الفصل الرابع

التصوير والتقديم الحسي

obeikandl.com

obeikandl.com

عندما قال الجاحظ : (المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى والمدنى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفى صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير .)(١) فقد كان يطرح — ربما لأول مرة فى تاريخ النقد العربى — بعض الأفكار الهامة التى سيطرت على أجيال طويلة من البلاغيين والنقاد من بعده .

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

---

(١) الجاحظ : الحيوان ٣/١٣١ — ١٣٢ .

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

(٣) الجاحظ : الحيوان ١/٨٥ .

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

من هنا جاء هجوم الجاحظ المشهور على أبي عمرو الشيباني، إذ أن أباعمرو عندما سمع ببيتي القائل:

لاتحسبن الموت موت البلى فإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت، ولكن ذا أفظع من ذاك لذل السؤال

أعجب بها اعجابا شديدا، بينما هما — في نظر الجاحظ — لا يمكن أن يدخلا عالم الشعر. أو يوصف صاحبهما بالشاعرية — (أنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا. ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك لزعمت أن ابنه لا يقول شعراً أبدا.)(٦) ويبني الجاحظ رفضه للبيتين على أساس أنه ليس المعول في الشعر على نظم الحكم والأفكار المجردة، بل المعول فيه القدرة على صياغة هذه الأفكار صياغة جديدة مؤثرة، تعتمد على التصوير (فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير.) والعبارة، على انفعاليتها الواضحة تقدم لنا مصطلحا هاما بالنسبة لموضوعنا، وهو التصوير. ورغم أن المصطلح كان يستخدم قبل الجاحظ إلا أنه، هنا، يكتسب دلالة خاصة، ويبقى — داخل سياقه — بثلاثة مبادئ: لها ما بدعمها في كتب الجاحظ وتفكيره النقدي.

أول هذه المبادئ: أن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار أو المعاني

---

(٤) الجاحظ: البيان والتبيين ٢٤/٤.
(٥) الحيوان: ٢٧/٢، ١٢٩/٣ — ١٣٠.
(٦) نفس المرجع ١٣٠/٣ وقارن بالبيان والتبيين ٢٤/٤.

وهو اسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقى إلى موقف من المواقف، وثاني هذه المبادئ : أن أسلوب الشعر فى الصياغة يقوم — فى جانب كبير من جوانبه — على تقديم المعنى بطريقة حسية ، أى أن التصوير يترادف مع مانسميه الآن بالتجسيم. (٧) وثالث هذه المبادئ أن التقديم الحسى للشعر يجعله قرينا للرسم ، ومشابها له فى طريقة التشكيل والصياغة ، والتأثير والتلقى ، وإن اختلف عنه فى المادة التى يصوغ بها ، ويصور بواسطتها .

هذه المبادىء الثلاثة التى يشير إليها مصطلح « التصوير » يمكن التثبت منها ، والتعمق فيها ، من خلال دراسة الدلالات العامة ، التى يستخدم بها الجاحظ كلمة « التصوير » ومشتقاتها ، فى كتابه الحيوان ، والبيان والتبيين أو فى رسائله المعروفة . فهو — فى أحيان كثيرة — يستخدم الكلمة ليشير بها إلى مجرد الصياغة والتشكيل ، وهنا يصبح « التصوير » مرادفا للصنع ، ويصبح الفعل « صوّر » مرادفا للفعل « صنع » وتصبح كلمة « الصورة » مرادفة للشكل أو الهيئة أو الصفة . (٨) وفى مرات أخرى يستخدم الجاحظ الكلمة ليشير بها

---

(٧) راجع مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربى / ١٠ .

(٨) راجع الحيوان : ٤٩/١ ، ٧٠ ، ١٨٢ — ١٨٤ ، ١٨٧ ، ١٨٢ ، ٢١٣ ، ٢٣٩ ، ٢٠٦ ، ١٢٨/٢ ، ٢٢٦ ، ٢٣٨ ، ٢٠٠ ، ١٥٧/٣ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢١١ ، ١٨٨ ، ٢٩٥ ، ٢١/٤ — ٢٢ ، ٣٩ — ٤٠ ، ٤٠١ ، ٢٦/٥ ، ١٥٠ ، ١٥٦ ، ٢٧١ ، ٣٠٥ ، ٤٣٠٠ ، ٣٩٢ ، ٤١٥ ، ٢/٦ ، ١٩ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٢١٢ — ٣١٠ ، ٣٠٦ ، ٢٧/٧٠ ، ٥٣٠٤٦٠ رسائل الجاحظ (تحقيق عبد السلام هارون) : ٣٠/١ ، ٩١ ، ١٣٦ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٨٠ ، ١٩/٢ ، ٢٠٨ ، ٢٤٣ .

البيان والتبيين : ٣٦/١ ، ٧٠ ، ٧٦ ، ٧٨ ، ٨٩ ، ١٦٦ ، ٢٥٤ .

