ، وإنما كان يجب أن يشبه الجارم — إذا عذلوه فسكت وأطرق وانقطعت حجته — بالدار

---

(٧١) الزمخشرى : الكشاف ٤٩٧/٢ .
(٧٢) المرجع السابق ٢٠٢/١ .

وإنما هذا مثل قائل قال : مات القوم حتى كأنهم نيام ، والصواب أن يقول : نام القوم حتى كأنهم موتى .)(٧٣) وشبيه بذلك ماعابوه على أبي تمام في قوله :

من لم يعاين أبا نصر وقاتله فما رأى ضبعاً في شدقها سبع

(لأنهم يجعلون القاتل أعلى وأشهر شجاعة ليقع عذر المقتول .)(٧٤) وقال ابن سنان (ومما يحتاج إليه التشبيه أن يكون الأمر المشبه به واقعاً مشاهداً معروفاً غير مستنكر ، ليوافق ذلك المقصود بالتشبيه والتمثيل من الإيضاح والبيان .)(٧٥)

ويذهب عبد القاهر إلى نفس ما ذهب إليه معاصره ابن سنان ، ولكن عبد القاهر يعرض الفكرة من زاوية جديدة ، تتمثل في قدرة التشبيه على إثبات المعنى وتأكيده ، فيرى أن الأصل في التشبيه أن يوضح المشكوك فيه ويعرب عنه ، بقياسه على المعروف ، لا أن يتكلف في المعروف تعريفاً بقياسه على المجهول ، أو ما ليس بموجود على الحقيقة . (ولهذا المعنى ضعف بيت البحتري :

على باب قنسرين والليل لاطخ جوانبه من ظلمة بمداد

وذلك أن المداد ليس من الأشياء التي لا مزيد عليها في السواد ، كيف ورب مداد فاقد اللون ، والليل بالسواد وشدته أحق وأحرى أن يكون مثلا .)(٧٦)

وهكذا تظل القاعدة في التشبيه هي الحركة الصاعدة من الأدنى إلى الأعلى

---

(٧٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٢/٨٠٢ .

(٧٤) المرزباني : الموشح / ٢٢٩ وانظر نماذج أخرى في البرهان في وجوه البيان ١٧٨ — ١٧٩ ؛ جلسة المحاضرة / ٥٦ — ٥٠ والجمان في تشبيهات القرآن ٢٣٠ — ٢٣٢ وبدائع البدائة / ١٠٨ .

(٧٥) ابن سنان : سر الفصاحة / ٢٤٤ .

(٧٦) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢٠٢ — ٢٠٣ وقارن بالرازي : نهاية الايجاز / ٧٧ — ٧٨ .

لأن الغرض من التشبيه هو (رفع درجة الأدنى إلى درجة الأعلى لا بالعكس.)(٧٧) وذلك ما عبر عنه السكاكى بقوله : (المشبه به حقه أن يكون أعرف بجهة التشبيه من المشبه ، وأخص بها ، وأقوى حالا معها ، وإلا لم يصح أن يذكر لبيان مقدار المشبه ، ولا لبيان إمكان وجوده ، ولا لزيادة تقريره .)(٧٨)

إذا كان مفهوم الشرح والتوضيح يؤدى إلى ضرورة الانتقال من الواضح أو الأقل وضوحاً إلى الأوضح ، فمن الطبيعى أن تفضّل الصورة التى تنقلنا من الأفكار المجردة إلى الأشياء الحسية ، أو توضح المعنويات عن طريق مقارنتها بالحسيات . وبالضرورة تستقبح الصورة التى تنقلنا من نطاق المحسوسات إلى مجال المعنويات ، أو توضح الحسى عن طريق تمثيله أو تشبيهه بالمعنوى . وما دام التوضيح هو الأصل فإن النقلة من المعنوى إلى الحسى تعنى النقلة من المجهول إلى المعلوم . والحسى أوضح من المعنوى لألفة النفس به وتعودها عليه منذ بداية وعيها بالعالم ، أما النقلة من الحسى إلى المعنوى فإنها بمثابة انتقال من معلوم إلى مجهول ، وفى ذلك خروج على الأصل العام للإبانة والتوضيح .

ولم تكن هذه الفكرة موجودة ، أو ظاهرة ، خلال القرون الثلاثة الأولى للهجرة ، إذ أنها بدأت تتبلور شيئاً فشيئاً من خلال تأثر البحث البلاغى بالدراسات النفسية عند الفلاسفة ، وتدعم المفهوم القديم للإبانة بسند سيكولوجى ، يتصل بالدور الذى تلعبه مدركات الحس ، فى تكوين المعرفة الإنسانية . ومن هنا قسم الرمانى — كما أشرنا من قبل — التشبيه إلى قسمين : تشبيه حسن . وتشبيه قبيح . أما الأول فهو الذى يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بياناً ، وأما الثانى فما كان بالضد من ذلك . ويبرر الرمانى تقسيمه بقوله :

---

(٧٧) التنوخى : الأقصى القريب /٤٢ .

(٧٨) السكاكى : المفتاح / ١٦٤ وقارن بابن الأثير : المثل السائر ٢/١٢٨ — ١٢٩ .

(إن ما يقع عليه الحاسة أوضح فى الجملة مما لا تقع عليه الحاسة ، والمشاهد أوضح من الغائب ، فالأول فى العقل أوضح من الثانى ، والثالث أوضح من الرابع ، وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره ، والقريب أوضح من البعيد فى الجملة ، وما قد ألف أوضح مما لم يؤلف .)(٧٩)

وليس من الضرورى أن نذكر التطبيقات العملية لهذه الفكرة عند الرمانى ، والعسكرى ، وعبد القاهر ، فقد أوضحنا ذلك فى الفصل السابق كما أشرنا إلى الأساس النفسى للفكرة من زاوية ارتباطها بالتقديم الحسى للمعنى . حسبنا أن نشير ، هنا ، إلى النتائج التى رتبها الفخر الرازى على الفكرة وما انتهى إليه من تقسيم العلاقة بين طرفى التشبيه إلى أربعة أقسام هى : تشبيه محسوس بمحسوس ، كقوله تعالى : «وله الجوار المنشآت فى البحر كالأعلام » وتشبيه معقول بمعقول : (كتشبيه الموجود العارى عن الفوائد بالمعدوم أو تشبيه الشىء الذى لا تنتفى فوائده بعد عدمه بالموجود .)(٨٠) وتشبيه معقول بمحسوس ، مثل تشبيه الحجة — وهى من المعانى العقلية الحاصلة فى الذهن — بالنور الذى هو محسوس بالبصر . أما القسم الرابع (وهو تشبيه المحسوس بالمعقول فهو غير جائز ، لأن العلوم العقلية مستفادة من الحواس ومنتهية إليها ولذلك قيل : من فقد حساً فقد فقد علماً . وإذا كان المحسوس أصلا للمعقول فتشبيهه به يكون جعلا للفرع أصلا ، وللأصل فرعا ، وهو غير جائز ولذلك لو حاول محاول المبالغة فى وصف الشمس بالظهور ، والمسك بالطيب فقال : « الشمس كالحجة فى الظهور » ، و « المسك كخلق فلان فى الطيب » ، كان هذا سخيفاً من القول.)(٨١)

ولقد أشرت — فى الفصل السابق — إلى مؤاخذة الرمانى والعسكرى

---

(٧٩) ابن رشيق : العمده ١/٢٨٧ .
(٨٠) الفخر الرازى : نهاية الايجاز / ٥٨ .
(٨١) المرجع السابق / ٥٩ — وانظر / ٦٥ .

الشعراء الذين شبهوا الحسى بالمعنوى وقارنوا (ما يرى بالعيان بما يناله الفكر) مثلما فعل بعض المولدين بقوله :

وتدير عينا فى صفيحة فضـــة كسواد يأس فى بياض رجاء

ولكن هذا النوع من التشبيه ذاع وانتشر مع اطراد النزعة الصناعية فى الشعر ، وإسراف المولدين فيه . ومن هنا شعر ابن رشيق أن مبدأ الرمانى القديم لا يمكن قبوله على علاته ، ذلك أن معرفة النفس والمعقول قد تكون أعظم من معرفة الحس وأوضح منه.(٨٢) ولكن ابن رشيق لم يستطع أن يدعم نقده لفكرة الرمانى تدعيما كافياً . أما عبد القاهر فقد فعل ما لم يفعله ابن رشيق لقد وافق على المبدأ العام الذى أصله الرمانى ، ولكنه رأى أن ذلك المبدأ يمكن أن يوسع ويصبح أكثر رحابة ومرونة ، فذهب إلى أن المعنوى المجرد يمكن أن يذيع وينتشر ، ويتعارف عليه الناس جميعاً ، فيصبح لقوة معرفته وشهرته فى مرتبة الحسى سواء بسواء ، ومن ثم يمكن للشاعر أن يشبه به دون أن يخل بالمبدأ العام للتشبيه . وفى ضوء هذا الفهم توقف عبد القاهر إزاء قول الشاعر

وكأن النجوم بين دجاهـــا سنن لاح بينهن ابتداع

وقال : إن الشاعر شبه الحسى بالمعنوى لإدراكه أن المعنوى قد صار متمكناً فى الوضوح كالحسى . ذلك (أنه لما شاع وتعورف وشُهِرَ وصف السنة ونحوها بالبياض والإشراق ، والبدعة بخلاف ذلك . . . تخيل (الشاعر) أن السنن كلها جنس من الأجناس التى لها إشراق ونور وابيضاض فى العين ، وأن البدعة نوع من الأنواع التى لها فضل اختصاص بسواد اللون فصار تشبيهه النجوم بين الدجى بالسنن بين الابتداع على قياس تشبيههم النجوم فى الظلام ببياض المشيب فى سواد الشباب ، أو بالأنوار وائتلافها بين

---

(٨٢) ابن رشيق : العمدة ١/٢٨٨ .

النبات الشديد الخضرة .)(٨٣) وعلى هذا الأساس يظل المبدأ العام ثابتاً لا يهتز ويظل الأصل فى التشبيه مرتبطاً بالتوضيح والإبانة ، أو إلحاق الناقص بالزائد .

ومن البديهى أن حل هذه المشكلة المفتعلة يمكن أن يتم بأيسر من ذلك لو عولجت فكرة التوضيح أو الإبانة على أساس نفسى خالص ، يرتبط بانفعالات الشاعر المشبه ، ومشاعره الذاتية المتفردة . إن التشبيه الأصيل قد يهدف إلى الإبانة بشرط أن نفهم الإبانة على أنها نوع من الكشف ، والتعرف على الجوانب الغامضة من التجربة التى يعانيها الشاعر . وبهذا المعنى لا يصبح التشبيه من قبيل الحلية العارضة التى تزيد الواضح وضوحاً ، أو تكسبه « فضل بيان » ، وإنما يصبح التشبيه وسيلة ضرورية ، يتوسل بها الشاعر ليبين لنفسه حقيقة التجربة التى يعانيها ، ويوضح الجوانب الخفية منها . ومن هذه الزاوية يمكن أن نعيد النظر فى فكرة التوضيح القديمة من أصلها ، ونكشف عن زيف النتائج التى ترتبت عليها . فليس الأصل فى التشبيه الانتقال من الأدنى إلى الأعلى ، أو من الواضح إلى الأوضح ، أو من الناقص إلى الزائد ، أو صواب النقلة من المعنوى إلى الحسى ، فـذلك سوء فهم لحقيقة التشبيه الفنى فالتشبيهات الأصيلة تبرأ من هذه الانتقالات الشكلية الزائفة . والشاعر الأصيل لا يشبه شيئاً بآخر إلا لأنه يريد أن يكتشف من خلال العلاقة بينهما معنى أعمق وأشمل من كل واحد منهما على حدة ، فضلا عن أن « المعنوى » الذى تحدث عنه الرمانى ، والعسكرى ، وعبد القاهر ، وغيرهم ، ليس نقيضاً صارماً « للحسى » ، فمن العسير — إن لم يكن من المستحيل — أن تتخيل « معنوياً » ، مهما كان ، فى غيبه من مدركات الحس . والنقلة من المعنوى وإليه لا يحكمها ذلك المنطق الصارم الذى يحافظ على انفصال

(٨٣) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢٠٩ وقارن بالفخر الرازى : نهاية الايجاز ٥٩ — ٦١ .

العناصر وتميزها الكامل عما سواها ، فالخيال الشعرى يوحد بين « المادى المحسى » و « الفكرى المعنوى » ويذيب الحدود المصطنعة بينهما ، فيتناغم الحس مع الفكر ، دون أن يفضله أو يتميز عنه .

* * *

— ٥ —

إذا كانت الصورة تساهم فى عملية إقناع المتلقى ، والتأثير فيه عن طريق شرح المعنى وتوضيحه ، فإنها تحقق نفس الغاية عن طريق المبالغة فى المعنى . والصلة بين المبالغة والشرح والتوضيح صلة وثيقة ، ذلك أن المبالغة تعد وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه ، عند ما يراد بها مجرد تمثيل المعنى أو تأكيد بعض عناصره الهامة . لذلك قرن البلاغيون المبالغة بالإبانة فى حديثهم عن أغراض التشبيه والاستعارة ، كما فعل الرمانى والعسكرى وابن سنان . وقيل إن الغاية من التمثيل هى (المبالغة فى الإيضاح والبيان حتى يصير الغائب كالحاضر ، والمتخيل كالمتحقق ، والمتوهم كالمتيقن ، ولذلك كثرت الأمثال فى كتب الله وفى الإنجيل .)(٨٤) غير أن المبالغة تتجاوز نطاق الإبانة وتصبح غرضاً مستقلا بذاته ، أداة تتميز من أساليب الصورة فى التأثير فى المتلقى .

ولقد تبلورت الصلة بين المبالغة والإبانة من خلال دراسة الاسلوب القرآنى فى التصوير ، فقد لوحظ أن القرآن يعنف فى خطاب الجاهلين تهويلا وترغيباً ، فيلجأ إلى طريقة خاصة فى تقديم المعنى ، تعتمد على المبالغة فى الوصف اعتماداً ملحوظاً . وتوقف ابن قتيبة عند آيات من قبيل : « فما بكت عليهم السماء والأرض وما كانوا منظرين » أو : « وإن يكاد الذين كفروا

---

(٨٤) العز بن عبد السلام : الاشارة الى الايجاز / ٩٢ .

ليزلقونك بأبصارهم لما سمعوا الذكر » أو : « وإن مكرهم لتزول منه الجبال » أو : « تكاد السموات ينفطرن منه وتنشق الأرض وتخر الجبال هدًا . » وعد طريقتها فى التصوير نوعاً من المجاز ، لا يقصد به إلا المبالغة فى تمثيل المعنى وتضخيم وقعه فى نفوس السامعين ؛ أى أن قوله تعالى : « فما بكت عليهم السماء والأرض » لا يعنى البكاء الحقيقى ، وإنما هو نوع من المجاز له نظائره فى لغة العرب وشعرها القديم.(٨٥) (وأكثر ما فى القرآن من مثل هذا فإنه يأتى بكاد ، فما لم يأت بكاد ففيه إضمارها ، كقوله : « وبلغت القلوب الحناجر » أى كادت من شدة الخوف تبلغ الحلق.)(٨٦)

واتجه الرمانى اتجاهاً مشابهاً لابن قتيبة ، فعد الاستعارة القرآنية أسلوباً من أساليب المبالغة يستخدم للتأكيد فى وصف حال أو موقف ، له أهميته ومغزاه ، وعلى ذلك أصبحت الاستعارة فى قوله تعالى: « إنا لما طغى الماء حملناكم فى الجارية » ، أبلغ من التعبير الحقيقى (لأن طغى علا قاهراً وهو مبالغة فى عظم الحال .)(٨٧) وأصبح قوله تعالى : «سنفرغ لكم أيها الثقلان » من قبيل الاستعارة التى تهدف إلى المبالغة ، ذلك أن (الله عز وجل لا يشغله شأن عن شأن ، ولكن هذ أبلغ فى الوعيد ، وحقيقته سنعمد ، إلا أنه لما كان الذى سيعمد إلى شىء قد يقصر فيه لشغله بغيره معه ، وكان الفارغ له هو البالغ فى الغالب مما يجرى به التعارف ، دللنا بذلك على المبالغة من الجهة التى هى أعرف عندنا لما كانت بهذه المنزلة ، ليقع الزجر بالمبالغة — التى هى أعرف عند العامة والخاصة — موقع الحكمة.) (٨٨) وشبيه بما نجده عند ابن قتيبة

---

(٨٥) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ١٢٧ وقارن بالزمخشرى : الكشاف ٢/٢٩٢ — ٢٩٣ ، ٣/١٠٩ .

(٨٦) ابن قتيبة : المرجع السابق / ١٣٠ .

(٨٧) الرمانى : النكت / ٨٠ .

(٨٨) الرمانى : النكت / ٨١ .

والرمانى ، ما عند الخطابى والعسكرى فى القرن الرابع . (٨٩) أو عند الشريفين الرضى والمرتضى فى القرن الخامس . (٩٠) وما يقال عن الاستعارة يقال عن التشبيه القرآنى الذى يقصد به المبالغة فى الوصف ترغيباً وتنفيراً ، خاصة فى الآيات التى تتعلق بوصف الجنة أو النار . (٩١)

عالج البلاغيون المبالغة فى الصورة القرآنية من زاوية الإبانة ، فذهب الرمانى إلى أن (المبالغة هى الدلالة على كبر المعنى على جهة التغيير عن أصل اللغة لتلك الإبانة .) (٩٢) ولكن النقاد الذين عالجوا المبالغة فى الشعر اضطروا إلى تناول المسألة من زاوية أخرى .