(١) في هذه الحالة تشير الكلمة — ومشتقاتها — الى دلالات متقاربة :

(أ) وصف مخادعة انسان لآخر بتصويره لامر من الامور الرديئة او الحسنة فى صورة معاكسة كما يحدث في حالات الاحتيال والنفاق فان (المنافق العليم والعدو ذا الكيد العظيم) قد يصور لهم الباطل في صورة الحق) (رسائل الجاحظ ٢٩/١ وكذا الحيوان ٥٨/١ ، ١٠٠ ، ١٤٣/٢) .

(ب) الملائكة والشياطين والجن التى تتشكل (تتصور) بأشكال (صور) حسية ، بشرية أو حيوانية ، وبطرائق تناسب مع ما تريد ايقاعه في نفس البشر من انفعالات ، مثل

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

(صور الملائكة الذين يتصورون في أقبح الصور اذا حضروا لقبض أرواح الكفار ، وكذلك في صور منكر ونكير ، تكون للمؤمن على مثال وللكافر على مثال) (الحيوان ٢١٤/٦ وكذا ١٥٨ ، ١٦٣ ، ٢٢٠ — ٢٢١ ، ٢٩٩) .

(ج) أوهام الانسان وغرائزه التي تصور له الأمور تبعا لما تهوى لا على ما هي عليه في الواقع ، كما يحدث في حالات الأحلام (الحيوان ١٧١/١) ، والسكر (رسائل الجاحظ ٢٦٠/١) ، أو الوقوع تحت أسروهم أو فكرة خاطئة (الحيوان ٥٩/١ — ٦٠) ، خاصة ان (سوء الرأي يصور لأهله الباطل في صورة الحق) (الحيوان ١٤٣/٢) . وأخيرا حالات الانفعال الشديد أو حالات المرض النفسي ، مثل حالة الغضب الذي (يصور لصاحبه مثل ما يصور السكر لأهله) (رسائل الجاحظ ٢٦٠/١) وحالة المرور ، فان المرة تصور له أن الذي رجمه قد كان يريد رجمه ، فيرى أن الصواب أن يبدأه بالرجم ، وعلى مثل ذلك تريه المرة أن طرحه نفسه في النار أجود وأحزم) (الحيوان ٣١٢/٢) وقريب من هذا اغراء الشيطان للانسان بتصويره الأفعال في صور مخادعة (رسائل الجاحظ ١١١/١) .

(٩) راجع الحيوان ٣٧٩/٣ — ٣٨٠ ، ٩١/٥ ، ١٢٣ ، ٢٤٨/٦ — ٢٥١ .

(١٠) البيان والتبيين ١١٣/١ ، ٢٢٠ .

(١١) حازم : منهاج البلغاء / ١٤٤ .

(١٢) راجع — على سبيل المثال — الحيوان ٢٩٩/١ ، ٥٠/٤ ، ١٥٨/٦ ، ١٦٣ ، ٢١٤ ، ٢٢٠ .

تمثال .(١٣) وفى هذه الحالة يصبح معنى « الصورة » مرادفا للوحة المرسومة وتصبح صيغة الجمع الخاصة بها « تصاوير » تمييزا لها — فيما يبدو — عن« الصور » التى تطلق على عموم الأشكال والهيئات . (١٤) وهذه دلالات تؤكد المبدأ الثانى والثالث اللذين أشرنا إليهما .

هذه المبادىء الثلاثة التى يقوم عليها مصطلح « التصوير »، والتى تدعمها الدلالات العامة للكلمة لدى الجاحظ ، ليست — بالضرورة — منفصلة أو متمايزة تماما ، بل إن كلا منها يمكن أن يفضى إلى الآخر ويتداخل معه .فمبدأ الصياغة المؤثرة التى تستميل المتلقى ، لا يمكن أن يقوم بدون عملية التجسيم أوالتقديم الحسى ، وتلك بدورها — إذا أجيد تحقيقها — يمكن أن تؤدى إلى الاستمالة والإثارة . وربط الشعر بالرسم أمر ناتج عن إدراك أن التقديم الحسى للمعنى (أو التجسيم) عنصر مشترك بين الشعروالرسم ، على أساس أن كلا من الرسام والشاعر يقدم المعنى بطريقة بصرية . قد يكون الأساس النظرى للمقارنة بين فنى الشعروالرسم مفتقدا تماما فى كتابات الجاحظ — التى نعرفها — لكن بعض أحكامه النقدية تؤكد جنوحه إلى هذه المقارنة، وميله إلى ذلك النوع من الشعر الذى يقدم مشهدا أو منظورا واضحا لمخيلة المتلقى ، كأنه لوحة يرسمها رسام . يروى ابن الأثير أبيات أبى نواس .

---

(١٣) فى هذا الجانب الدلالى للمصطلح ، يتحدث الجاحظ عن اشتهار اليهود — مثلا — بعملية (خرط التماثيل ونحت الصور بالاصباغ تتخذ فى المحاريب) (رسائل الجاحظ ٢٢٣/١) أو عن (الفرق بين الدمية والجثة ، ولم صوروا فى محاريبهم وبيوت عباداتهم صور عظمائهم ورجال دعوتهم ، ولم تأنقوا فى التصوير) (الحيوان ٥/١ — ٦) ، أو كيف يتميز سكان الصين بأنهم (أصحاب السبك والصياغة ، والانراغ والاذابة ، والاصباغ العجيبة ، وأصحاب الخرط والنحت والتصاوير) (رسائل الجاحظ ٦٩/١) أو كيف أن عبيد الله بن زياد (صور ... فى رقاق قصره ، أسدا ، وكلبا ، وكبشا) ، (الحيوان ٤٧٢/٥) أو لعبة الضب التى (يصور) فيها الصبيان (صورة) الضب على الرمل ويمارسون عليها لعبة خاصة (الحيوان ١٤٦/٦) .

(١٤) راجع — على سبيل المثال — رسائل الجاحظ ٦٩/١ ونفس الاستخدام موجود عند ابن المعتز (نصوص التماثيل / ٢٩٠) وعند عبد القاهر (أسرار البلاغة / ٢١٧ ، دلائل الاعجاز / ٢٦) .

ودارٌ بدى عطلوها وأدلجوا ... بها أثر منهم جديد ودارس
مساحب من جر الزقاق على الثرى ... وأضغاث ريحان جنى ويابس
حبست بها صحبي فجددت عهدهم ... وإني على أمثال تلك لحابس
تدار علينا الراح في عسجدية ... حبتها بأنواع التصاوير فارس
قرارتها كسرى وفي جنباتها ... مها تدريها بالقسي الفوارس
فللراح مازرت عليه جيوبها ... وللماء مادارت عليه القلانس

ثم يعلق عليها قائلا : (ومما انتهى إلى من أخبار ابن المزرع قال : سمعت الجاحظ يقول : لا أعرف شعرا يفضل هذا الأبيات لأبي نواس .) (١٥) وهذا حكم هام يدعم ماذهب إليه ، من أن مصطلح « التصوير » — عند الجاحظ — كان — في نفس الوقت الذي يشير فيه إلى قدرة الشاعر ، كصانع ، على التأثير في الآخرين — يشير إلى أن الشاعر يستعين في صناعته بوسائل تصويرية تقدم المعنى تقديما حسيا ، من خلال الإلحاح على لغة المشهد والمنظور ، مما يجعله نظير الرسام ، ومثيلا له في طريقة التقديم .

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

---

(١٥) ابن الاثير : المثل السائر ٢/٣٤٦ — ٣٤٧ .
(١٦) كراتشكوفسكي : دراسات في تاريخ الادب العربي / ٤٤ — ٤٥ .

فى عمليةتشكيل الشعر ، وفى عملية تلقيه فى نفس الوقت . وبدأ البلاغيون والنقاد — بعد الجاحظ — يلتفتون إلى التصوير الأدبى ، ويهتمون بتأمل خصائصه الحسية ، وطريقته الخاصة فى تمثيل المعنى للحواس ، مما جعلهم يتوقفون كثيرا إزاء النص القرآنى والنصوص الشعرية ، محاولين أن يكتشفوا طرائقها الخاصة فى تصوير المعنى وتقديمه للحس .

* * *

— ٢ —

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

لقد توقف الرمانى أمام مشكلة الإعجاز ، وحاول أن يربط — جانبا منها — ببلاغة النص القرآنى وطريقته الفذة فى تقديم المعنى إلى المتلقى . وكان من الضرورى أن يواجه التشبيه والاستعارة ، ويتأمل قدرة كل منهما على التأثير فيمن يتلقى النص القرآنى . ورأى الرمانى أن جانبا كبيرا من قدرة الاستعارات والتشبيهات القرآنية على التأثير يرتد إلى تقديم المعنى للحواس . لقد لاحظ أن النقلة — فى الاستعارة القرآنية — تبدأ من « المعنوى العقلى » وتنتهى إلى « الحسى العينى » ، الذى يعرض المعنوى من خلاله . ومن هنا ، سهل عليه أن يفترض أن استعارات القرآن — وتشبيهاته — تتناول معنى أصليا مجردا ، وتقدمه تقديما محسوسا ، وذلك عن طريق ربطها المعنوى المجرد بالحسى العينى ، أو ربطها الصور الحسية بأخرى أشد منها تمكنا فى الصفات الحسية . وبهذا الفهم ، أو بهذه النتيجة ، أصبحت

بلاغة التشبيه والاستعارة القرآنية قرينة قدرتها على تصوير المعنى .