لقد أدرك النقاد أن الشعراء الذين كانوا يصنعون الشعر لم يكن لهم بد من أن يصطنعوا المشاعر . وأنهم — فى محاولتهم ارضاء ممدوحيهم — يعمدون إلى قدر غير يسير من المبالغة . فبحث النقاد هذه المبالغة ، وعالجها غير واحد منهم على أنهـا ضرورة تفرضها الوظيفة الاجتماعية على الشاعر . لذلك تحدث ثعلب عن « الإفراط فى الإغراق » ، ومثل له بأبيات أغلبها من شعر المديح . (٩٣) وتحدث ابن المعتز عن « الإفراط فى الصفة » وعده نوعاً من أنواع البديع ، التى أكثر منها المحدثون . (٩٤) ودافع قدامة عن المبالغة فى الشعر مفترضاً أن الغلو أفضل من الاقتصاد ، ذلك لأن الشعراء يريدون بلوغ الغاية فى « النعت » والخروج عن الموجود إلى باب المعدوم . وليس من الضرورى

---

(٨٩) العسكرى : الصناعتين / ٢٦٨ — ٢٧٢ والخطابى : بيان اعجاز القرآن ، ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن / ٤٠ .

(٩٠) الشريف الرضى : تلخيص البيان / ١٥٥ — ١٥٦ ، ١٨٤ والمجازات النبوية ٧٥ والمرتضى ١/٧٠٦ ، ٥٢٧ .

(٩١) ابن ناقيا : الجمان فى تشبيهات القرآن / ٣١٤ — ٣١٥ ، ٣٧٠ — ٣٧١ ، ٣٧٨ — ٣٧٩ .

(٩٢) الرمانى : النكت / ٩٦ .

(٩٣) ثعلب : قواعد الشعر / ٣٩ — ٤٣ .

(٩٤) ابن المعتز : البديع / ٦٥ — ٦٦ .

–فيما يرى قدامة – أن يكون الشاعر صادقاً فى أقواله، حسبه الإتقان فى المعانى التى يعالجها ، لأن وصف الشاعر هو الذى يستجاد لا اعتقاده ، فضلا عن أن براعة الشاعر لا تنفصل عن قدرته على الإفراط فى وصف ممدوحيه ، بكل ما يرفعهم عن مستوى البشر العاديين .(٩٥) وهناك كثيرون يتفقون مع قدامة فيما ذهب إليه ، حسبنا أن نشير إلى صاحب البرهان ، والمرزبانى ، وابن وكيع التنيسى ، والعسكرى ، والشريف المرتضى .(٩٦) فكل واحد من هؤلاء كان مدركاً بطريقته الخاصة أن الشاعر مضطر إلى المبالغة اضطراراً ، خاصة فى المديح الهجاء وما يتصل بهما .

صحيح أن هناك من رفض الغلو والمبالغة ، ومال إلى الاقتصاد والصدق مثلما فعل الآمدى الذى ذهب إلى أن (كل ما دنا من المعانى من الحقائق كان ألوط بالنفس ، وأحلى فى السمع ، وأولى بالاستجادة .)(٩٧) أو يقول : (وقد كان قوم من الرواة يقولون : أجود الشعر أكذبه ، ولا والله ما أجوده إلا أصدقه .)(٩٨) ولكن الخلاف بين أنصار الصدق والاقتصاد خلاف لفظى فى جوهره . إن الآمدى – مثلا – يعود فينقض كل ما قاله عند ما يذهب إلى أن الشاعر (لا يطالب بأن يكون قوله صدقاً .)(٩٩) ويفرق – نتيجة لذلك – بين الإحالة فيما مخرجه مخرج الحقيقة ، والإحالة فيما مخرجه مخرج التوسع والمبالغة ويقبل أن (يبالغ الشاعر فى أشياء حتى يخرج فيها إلى المحال ، ويخرج بعضها مخرج النوادر ، فيستحسن ولا يستقبح .)(١٠٠) وهذه نتيجة لا تفترق كثيراً عما

---

(٩٥) قدامة : نقد الشعر / ٢٦ – ٢٧ ، ٣٠ – ٣٢ .
(٩٦) البرهان فى وجوه البيان / ١٨٥ – ١٨٦ ، الموشح / ١٤٥ – ١٤٦ ، الصناعتين / ١٣٦ – ١٣٧ ، ديوان المعانى ٢٤/١ – ٢٥ أمالى المرتضى ٩٤/٢ – ٩٧ .
(٩٧) الآمدى : الموازنة ١٥١/١ .
(٩٨) المرجع السابق ٥٨/٢ .
(٩٩) المرجع السابق ٤٠٤/١ .
(١٠٠) المرجع السابق ١٤٩/ .

انتهى إليه قدامة الذى لا يقبل الغلو على علاته ؛ ذلك أن قدامة يرى أن المبالغة لن تكون متقنة ولن تؤثر فى المتلقى ؛ إلا إذا قامت على نوع من الإيهام بمشاكلة الواقع . وانحصرت فيما يمكن أن يقع ، أو فيما يجوز أن يحدث . وعلى هذا الأساس كان الغلو — عند قدامة (إنما هو تجاوز فى نعت ما للشىء أن يكون عليه وليس خارجاً عن طباعه إلى مالا يجوز أن يقع له .)(١٠١) وبذلك يستنكر قدامة أى خروج على حد الغلو ، الذى يجوز أن يقع ، إلى حد الممتنع الذى لا يجوز أن يقع . ولا يمكن حدوثه . ولا تفترق هذه النظرة عما يذهب اليه الآمدى من استحسان المبالغة اللائقة ،(١٠٢) ذلك أن «لياقة» المبالغة تردنا إلى فكرة قدامة عن مشاكلة الواقع ، وإخراج الغلو مخرجاً يدل على وجود فعل محذوف تقديره « يكاد .»(١٠٣)

* * *

لقد اتفق الجميع على ضرورة مراعاة مقتضى الحال الخارجى ، وذهبوا إلى أن (كلام الناس فى طبقات كما أن الناس أنفسهم فى طبقات .) (١٠٤) وانتهوا إلى ضرورة مخاطبة كل طبقة من الناس على حسب قدرها ، وعلى حسب ما يرجى من نفعها أو يخشى من بطشها ،(١٠٥) وبلور حازم ماقيل قبله عندما ذهب إلى أنه (يجب أن يقصد فى مدح صنف صنف من الناس إلى الوصف الذى يليق به ، وأن يعتمد فى مدح واحد واحد ممن يراد تقريظه ما يصلح له من تلك الفضائل وما تفرع منها . . . فأما مدح الخلفاء فيكون بأفضل ما يتفرع من الفضائل وأجلها وأكملها كنصر الدين ، وإفاضة العدل وحسن السيرة والسياسة والعلم والحلم

---

(١٠١) قدامة : نقد الشعر / ١٣٢ .
(١٠٢) الآمدى : الموازنة ١/١٥٠ .
(١٠٣) قدامة : نقد الشعر / ١٣٢ وقارن بالموازنة ١/٣٩ .
(١٠٤) الجاحظ : البيان والتبيين ١/١٤٤ .
(١٠٥) ابن المدبر : الرسالة العذراء ، رسائل البلغاء / ٢٢٩ — ٢٣٠ ابن سنان : سر الفصاحة /٢٤٧ .

والتقى والورع والرأفة والرحمة والكرم والهيبة وما أشبه ذلك ، وينبغى أن يتخطى فى أوصافهم من جميع ذلك حدود الاقتصاد إلى حدود الإفراط ، وأن يترقى عن وصفهم بفعال ما يكون حقاً واجباً إلى تقريظهم بما يكون من ذلك نافلة وفضلا .)(١٠٦)

ولم يكن النقاد فى ذلك مشرعين لما ينبغى أن يكون عليه الشعر ، بقدر ما كانوا مسجلين للنتائج الملموسة التى أدت إليها الوظيفة الاجتماعية للشاعر العربى . ففى عصور الحكم الفردى المطلق كانت الرعية ترى فى الحكام أنصاف آلهة ، وكان الخوف من بطش هؤلاء الحكام ، والأمل فى نوالهم ، يؤدى إلى المبالغة فى وصفهم ، والغلو فى تصويرهم. وكان الحكام بدورهم لا يقبلون من الشعراء إلا ما يثبت مهابتهم فى نفوس الرعية ، ويضخم صورهم فى أوهام المحكومين . وصنوف الهوان التى لاقاها الشعراء لأنهم تبسطوا فى الحديث عن الحكام ، أو لأنهم وصفوا الحكام بأقل مما ينبغى أن يوصفوا به ، أكثر من أن نحصيها أو نعددها فى هذا المجال . حسبنا أن نشير إلى أن الخوف الشديد من الحكام ، والرغبة العارمة فى الحصول على عطاياهم ، كان يدفع الشعراء دفعاً إلى المبالغة ، وينتهى بالنقاد إلى تقبلها فى الشعر باعتبارها أمراً ضرورياً . ولم يكن حديث قدامة عن درجات الفضائل الأربع التى نقلها عن أفلاطون .(١٠٧) ودفاعه عن الغلو فى الشعر ، إلا تعبيراً نقدياً عن واقع اجتماعى ، عاشه الشعراء والنقاد على السواء .(١٠٨)

ومن الطبيعى أن يذهب النقاد إلى أن (أمدح المدح ما يكون بالتفضيل .)(١٠٩) ويعاب الشعراء الذين تبسطوا فى الحديث عن الحكام أو صوّروهم باعتبارهم

---

(١٠٦) حازم : منهاج البلغاء / ١٧٠ .

(١٠٨) راجع ما يؤكد ذلك عند عبد القادر القط : حركات التجديد في الشعر العربي ، الى طه حسين في عيد ميلاده السبعين / ٤٣٣ وما بعدها .

(١٠٩) العسكرى : ديوان المعانى ١/ ٤٣ .

أشخاصاً عاديين . فيأخذ النقاد على الأحوص قوله :

وأراك تفعل ما تقول وبعضهم مذق الحديث يقول مالا يفعل

لأنه خاطب الملوك بخطاب العامة ، وأقدار الملوك أجل من ذلك ، فإنها (لا تمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العامة ، وإنما تمدح بالإغراق والتفضيل بما لا يتسع غيرهم لبذله .)(١١٠) ويعاب على الأخطل قوله فى عبدالملك بن مروان :

وقد جعـــل الله الخلافة منهم لأبيض لاعارى الخوان ولا جدب

لأن الصورة لا تناسب مقتضى الحال (ولو مدح بها حرسياً لعبد الملك لكان قد قصر به .) وعابوا على كثير قوله :

وإن أمـــير المؤمنين برفقـــه غـــزا كامنات الود منى فنالهـــا

لأنه جعل أمير المؤمنين يتودد إليه ، وإنما تمدح الملوك — فيما يقال — بمثل قول الشاعر (١١١) :

له همم لا منتهى لكبارهـــا وهمتـــه الصعرى أجل من الدهر
له راحة لو أن معشار جودهـــا على البرّ كان البرّ أندى من البحر

وعاب الآمدى — وهو من يدعى الميل إلى الصدق — أبا تمام بقوله :

سعى فاستنزل الشرف افتـــارا ولولا السعى لم تكن المساعى

لأن الممدوح إذا استنزل الشرف صار غير شريف . والأفضل أن يقال (ترقى إلى الشرف فحواه . وبلغ النجم ، أو علا على الشمس .)(١١٢) وليس هناك فرق بين المديح أو الهجاء أو الرثاء ، لأن الهجاء نفى للصفات التى يمدح بها ، والرثاء مدح للميت تتغير فيه الأفعال والضمائر لتشير إلى المضى بدلا من

---

(١١٠) ابن رشيق : العمدة ١٠٤/٢ وقارن بابن المدبر : الرسالة العذراء / ٢٣٢ .
(١١١) العسكرى : الصناعتين / ٧٥ .
(١١٢) الآمدى : الموازنة ٢٢٨/١ .

الإشارة إلى الحال والاستقبال .(١١٣)

ومن الطبيعى أن تقترن أغراض الصورة الفنية بالمبالغة ، فيقال إن المجاز يهدف إلى أشياء ثلاثة : المبالغة، والبيان، والإيجاز . (١١٤) ويقال عن الكناية إن الأصل فى حسنها يرجع إلى ما توقعه من المبالغة فى الوصف ،(١١٥) وأما التشبيه فإنه يهدف إلى المبالغة ، ذلك أنك (لم ترد تشبيه الشىء بغيره إلا وأنت تقصد به تقرير المشبه فى النفس بصورة المشبه به أو بمعناه ، فيستفاد من ذلك المبالغة فيما قصد من التشبيه على جميع وجوهه . . . وهذا القول ينسحب على جميع وجوه التشبيه ، فإنه لا يخلو من إفادة المبالغة فى حال من الأحوال ، وإلا لم يستحق أن يكون تشبيهاً ، لأن إفادته المبالغة هى مقصده الأعظم وبابه الأوسع .)(١١٦) لذلك ذهب ابن سنان إلى أن التشبيه يهدف إلى المبالغة لأنه (يمثل الشىء بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه ، فيكون حسن ذلك لأجل الغلو والمبالغة .)(١١٧) ويذهب ابن الأثير إلى ضرورة تقدير لفظة « أفعل » فى التشبيه (فإن لم تقدر فيه لفظة أفعل فليس بتشبيه بليغ ، ألا ترى أنا نقول فى التشبيه المضمر الأداة « زيد أسد » ، فقد شبهنا زيداً بالأسد الذى هو أشجع منه . فإن لم يكن المشبه به فى هذا المقام أشجع من « زيد » الذى هو المشبه ، لكان التشبيه ناقصاً ، إذ لا مبالغة فيه .)(١١٨)

أما الاستعارة فقد قرنها العسكرى بتأكيد المعنى والمبالغة فيه ،(١١٩) كما قرنها

---

(١١٣) راجع ابن سلام : طبقات فحول الشعراء / ١٧٤ وابن الجراح : الموشح / ٩ وقدامة : نقد الشعر / ٤٩ .

(١١٤) ابن الأثير : المثل السائر ١٢٢/٢ .

(١١٥) ابن سنان : سر الفصاحة / ٢٢١ .

(١١٦) راجع على الجندى : فن التشبيه ٧٠/١ — ٧١ .

(١١٧) ابن سنان : سر الفصاحة / ٢٣٧ والمثل السائر ١٣٢/٢ .

(١١٨) ابن الأثير : المثل السائر ١٩٢/٢ .

(١١٩) العسكرى : الصناعتين / ٢٦٨ .

عبد القاهر بالمبالغة والإيجاز وميزها عن التشبيه. (١٢٠) ولذلك ذهب الرازى إلى أن حسن الاستعارة (إنمـــا يكون إذا تضمنت المبالغة فى التشبيه مع الإيجاز .) (١٢١)

وميز عبد القاهر بين التشبيهات نفسها على أساس ما تؤديه من مبالغة فأصبح التشبيه المحـــذوف الأداة أكثر تحقيقاً للمبالغة من التشبيه الظاهر الأداة .وإذاقلت : (زيد كالأسد، أو مثل الأسد، أو شبيه بالأسد، تجد ذلك كله تشبيهاً غفلا ساذجاً ، ثم تقول : كأن زيداً الأسد فيكون تشبيها أيضاً. إلا أنك ترى بينه وبين الأول بوناً بعيداً ، لأنك ترى له صورة خاصة ، وتجدك قد فخمت المعنى وزدت فيه ، بأن أفدت أنه من شدة الشجاعة وشدة البطش وأن قلبه قلب لا يخامره الروع ولا يدخله الذعر ، بحيث يتوهم أنه الأسد بعينه . ثم تقول : لئن لقيته ليلقينك منه الأسد ، فتجده قد أفاد هذه المبالغة لكن فى صورة أحسن وصفة أخص ، وذلك أنك تجعله فى «كأن» يتوهم أنه الأسد، وتجعله ها هنا يرى منه الأسد على القطع ، فيخرج عن حد التوهم إلى حد اليقين.) (١٢٢)

ولا تتفاوت درجات المبالغة فى التشبيه ، تبعاً لتفاوت صياغته فحسب بل إن عكس التشبيه وقلبه يمكن أن يؤدى إلى المبالغة أيضاً ، فإذا كانت العادة أن يشبه الممدوح بالأسد فإن قلب التشبيه وتشبيه الأسد بالممدوح يؤكد المبالغة فى الوصف ، ويصعد بالممدوح إلى مرتبة المثال الذى ينبغى أن تقاس به الأشياء . ولقد أشار أبو أحمد العسكرى ، وابن جنى ، وغيرهما ، إلى قلب التشبيه بقصد المبالغة .(١٢٣) لكن عبد القاهر بسط الموضوع بسطاً لافتاً (١٢٤) وتوقف عند قول الشاعر :

---

(١٢٠) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢٢١ ودلائل الاعجاز / ٢/٢ .
(١٢١) الفخر الرازى : نهاية الايجاز .
(١٢٢) عبد القاهر : دلائل الاعجاز / ٢٧٦ والمفتاح / ١٦٨ .
(١٢٣) أبو أحمد العسكرى : المصون / ٦١ — ٦٤ وابن جنى : الخصائص ١/٣٠٠ — ٣٠٢ والمرزوقى : شرح الحماسة ١/٣٧٨ .
(١٢٤) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ١٨٧ — ١٨٨ ، ٢٠٢ .

بدا الصبـــاح كأن غـــرته وجـــه الخليفـــة حين يمتـــدح

وعده بمثابة وجه من أوجه المبالغة والإغراق ، يقوم على ادعاء أن الفرع قد صار أصلا يقاس عليه . وكأن الشاعر قد استكثر للصباح أن يشبه به وجه الخليفة فعكس الأمر وجعل وجه الخليفة (أعرف وأشهر وأتم وأكمل فى النور والضياء من الصباح ، فاستقام له بحكم هذه النية أن يجعل الصباح فرعاً ووجه الخليفة أصلا .)(١٢٥)

ويرى عبد القاهر أن مثل هذا النوع من التشبيه أشد تأثيراً فى المتلقى ، لأنه (يوقع المبالغة فى نفسك من حيث لا تشعر . ويفيدكها من غير أن يظهر ادعاؤه لها ، لأنه وضع كلامه وضع من يقيس على أصل متفق عليه ، ويزجى الخبر عن أمر مسلم لا حاجة فيه إلى دعوى ، ولا إشفاق من خلاف مخالف... والمعانى إذا وردت على النفس هذا المورد كان لها ضرب من السرور خاص محدث بها من الفرح عجيب .)(١٢٦)

ومن يتأمل الأساليب البلاغية للتخييل عند عبد القاهر يلاحظ أنها بمثابة أوجه متعددة للمبالغة والإغراق . خذ مثلا قول الشاعر :

ألا يا رياض الحزن من أبرق الحمى نسيمك مسروق ووصفك منتحل
حكيت أيا سعـــد فنشرك نشره ولكن له صدق الهوى ولك الملل

تجد أنه قائم على التشبيه ، إلا أن الشاعر أراد التناهى فى المبالغـــة والإغراق فعكس التشبيه ، وجعل الممدوح هو المثال الذى تقاس عليه الأشياء وبذلك أصبح نسيم الرياض مسروقاً من نسيمه ، وجمالها محاكياً لجماله . (١٢٧) أما بيت المتنبى :

---

(١٢٥) المرجع السابق / ٢٠٥ .
(١٢٦) المرجع السابق / ٢٠٦ .
(١٢٧) المرجع السابق / ٢٥٥ .

لم يحك نائلك السحابُ وإنما حُمَّتْ به فصبيبها الرحضاء

فإنه ينبع من نفس الرغبة (لأنه وإن كان أصله التشبيه من حيث يشبه الجواد بالغيث) فإن المتنبي (وضع المعنى وضعاً ، وصوّره فى صورة ، خرج معها إلى مالا أصل له فى التشبيه) وما ذلك إلا (للتناهى فى المبالغة ، والإغراق فى وصف الممدوح .)(١٢٨) و يكشف إعجاب عبدالقاهر بهذا البيت السقيم وأمثاله عن المدى الذى يمكن أن تؤول إليه الصورة الفنية . عند ما تربط ربطاً لا فكاك منه بالمبالغة والغلو .

ولم يكن عبد القاهر بدعاً فيما صنع . فهناك اتفاق لافت على تأكيد الصلة بين أنواع الصورة الفنية والمبالغة إلى الحد الذى جعل ابن رشيق يقول . (ولو بطلت المبالغة كلها وعيبتْ لبطل التشبيه ، وعيبت الاستعارة إلى كثير من محاسن الكلام .)(١٢٩) ومن العسير أن يفهم ذلك التركيز على الصلة بين أنواع الصورة الفنية والمبالغة إلا فى ضوء ما أشرنا إليه ، من تقبل المبالغة فى الشعر نتيجة لظروف اجتماعية شاذة ، تباعدت فيها الشقة بين الحكام والرعية . وانعدمت فيها الصلة بين ذات الشاعر وما يصطنعه من شعر . ولا مفر من أن ترتبط الصورة — نتيجة لذلك — بالتحسين والتقبيح .

* * *

— ٦ —

التحسين والتقبيح مصطلح كلامى تبلورت حدوده وأبعاده عند المعتزلة فهو مبدأ من مبادئهم المعروفة . لكن المصطلح انتقل إلى مجال البحث البلاغى ليشير إلى قدرة الكلام البليغ على إبهام المتلقى ومخادعته ، وما يترتب على ذلك

---

(١٢٨) المرجع السابق / ٢٥٦ .
(١٢٩) ابن رشيق : العمدة ٢/٥٥ .

من وقفة سلوكية خاصة ، يتخذها المتلقى إزاء موضوع الكلام . وإذا كان المصطلح يشير ، فى استخدامه الاعتزالى ، إلى قدرة العقل على معرفة الصواب والخطأ وتعقله لما فى الأشياء من حسن أو قبح ، فإنه يشير ، فى استخدامه البلاغى ، إلى قدرة البليغ على تغيير وقع المعانى والأفكار على نفس المتلقّ . وعند ما تصبح الصورة الفنية وسيلة للتحسين والتقبيح فإنها تؤدى إلى ترغيب المتلقى فى أمر من الأمور أو تنفيره منه . وتتحقق هذه الغاية عند ما يربط البليغ المعانى الأصيلة التى يعالجها بمعان أخرى مماثلة لها ، لكنها أشد قبحاً أو حسناً ، فتسرى صفات الحسن أو القبح من المعانى الثانوية إلى المعانى الأصلية ، فيميل المتلقى إليها أو ينفر منها ، تبعاً للمبدأ القديم الذى يرى أن ما يجوز على أحد المتماثلين يجوز على الآخر . (١٣٠)

ولقد التفت الجاحظ المعتزلى إلى هذا عند ما تحدث عن إشباع الشاعر للصفة فى حالتى المديح والهجاء.(١٣١) وإشباع الصفة فى حالة المدح هو تحسين أما إشباعها فى حالة الهجاء فهو التقبيح ، والفرق بين الحالتين فرق بين إشباع أحسن ما فى صفات الشىء وإشباع أقبح ما فيها . ولقد ذهب الجاحظ إلى أن الشاعر يمكن أن يمدح الشىء ويهجوه فى نفس الوقت ، دون أن يكون مناقضاً نفسه ، أو مفارقاً لصفة الصدق ، أو خارجاً عن طباع الشىء ذاته . إن كل شىء — فيما يقول — له محاسنه ومساوئه ، وصفات الأشياء تتدرج بين طرفين متقابلين ، يحتوى أعلاهما المحاسن ، ويشتمل أدناهما على المساوى ولا يوجد شىء إلا ويجتمع فيه الضدان ، وتتقابل فيه صفات الحسن مع صفات القبح . ولن يكون الشاعر كاذباً لو مدح الشىء وذمه فى وقت واحد كل ما فى الأمر أنه ركز على صفات الحسن وأشبعها فى حالة المدح ، ثم عاد

---

(١٣٠) راجع : على الجندى : فن التشبيه ١/٢٢٣ .
(١٣١) الجاحظ : الحيوان ٦/١٢٨ ، ٤/٥٣ .

وركز على صفات القبح وأشبعها فى حالة الهجاء ، وكلا الأمرين موجود فى طباع الشىء نفسه ، لا يخرج عن حدود صفاته (فإنه ليس شىء إلا وله وجهان وطرفان وطريقان ، فإذا مدحوا ذكروا أحسن الوجهين ، وإذا ذموا ذكروا أقبح الوجهين .)(١٣٢)

ولقد عقب بعض المتأخرين على ما قاله الجاحظ بأن أكثر هذا النوع من المدح والهجاء إنما يجرى (على جهة المنافقة لا على جهة المناصفة . . . وإلا فالشىء لا يوافق ضده فيكون الحسن قبيحاً فى حالة واحدة ، والمدح ذماً لمعنى واحد .)(١٣٣) وبغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا مع الجاحظ فيما ذهب إليه ، فقد كان يعبر عن نظرة متأصلة ، تقدن براعة الشاعر بقدرته على الإقناع .

وترتبط براعة الإقناع بالقدرة على تحسين الشىء وتقبيحه ، وشأن الخطيب البارع فى ذلك شأن الشاعر الحاذق ، فكلاهما قادر على تغيير الحقائق وعكس صفات الأشياء . وإذا كان الأصمعى عرف « أشعر الناس » بأنه ذلك الذى (يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً ، أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً .)(١٣٤) فإن هذا التعريف ينطبق على الخطيب ، فليست صناعة الخطيب إلا أن (يعظم شأن الأشياء الحقيرة ويصغر شأن الأشياء العظيمة .)(١٣٥) ويختلط مفهوم البلاغة — عند القدماء — بمفهوم الجدل الكلامى ، وما يتصل به من قدرة على إثبات الشىء ونقيضه ، فليس الشأن فى البلاغة تحسين الحسن (وإنما الشأن فى تحسين ما ليس بحسن ، وتصحيح

---

١٣٢ الجاحظ : الحيوان ٥/١٧٤ — ١٩٧٥ وقارن بابن رشيق : العمدة ١/٢٤٨ ٢٤٩ وحازم : منهاج البلغاء / ٧٣ — ٧٤ .

١٣٣ الشريشى : شرح المقامات ١/٥٢ وقارن بابن رشيق/العمدة ١ — ٢٧

(١٣٤) العسكرى : الصناعتين / ٣٨٠ وابن أبى الاصبع : تحرير التحبير /٢٣٣ .

(١٣٥) ابو حيان التوحيدى : البصائر والذخائر / ٩٣ .

ما ليس بصحيح ، بضرب من الاحتيال .)(١٣٦) ولا غرابة فى ذلك فالبلاغة هى (تصوير الحق فى صورة الباطل ، والباطل فى صورة الحق .)(١٣٧) ولم تكن غايات التخييل الشعرى — عند الفلاسفة — تفترق كثيراً عن ذلك الفهم الشائع للبلاغة والشعر ، فالتخييل — كما أشرنا من قبل — طريقة خاصة فى تقديم المعانى تعتمد على تمثيلها لمخيلة المتلقى ، كما أنه نوع من القياس الخادع . يهدف إلى تنفير المتلقى من شىء وترغيبه فيه ، بضرب من التحسين والتقبيح .

ولقد تأثر عبد القاهر بما قاله الفلاسفة عن قدرة الأقاويل الشعرية على سط النفس وقبضها ، واتفق معهم على رد جانب كبير من تأثير الشعر إلى قدرته على تحسين الأشياء وتقبيحها . ولذلك ذهب إلى أن الاحتفال فى «التصويرات» و« التخييلات » يهز الممدوحين ويحركهم ، ويحدث ضرباً من الفتنة فى نفس المتلقى ، إلى الدرجة التى تكشف عن قدرة الشعر على أن (يكسب الدنى رفعة ، والغامض القدر نباهة ، وعلى العكس يغض من شرف الشريف ، ويطأ من قدر ذى العزة المنيف ، ويظلم الفضل ويبخسه ، ويخدش وجه الجمال ويتخونه ، ويعطى الشبهة سلطان الحجة ، ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة ويصنع من المادة الخسيسة بدعاً تغلو فى القيمة وتعلو ، ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبائع ما ترى به الكيمياء وقد صحت ، ودعوى الإكسير وقد وضحت إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام ، دون الأجسام والأجرام ، ولذلك قال . . . ابن سكرة فأحسن .(١٣٨)

والشعر نار بلا دخان وللقوافى رقى لطيفة

---

(١٣٦) العسكرى : الصناعتين / ٥٢ .

(١٣٧) الجاحظ : البيان والتبيين ١١٣/١ ، ٢٢٠ والعسكرى : الصناعتين / ٥٢ وديوان المعانى ٨٨/١ والعمدة ٢٤٧/١ .

(١٣٨) عبد القاهر : اسرار البلاغة /٣١٧ — ٣١٨ .

لو هجى المسك وهو أهـل لكل مـدح لصار جيفـة
كم مـن ثقيـل المحل سام هـوت به أحـرف خفيفة

ولا يفترق هذا الذى يقوله عبد القاهر عما قاله الفلاسفة عن قدرة التخييل الشعرى على مغالطه المتلقى ومخادعته ، واستدراجه — فى غيبة من رويته — إلى ما يخالف عقله وعلمه .

وعلى الرغم من أن عبد القاهر وازن بين التخييل والتصديق ، وانتهى إلى تفضيل الثانى على الأول ، فإن ذلك التفضيل ظل منحصراً فى مستوى التأصيل النظرى فحسب ، أما على مستوى التطبيق العملى ، فقـد انحاز عبد القاهر إلى جانب التخييل ، وأعجب بقدرته اللافتة على عكس الحقائق وقلب الأوضاع . ولن تجد عبد القاهر معجباً بشىء من الأشياء قدر إعجابه بالشعر الذى يقوم على الجدل والاستدلال ، ويتشابه فيه أسلوب الشاعر والخطيب فيخادع من يتلقاه ويستدرجه . وكأن الشاعر — عند عبد القاهر — « متكلم » يجيد الجدل ، ويتوسل بكل أنواع القياس وطرائق الاستدلال ، كى يثبت لسامعه فكرة من الأفكار أو معنى من المعانى ، ولا ضير على الشاعر لو توسل لتحقيق هذه الغاية ، بشىء غير يسير من الاحتيال والمغالطة ، فالغاية تبرر الوسيلة ، والشاعر القادر على إثبات ما ليس بصحيح أبرع وأحذق من الذى يقتصر على إثبات ما اتفق الجميع على صوابه . (ومن عجيب ما اتفق فى هذا الباب قول ابن المعتز فى ذم القمر ، واجتراؤه بقدرة البيان على تقبيحه ، وهو الأصل والمثل . وعليه الاعتماد والمعول فى تحسين كل حسن . وتزيين كل مزين . وذلك لثقته بأن هذا القول إذا شاء سحر ، وقلب الصور ، وأنه لا يهاب أن يخرق الاجماع ، ويسحر العقول ، ويقتسر الطباع ، وهو :(١٣٩)

يا سارق الأنوار من شمس الضحى يا مشكلى طيب الكرى ومنغصى

(١٣٩) عبد القاهر : اسرار البلاغة / ٣٢ — ٣٢١ .

أما ضياء الشمس فيك فناقص وأرى حـرارة نارها لم تنقص
لم يظفر التشبيـه منـك بطائل متـلخ بهقاً كاون الأبرص

ولاشك أن ذلك الحذق، الذى يمكن الشاعر من تقبيح ما اتفق الجميع على تحسينه وضرب المثل به فى الجمال والحسن ، يستلزم قدرة فائقة على الاستدلال وبراعة خاصة فى الحجاج ، وإلافإن الشاعر لن يفلح فى جذب المتلقى إلى تلك المحاجة العقلية الخالصة . التخييل فى مثل هذه الحالة أكثر فائدة وأقوى تأثيراً . ذلك أن التخييل يجعل من اجتماع الشيئين فى وصف من الأوصاف علة لحكم من الأحكام ، تحول طرافته دون الانتباه إلى ما فيه من مغالطة ويغرى ظاهره البراق بالتسامح فى مخالفته المعقول أو مقتضيات العقول . (وينبغى أن تعلم أن باب التشبيهات . قد حظى من هذه الطريقة بضرب من السحر ، لا تأتى الصفة على غرابته ، ولا يبلغ البيان كنه ما ناله من اللطف والظرف . . . فمن ذلك قول ابن الرومى :

خجلت خدود الورد من تفضيله خجـلا تودرهـا عليه شاهد
لم يخجـل الورد المورد لـونه إلا وناحـله الفضيلة عانـد
للنرجس الفضـل المبين وإن أبى آب وحـاد عن الطريقـة حائد
فصل القضية إن هذا قائد زهـر الرياض وإن هذا طارد
شـتان بين اثنـين هـذا موعد بتـلب الدنيـا وهـذا واعـد

وترتيب الصنعة فى هذه القطعة أنه عمل أولا على قلب طرفى التشبيه . . . فشبه حمرة الورد بحمرة الخجل ، ثم تناسى ذلك وخدع عنه نفسه ، وحملها على أن تعتقد أنه خجل على الحقيقة ، ثم لما اطمأن ذلك فى قلبه ، واستحكمت صورته طلب لذلك الخجل علة ، فجعل علته أن فُضل على النرجس ووضع فى منزلة ليس يرى نفسه أهلا لها ، فصار يتشور من ذلك ، ويتخوف عيب العائب وغميزة المستهزىء ويجد ما يجد من مدح مدحة يظهر الكذب فيها ،

ويفرط حتى تصير كالهزء بمن قصد بها . ثم زادته الفطنة الثاقبة والطبع المثمر فى سحر البيان ما رأيت ، من وضع حجاج فى شأن النرجس ، وجهة استحقاقه الفضل على الورد ، فجاء بحسن وإحسان لا تكاد تجد مثله إلا له . . . وقد اتفق للمتأخرين من المحدثين فى هذا الفن ، نكت ولطائف ، وبدع وظرائف ، لا يستكثر لها الكثير من الثناء ، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعة الإطراء .)(١٤٠)

ولقد حرصت على أن أنقل نصوص عبد القاهر — رغم طولها — لأوضح مدى ما يمكن أن يصل إليه مفهوم الصورة ، فى ظل تصور قاصر يوحد ما بين الشعر والخطابة ، ولا يفصل بين استخدام الصورة فى الشعر ، والاستدلال فى المنطق . وكيف ينتهى ذلك بفساد ملحوظ فى عملية التذوق نفسها .

ولا يختلف ما انتهى إليه عبدالقاهر فى هذا المجال عما انتهى إليه المتأخرون عنه . وعلى سبيل المثال فإن ما قاله عبد القاهر عن قدرة الشعر على عكس الحقائق وتغيير الأشياء لا يختلف عما قاله الفخر الرازى من (أن أكثر الغرض من التشبيه التخييل الذى يقوم مقام التصديق فى الترغيب والترهيب .)(١٤١) أو ما يقوله ابن الأثير من أن العبارة المجازية تخدع السامع وتدفعه إلى فعل من الأفعال فى غيبة من رويته ، فإذا أفاق من تأثيرها أدرك عقبى ما كان منه وندم على ما فعل . (وأعجب ما فى العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعى فى بعض الأحوال ، حتى إنها ليسمح بها البخيل ، ويشجع بها الجبان ويحكم بها الطائش المتسرع ، ويجد المخاطب بها عند سماعها نشوة كنشوة الخمر حتى إذا قطع عنه ذلك الكلام ، أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال ، أو ترك عقوبة ، أو إقدام على أمر مهول .)(١٤٢) وما ينطبق على العبارة المجازية ينطبق على كل الأنواع البلاغية المندرجة تحت المجاز ، فالتشبيه — مثلا — فائدته

---

(١٤٠) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢٦٢ — ٢٦٤ .
(١٤١) الفخر الرازى : نهاية الايجاز /٥٩ .
(١٤٢) ابن الأثير : المثل السائر ١١/١ .