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

وكلمتا « الإدراك » و« الإحساس » اللتان يلح عليهما الرمانى هنا ، تعنيان – عادة – « الإدراك البصرى » أو « الإحساس البصرى » . . وهذا فهم يؤكده شرحه لبلاغة الصورة القرآنية « فنبذوه وراء ظهورهم » على أساس أن الاستعارة فيها أبلغ (لما فيها من الإحالة على مايتصور .) (٢٣) وقوله: « لتخرج الناس من الظلمات إلى النور » أبلغ (لما فيه من البيان بالإخراج إلى مايدرك بالأبصار .) (٢٤)

---

(١٧) الرمانى : النكت ، ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن / ٨٤ .
(١٨) المرجع السابق / ٨٠ .
(١٩) المرجع السابق / ٨٤ .
(٢٠) المرجع السابق / ٨٥ .
(٢١) الرمانى : النكت / ٨٤ .
(٢٢) المرجع السابق / ٨٧ .
(٢٣) المرجع السابق / ٨٤ .
(٢٤) المرجع السابق /٨٥ .

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

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

ونجد صدى مايقوله الرمانى لدى غير واحد فى أواخر القرن الرابع للهجرة مثل ابن جنى ، والعسكرى . أما ابن جنى فإنه ينظر إلى المجاز نظرة شبيهة بنظرة الرمانى ، فالمجاز – عنده – تجسيد للمعنوى وتقديم له فى صورة حسية ، وذلك بهدف تأكيد المعنوى وتثبيته فى النفوس . وهو يشرح هذه الفكرة بمصطلحات مخالفة لما نجده عند الرمانى ، لكنه يلتقى معه فى الفكرة الأساسية . وعلى هذا الأساس ، يصبح قوله تعالى: « وأدخلناه فى رحمتنا » مجازا ، يقوم على تشبيه

---

(٢٥) نفس المرجع والصفحة .

(٢٦) المرجع السابق / ٧٤ ، وما بعدها .

الرحمة — وهى أمر معنوى — بشئ محسوس ملموس ، مما يؤكد المعنوى (لأنه أخبر عن العرض بما يخبر به عن الجوهر : وهذا تعال بالعرض وتفخيم له. إذ صُيِّر إلى حيز مايشاهد ويلمس ويعاين، ألا ترى إلى قول بعضهم فى الترغيب فى الجميل: لورأيتم المعروف رجلا لرأيتموه حسناجميلا، وإنما يرغب فيه بأن ينبه عليه ، ويعظم من قدره ، بأن يصوره فى النفوس على أشرف أحواله ، وأنور صفاته ، وذلك بأن تتخيل شخصا منجسما لاعرضا متوهما .)(٢٧)

أما العسكرى فإنه يأخذ فكرة الرمانى أخذا حرفيا ، بل إن أغلب الآيات التى يتوقف عندها هى — بعينها — التى توقف عندها الرمانى . لكن الملاحظ عند العسكرى أنه يلح على « التقديم البصرى» للمعنى أكثر مما يفعل الرمانى. ومن ثم يلح على أفعال الرؤية والمشاهدة ، عندما يصف الطبيعة الحسية للتعبيرات الاستعارية . وهكذا ، ترتد بلاغة كثير من الاستعارات إلى إخراجها « مالا يرى إلى مايرى » أو التعبير عما « لا يشاهد بما هو مشاهد ». فمثلا ترتد بلاغة الصورة القرآنية: « فنبذوه وراء ظهورهم » إلى مافيها من (إخراج مالا يرى إلى مايرى .)(٢٨) وترتد بلاغة قوله تعالى: «فضربنا على آذانهم فى الكهف سنين عددا» إلى (إيجازه وإخراج مالا يرى إلى مايرى .)(٢٩) وقوله تعالى: « هباء منثورا » (لأنه إخراج مالا يرى إلى مايرى.)(٣٠) وقوله تعالى: «فدلاهما بغرور» إلى التعبير عن فعل إبليس (الذى لايشاهد. بالتدلى من العلو إلى أسفل وهو مشاهد.)(٣١) وقوله: « يبغونها عوجا » إلى أن (الاعوجاج مشاهد.) (٣٢) وقوله: « أوآوى إلى ركن شديد » إلى أن (الركن مشاهد

---

(٢٧) ابن جنى : الخصائص ٢/٤٤٢ — ٤٤٤ .
(٢٨) أبو هلال العسكرى : الصناعتين / ٢٧٤ .
(٢٩) المرجع السابق / ٢٧٤ .
(٣٠) المرجع السابق / ٢٧٥ .
(٣١) المرجع السابق / ٢٧٤ .
(٣٢) نفس المرجع والصفحة .

والمعين لا يشاهد .) (٣٣) وما ينطبق على الآيات السابقة ينطبق على قوله تعالى . «ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك» ، إذ أن حقيقة التعبير الاستعارى (لا تكونن ممسكا .) والاستعارة أبلغ (لأن الغل مشاهد والإمساك غير مشاهد ، فصور له قبح صوره المغلول ليستدل به على قبح الإمساك .)(٣٤) واستعمال كلمة « الصورة » هنا — مع فعلها — يدل على محاولة العسكرى الاجتهاد فى الإفادة من فكرة التصوير عند الجاحظ ، وتطبيقها على النص القرآنى — بعد تمثل تحليل الرمانى — تطبيقا خاصاً ، يلح على الجانب البصرى من التقديم الحسى الاستعارة .

ولكن الملاحظ أن الرمانى وابن جنى والعسكرى ، وغيرهم ، (٣٥) يتعاملون مع فكرة التصوير بشكل جزئى ضيق . ومن خلال قصرها على أنماط الاستعارة والتشبيه فحسب ، مع أن الفكرة يمكن أن تكون أعم من ذلك وأشمل لو نظرنا إلى الأسلوب القرآنى كله على أنه أسلوب تصويرى ، يقوم على مخاطبة الخيال والوجدان ، مثلما يقوم على مخاطبة العقل والروية ، ولا فاصل بين ذلك كله فى التصوير الأدبى . إن مثل هذه النظرة الشاملة إلى الأسلوب القرآنى — لاشك — تثرى فكرة التصوير الأدبى ، ويمكن أن تبرز طبيعته الحسية ابرازا أنضج مما أوضحه الرمانى ، أو العسكرى . ولقد فعل الزمخشرى شيئا من ذلك .

ويتمثل الفارق بين الزمخشرى وبين الرمانى والعسكرى فى أن الزمخشرى حاول أن ينظر إلى المسألة على أنها أسلوب شامل يمكن أن ينطبق على القرآن بشكل أعم وأوسع ، ولقد ساعده — على ذلك — أن فكرة التصوير نفسها أثريت ثراء ملحوظا نتيجة لتطبيقها على الشعر وربطها بالتخييل الشعرى ، خاصة فى القرن

---

(٣٣) نفس المرجع والصفحة :

(٣٤) المرجع السابق / ٢٧٥ .

(٣٥) راجع — مثلا — ابن سنان : سر الفصاحة / ٢٣٧ — ٢٣٨ ، والباقلانى : اعجاز القرآن / ١٨٠ — ١٨١ ، ٢٧٢ ، ٤٢٩ .

الخامس . وكأن الدراسة القرآنية ، بعد أن أسهمت فى انضاج فكرة التقديم الحسى للشعر ، عادت لتتأثر بدراسات الشعر ، وتعمق — بافادتها من هذه الدراسات — فهمها لفكرة التقديم الحسى فى القرآن . وما كان يمكن للزمخشرى أن يستخدم مصطلحات مثل «التصوير» و«التخييل» و«التمثيل» ، ويعى الأساس الفنى الذى تقوم عليه ، ويطبقها على الصور القرآنية ، لولم يفد من الإنجازات الإيجابية والسلبية لمن سبقوه ، طوال القرنين الرابع والخامس للهجرة .

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

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

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

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

له حقيقة حدق ، وكلام الله تعالى منزه عن مثل ذلك ، انما هو تمثيل يقوم على حقائق ثابتة ، راجع هامش الكشاف ٢٩٢/١ ، ٢٢٠ ، ٥٨٦ ، ٤٠/٣ ــ ١٦٣ لكن الملاحظ أن ابن الزملكانى وابن أبى الاصبع ــ في القرن السابع ــ لم يستشعرا هذه الحساسية التى كان يعانى منها ابن المنير رغم تعاصرهم . راجع ابن الزملكانى : التبيان في علم البيان / ١٧٨ ، وابن أبى الاصبع : بديع القرآن ٢٣ ــ ٢٦ .

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

بجملته وبمجموعه — تصوير عظمته والتوقف على كنه جلاله ، لا غير ، من غير ذهاب بالقبضة ولا باليمين إلى جهة حقيقة أو جهة مجاز .)(٣٨) ولعل هذا النص يوضح الفرق بين الرماني والزمخشري ، ويكشف أن الاهتمام عند الزمخشري لاينحصر في طبيعة العلاقةبين أصل المعنى وحقيقته وبين صورته المجازية ، وإنما يتركز الاهتمام على طريقة التمثيل ذاتها ، وتصوير المعنى للحواس دون الإلحاح ،دائماً، على فكرة العلاقة بين الأصل والفرع ، أو المجاز والحقيقة وهنا تصبح المسألة أوسع وأشمل مما كانت عليه عند الرماني .