(إثبات الخيال فى النفس بصورة المشبه به ، أو بمعناه ، وذلك أوكد فى طرق الترغيب فيه أو التنفير عنه . ألا ترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هى أحسن منها كان ذلك مثبتاً فى النفس خيالا قبيحاً يدعو إلى التنفير عنها ، وهذا لا نزاع فيه.)(١٤٣)

ولا نحتاج بعد ذلك أن نسهب فى توضيح مفهـــوم حازم للتحسين والتقبيح . أو نشير ، تفصيلا ، إلى نصائحه التعليمية لمن يريد تقبيح الشىء أو تحسينه ، إما من جهة الشىء نفسه ، أو من جهة فعله أو اعتقاده أو طلبه . (١٤٤) وما يتصل بذلك من حصر منطقى لأوجه التحسين والتقبيح فى أربع وعشرين صورة ، (١٤٥) تكتمل بمعرفتها الجهات (التى يعنى الشاعر فيها بإيقاع الحيل التى هى عمدة فى إنهاض النفوس لفعل شىء أو تركه . أو التى هى أعوان للعمدة .)(١٤٦) حسبنا هذه الإشارة ، إلى جانب ما قدمناه من نصوص ، توضح مدى ما يمكن أن يلحق مفهوم الصـــورة عندما تختلط غاية الشعر بالجـــدل الكلامى والخطابى .

قد يكون لمفهوم التحسين والتقبيح — على النحو الذى عرضناه — جذور أرسطية ترتد إلى غاية المحاكاة ووظيفتها . ولعل الجاحظ عند ما تحدث عن إشباع الصفة فى حالتى المدح والذم كان متأثراً — على نحو ما — بترجمة قديمة أو تلخيص قديم لكتاب الشعر الأرسطى . ولا شك فى تأثر عبد القاهر وحازم بما قاله الفلاسفة عن التخييل ، وما ردوه إليه من قدرة على تحسين الشىء وتقبيحه . لكن علينا أن نلاحظ الفرق الواضح بين غاية المحاكاة عند أرسطو وغاية التحسين والتقبيح عند عبد القاهر ، وحازم ، وأمثالهما ، من النقاد والبلاغيين .

---

(١٤٣) المرجع السابق ١٢٤/٢ .
(١٤٤) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء / ١٠٨ .
(١٤٥) المرجع السابق /١٠٧ .
(١٤٦) المرجع السابق / ٣٤٦ وانظر ٧٢ — ٧٤ ، ٨٤ — ٨٥ .

لقد اقترن التخييل — وهو مرادف للمحاكاة كما أسلفنا — بالقدرة على تحسين القبيح وتقبيح الحسن . وهذه فكرة غريبة عن المحاكاة الأرسطية ، ذلك أن المحاكاة عند أرسطو تصور أخياراً أفضل من الأخيار العاديين ، أو أشراراً أسوأ من الأشرار العاديين . وفى كلتا الحالتين تجسم الخير أو الشر . فتحسن الخير لأنه جميل . وتقبح الشر لأنه قبيح ، ولا تقلب الحقائق بأى حال . أما عند النقاد والفلاسفة العرب ، فقد تجاوزت المحاكاة تحسين الحسن وتقبيح القبيح إلى تحسين القبيح أو تقبيح الحسن . وما يتصل بذلك من مغالطة أو مخادعة . وفقدت المحاكاة بذلك محتواها الأخلاقى ، الذى يربط الجمال واللذة بالخير كما أشار أرسطو فى الخطابة .(١٤٧) قد يكون السبب فى ذلك أن الفلاسفة جعلوا الشعر قسما من أقسام المنطق ، مما جعلهم يقرنون القول الشعرى بالقياس الخادع . ولكن علينا أن نضع فى الاعتبار طبيعة الإطار الاجتماعى الذى عاش فى ظله الفلاسفة والنقاد . ووظيفة الشعر الاجتماعية داخل ذلك الإطار . ومن الطبيعى أن يتفهم الفلاسفة والنقاد غاية المحاكاة الأرسطية فى ضوء الظروف الاجتماعية الخاصة بهم ، بل يمكن لنا أن نفترض أن تقبل الفلاسفة لفكرة دخول الشعر فى أقسام المنطق وتسليمهم الكامل بها ، لم يكن إلا نتيجة ترتبت — بشكل غير مباشر — على فهمهم لطبيعة الوظيفة الاجتماعية للشاعر العربى .

ومن هذه الزاوية ، يمكن أن نفسر سبب خلط الفلاسفة بين وظيفة الشاعر ووظيفة الخطيب ، وما ترتب على ذلك من بعد واضح عن أرسطو . بل نفسر ما حدث من خلط بين أفكار « السوفسطائيين » عن الخطابة وأفكار أرسطو عن الشعر . لقد ميزوا — أى الفلاسفة — بين الشعر والخطابة من حيث الوسيلة إلا أنهم قربوا بينهما من حيث الغاية ، وسمحوا للخطيب أن يتوسل ببعض الأقاويل المخيلة ، كما سمحوا للشاعر أن يتوسل ببعض الأقاويل الخطابية . وأشار

---

(١٤٧) راجع ابن سينا : الخطابة /٨٤ وابن رشد : تلخيص الخطابة /١٤٢ .

الفارابى إلى أن كثيراً من الشعراء يجمع فى شعره بين القول المخيل والقول المقنع (وعلى هذا يوجد أكثر الشعر .)(١٤٨) مما أدى بحازم إلى القول بأنه (لا ينبغى أن ينحى أبداً منحى واحداً من التخييل ، أو الإقناع ، ولكن تردف التخييلية أو الطريقة الشعرية بالإقناعية ، والإقناعية فى الخطابة بالشعرية .)(١٤٩) ومعنى ذلك أن المادة التى يتعامل بها الشاعر والخطيب تتشابه . فى أنها قضايا يتألف منها نوعان من القياس فى المنطق . فهى وإن افترقت فى النوع متفقة فى الجنس ، مما يجعل الصلة بينهما وثيقة . ويجعل الاستخدام الشعرى للصورة لا يفترق كثيراً عن الاستخدام الخطابى لها ، فكلاهما يهدف إلى شىء واحد (وهو إعمال الحيلة فى إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه .)(١٥٠)

هذا الخلط بين الشعر والخطابة كان له ما يدعمه — بل ما يؤدى إليه — فى واقع الحياة، فى البيئات التى عاش فيها الفلاسفة أو اتصلوا بها، وهى بيئات ربطت تأثير القرآن بمقدرته الساحرة على الاستمالة والإقناع ، وحولت الشاعر إلى خطيب يتولى الدعاية لمن يعمل فى خدمتهم ، مما أدى بالشعراء أنفسهم إلى الإلحاح — شيئاً فشيئاً — على أساليب الجدل الخطابى ، وما يتصل بها من حجاج يقوم على المغالطة والمخادعة . ولقد برر ابن الرومى هذه المغالطة والمخادعة بقوله : (١٥١)

فى زخرف القول ترويج لباطله ... والحق قد يعتريه سوء تعبير
تقول هذا مجاج النحل تمدحـــه ... وإن ذممت فقل قيىء الزنابير
مدحاً وذماً وما جاوزت وصفهما ... حسن البيان يرى الظلماء كالنور

لكنه تبرير يشى بهوان الواقع الاجتماعى للشعراء، وما يحدث فيه من اضطرار

---

(١٤٨) الفارابى : جوامع الشعر /١٧٣ وقارن بابن سينا : عيون الحكمة / ١٣ — ١٤ والخطابة /٢٠٥ — ٢٠٦ وفن الشعر /١٦٢ — ١٦٣ .
(١٤٩) حازم : منهاج البلغاء /٣٥٨ .
(١٥٠) المرجع السابق /٣٦١ .
١٥١ على الجارى : فن التشبيه ٢٢٣١ .

الشاعر إلى مدح من لا يستحق المديح ، وما يترتب على ذلك من تحسين ما ليس بحسن ، خوفاً من البطش أو طلباً للنوال ، ولقد عبر « صُرْدُر » عن ذلك تعبيراً بالغ الصدق عند ما قال : (١٥٢)

كم أذلت المديح فى حمد قوم ... كان كفراً بالمجد ذاك الحمد
حرج ألجأ الصدوق إلى الميـ ... ـن ومما من لوازم العيش بد

ومن الواضح أن وعى فيلسوف مثل ابن سينا بظروف عصره ، قد جعله يدرك أن الأديب مضطر إلى المغالطة ، عند ما يمدح من لا يستحق ، لذلك قال : (وقد يتلطف فى المدح على سبيل كالمغالطة ، فيعبر عن الخسيسة بعبارة تجلوها فى معرض الفضيلة ، إذا كانت أقرب الخسيستين المتضادتين من الفضيلة ، أو قد كان يلزمها والفضيلة شيء واحد يعمهما ، وهذا يضطر إليه الخطيب إذا أحوج إلى مدح الناقصين ، فيجعل الشيء الذى تشارك به الفضيلة الخسيسة مشاركة ما مكان نفس الفضيلة ، فيقال للحريز إنه حسن المشورة وللفاسق إنه لطيف العشرة ، وللغبي إنه حليم ، والغضوب القطوب إنه نبيل ذو سمت وللأبله المغفل عن اللذات إنه عفيف ، وللمتهور إنه شجاع ، وللماجن إنه ظريف ، وللمبذر فى الشهوات إنه سخى .) (١٥٣)

ولو حاولنا رد هذه العبارات إلى أصولها الأرسطية ، وقارناها بما قاله أرسطو فى الخطابة ، وجدنا الفرق واضحاً بين ما قاله ابن سينا ، وما يقوله أرسطو . لقد ذهب أرسطو إلى أن الخطيب — فى الخطابة الاستدلالية — قد لا يقتصر على ما يتفق تمام الاتفاق مع الصفات الحقيقية ، بل يعالج أيضاً ما هو قريب منها ، فلا بأس من إظهار الرجل الطيب بمظهر البله والغفلة ، أو تشبيه المتهور بالشجاعة والمسرف بالكرم ، بشرط أن يختار الخطيب — فى حالة المدح

(١٥٢) جلال الخياط : التكسب بالشعر /٦٨ وانظر مصادره .
(١٥٣) ابن سينا : الخطابة /٨٨ — ٨٩ .

أو الذم — أقرب الصفات المتقابلة وأجداها على صاحبها.(١٥٤) ولم يشر أرسطو إلى اضطرار الخطيب إلى مدح الناقصين . أما المترجم العربي القديم للخطابة فقد تابع الفكرة الأرسطية في مجملها دون أن يضيف إليها شيئاً من عنده.(١٥٥) أما ابن سينا فقد ضخم فكرة التحسين والتقبيح ، وأضاف إليها تلك الفكرة الجديدة عن حاجة الخطيب ، أو اضطراره إلى مدح الناقصين ، وما يترتب على ذلك من مغالطة ، وهي إضافة لا يمكن أن ترد إلا إلى وعي ابن سينا بالمقتضيات الاجتماعية التي تطبع الأديب بطابعها .

ولقد كان حازم القرطاجني ، الذي تأثر بابن سينا كل التأثر ، مدركاً لهذه المقتضيات ، ومدركاً لما تفرضه على الشاعر من لجوء إلى الكذب والمغالطة فقال: (وإنما يرجع الشاعر إلى القول الكاذب حيث يعوزه الصادق والمشتهر بالنسبة إلى مقصده في الشعر ، فقد يريد تقبيح حسن ، وتحسين قبيح فلا يجد القول الصادق في هذا ولا المشتهر ، فيضطر حينئذ إلى استعمال الأقاويل الكاذبة .)(١٥٦) ولا يختلف ما يعنيه حازم بكذب الشاعر عما قصد إليه ابن سينا باضطرار الخطيب إلى المغالطة ، فكلا الأمرين يرتد إلى موقف اجتماعي واحد يفرض على الشاعر كما يفرض على الخطيب . ولا يجد الناقد بداً من تسجيله والاشادة به .

* * *

(١٥٤) Aristotle, The Art of Rhetoric, pp. 97 - - 98.

(١٥٥) أرسطو طاليس : الخطابة ، الترجمة العربية القديمة /٤١ .

(١٥٦) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء / ٧٢ .

— ٧ —

توقفنا عند تصور الناقد القديم للجانب النفعى المباشر من الصورة ، وتأملنا ما ترتب عليه من مفاهيم تربط الطريقة التى تصاغ بها الصور بالتأثير فى انفعالات المتلقى ، وتوجيه سلوكه ومواقفه إلى أفعال مقصودة أو اتجاهات بعينها تتوافق ، أو تتناسب ، مع الغاية الاجتماعية المباشرة للشعر . وأوضحنا كيف تستهدف الصورة — فى ظل هذه المفاهيم — إقناع المتلقى بفكرة من الأفكار ، أو معنى من المعانى ، وكيف تتوسل لذلك بالشرح والتوضيح . أو المبالغة . أو التحسين والتقبيح ، وكيف ينتهى بها الأمر إلى أن تصبح أسلوباً جامداً من أساليب الإثبات ، ونوعاً من أنواع الاستدلال المنطقى .

ونود أن نتوقف عند الجانب الثانى من الصورة . أعنى ذلك الجانب الذى لا يهدف إلى نفع مباشر ، ولا يقصد به توجيه سلوك المتلقى ومواقفه ، بقدر ما يقصد به تحقيق نوع من المتعة الشكلية . هى غاية فى ذاتها ، وليست وسيلة لأى شىء آخر . ولقد أشرت من قبل إلى أن شعر الوصف ، وما يتصل به من حرص على محاكاة العالم الخارجى ، يمكن أن يندرج تحت هذا الجانب من الصورة . ونود أن نرى تصور الناقد القديم لهذا الجانب ، وما ترتب عليه من نتائج أو مفاهيم .

لقد اقترن الوصف — منذ البداية — بالحرص على نقل جزئيات العالم الخارجى ، وتقديمها فى صور أمينة تعكس المشهد ، وتحرص على تصوير المنظور الخارجى كل الحرص . ومما شجع على ذلك نظرة اللغويين إلى الشعر باعتباره « وثيقة تاريخية » يمكن الاستعانة بها ، لدراسة المعارف المتصلة بحياة الإعراب ، وما صاحب ذلك من إلحاح على أن العرب (أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ، ما أحاطت به معرفتها ، وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها ، وهم أهل وبر صحونهم البوادى وسقوفهم السماء ، فليست تعدو أوصافهم

ما راوه منها وفيها ، وفى كل واحدة منها فى فصول الزمان على اختلافها .) (١٥٧)

من هذه الزاوية نظر الجاحظ إلى الشعر القديم باعتباره مصدراً للمعارف العامة و « وثيقة فيزيقية» تقدم لمن يتأملها قدراً طيباً من الحقائق العلمية المتصلة بحياة الحيوان . فإذا أراد الجاحظ أن يثبت ـ مثلا ـ أن الأفعى (ربما . . . باتت عند رأس الرجل وعلى فراشه فلا تنهشه .)(١٥٨)أو أن (أجناس الحيوان التى لا تستطيع أن تسمح بالمشى ضروب ،)(١٥٩)أو أن الحمام (ربما سكن أجواف الركايا وفى البير التى لا تورد .) (١٦٠)عاد إلى الشعر القديم واستشهد بما فيه ليستدل به على صحة معلوماته وصوابها .

ولقد تأثـــر الجاحظ فى هذه النظرة باللغويين السابقين عليه . ذلك أن اللغويين تعاملوا مع شعر الوصف باعتباره نوعاً أميناً من النقل ، يصف الأشياء ويحكيها على ما هى عليه . وكما شوهدت ، من غير اعتماد لإغراب ولا لإبداع . وفى ضوء هذا الفهم خطأوا وصف زهير للضفادع :

تخرجن من شربات ماؤها طحل على الجذوع يخفن الغم والغـــرقا

(وقالوا : ليس خروج الضفادع من الماء مخافة الغم والغرق ، وإنما ذلك لأنهن يبضن فى الشطوط .)(١٦١) كما أخذ يونس على امرىء القيس قوله :

إذا ما الثريا فى السماء تعرضت تعرض أثنـــاء الوشاح المفصل

لأن الثريا لا تتعرض ، إنما الاعتراض للجوزاء .(١٦٢)

---

(١٥٧) ابن طباطبا : عيار الشعر /١٠ .
(١٥٨) الجاحظ : الحيوان ٤/٢١٥ .
(١٥٩) المرجع السابق ٥/٢١٢ .
(١٦٠) المرجع السابق ٣/٢٤١ .
(١٦١) الشعر والشعراء /١٥١ ـ ١٥٢ والموشح /٤٧ ـ ٤٨ والموازنة ١/٢٨ والوساطة /١٠ ـ ١١ والصناعتين /٧٢ .
(١٦٢) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء / ٧٣ ـ ٧٤ والشعر والشعراء /١١ والموشح /٣٦ .

ولقد أدت هذه النظرة باللغويين إلى افتراض مؤداه أن الشاعر لا يستطيع أن يصف شيئاً من الأشياء ، إلا إذا خبره خبرة تامة ، وعرفه معرفة تصل إلى حد التخصص الدقيق.(١٦٣) ويبدو أن بعض الشعراء القدماء آمنوا بصواب هذه النظرة ، فلقد أجاب رؤبة على من خطأ وصفه لقوائم الفرس :

بين شتى ويقعن وفقا

بقوله : (أدنى من ذنب البعير ، أى لست أبصر الخيل ، وإنما أنا بصير بالإبل .)(١٦٤) كما يقال إن الكميت قابل ذا الرمة فى الكوفة، فأخبره أنه عارض إحدى قصائده، فاستمع إليه ذو الرمة حتى فرغ ، ثم قال له : (ما أحسن ما قلت، إلا أنك إذا شبهت الشيء ليس تجيء به جيداً، ولكنك تقع قريباً فلا يقدر إنسان أن يقول : أخطأت ولا أصبت، تقع بين ذلك، ولم تصف كما وصفت أنا ولا كما شبهت .) فقال له الكميت : (وتدرى لم ذاك؟ ! ... لأنك تشبه شيئاً قد رأيته بعينك ،وأنا أشبه ماوصف لى ولم أره بعينى .) فقال له ذو الرمة : (صدقت هو ذاك .)(١٦٥)

وكان من الطبيعى أن تنمو هذه النظرة وتزداد مع تطور النقد العربى وازدهار فن الوصف فى الشعر ،والنظر إليه باعتباره غرضاً مستقلا له أهمية المديح والهجاء. وكلما مضينا مع الزمن ازداد ارتباط الوصف بمفهوم المحاكاة ووجد ما يدعمه فى الأفكار الأرسطية التى بدأت تشيع بفضل المترجمين والشراح من الفلاسفة . وتصبح الصوره الوصفية الناجحة هى التى تنقل العالم الخارجى لتعكس فى خيال المتلقى مشاهده المحسوسة ، إلى الدرجة التى تجعل المتلقى يشعر أنه فى حضرة المشهد نفسه و يعاينه .

---

(١٦٣) راجع طبقات فحول الشعراء /١٠٧ الشعر والشعراء / ٢٢٠ مجالس ثعلب ١٤١/١ العمدة ٢٩٥/٢ — ٢٩٦ .

(١٦٤) العسكرى : الصناعتين /٨٩ والشعر والشعراء ٢٩٦/٢ والعمدة ٢٩٦/٢ .

(١٦٥) المرزبانى : الموشح /١٩٥ .

وهكذا يحدد قدامة الوصف بأنه (ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات .) ويرى أنه (لما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعانى ، كان أحسنهم وصفاً من أتى فى شعره بأكثر المعانى التى الموصوف مركب منها ، ثم بأظهرها فيه وأولاها ، حتى يحكيه و بمثله للحس بنعته.)(١٦٦) مما يترتب عليه أن يكون أفضل الشعراء هو الذى ينقل صفات الأشياء ، ويستقصى أظهر هيئاتها ، ليحكيها لسامعه ، مثلما فعل الشماخ فى قوله :

خلت غير آثار الأراجيل ترتمى تقعقع فى الآباط منهـا وفاضها

(فقد أتى فى هذا البيت بذكر الرّجالة ، و بين عن أفعالها بقوله ترتمى وعن الحال فى مقدار سيرها بوصف تقعقع الوفاض ، إذ كان فى ذلك دليل على أنه الهرولة أو نحوها من ضروب السير . ودلّ أيضاً على الموضع الذى حملت فيه الرجالة الوفاض ، وهى أوعية السهام ، حيث قال : فى الآباط فاستوعب أكثر هيئات النبالة ، وأتى من صفاتها بأولاها وأظهرها عليه ، وحكاها حتى كأن سامع قوله يراها.)(١٦٧)

و ينقل العسكرى ، كعادته ، هذه الفكرة عن قدامة فيقول : (إن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معانى الموصوف ، حتى كأنه يصور الموصوف لك ، فتراه نصب عينك.)(١٦٨) ، وتنتشر فكرة الربط بين صور الشعر الوصفية ومحاكاة الأشياء ووضعها نصب العين انتشاراً ملحوظاً . فنجد الآمدى يتابع قدامة ، ويرى أن الشاعر الحاذق هو من (يصور لك الأشياء بصورها.)(١٦٩) ويلح على الجانب البصرى من شعر الوصف أو ما يسميه « المعنى المشاهد. »(١٧٠) مفترضاً أنه كلما

---

(١٦٦) قدامة : نقد الشعر /٦٢ .
(١٦٧) المرجع السابق /٦٢ — ٦٣ .
(١٦٨) العسكرى : الصناعتين /١٢٨ — ١٢٩ .
(١٦٩) الآمدى : الموازنة ٢/٢٩٩ .
(١٧٠) المرجع السابق ٢/٢٢ .

كان الشاعر قادراً على نقل المشهد للمتلقى كان أحذق وأبرع من غيره ، وتصبح تلك الصورة الوصفية للبحترى :

تراءوك من أقصى السماط فقصروا خطاهم وقد جازوا الستور وهم عجل
إذا قلبوا أبصارهم من مهابة ومالوا بلحظ خلت أنهم قبل

(من فاخر المدح ، ومصيب الوصف ، وفى اقتصاص مثل هذه الأحوال يظهر حذق الشاعر وبراعته.)(١٧١) ويصنع ابن رشيق صنيع سابقيه، فيربط البراعة فى وصف « حقيقة الحال» بالبراعة فى التصوير.(ألا ترى إلى قول جميل فى وصف امرأة فاجأها :

غدا لاعب فى الحى لم يدر أننا عـر ولا أرض لنـا بطريو
فلمـا افتجنياه اتقـانا بكمـه فأعلن عـن روعاتنـا بشهيق

كيف وصف حقيقة الحال حتى صورها تصويراً.)(١٧٢) وأحسن الوصف – عند ابن رشيق – (ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عيانا للسامع.) (١٧٣)

ومن العسير أن نفهم ما يقوله قدامة عن « حكاية » الشيء، و « تمثيله بالحس بنعته »، أو ما يقوله العسكرى من أن أجود الوصف هو الذى يصور الموصوف « فتراه نصب عينك »، أو ما يرويه ابن رشيق من أن (أبلغ الوصف ما قلب السمع بصراً.)(١٧٤) إلا إذا ربطناه بالمحاكاة الأرسطية بمفهومها الحرفى الساذج ، وما اقترن به من مقارنة الشعر بالرسم . بل إن عبارة العسكرى « تراه نصب عينـك » ، عبارة أرسطية الأصـل ، ذلك أن أرسطـو تحدث – فى الخطابة – عن الاستعـارات والتعبيرات الرشيقة التى « تضع الشيء نصب الأعين.»(١٧٥) ونحن نعرف أن كتاب الخطابة قد ترجم فى أوائل

١٧١، الآمدى : الموازنة ٢/٣٧١
١٧٢، ابن رشيق : قراضة الذهب /٣٠ ٣١ .
١٧٣، ابن رشيق : العمدة ٢/٢٢٦ .
١٧٤، المرجع السابق ٢/٢٢٦ .
١٧٥، Aristotle, The Art of Rhetoric, p. 399.

القرن الثالث . والترجمة التى وصلتنا واضحة كل الوضوح فى هذا المصطلح فالمترجم يستخدم نفس الكلمات ، « وضع الشىء نصب العين »(١٧٦) ، مما يؤكد التأثير الأرسطى فى أفكار قدامة ، والعسكرى ، عن الوصف .

ومن المؤكد أن ربط الوصف بالنقل الحرفى وجد ما يدعمه فى الأصداء العربية لنظرية المحاكاة ، التى فهمت — فى جانب من جوانبها — على أنها تصوير وتمثيل شبه حرفى للعالم الخارجى . لقد انتهى ابن سينا إلى أن المحاكاة (هى إيراد الشىء وليس هو . . . كما يحاكى الحيوان الطبيعى بصورة هى فى الظاهر كالطبيعى .) (١٧٧) ونظر ابن سينا إلى المحاكاة من جانبها الوظيفى فردها إلى جوانب ثلاثة : تحسين ، وتقبيح ، ومطابقة .(١٧٨) وانتهى إلى أن التحسين والتقبيح طريقان إلى غاية واحدة ، هى إثارة انفعال يؤدى إلى فعل ، يتجلى فى قبض النفس ، أو بسطها ، إزاء أمر من الأمور . أما المطابقة فليست إلا مجرد استمتاع حسى بوصف الأشياء .

وإذا قارنا مفهوم المحاكاة عند ابن سينا بمفهومها عند أرسطو وجدنا ابن سينا يركز تركيزاً لافتاً على حرفية الصلة بين المحاكاة والعالم الخارجى ، مما يجعله ينحرف بمفهوم المحاكاة الأرسطى ، ويحولها إلى نقل سلبى للعالم الخارجى . لقد تحدث أرسطو — مثلا — عن أنواع الخطأ الشعرى ، وردها إلى نوعين : خطأ جوهرى يتبع الشعر نفسه ، وخطأ ثانوى يتبع أعراضه ، فإذا أراد الشاعر محاكاة المستحيل ، لعجزه وضعف شاعريته ، فالخطأ — فى هذه الحالة — راجع إلى جوهر الشعر نفسه ، أما إذا أخطأ الشاعر فصور جواداً يمد قدميه الأماميتين معا ، أو توهم أن أنثى الأيل من ذوات القرون ، فإن ذلك خطأ عرضى لا يرجع إلى صناعة الشعر نفسها ، بل يرجع إلى صناعة أخرى ، ولا يعاب به

---

(١٧٦) ارسطو طاليس : الخطابة ، الترجمة العربية القديمة /٢١٤ ، ٢١٧ .
(١٧٧) ابن سينا : فن الشعر /١٦٨ .
(١٧٨) المرجع السابق /١٧٠ .

الشاعر مثل الخطأ الأول ، ذلك أن المهم هو البراعة فى المحاكاة لا المطابقة الحرفية للعالم الخارجى ، فالشاعر قد يصور الأشياء كما ينبغى أن تكون ، أو كما يتصور الناس . وعلى هذا الأساس ينتهى أرسطو إلى أن تصوير المستحيل يمكن أن يكون من قبيل الخطأ الذى يتسامح فيه ، إذا كانت المحاكاة جيدة تحقق الغاية المرجوة منها . أما إذا كان تصوير المستحيل مظهراً لعجز فى المحاكاة وسذاجة من المحاكى ، فذلك هو الخطأ الذى لا يغتفر .(١٧٩) ولم يستطع ابن سينا أن يفهم ذلك كله ، فخلط بين الخطأ الثانوى والخطأ الجوهرى ، وألح إلحاحاً شديداً على حرفيه المحاكاة فقال : (من غلط الشاعر محاكاته بما ليس بممكن ومحاكاته على التحريف ، وكذبه فى المحاكاة ، كمن يحاكى بأيل أنثى ويجعل لها قرناً عظيماً... ومن ذلك أن لا يحسن محاكاة الناطق بأشياء لا نطق لها ، فيبكت ذلك الشاعر بأن فعلك ضد الواجب . . . ولا تصح المحاكاة بما لا يمكن وإن كان غير ظاهر الإحالة ولا مشهورها .) (١٨٠) وذلك كله بعيد عن أفكار أرسطو .

ولقد أدى تحريف ابن سينا لمفهوم المحاكاة الأرسطية إلى تحريف أشد عند ابن رشد ، ولذلك ذهب ابن رشد إلى أننا (نلتذ ونسر بمحاكاة الأشياء . . . وبخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء ، مثلما يعرض فى تصاوير كثير من الحيوانات ، التى يعملها المهرة من المصورين .)(١٨١) ويرى أن الأغلاط التى تقع فى الشعر ، ويجب توبيخ الشاعر فيها ستة أصناف ، منها (أن يحاكى بغير ممكن ، بل ممتنع .) ومنها تحريف المحاكاة (وذلك مثلما يعرض للمصور أن يزيد فى الصورة عضواً ليس فيها ، أو يصوره فى غير المكان الذى هو فيه ، كمن يصور الرجلين فى مقدم الحيوان ذى الأربع ، واليدين

(١٧٩) شكرى عياد : كتاب ارسطو طاليس في الشعر /١٤٢ — ١٤٤ .
(١٨٠) ابن سينا : فن الشعر /١٩٦ — ١٩٧ .
(١٨١) ابن رشد : فن الشعر /٢٠٦ .

فى مؤخره . وينبغى أن يتفقد مثال هذا فى أشعار العرب، وقريب منه عندى قول بعض المحدثين الأندلسيين يصف الفرس:(١٨٢)

وعلى أذنيه أذن ثالث من سنان السمهرى الأزرق

وكان ذلك التحريف فى مفهوم المحاكاة الأرسطية يمهد الطريق أمام حازم القرطاجنى ، ليقع فى نفس الأخطاء التى وقع فيها ابن سينا ، وابن رشد. لقد فهم حازم المحاكاة باعتبارها تصويراً وتمثيلا للعالم الخارجى ، وانتهى إلى أن الأقاويل الشعرية تهدف إلى (تصوير الأشياء الحاصلة فى الوجود ، وتمثيلها فى الأذهان على ما هى عليه خارج الأذهان ، من حسن أو قبح حقيقة ، أو على غير ما هى عليه تمويهاً وإيهاماً.)(١٨٣) ومعنى ذلك أن المحاكاة تنقسم — بحسب ما يقصد بها — إلى محاكاة تحسين ، أو تقبيح ، أو مطابقة . فإذا كان التحسين أو التقبيح يقصد به (إنهاض النفوس إلى فعل شىء ، أو طلبه ، أو اعتقاده ، أو التخلى عن فعله أو طلبه أو اعتقاده ، بما يخيل لها فيه من حسن ، أو قبح ، أو جلالة أو خسة.)(١٨٤) فإن محاكاة المطابقة لا يقصد منها (إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح فى بعض المواضع التى يعتمد فيها وصف الشىء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه.)(١٨٥) والمذهب الأمثل فى النوع الأخير من المحاكاة هو (محاكاة الحسن بالحسن ، والقبيح بالقبيح.)(١٨٦) أى تصوير عناصر العالم الخارجى ، وتمثيلها فى الأذهان على ما هى عليه ، دون تمويه أو إيهام .

ويلح حازم على المماثلة الواضحة بين صور المحاكاة وأصلها الخارجى الذى تمثله . وسواء أكانت المحاكاة تقوم على تخييل صورة الشىء بصفاته ذاتها أو تخييله بصفات شىء آخر يماثله ، وهو ما يسميه حازم «المحاكاة التشبيهية» ، فلابد

---

(١٨٢) المرجع السابق / ٢٤٧ — ٢٤٨ .
(١٨٣) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء / ١٢٠ .
(١٨٤) المرجع السابق / ١٠٦ .
(١٨٥) المرجع السابق / ٩٢ .
(١٨٦) المرجع السابق / ١١٣

من وجود تشابه قوى ، وتماثل دقيق ، بين المحاكاة وأصلها المباشر، أو بين «المثال» و « الممثل به . »(١٨٧) وهذا أمر طبيعى طالما أن الأصل فى المحاكاة هو تخييل أجزاء الشىء حتى (تقوم صورته بذلك فى الخيال الذهنى ، على حد ما هى عليه خارج الذهن ، أو أكمل منه ، إن كانت محتاجة إلى التكميل.)(١٨٨)

ومن هذه الزاوية يرد حازم الإعجاب بالمحاكاة إلى الإحساس بقدرتها الفائقة على تصوير الأشياء، مما يترتب عليه أن يكون استمتاع المتلقى بالصورة الفنية قرين إدراكه دقة المماثلة والمناسبة ، بين الصورة وأصلها الذى تحاكيه(١٨٩) وكأن الهزة التى يشعر بها المتلقى إزاء الصورة لا تحدث إلا عندما يتعرف فيها المتلقى على الأشياء التى عرفها من قبل ، ويعجب ببراعة نقلها . ودقة المماثلة بينها وبين الأصل الذى يعرفه . وبذلك لا يكمل الالتذاذ بالتخييل ، أو المحاكاة للمتلقى إلا بأن يكون (قد سبق للنفس إحساس بالشىء المخيل وتقدم لها عهد به.)(١٩٠) ومن ثم يذهب حازم إلى أنه (ينبغى أن يكون المثال المحاكى به معروفاً عند جميع العقلاء أو أكثرهم بالسجية . ولا يحسن أن يكون مما ينكر ويجهل.)(١٩١)

* * *

ما الذى حين ينتج ينظر إلى شعر الوصف على هذا النحو؟ . إن مثل هذه النظرة تغذى الاعتقاد القديم فى الصدق الحرفى لتشبيهات الشعراء ، وتدعم الفكرة القائلة إن العرب قد ضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه عيانها وحسها (فشبهت الشىء بمثله تشبيهاً صادقاً ، على ماذهبت إليه فى معانيها التى أرادتها.)(١٩٢) مما يترتب عليه الإلحاح على دقة التشبيه ، وتوافقه الكامل مع عناصر العالم الخارجى.

١٨٧: المرجع السابق /٩٤ ، ٩٥، ١١٣ .
١٨٨: المرجع السابق /١١٩ .
١٨٩: المرجع السابق /١١٦ — ١١٧ .
١٩٠: المرجع السابق /١١٨ .
١٩١: حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء / ١١٢ .
١٩٢: ابن طباطبا : عيار الشعر /١١ .

والتشبيه أوضح الأنواع البلاغية ارتباطاً بفن الوصف ، ذلك أنه — بحكم تكوينه — يضع الشيء إزاء ما يقابله ، على نحو لا نجده فى الاستعارة التى تلغى الحدود الواقعية بين الأشياء . وأوضح ما يظهر ذلك الجانب من التشبيه عند ما يراد به مجرد المطابقة ، فلا يكون الغرض منه شرحاً أو توضيحاً ، أو مبالغه أو تحسيناً أو تقبيحاً . وفى هذه الحالة يستند التشبيه إلى مشابهة مادية بحتة ، ترد إلى هيئات الأشياء وأشكالها ، ولا تتعداها إلى ما يسمى بأوجه الشبه العقلية . وعندئذ ينطبق كل طرف من طرفى التشبيه على الآخر انطباقاً كاملا ، إلى الدرجة التى يمكن معها عكس الطرفين ، ووضع كل واحد منهما موضع الآخر (١٩٣) .