وتشير الدلالة العملية لاستخدام هذه المصطلحات — التصوير . التخييل التمثيل - إلى جانبين متداخلين ، يفصل بينهما لمجرد التوضيح . أما أولها فهو متصل بتقديم المعنوى المجرد من خلال الحسى العينى ، وهذا أمر يتم عن طريق احلال طائفة من الصور الحسية محل طائفة من المعانى المجردة ، تمثيلا لتلك الأخيرة ، وتمكينا لها من أن تتصور وتتخيل في ذهن المتلقى ، على أساس أنالمفروضات يمكن أن تتخيل في الذهن كما تتخيل المحققات.(٣٩) وأما الجانب الثانى فهو متصل بما نسميه الآن بالتشخيص ، وهو يقوم على خلع الإنسانى ، أو إضفاء الخصال البشرية على أشياءأو كائنات غير إنسانية سواء كانت حية أو جامدة ، معنوية أو غير معنوية . وسواء كان المقصود باستخدام هذه المصطلحات هو إبراز هذا الجانب أوذاك ، فإن ثمة هدفا أساسيا

---

(٣٨) الزمخشري : الكشاف ٣٩/٣ ومن الواضح أن ابن الزملكانى قد فهم هذه الحقيقة من الزمخشري ، فهو يقتصر التخييل على أنه (تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهم أنه ذو صورة تشاهد وأنه مما يظهر في العيان كقوله تعالى : « والأرض جميعا قبضته يوم القيامة والسموات مطويات بيمينه » ... ولا تكاد تجد بابا في علم البيان ألطف منه ، ولا أدق ، ولا أعون على تعاطى المتشابهات ، ابن الزملكانى التبيان / ١٧٨ وهذا فهم حرفي للزمخشري ومتابعة كاملة ، لكن من المؤكد أنه لم يكن الفهم السائد في القرن السابع للتخييل عند الزمخشري ، فابن أبى الاصبع يسيء فهم الزمخشري ويضيق دائرة التخييل بحيث يقصرها على الاستعارة فحسب ، وهذا ما لم يقصد اليه الزمخشري . راجع ابن أبى الاصبع : بديع القرآن ٢٢ — ٢٦ .

(٣٩) الكشاف ٥٥٢/٢ .

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

فى ضوء هذا الفهم للزمخشرى يمكن أن نفهم قوله: (التمثيل مما يكشف المعانى ويوضحها لأنه بمنزلة التصوير والتشكيل لها.) (٤١) أو قوله (إن التمثيل إنما يصار إليه لما فيه من كشف المعنى ورفع الحجاب عن الغرض المطلوب ، وإدناء المتوهم من المشاهد .) (٤٢) أو أن له — أى التمثيل — شأنا ليس بالخفى فى إبراز خبيئات المعانى ، ورفع الستار عن الحقائق ، (حتى كأنه مشاهد .) (٤٣)

وعلى هذا الأساس يمكن للزمخشرى أن يفسر قوله تعالى: « مثل الذين ينفقون أموالهم فى سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل » بأنه نوع من التمثيل يقصد به (تصوير للأضعاف كأنها ماثلة بين عينى الناظر.) (٤٤) أو يفسر قوله: « فمن يكفر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى » على أنه (تمثيل للمعلوم بالنظر والاستدلال بالمشاهد المحسوس حتى يتصوره السامع

---

(٤٠) يقول الزمخشرى : (ولا ترى بابا فى علم البيان أدق ولا أرقى ولا ألطف من هذا الباب ، ولا أنفع وأعون على تعاطى تأويل المشتبهات من كلام الله تعالى فى القرآن وسائر الكتب السماوية وكلام الانبياء ، فان أكثره عليته تخييلات قد زلت فيها الاقدام قديما ، وما أتى الزالون الا من قلة عنايتهم بالبحث والتنقير ، حتى يعلموا أن فى عداد العلوم الدقيقة علما لو قدروه حق قدره لما خفى عليهم أن العلوم كلها مفتقرة اليه وعيال عليه ، اذ لا يحل عقدها المؤربة ولا يفك قيودها المركبة الا هو ، وكم آية من آيات التنزيل وحديث من أحاديث الرسول قد ضيم وسيم الخسف بالتأويلات الغثة والوجوه الرثة ، لان من تأول ليس من هذا فى عير ولا نفير ، ولا يعرف قبيلا منه من دبير) الكشاف ٤٠/٣ وراجع كذلك ٤٧١/١ .

(٤١) المرجع السابق ٣١/١ .

(٤٢) المرجع السابق ٢٠٣/١ .

(٤٣) المرجع السابق ١٤٩/١ .

(٤٤) المرجع السابق : ٢٩٧/١ .

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

وعلى هذا الأساس نفسه يمكن للزمخشرى أن يفسر كل الآيات التى تقوم على بث الحياة الإنسانية فى الجوامد أو اضفاء الصفات البشرية على ماهو غير بشرى ، على أنها تخييل وتصوير وتمثيل ، فقوله تعالى : « إنى رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لى ساجدين » تمثيل وتخييل (٤٨) . وقوله : « إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوما » تمثيل وتصوير ، شأنه شأن قولهم : (لو قيل للشحم أين تذهب لقال أسوى العوج ، وكم لهم من أمثال على ألسنة البهائم والجمادات . وتصور مقاولة الشحم محال ، ولكن الغرض أن السمن فى الحيوان مما يحسن قبيحه كما أن العجف مما يقبح حسنه ، فصور أثر السمن فيه تصويرا هو أوقع فى نفس السامع ، وهى به آنس ، وله أقبل ، وعلى حقيقته أوقف ، وكذلك

---

٤٥ : المرجع السابق : ٢٩٣/١ .
٤٦ : المرجع السابق : ٤٧١/١ .
٤٧ : المرجع السابق : ٤٧١/١ .
٤٨ : المرجع السابق : ١٢٣/١ .