ويصبح صواب التشبيه — فى هذه الحالة — مردوداً إلى التطابق المادى الكامل بين الطرفين ، وخضوعه الكامل لما عليه الموصوف فى العالم الخارجى ، إلى الدرجة التى يغدو معها التشبيه فعلا آلياً للمحاكاة . ومن هذه الزاوية لام القدماء أبا نواس لأنه شبه عين الأسد بعين المخنوق :

كأنما عينـــه إذا نظرت بارزة الجفن عين مخنوق

لأن التشبيه ضدّ ما عليه الموصوف فى الواقع ، فالأسد لا يوصف بجحوظ العين ، بل بغؤورها . (١٩٤) وخطأوا وصفه لمخلب الكلب :

كأنما الأظفور من قنـــابه موسى صناع رد فى نصابه

(لأنه ظن أن مخلب الكلب كمخلب الأسد والسنور ، الذى ينستر إذا أرادا حتى لا يتبينا ، وعند حاجتهما تخرج المخالب حُجنا محددة يفترسان بها والكلب مبسوط اليد أبداً غير منقبض .) (١٩٥) وهكذا نجد أن معيار الصحة فى التشبيه يقوم على إدراك التشابه الكامل ، أو التطابق الحرفى ، بين المشبه والمشبه به فى ضوء الأصل الفيزيقى الموصوف ، وهى مسألة تتم فى ضوء المحاكاة بمفهومها

(١٩٣) المرجع السابق /١١ وقدامة / نقد الشعر ٥٥ .
(١٩٤) انظر : الجاحظ : الحيوان ٤/٤٥٧ وابن قتيبة : الشعر والشعراء ٢/٨٠١ .
(١٩٥) المرزبانى : الموشح /٥٧٣ .

الساذج الذى يجعلها من قبيل النسخ الحرفى ، أو التمثيل البصرى لمشاهد الطبيعة.

ولقد ترتب على هذه النظرة افتراض مؤداه أن التشبيه أصعب من الاستعارة لأن الاستعارة لا يطلب فيها إلا التناسب المنطقى بين المعنى الأصلى والمجازى أما التشبيه فإنه يتطلب ، فضلا عن ذلك التناسب ، مماثلة مادية دقيقة بين الطرفين . ومعاينة فعلية لهما يمكن أن تستغنى عنها الاستعارة . لذلك ذهب ابن رشيق إلى أن (أشد ما تكلفه الشاعر صعوبة التشبيه، لما يحتاج إليه من شاهد العقل ،واقتضاء العيان.)(١٩٦) وطالما أن وصف الإنسان لما يراه أصوب من وصفه ما لم يره، فإن(تشبيهه ماعاين بما عاين أفضل من تشبيهه ماأبصر بما لم يبصر.)(١٩٧) (ألا ترى إلى أبى نواس — وهو مقدم فى المحدثين — لما وصف الأسد وليس من معارفه ، ولعله ما شاهده قط إلا مرة فى العمر ، إن كان شاهده ، دخل عليه الوهم فجعل عينيه بارزة وشبههما بعيون الخنوق . وقام عنده أن هذا أشنع وأشبه بشتامة وجه الأسد ، وذهب عنه من صفة أبى زبيد وغيره لغؤور عينيه ماهو أعلم به ممن أخذ عليه.)(١٩٨) ولقد أدى هذا الفهم بابن رشيق إلى مطالبة المحدثين بالانصراف عن وصف عناصر الحياة البدوية التى لا يعرفون عنها الكثير إلى عناصر عالمهم الحضرى فذلك أول بهم ، وهم أجدر بالإجادة فيه .(١٩٩)

ويتوقف عبد القاهر طويلا عند فكرة التفصيل فى التشبيه . ويردها إلى إدراك العناصر الحرفية الدقيقة فى الموصوف ، وهكذا يصبح قول عنترة :

يتبع لا يبتغى غيره بأبيض كالقبس اللهب

أقل مرتبة من قول امرئ القيس :

جمعت رديناً كأن سنانه سنا لهب لم يتصل بدخان

---

١٩٦. ابن رشيق : العمدة ٢٨٥/١ .
١٩٧. المرجع السابق ٢٣٦/٢ .
١٩٨. المرجع السابق ٢٤٠/٢ .
١٩٩. المرجع السابق ٢٩٥/٢ — ٢٩٦ .

لدقة تطابق أطراف التشبيه فى البيت الأخير ، رغم أن المشبه به فى كليهما واحد وهو شعلة النار ، إذ أن امرأ القيس قصد إلى التفصيل الدقيق ، وتروى فى حال كل واحد من الفرع والأصل ، حتى قام فى نفسه حينئذ شك فى أنه بالأصل شيء يقدح حقيقة الشبه ، وهو الدخان الذى يعلو رأس الشعلة ، وأنه ليس فى رأس السنان ما يشبه ذلك. (وأنه إذا كان كذلك كان التحقيق وما يؤدى الشيء كما هو أن تستثنى الدخان وتنفى ، وتقصر التشبيه على مجرد السنا وتصور السنان فيه مقطوعاً عن الدخان . ولو فرضت أن يقع هذا كله على حد البديهة ، من غير أن يخطر ببالك ما ذكرت لك ، قدرت محالاً لا يتصور.)(٢٠٠)

ولا شك أن الإلحاح على علاقة التشبيه بالتفصيل — وهى فكرة أقدم من عبد القاهر (٢٠١) — يؤدى إلى الإعجاب الشديد بحشد التشبيهات وتكرارها داخل البيت الواحد أو الأبيات ، ذلك أن الحشد يؤدى إلى استقصاء عناصر المشابهة كما أن التكرار يؤدى إلى اقتناص كل المشابهات الممكنة عقلا . ومن هنا كنا نسمع عن الإعجاب بتشبيه الشيء بأشياء متعددة فى بيت واحد ، أو أبيات قليلة ، (٢٠٢) أو تشبيه شيئين بشيئين ، (٢٠٣) أو تشبيه أربعة أشياء بما يماثلها فى بيت واحد . (٢٠٤) ويصل الإحصاء إلى تسجيل تشبيه ستة أشياء بستة غيرها ، وذلك فى قول ابن المعتز ، الذى يعد القمة فى ذلك: (٢٠٥)

بدر وليـــل وغصن وجـــه وشعر وقـــد

---

(٢٠٠) عبد القاهر : أسرار البلاغة /١٥٠ .

(٢٠١) راجع الآمدى : الموازنة / ١٨٦ — ١٨٧ والحاتمى : الرسالة الموضحة /٤٣ . والبغدادى : قانون البلاغة ، رسائل البلغاء ٤٤٢ — ٤٤٣ .

(٢٠٢) راجع ابن قتيبة : الشعر والشعراء ١٣٩/١ — ١٤٠ وقدامة نقد الشعر /٥٩ .

(٢٠٣) المبرد : الكامل ٣٢/٣ والبرهان في وجوه البيان /١٨٤ — ١٨٥ وحلية المحاضرة /٥١ والحصان /٢٢٧ — ٢٢٨ .

(٢٠٤) العسكرى : الصناعتين / ٢٤٩ ، ٢٥١ .

(٢٠٥) أمالى المرتضى ١٣٠/٢ .

خمـــر وورد ودُرٌّ ريق وثغـــر وخـــد

وإذا انتقلنا من التشبيه إلى الوصف بوجه عام ، وجدنا أن الإلحاح على المحاكاة يؤدى إلى مجموعة من المبادىء المضللة ، أهمها افتراض أن الوصف لا بد أن يشبه الشيء الموصوف ويماثله كل المماثلة ، مما يترتب عليه حرص شديد على الاستقصاء، واستيعاب الصفات، دون أن يوضع فى الاعتبار عامل الاختيار عند الشاعر ، أو ما تقوم عليه العملية الشعرية نفسها من إعادة تشكيل لمعطيات العالم الخارجى .

ونتيجة لذلك الحرص على الاستقصاء واستيعاب الصفات وضع قدامة — ضمن نعوت الجودة فى المعانى الشعرية — ما أسماه « التتميم » .(وهو أن يذكر الشاعر المعنى ، فلا يدع من الأحوال التى تتم بها صحته، وتكمل معها جودته شيئاً إلا أتى به .)(٢٠٦) وتحدث عما أسماه « حسن التقسيم »(٢٠٧) وهو(أن يبتدىء الشاعر فيضع أقساماً فيستوفيها ولا يغادر قسما منها .) ومثال ذلك قول الشاعر ، يصف فرساً على هيئته من جميع جهاته :

أمـــا إذا اســـتقبلته فكأنـــه باز يكفكف أن يطير وقد رأى
أمـــا إذا اســـتدبرته فتـــوقـــه ســـاق قموص الوقع عارية النسا
أمـــا إذا اســـتعرضته متمطـــرا فتقول هـــذا مثـــل سرحان الغضا

(فلم يدع هذا الشاعر قسما من أقسام النصبة التى ترى فى الفرس ، إذا رؤى عليها ، إلا أتى به . . . فإن هذا الشاعر إنما وصف الجهات التى يراها الإنسان من الفرس، إذا كان على بسيط الأرض ،وكان الرجل قائماً أو قاعداً، إذ كانت

---

(٢٠٦) قدامة : نقد الشعر /٧٥ .

(٢٠٧) المرجع السابق ٧٠ .

هذه الحال هى التى يرى الإنسان عليها الخيل فى أكثر الأمر.)(٢٠٨)

ويذهب حازم إلى أن وصف الشاعر لا يكمل إلا إذا حصّل جميع معانى الشىء الموصوف واستقصى عناصره ، كما أنه ينبغى على الشاعر ترتيب عناصر المحاكاة تبعاً لترتيبها فى العالم الخارجى ، ذلك أن الشاعر يجرى مجرى الرسام والمحاكاة بالمسموعات تجرى من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر.(٢٠٩) فإذا كان الرسام يلتزم قواعد المنظور الخارجى ، ويصور عناصره تبعاً لما هى عليه فى الخارج ، فلا يضع النحر فى صدر الحيوان إلا تاليا العنق ، كذلك الشاعر عليه أن يوالى بين أجزاء الصور تبعاً للعناصر الموجودة فى العالم الخارجى :(٢١٠) فيكون الشاعر (بمنزلة المصور الذى يصور أولا ما جل من رسوم تخطيط الشىء ، ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق . وهذا فى تخييلات الأشياء المقصود تخييل جزء جزء منها واجب ، مثل أن يبدأ بتخييل أعالى الإنسان ، ويختم بتخييل أسفله.) (٢١١) وبذلك تصبح المحاكاة التامة فى الوصف (هى استقصاء الأجزاء التى بموالاتها يكمل تخييل الشىء الموصوف.)(٢١٢) والمحاكاة التامة للتاريخ هى (استقصاء أجزاء الخبر المحاكى ، وموالاتها على ما انتظمت عليه حال وقوعها.)(٢١٣) ويصبح كمال المعنى مرتبطاً (باستيفاء أجزائه البسيطة ، أو استيفاء أجزائه المركبة ، لأن المعانى منها ما ينحل إلى أجزاء مركبة ، ومنها ما لا ينحل إلا إلى أجزاء بسيطة.)(٢١٤)

وهكذا يلح الناقد القديم على استيعاب الصفات ، واقتناص الهيئات دون أن يدرك أن هذه أمور لا تتناسب مع طبيعة الشعر ، أو طبيعة

---

٢٠٨. قدامة : نقد الشعر /٧١ وقارن بمنهاج البلغاء / ١٠٠ — ١٠١ .
٢٠٩. حازم : منهاج البلغاء / ١٠٤ ، ١٢٩ ، ٢٤٩ — ٢٥٠ .
٢١٠. المرجع السابق /١٠٤ .
٢١١. المرجع السابق /١٠١ .
٢١٢. المرجع السابق /١٠٥ .
٢١٣. المرجع السابق /١٠٥ .
٢١٤. المرجع السابق /١٢١ ، ١٥٤

الصورة الفنية ، وإذا افترضنا أن الشاعر قادر على محاكاة الطبيعة ونقل عناصرها ، فى صور أمينة تحكى مشاهدها ، وتمثلها للمتلقى تمثيلا دقيقاً فما فائدة الشعر فى هذه الحالة ؟ . ولماذا لا يكون الاكتفاء بالأصل أفضل من تأمل الصورة ؟ أو يكون تأمل الموصوف أكثر امتاعاً من تأمل الوصف ؟ . وهل يمكن أن تتحقق فى الوصف — بعد أن يصبح مجرد محاكاة للطبيعة — صفات من قبيل الابتكار ، أو الاختراع ، أو الابتداع ، أو غيرها من الصفات الأثيرة عند الناقد القديم ؟ .

ويبدو أن مثل هذه الأسئلة كانت تراود بعض النقاد القدماء ، وتؤرقهم وتدفعهم إلى التشكك فى المسلمات الشائعة حول فن الوصف ، وإعادة النظر فى الإعجاب بقدرته على تصوير الموصوف وتمثيله ، أو إلى محاولة تبرير المحاكاة نفسها تبريراً جمالياً .

لقد توقف الآمدى — مثلا — إزاء أبيات البحترى :

وليلة هوّمنا على العيس أرسلت ... بطيف خيال يشبه الحق باطله
فلولا بياض الصبح كان تشبثى ... بعطفى غزال بت وهنا أغازله
وكم من يد لليل عندى حميدة ... وللصبح من خطب تذم غوائله

وعلق عليها بقوله : (وهذا كله إنما حسن هذا الحسن ، وقبلته النفوس ، لأنه اعتمد أن يخبر بالأمر على ما هو به ، من غير زيادة ولا نقصان .) ولكن ناقداً آخر مثل الشريف المرتضى ، لم يعجب بالأبيات ورأى أنها أبيات عادية لا بلاغة فيها ولا براعة ، ولم يعجب — بالتالى — بتبرير الآمدى لجمالها فعقب عليه بقوله : (وكم من مخبر عن الشىء على خلاف ما هو به لكلامه القبول ، وإلى القلوب منه الوصال .) (٢١٥) وتوقف ابن الأثير إزاء أبيات أبى نواس :

تدار علينا الراح فى عسجدية ... حبتها بأنواع التصاوير فارس

(٢١٥) الشريف المرتضى : طيف الخيال / ٣٩ .

قرارتها كسرى وفى جنباتهـا مهـا تدريها بالقسى الفوارس
فالراح ما زُرّتْ عليـه جيوبها وللمـاء ما دارت عليـه القلانس

ويلاحظ أن العلماء قبله قد أكثروا من وصفها بالابتداع، مع أنه لم يجد فيها شيئاً مبتدعاً. ذلك (أن أبا نواس رأى كأساً من الذهب ذات تصاوير فحكاها فى شعره. والذى عندى فى هذا أنه من المعانى المشاهدة، فإن هذه الخمر لم تحمل إلا ماء يسيراً، وكانت تستغرق صور هذا الكأس إلى مكان جيوبها، وكان الماء فيها قليلا بقدر القلانس التى على رءوسها. وهذه حكاية حال مشاهدة بالبصر.)(٢١٦) وشبيه بذلك الرأى ما قاله ابن الاثير — أيضاً — عن تشبيه امرىء القيس :

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العناب والحشف البالى

ذلك أن التشبيه ليس من قبيل الصورة الأصيلة، التى تحقق لمتلقيها فائدة مرجوة، أو منعة ملحوظة. (وغاية ما فيه أنه رأى صورة فحكاها، فى المماثلة بينها وبين صورة أخرى، وليس ثم سوى ذلك.)(٢١٧)

ويقارن ابن الأثير بين التشبيه الذى يقتصر على «حكاية الحال المشاهدة» فحسب والتشبيه الذى يتجاوز ذلك إلى تقديم صورة، يستنبطها الفكر ويبتدعها ابتداعاً، وبذلك يصبح تشبيه البحترى :

خلق منهم تردد فيهم وليته عصابة من عصابة
كالحسام الحراز يبقى على الده ر ويفنى فى كل حين قرابه

أفضل من تشبيهات ابن الرومى :

أدرك ثقاتك إنهم وقعوا فى نرجس معه ابنة العنب
فهم بحال لو بصرت بها سبحت من عجب ومن عجب

---

(٢١٦) ابن الأثير : المثل السائر ٢/١٣ — ١٤ .
(٢١٧) ابن الأثير : الاستدراك / ٦٠ .

ريحانهم ذهب على درر وشرابهم درر على ذهب

لأن ابن الرومى اقتصر على « الحكاية » بينما استنبط البحترى تشبيه استنباطاً من خاطره .(٢١٨)

ولقد واجه حازم الشكوك التى أثارها المرتضى وابن الأثير ، فطرح على نفسه سؤالا فى غاية الأهمية وهو : لماذا لا يكون التذاذ المتلقى بالشىء المحكى نفسه أكثر من التذاذه بالمحاكاة نفسها ؟. وأجاب حازم عن ذلك السؤال بقوله : إن انفعالنا بالرؤية المباشرة لموضوع المحاكاة يختلف فى طبيعته عن انفعالنا بالمحاكاة ذاتها ؛ ذلك أن الانفعال الأول نابع من حسن الشىء فى ذاته ، أما الانفعال الثانى فإنه نابع من « التعجب » . ولا شك أن اللذة التى تصحب مشاهدتنا لامرأة جميلة — مثلا — تختلف ، نوعاً وكيفا ، عن اللذة التى نعانيها لو شاهدنا نفس المرأة فى لوحة مرسومة ، فاللذة الأولى وليدة الصبوة إلى المرأة ذاتها ، ومرتبطة بما يتعلق للنفس بها من مآرب ، أما اللذة الثانية فهى وليدة استمتاع جمالى خالص باللوحة نفسها ، ومرتبطة (بالتعجيب من حسن محاكاتها وإبداع الصنعة فى تقديرها على ماحكى بها .) (٢١٩)وربما كان أعجابنا باللوحة أقوى وأشد من إعجابنا بالأصل (بل الأمر فى الأكثر على ذلك .)(٢٢٠)لأن الأصل المحكى قد لا يكون حسناً أو جميلا فى كل حال ، ولكن تخييله بالمحاكاة يخلع عليه صفة الجمال ، ويجعله مثيراً للإعجاب فى كل الأحوال . والدليل على ذلك أن النفس التى تنفر من مطالعة المشاهد القبيحة المستبشعة فى الواقع تعود فتلتذ بها ، عند ما تشاهدها فى لوحة أو تمثال ، فيكون موقع تلك المشاهد

---

(٢١٨) ابن الأثير : المثل السائر ١٤١/٢ .

(٢١٩) حازم : منهاج البلغاء /١٢٧ .

(٢٢٠) نفس المرجع والصفحة .

من النفوس مستلذا (لا لأنها حسنة فى أنفسها ، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكى بها عند مقابستها به.)(٢٢١)

و إذا كان الأمر كذلك فإن المحاكاة الشعرية أكثر إثارة للمتعة من أصلها الذى تحاكيه . وأكثر منه قدرة على إثارة الإعجاب ، أو « التعجيب » . ذلك أن القول المخيل (قل ما يخلو من التعجيب ، بل كأنه مستصحب له من أقل ما يمكن من ذلك ... إلى أكثر ما يمكن.)(٢٢٢) والتعجيب فى الشعر إما أن يكون من جهة إبداع محاكاة الشيء وتخييله فى ذاته، كما يحدث فى المحاكاة المباشرة . وعندئذ تصبح نسبة القول المخيل إلى النفس والسمع (نسبة إفصاح الزجاجة عما حوته ، وإفشائها سر ما أودعته إلى العين ، من تماثيل الشمع ذوات الأنوار ، أو الأدواح الخضر ذوات النوار فى صفحات الماء ، ما ليس لها لرؤية صور هذه الأشياء حقيقة ، لأن حال معاينة أشكال هذه الأشياء فى المياه أقل تكرراً على الإنسان ، من مشاهدة حقائق تلك الصور ، فهى لها أشد استطراقاً . وأيضاً فإنه يقع فى اقتران تمثال الشيء المستحسن به من التشاكل نحو مما يقع بين اقتران بعض المتلونات ببعض.)(٢٢٣).

وقد يحدث التعجيب بالقول المخيل بوسيلة أخرى ، كأن يخيل الشيء عن طريق غيره ، ويحاكى بصفات شيء آخر يماثله ، كما يحدث فى المحاكاة التشبيهية . وعندئذ تبتهج النفس لانتقالها من المجاز إلى الحقيقة ، أو من الممثل به إلى المثال. (ونظير ذلك من المحاكاة ، فى حسن الاقتران ، أن يقرن بالشيء الحقيقى فى الكلام ما يجعل مثالا له ، مما هو شبيه به على جهة من المجاز ، تمثيلية أو استعارية ، كقول حبيب :

دمن طالما التقت أدمع الـ ـمزن عليها وأدمع العشاق

وقول ابن التنوخى :

---

(٢٢١) المرجع السابق /١١٦ .
(٢٢٢) المرجع السابق /١٢٧ .
(٢٢٣) المرجع السابق /١٢٨ — ١٢٩

لما ساءنى أن وشحتنى سيوفهم وأنـــك لى دون الوشاح وشاح

فحسن اقتران أدمع العشاق، وهى حقيقة ، بأدمع المزن وهى غير حقيقية واقتران الوشاح الذى هو حقيقة بالوشاح المراد به التزام المعتنق ، وهو غير حقيقى تجرى فى حسن موقعه ، من السمع والنفس ، مجرى موقع حسن اقتران الدوح الذى له حقيقة بمثاله فى الغدير ، ولا حقيقة له من العين ، فإن المسموعات تجرى من السمع مجرى المتلونات من العين .) (٢٢٤).

ولا يشك حازم فى أن محاكاة الشئ بغيره أطرف من محاكاته بصفاته الذاتية ، ذلك أن المحاكاة الأولى أكثر جدة وطرافة ، فإذا كانت المحاكاة المباشرة تضعنا فى مواجهة الشىء نفسه بلا مواربة ، وتشف عنه كما تشف آنية الزجاج عما تحويه ، فإن محاكاة الشىء بغيره لا توصلنا إلى الأصل المحكى إلا عن طريق نوع من « المقايسة » أو الاستدلال ، أكثر خفاء وحذقاً ، بحيث تكتمل متعة التعرف على ما بدا خافياً لأول وهلة ، وما يصحب ذلك من شعور أقوى بالاستطراف والاستغراب. (٢٢٥) وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان ذلك أبدع ، (٢٢٦) لأن (الاستغراب والتعجيب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها التخيالية قوى انفعالها وتأثرها.) (٢٢٧) (والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التى يقل التهدى إلى مثلها ، فورودها مستندر مستطرف لذلك ، كالتهدى إلى ما يقل التهدى إليه من سبب للشىء تخفى سببيته ، أو غاية له ، أو شاهد عليه ، أو شبيه له أو معاند ، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة ، قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر ، وغير ذلك من الوجوه التى من شأن النفس أن تستغربها.) (٢٢٨)

---

(٢٢٤) المرجع السابق /١٢٨ .
(٢٢٥) المرجع السابق /١٢٩
(٢٢٦) المرجع السابق /٧١
(٢٢٧) المرجع السابق /٩٦
(٢٢٨) المرجع السابق /٩٠

وهكذا تصبح صور المحاكاة أجمل من الأصل المحكى وأبهج ، لأنها أقل منه تكراراً على العين ، وبالتالى أكثر استطرافاً وغرابة ، والنفس أميل ما تكون إلى الاستطراف ، وفضلا عن ذلك فإن صور المحاكاة تقوم على « اقترانات » جديدة بين عناصرها المكونة لها من ناحية ، وبينها وبين العالم الخارجى من ناحية أخرى . ولقد رد أرسطو جانباً من جمال المحاكاة إلى ما يصحبها من لذة التعرف على موضوعاتها ، وذهب إلى أننا نبتهج برؤية الصور المحاكية لأننا نستنبط منها ما تدل عليه . وما يقصده حازم بحسن الاقتران فى المحاكاة ، قريب مما كان يقصده أرسطو بلذة التعرف التى تحملها صور المحاكاة إلى المتلقى . وإذا أضفنا إلى ذلك ما تتميز به المحاكاة الناجحة — عند حازم — من تجانس شكلى ، واتساق « صورى » ، لا تتميز به مادتها الأصيلة ، أو موضوعها المحكى فى كل الأحوال ، أدركنا ما لأرسطو من أثر فى فهم حازم لجمال المحاكاة وتبريره للذة التى تصحبها تبريراً شكلياً ، وثيق الصلة بمفهوم « العلة الصورية » عند المعلم الأول .

* * *

— ٨ —

أهم ما نلاحظه على تبرير حازم لجمال المحاكاة هو تجاهله التام للمبدع . إن المحاكاة المباشرة أجمل من الأصل لأنها أكثر استطرافاً ، والمحاكاة الشبيهة أجمل من المباشرة لأنها تنقل المتلقى من هذا الطرف إلى ذاك بنوع من الاستدلال . وهذا تبرير يذكرنا بما قاله الفخر الرازى عن اللذة التى يخلفها المجاز فى المتلقى . يضاف إلى ذلك سحر المحاكاة وقدرتها اللافتة على تحسين القبيح وقلبه إلى جمال خالص ، يمكن أن يثير اللذة بعد أن كان يثير الاشمئزاز . ولكن ما الذى يجعل الشاعر مضطراً إلى ذلك كله ؟ . ولماذا يقلب القبيح جمالا . أو يجعل صورة المرأة التى يعشقها أجمل بكثير من المرأة نفسها ؟ .

وهل يصدر فى كل ما يفعله عن ضرورة داخلية أقوى منه ، تلك أسئلة لن نجد لها إجابة مقنعة عند حازم أو غيره من النقاد .

قصارى ما نجده عند حازم هو « التعجيب » . و « التعجيب » كلمة موهمة ، كل ما يفهم منها أن المحاكاة قادرة — لما فيها من تجانس شكلى أو غرابة — على إثارة الإعجاب الدائم فى المتلقى . ومن الطبيعى أن يعود حازم إلى أرسطو كى يفيد منه ، فى تبرير جمال المحاكاة ، ذلك أن أرسطو لم ينظر إلى الجانب الوظيفى للمحاكاة إلا من زاوية المتلقى ، فضلا عن أنه ركز كل التركيز على تجانس الفعل المحاكى ووحدته . ورد إليه تأثر المتلقى بالمحاكاة .

لقد رد حازم — شأنه شأن غيره من القدماء — وظيفة الصورة إلى إفناع بفكرة ، أو إمتاع بتصوير مستطرف . وكان للإقناع وسائل تتفاوت بتفاوت درجاته ، كما كان الإمتاع يتحقق بالمحاكاة المباشرة ، أو « حكاية حال مشاهدة بالبصرة » كما يقول ابن الأثير ، أو يتحقق بالمحاكاة التشبيهية كما يقول حازم . ولكن الأصل فى الامتاع والإقناع هو المتلقى . والمعيار الأساسى فى الحكم على نجاح الصورة أو فشلها — عند الجميع — هو تناسبها مع مقتضى « الحال الخارجى » ، أو مقامات المستمعين .

والذى لا شك فيه أن فهم وظيفة الصورة من زاوية المتلقى وحده وما صاحبه من سوء فهم لوظيفة الشعر الاجتماعية ، قد أدى إلى مزالق كثيرة أهمها : فصل الصورة عن المعنى واعتبارها من قبيل الزينة العارضة ، وتجاهل الضرورة الداخلية الملحة ، التى تدفع الشاعر إلى التفكير ، والتعبير بالصورة رد جمال الصورة إلى تجانس شكلى ، وتناسب منطقى جامد ، لا يعول عليه فى الفن وأخيراً تحويل الصورة إلى طرائق جامدة للاستدلال المنطقى .

ولم يفهم الناقد القديم — فى الأغلب الأعم — أن الأصل فى الشعر هو المبدع قبل المتلقى ، وأن القصيدة لن تحقق شيئاً للمتلقى إلا إذا حققت ما يماثله

للمبدع . وعند ما ننظر إلى وظيفة الصورة من زاوية المبدع ، يتكشف لنا زيف النتائج التى أدى إليها التصور القديم . فالصورة ليست من قبيل « الزينة » الطارئة على المعنى الأصلى ، وكأن الشاعر يتمخض — كما يقال — المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثراً ، ثم يعد له بعد ذلك ما يلبسه إياه من الصور التى تناسبه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه .(٢٢٩) إن الصورة هى الوسيط الأساسى الذى يستكشف به الشاعر تجربته ، ويتفهمها كى يمنحها المعنى والنظام . وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة ، أو مجاز وحقيقة أو رغبة فى إقناع منطقى ، أو إمتاع شكلى ، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة للعبر بها عن حالات ، لا يمكن له أن يتفهمها ، و يجسدها ، بدون الصورة .

و بهذا الفهم لا تصبح الصورة شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه ، أو حذفه وإنما تصبح وسيلة حتمية ، لإدراك نوع متميز من الحقائق ، تعجز اللغة العادية عن إدراكه ، أو توصيله . وتصبح المتعة التى تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف ، والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية . ويصبح نجاح الصورة أو فشلها فى القصيدة مرتبطاً بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر ، باعتبارها وصلا لخبرة جديدة ، بالنسبة للشاعر الذى يدرك ، والقارىء الذى يتلقى .

• • •

(٢٢٩) ابن طباطبا : عيار الشعر /٥

المصادر والمراجع

(١) المصادر

الآمدى :

- الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٥

ابن أبى الإصبع :

- بديع القرآن ، تحقيق حفنى شرف ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٥٧
- تحرير التحبير ، تحقيق حفنى شرف ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية القاهرة ١٣٨٣ هـ

ابن أبى الحديد :

- الفلك الدائر على المثل السائر (مع المثل السائر) ، تحقيق أحمد الحوفى وبدوى طبانة ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٦٢

ابن أبى عون :

- كتاب التشبيهات ، تحقيق محمد عبد المعيد خان ، كمبردج ١٩٥٠

ابن الأثير :

- الاستدراك فى الرد على رسالة ابن الدهان ، تحقيق حفنى شرف ، الأنجلو ، القاهرة ١٩٥٨
- الجامع الكبير فى صناعة المنظوم من الكلام والمنثور ، تحقيق مصطفى جواد ، المجمع العلمى ، بغداد ١٩٥٦

— المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق أحمد الحوفى وبدوى طبانة ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٥٩ — ١٩٦٢

ابن باجة :

— تدبير المتوحد ، تحقيق م . آسين بالسيوس . مدريد ١٩٤٦

ابن بسام :

— الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، المجلد الأول ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٩

ابن الجراح :

— الورقة ، تحقيق عبد الوهاب عزام وعبد الستار فراج ، دار المعارف ، الطبعة الثانية .

ابن جنى :

— التمام فى تفسير أشعار هذيل ، تحقيق أحمد مطلوب وآخرين ، مطبعة العانى ، بغداد ، بدون تاريخ .

— الخصائص ، تحقيق محمد على النجار ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ١٩٥٣ — ١٩٥٦

— سر صناعة الإعراب ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، إدارة إحياء التراث القديم ، القاهرة ، بدون تاريخ

ابن حزم :

— التقريب لحد المنطق والمدخل إليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية ، تحقيق إحسان عباس ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٥٩

— رسائل ابن حزم ، تحقيق إحسان عباس ، الخانجى ، القاهرة ، بدون تاريخ

ابن خفاجة .

– ديوان ، تحقيق السيد مصطفى غازى ، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٦٠

ابن رشد :

– تلخيص الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٦٧

– تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، ضمن كتاب فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٤

– تلخيص كتاب الحاس والمحسوس ، ضمن كتاب أرسطوطاليس فى النفس ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٩

– تلخيص كتاب النفس وأربع مسائل، تحقيق أحمد فؤاد الأهوانى ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٠

ابن رشيق :

– العمدة فى صناعة الشعر ونقده ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٥٥

– قراضة الذهب ، الخانجى ، القاهرة ١٩٢٦

ابن الزملكانى :

– التبيان فى علم البيان ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثى ، مطبعة العانى ، بغداد ١٩٦٤

ابن سلام :

– طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر ، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٢

ابن سنان .

ـ سر الفصاحة ، تحقيق عبد المتعال الصعيدى ، مكتبة صبيح . القاهرة ١٩٦٩

ابن سينا :

ـ الإشارات والتنبيهات ، تحقيق سليمان دنيا ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٠

ـ تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ، مطبعة الجوائب ، قسطنطنية ١٢٩٨ هـ

ـ حى بن يقظان ، تحقيق أحمد أمين ، دار المعارف ، القاهرة ، بدون تاريخ

ـ الخطابة . من كتاب الشفاء ، تحقيق محمد سليم سالم ، الإدارة العامة للثقافة ، القاهرة ١٩٥٤

ـ عيون الحكمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، منشورات المعهد العلمى الفرنسى ، القاهرة ١٩٥٤

ـ فن الشعر ، من كتاب الشفاء ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، النهضة العربية ، القاهرة ١٩٥٣

ـ القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء ، تحقيق يان باكوش ، المجمع العلمى التشكوسلوفاكى ، براغ ١٩٥٦

ـ كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، مركز تحقيق التراث ، القاهرة ١٩٦٩

ـ كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا ، تحقيق محمد سليم سالم ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٠

ابن شرف القيروانى :

ـ أعلام الكلام ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ١٩٢٦

ابن طباطبا :

– عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٥٦

ابن ظافر الأزدى :

– بدائع البدائه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، الأنجلو ، القاهرة ١٩٧٠

ابن فارس :

– الصاحبى فى فقه اللغة ، المكتبة السلفية ، القاهرة ١٩١٠

ابن قتيبة :

– تأويل مختلف الحديث ، مطبعة كردستان العلمية ، القاهرة ١٣٢٦ هـ

– تأويل مشكل القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، عيسى الحلبى ، القاهرة ١٣٧٣ هـ

– الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٧

– كتاب المعانى الكبير ، مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن ، الهند ١٩٤٩

ابن القيم الجوزية :

– الصواعق المرسلة فى الرد على الجهمية والمعطلة ، اختصار محمد الموصلى ، مطبعة الإمام بمصر ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٣٨٠ هـ

ابن مالك (بدر الدين محمد بن جمال الدين) :

– كتاب المصباح فى علم المعانى والبيان والبديع ، المطبعة الخيرية ، القاهرة ١٣٤١ هـ

ابن المدبر :

ـ الرسالة العذراء فى موازين البلاغة، ضمن رسائل البلغاء ، تحقيق محمد كرد على ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، بدون تاريخ

ابن المعتز :

ـ طبقات الشعراء ، تحقيق عبد الستار فراج ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٦

ـ فصول التماثيل ، المطبعة العربية ، القاهرة ١٩٢٥

ـ كتاب البديع ، تحقيق كراتشقوفسكى ، مطبوعات جب التذكارية، لندن ١٩٣٥

ابن منقذ أسامة) :

ـ البديع فى نقد الشعر ، تحقيق أحمد بدوى وحامد عبد المجيد ، الإدارة العامة للثقافة ، مطبعة الحلبى ، القاهرة ١٩٦٠

ابن المنير :

ـ الانتصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال ، بهامش الكشاف للزمخشرى