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

تبكى عليك نجوم الليل والقمرا

وهكذا يرتد جانب كبير من بلاغة القرآن وقدرته على التأثير إلى أسلوبه الخاص الذى يصور المعانى للمتلقى ، ويمثلها لمخيلته ، عن طريق التوسل بصور حسية ، أو بلغة المنظور والمشاهد والعينى ، التى تخيل المفروضات فى الذهن وتحققها ، وتقدمها كما لو كانت أشياء واقعة مشاهدة .

ولعل الحاح الزمخشرى على الكلمات والأفعال والصفات المرتبطة بالإحساسات البصرية ، ينم عن تركيزه على مانسميه الآن بالصورة ، وأنه لم يكن يعرف من أنماط الصور — بمفهومها السيكولوجى — إلا النمط البصرى وحده ، دون غيره من الأنماط . وكأن الاحساسات التى يمكن أن تثيرها الصور القرانية فى مخيلة المتلقى إنما هى إحساسات بصرية فحسب ، وليس ثمة إحساسات سمعية أو شمية أو لمسية ، أو ذوقية ، أو حركية . وحتى عندما ينحدر الزمخشرى من الآفاق الرحبة للتخييل والتصوير إلى مجالات أكثر تفصيلا وجزئية ، مثل الحديث عن التشبيه أو الاستعارة ، أو مجاز الاسناد ، أو المجاز المرشح ، أو تغيير صيغ الكلام ، ونقل دلالة الأفعال من المضى — مثلا — إلى الاستقبال أو العكس . . الخ ، فإن نفس النظرة تظل قائمة ، ويستمر نفس التركيز على الجانب البصرى ، وعلى الإحساسات البصرية التى يمكن أن يثيرها التصوير القرآنى فى مخيلة المتلقى .(٥١) وجلى أن الزمخشرى يتشابه — فى هذا — مع من قبله مثل الرمانى ، والعسكرى ، وابن جنى

---

(٤٩) المرجع السابق : ٥٥٢/٢ .

(٥٠) المرجع السابق ١٠٩/٣ .

(٥١) راجع — على سبيل المثال — المرجع السابق ١١٩/١ — ١٢٠ ، ٥٨/٢ — ٥٩ ، ٢٥٤ ، ٤٩٧ ، ٤٦٤/٣ — ٤٦٥ .

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

• • •

– ٣ –

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

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

تتلخص فكرة الرمانى – كما سبق أن أوضحنا – فى أن التشبيه والاستعارة

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

وليست هذه الفكرة جديدة كل الجدة ، فهى واضحة فى التراث البلاغى منذ أواخر القرن الثانى ، والنقاش الذى دار حول الآية « طلعها كأنه رؤس الشياطين » يبين أن فكرة التوضيح كانت فكرة مبكرة ، وسنعود إلى تفصيل ذلك فى الفصل التالى . ولكن الجديد أن الرمانى يربط مابين التوضيح والعناصر الحسية مفترضا أن ماتقع عليه الحاسة أوضح مما لا تقع عليه ، ومن ثم رأى أن توسل التشبيه والاستعارة بعناصر الحس إنما هو نوع من التوضيح والكشف . ومن هنا قامت كل أقسام التشبيه الأربعة وكل شواهدها — عنده — على أساس واحد هو الانتقال من مشبه يدرك بالفكر إلى مشبه به يدرك بالعيان والبصر أو من مشبه أقل حسية إلى مشبه به أكثر تمكنا فى صفاته الحسية . وكان من الطبيعى أن يرفض الرمانى تشبيه مايرى بالعيان بما ينال بالفكر ، لأن ذلك يعكس فكرته . ويعيب قول بعض شعراء عصره :

صدغه ضد خده مثل ماالوع د إذا ماعتبرت ضد الوعيد

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

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

---

(٥٢) ابن رشيق : العمدة ١/٢٨٧ .

(٥٣) ترجم حنين (— ٢٦٤ هـ) كتاب النفس من اليونانية الى السريانية ، ثم قام ابنه اسحق بن حنين (— ٢٩٨) بترجمته من السريانية الى العربية .

على النظريات السيكولوجية الخاصة بأفلاطون وجالينوس وغيرهما من الفلاسفة فى نفس الوقت تقريبا ، مما هيأ للكندى (— ٢٥٢ هـ)، وهو أول فيلسوف عربى التعرض لمشكلة الإدراك الإنسانى وما يتصل بها من حديث عن الخيال والقوة المصورة التى تصور الأفكار الحسية ؛(٥٤) كما مهد الطريق أمام الفارابى (—٣٣٩هـ) كى يؤسس نظريته فى « النبوة » على أساس سيكولوجى خالص ، كما أشرت فى الفصل الأول .