ابن ناقيا :

ـ الجمان فى تشبيهات القرآن ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثى ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ١٩٦٨

ابن وكيع :

ـ المنصف ، مصورة فى مكتبة الدكتور حسين نصار الخاصة

ابن وهب (اسحق بن إبراهيم) :

ـ البرهان فى وجوه البيان ـ المعروف بنقد النثر ـ تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثى ، مطبعة العانى ، بغداد ١٩٦٧

أبو حيان التوحيدى :

– الامتاع والمؤانسة ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، بدون تاريخ

– البصائر والذخائر ، تحقيق أحمد أمين والسيد صقر ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٣

– مثالب الوزيرين ، تحقيق إبراهيم الكيلانى ، دار الفكر ، دمشق ١٩٦١

أبو طاهر (محمد بن حيدر البغدادى) :

– قانون البلاغة ، ضمن رسائل البلغاء ، تحقيق محمد كرد على ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٦

أبو عبيدة (معمر بن المثنى) :

– مجاز القرآن ، تحقيق محمد فؤاد سزكين ، الخانجى ، القاهرة ١٩٥٤

– إخوان الصفا :

– رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٥٧

أرسطوطاليس :

– الخطابة ، الترجمة العربية القديمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٩

إسحق بن حنين :

– كتاب أرسطاطاليس وفص كلامه فى النفس ، تحقيق عبد الرحمن بدوى النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٤

– كتاب النفس المنسوب إليه ، مع تلخيص كتاب النفس لأبى الوليد ابن رشد ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٠

الأصمعي :

— فحولة الشعراء ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وطه الزين ، المطبعة المنيرية ، القاهرة ١٩٥٣

الباقلاني :

— إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٤

البطليوسي :

— الاقتضاب في شرح أدب الكتاب ، المطبعة الأدبية ، بيروت ١٩٠١

— الانتصار ممن عدل عن الاستبصار ، تحقيق حامد عبد المجيد ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ١٩٥٩

البلوي (أبو الحجاج يوسف بن محمد المالقي) :

— ألف باء ، جمعية المعارف ، المطبعة الوهبية ، القاهرة ١٢٧٨

التبريزي :

— شرح ديوان أبي تمام ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٤

— شروح سقط الزند — مع آخرين — دار الكتب ، القاهرة ١٣٦٤ هـ

التنوخي :

— الأقصى القريب في علم البيان ، الخانجي ، القاهرة ١٣٢٧ هـ

الثعالبي :

التمثيل والمحاضرة ، تحقيق عبد الفتاح الحلو ، عيسى الحلبي ، القاهرة ١٩٦١

— كتاب نثر النظم وحل العقد ، المطبعة الأدبية ، القاهرة ١٣١٧ هـ

ثعلب :

— قواعد الشعر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٤٨

— مجالس ثعلب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٠

الجاحظ :

— البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجى ، القاهرة ١٩٦٨

— الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، مصطفى البابى الحلبى ، القاهرة ١٩٤٨

— رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجى ، القاهرة ١٩٦٥

الجرجانى (على بن عبد العزيز) :

— الوساطة بين المتنبى وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى البجاوى ، عيسى الحلبى ، القاهرة ، بدون تاريخ

الحاتمى :

— حلية المحاضرة ، تحقيق جعفر الطيار الكتانى ، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة

— الرسالة الموضحة ، تحقيق محمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٦٥

حازم القرطاجنى :

— قصائد ومقطعات ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ١٩٧٢

— منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦

الخالديان :

— كتاب الأشباه والنظائر ، تحقيق السيد محمد يوسف ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٨ — ١٩٦٥

الخطابي :

— بيان إعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف ، القاهرة، بدون تاريخ

الخوارزمى :

— مفاتيح العلوم ، إدارة الطباعة المنيرية ، القاهرة ١٣٤٢ هـ

الرازى (أبو بكر محمد بن زكريا) :

— رسائل فلسفية ، تحقيق بول كراوس ، مطبوعات جامعة فؤاد الأول، القاهرة ١٩٣٩

الرازى (أبو حاتم أحمد بن حمدان) :

— الزينة فى المصطلحات الإسلامية العربية، تحقيق حسين بن فيض الله الهمدانى ، القاهرة ١٩٥٦

الرازى (فخر الدين محمد بن عمر) :

— المحصول فى علم الأصول ، تحقيق طه جابر فياض العلوانى ، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية الشريعةوالقانون بجامعة الأزهر ، أكتوبر ١٩٧٢

— نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز ، مطبعة الآداب والمؤيد، القاهرة ١٣١٧ هـ

الرضى (الشريف أبو الحسن محمد أخمد) :

— تلخيص البيان فى مجازات القرآن ، تحقيق محمد عبد الغنى حسن ، عيسى الحلبى ، القاهرة ١٩٥٥

— المجازات النبوية ، مطبعة الآداب ، بغداد ١٣٢٨ هـ

الرمانى :
– النكت فى إعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف

الزركشى :
– البرهان فى علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، عيسى الحلبى ، القاهرة ١٩٥٧

الزمخشرى :
– الدر الدائر المنتخب من كنايات واستعارات وتشبيهات العرب ، تحقيق بهيجة الحسنى ، مجلة المجمع العلمى العراقى ، بغداد ١٩٦٨
– الكشاف ، الحلبى ، القاهرة ١٩٣٨

السكاكى :
–مفتاح العلوم ، الحلبى ١٩٣٧

سيبويه :
– الكتاب ، المطبعة الأميرية ، بولاق ١٣١٦ هـ

السيوطى :
– الاتقان فى علوم القرآن ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، بدون تاريخ
– المزهر فى علوم اللغة ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين ، عيسى الحلبى ، القاهرة بدون تاريخ

الشريشى :
– شرح مقامات الحريرى ، المطبعة الخيرية ، القاهرة ١٣٠٦ هـ

الصولى :
– أخبار أبى تمام ، تحقيق خليل عساكر وآخرين ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٧

— أخبار البحترى ، تحقيق صالح الأشتر ، المجمع العلمى العربى ، دمشق ١٩٥٨

عبد الجبار (القاضى أبو الحسن) :

— إعجاز القرآن ، الجزء السادس عشر من المغنى فى أبواب التوحيد والعدل ، تحقيق أمين الخولى ، دار الكتب ، القاهرة ١٩٦٠

عبد القاهر :

— أسرار البلاغة ، تحقيق هـ . ريتر ، مطبعة وزارة المعارف ، استانبول ١٩٥٤

— دلائل الإعجاز ، تصحيح السيد محمد رشيد رضا ، مكتبة القاهرة ١٩٦١

— الرسالة الشافية ، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن

عز الدين بن عبد السلام :

— كتاب الإشارة إلى الإيجاز فى بعض أنواع المجاز ، دار الطباعة العامرة ، القاهرة ١٣١٣ هـ

العسكرى (أبو أحمد) :

— المصون فى الأدب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار المطبوعات والنشر ، الكويت ١٩٦٠

العسكرى (أبو هلال) :

— ديوان المعانى ، مكتبة القدسى ، القاهرة ١٣٥٢ هـ

— كتاب الصناعتين ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى البجاوى ، عيسى الحلبى ، القاهرة ١٩٥٢

العلوى (يحيى بن حمزة) :

— الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، مطبعة المقتطف ، القاهرة ١٩١٤

العميدى :

ـ الإبانة فى سرقات المتنبى ، تحقيق إبراهيم الدسوقى البساطى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦١

الغزالى :

ـ فرائد اللآلى ، مطبعة فرج الله الكردى ، القاهرة ١٣٤٤

ـ معارج القدس فى مدارج معرفة النفس ، تحقيق محمد مصطفى أبو العلا مكتبة الجندى ، القاهرة ١٩٦٨

الفارابى :

ـ إحصاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٤٩

ـ آراء أهل المدينة الفاضلة ، دار العراق ، بيروت ١٩٥٥

ـ جوامع الشعر ، مع تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٧١

ـ رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٣

ـ كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبه ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، بدون تاريخ

ـ المجموع ، الخانجى ، القاهرة ١٩٠٧

ـ مجموعة رسائل ، مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن ، الهند ١٣٤٤ ـ ١٣٤٦ هـ

الفراء :

ـ معانى القرآن ، تحقيق أحمد نجاتى ومحمد على النجار ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ١٩٥٥

قدامة بن جعفر :

ـ جواهر الألفاظ ، الخانجى ، القاهرة ١٩٣٢

– نقد الشعر . تحقيق س . ا . بونيباكر ، مطبعة بريل ، لندن ١٩٥٦

القزاز القيروانى (أبو عبد الله محمد بن جعفر) :

– كتاب ما يجوز للشاعر فى الضرورة ، تحقيق المنجى الكعبى ، الدار التونسية ١٩٧١

القزوينى (محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب) :

– الإيضاح فى علوم البلاغة ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ، بدون تاريخ.

قسطا بن لوقا :

– فى الآراء الطبيعية التى ترضى بها الفلاسفة ، ضمن أرسطوطاليس فى النفس .

كشاجم :

– أدب النديم . المطبعة الأميرية ، بولاق ١٢٩٨ هـ .

الكلاعى (أبو القاسم محمد بن الغفور الأندلسى) :

– أحكام صنعة الكلام ، تحقيق محمد رضوان الداية ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٦ .

الكندى (يعقوب بن اسحق) :

– رسائل الكندى الفلسفية ، تحقيق محمد عبد الهادى أبو ريدة ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٥٥ .

المبرد :

– البلاغة ، تحقيق رمضان عبد التواب ، دار مطابع الشعب ، القاهرة بدون تاريخ .

– الكامل ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاته ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، بدون تاريخ

متى بن يونس :

— كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، تحقيق شكرى عياد ، دار الكتاب العربى ، القاهرة ١٩٦٧

المرتضى (الشريف على بن الحسين) :

— أمالى المرتضى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، عيسى الحلبى ، القاهرة ١٩٥٤

— الشهاب فى الشيب والشباب ، مطبعة الجوائب ، قسطنطينة ١٣٠٢ هـ

— طيف الخيال ، تحقيق حسن كامل الصيرفى ، عيسى الحلبى ، القاهرة ١٩٦٢

المرزبانى :

— الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ، المطبعة السلفية ، القاهرة ١٣٤٣ هـ

المرزوقى :

— شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٣

مسكويه :

— تهذيب الأخلاق ، مطبعة الترقى ، القاهرة ١٣١٧ هـ

— كتاب السعادة ، المدرسة الصناعية الإلزامية ، القاهرة ١٩١٧

— كتاب الفوز الأصغر ، مطبعة السعادة ، القاهرة ١٣٢٥ هـ

مهلهل بن يموت بن المزرع :

— سرقات أبى نواس ، تحقيق محمد مصطفى هدارة ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، بدون تاريخ

اليغمورى (أبو المحاسن يوسف بن أحمد) :

— نور القبس المختصر من المقتبس فى أخبار النحاة والأدباء والشعراء والعلماء ، تحقيق رودلف زلهايم ، فرانكفورت ١٩٦٤

(ب) المراجع العربية والمترجمة

إبراهيم مدكور : فى الفلسفة الإسلامية — منهج وتطبيق ، عيسى الحلبى ، القاهرة ١٩٤٧

ج . م. جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامى الدروبى دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٤٨

احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، دار الأمانة ، بيروت ١٩٧١

أحمد أمين : ضحى الإسلام ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الأولى ١٩٣٣ — ١٩٣٦

أحمد فؤاد الأهوانى : الكندى فيلسوف العرب ، مكتبة مصر ، ١٩٦٤

أحمد مصطفى المراغى : تاريخ علوم البلاغة والتعريف برجالها ، الحلبى ، القاهرة ١٩٥٠

أحمد مطلوب : القزوينى وشروح التلخيص ، مكتبة النهضة ، بغداد ١٩٦٧

أرسطاطاليس : فن الشعر ، ترجمة شكرى عياد ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧

أرشيبالد ماكليش : الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى ، دار اليقظة العربية ، بيروت ١٩٦٣

أفلاطون : جمهورية أفلاطون ، ترجمة فؤاد زكريا ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧

أمين الخولى : مناهج التجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب دار المعرفة ، القاهرة ١٩٦١

تشارلتن : فنون الأدب : تعريب زكى نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٥

جابر عصفور : الصورة الفنية عند شعراء الإحياء فى مصر ، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة

جلال الخياط : التكسب بالشعر ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٠

جولد تسيهر : مذاهب التفسير الإسلامى ، ترجمة عبد الحليم النجار ، الخانجى ، القاهرة ١٩٥٥

دى بور : تاريخ الفلسفة فى الإسلام ، ترجمة محمد عبدالهادى أبو ريدة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٧

ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٧

ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى ، ترجمة مصطفى بدوى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، القاهرة ١٩٦٣

سهير القلماوى : فن الأدب — المحاكاة ، الحلبى ، القاهرة ١٩٥٣

شكرى عياد : من وصف القرآن ، يوم الحساب والدين ، رسالة ماجستير مخطوطة ، جامعة فؤاد الأول ، كلية الآداب ١٩٤٦ — ١٩٤٧

شوقى ضيف : البلاغة تطور وتاريخ ، دار المعارف ، الطبعة الثانية القاهرة ، بدون تاريخ

طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، دار الحكمة ، بيروت ، بدون تاريخ

طه حسين : البيان العربى من الجاحظ إلى عبد القاهر ، مقدمة نقد النثر ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٨

عبد الحكيم راضى : فكرة الابتكار فى النقد العربى ، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة

عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبى ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٥٨

عبد الرحمن بدوى : التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية ، دراسات لكبار المستشرقين ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٤٦

: الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٤٧

عبد القادر القط : حركات التجديد فى العصر العباسى ، ضمن إلى طه حسين فى عيد ميلاده السبعين ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٢

عبد العزيز الأهوانى : ابن سناء الملك ومشكلة العتم والابتكار فى الشعر ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٢

على الجندى . فن التشبيه ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٥٢

على سامى النشار . نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٤

غرنباوم : دراسات فى الأدب العربى ، ترجمة إحسان عباس وآخرين ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٥٩

كراتشكوفسكى : دراسات فى تاريخ الأدب العربى ، دار النشر « علم » ، موسكو ١٩٦٥

كمال يوسف الحاج : فى فلسفة اللغة ، دار النهار ، بيروت ١٩٦٧

كولنجورود : مبادىء الفن ، ترجمة أحمد حمدى محمود ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، بدون تاريخ

مازن المبارك : الرمانى النحوى ، مطبعة جامعة دمشق ، دمشق ١٩٦٣

محمد زغلول سلام : أثر القرآن فى تطور النقد العربى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦١

محمد عبد الهادى أبو ريدة : نصوص فلسفية عربية ، النهضة العربية ، القاهرة ١٩٥٥

محمد عثمان نجاتى : الإدراك الحسى عند ابن سينا — بحث فى علم النفس عند العرب ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦١

محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ، نهضة مصر ، الطبعة الأولى ، بدون تاريخ

محمود قاسم : الخيال فى مذهب محيى الدين بن عربى ، معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ١٩٦٩

مصطفى عبد الرازق : الدين والوحى والإسلام ، عيسى الحلبى ، القاهرة ١٩٤٥ .

مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٥٨ .

: نظرية المعنى فى النقد العربى ، دار القلم القاهرة ١٩٦٥

هنرى كوربان : تاريخ الفلسفة فى الإسلام ، ترجمة نصير مروة ، وحسين قبيسى ، منشورات عويدات ، بيروت ١٩٦٩

يحيى الجبورى : الاسلام والشعر ، مكتبة النهضة بغداد ١٩٦٤ .

(ج) المراجع الأجنبية

Aristotle : The Art of Rhetoric, L.C. London, 1947.

Bowra (S. Maurice) : The Romantic Imagination, Oxford Univ. Press, London 1961.

Brooks (Cleanth) : Modern Poetry and the Tradition, London 1948.

Bundy (Murray) : The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought, Univ. of Illinois 1927.

Butcher (S.H.) : Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts, Dover Publiention, New York 1951.

Downey (J.E.) : Creative Imagination; Studies in the Psychology of Literature, Routledge and Kegan Paul, London 1929.

Fogle (R.H.) : The Imagery of Keats and Shelley; A Comparative Study, Archon Books, New York 1967.

Friedman (Norman) : The Imagery ; from Sensation to Symbol, The Journal of Aesthetic and Art of Criticism, Vol. XII 1932.

———————— : Imagery, Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Edited by Alex Preminger, Princeton Univ. Press 1969.

———————— : Imagination, P.E.P.P.

Hulme (T.E.) : Speculations, Edited by H. Read, Routledge and Kegan Paul, London 1960.

James (R.A.S.) : The Making of Literature, Mereury Books, London

Lewis (C. Day) : The poetic Imag, Jonathan Cape, London 1966.

Murry (J. Middleton) : The Problem of Style, Oxford Univ. Press. London 1930.

———————— : Metaphor; in Countries of the Mind, 2nd Series, London 1972.

Nowottny (Winifred) : The Language Poets Use, The Athlone Press, London 1931.

Press (John) : The Fire and the Fountain, Methuen, London 1966.

Richards (I.A.) : The Philosophy of Rhetoric, Oxford Univ. Press, New York 1967.

Shibles (Warren A.) : Analysis of Metaphor in the Light of W.M. Urban's Theories, Mouton, 1971.

Spender (Stephen) : The Making of a Poem ; The creative Process, Edited by Brewster Ghisein, A Menator Book, New York 1952.

Thomas (Owen) : Metaphor and Related Subjects, Random House, New York 1969.

Wellek (René) and Warren (Austin) : Theory of Literature, A Harvest Book, New York, 1956.

Whalley (George) : Poetic Process ; An Essay in Poetics, Routledge and Kegan Paul, London 1953.