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

---

(٥٤) يعرف الكندى هذه القوة بقوله (وهذه القوة المصورة انما هى مصورة الفكر الحسية ، فاى فكرة عرضت لنا عند تشاغلنا عن جميع الحواس تمثلت تلك الفكر لنا مجردة من غير طينة ، فوجدنا فى النوم من الصور الحسية ما ليس يجده الحس بتة . راجع رسائل الكندى ١/٣٠٠ .

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

وجلى أن إجابة مسكوية تقوم على أساس مشابه للأساس النظرى الذى يقوم عليه تحليل الرمانى لتشبيهات الشعر واستعارات القرآن . قد تكون إجابه مسكويه أعمق وأشمل ، وأكثر استنادا إلى معارف سيكولوجية محددة لا نجدها فى تحليل الرمانى ، لكن الجذر النظرى للعلاقة بين التوضيح والإسناد إلى المحسوس واحد عند كلا الاثنين .

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

---

(٥٥) لاحظ التشابه اللافت بين هذه الملاحظة وما يقوله ابن رشيق من أن « أفضل الوصف هو ما قلب السمع بصر » العمدة ٢٢٦/٢ .

(٥٦) أبو حيان التوحيدى : الهوامل والشوامل /٢٤٠ — ٢٤١ .

(٥٧) الجاحظ : الحيوان ١٣٤/٢ .

(٥٨) أبو حيان التوحيدى : الامتاع والمؤانسة ١٣٣/١ .

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

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

أما العسكرى فإنه ينقل كل أفكار الرمانى الخاصة بالتشبيه والاستعارة تقريبا وهو — مثل الرمانى — يرى أن الاستعارة فى بيت امرىء القيس :

وقد اغتدى والطير فى وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

---

(٥٩) أحمد فؤاد الأهوانى : الكندى / ١١٠ — ١١٣ .
(٦٠) مازن المبارك : الرمانى النحوى / ١٠٠ — ١٠٣ .
(٦١) المرجع السابق / ٢٣٨ — ٤٢٠ .

أبلغ من الحقيقة (لأنك تشاهد مافى القيد من المنع فلست تشك فيه . وكذلك قولهم : هذا ميزان القياس ، حقيقته تعديل القياس ، والاستعارة أبلغ لأن الميزان يصور لك التعديل حتى تعاينه ، وللعيان فضل على ماسواه.) (٦٢)

و يرفض العسكرى — مثل الرمانى — ما جاء فى أشعار المحدثين من (تشبيه ما يرى العيان بما ينال الفكر) لأنه ردىء مثل قول أبى تمام :

وكنت أعز عزا من قنوع ... يعوضه صفوح من ملول

فصرت أذل من معنى دقيق ... به فقر إلى فهم جليل

لأنه (أخرج ماتقع عليه الحاسة إلى مالا تقع عليه ، ومايعرف بالعيان إلى مايعرف بالفكر .) (٦٣) وتستهوى الفكرة العسكرى فيلح عليها فى كتابه «ديوان المعانى » حيث يرى أن وصف التنوخى لطول الليل :

وليلة كأنها طـــول الأمل ... ظلامها كالدهر مافيه خـلَـلْ

كأنما الإصباح فيها باطل ... أزهقه الله لحق فبطل

ساعاتها أطول من يوم النوى ... وليلة الهجر وساعات العذل

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

أما المرزوقى فأنه يأخذ — فى شروحه للشعر — فكرة الرمانى ، ويفيد من تطبيقات العسكرى ، ويحاول استغلال الفكرة ستغلالا واسعا ، يمكنه من إدراك الأبعاد التصويرية للتشبيهات ، التى ترد داخل القصائد التى يشرحها . وفى كثير من الأحيان يقترن التشبيه — عنده — بالتصوير أو يجرى مجراه ، أو يكون من باب التصوير . (٦٥) ويبدو تأثر المرزوقى بالرمانى

---

(٦٢) العسكرى : الصناعتين / ٢٧١ .

(٦٣) المرجع السابق / ٢٤٢ .

(٦٤) ديوان المعانى : ٢٤٧/١ — ٢٤٨ ، وكذلك ٢١٠/١ .

(٦٥) المرزوقى : شرح الحماسه ٩٠/١ ، ١٦٠ — ١٦١ ، ٥٦٩/٢ ، ١٧٩٢/٣ .

واضحا من خلال استخدامه لتقسيمه الرباعى للتشبيه — تبعا لفكرة التوضيح الحسى . وعلى هذا الأساس يرى المرزوقى أن قول حاتم :

وعاذلة قامت على تلومنى كأنى إذا أعطيت مالى أضيعها

(تشبيه ، يجرى مجرى تصوير الحال فى إخراج الخافى إلى البيان .) (٦٦)

وقول سهل ابن شيبان :

مشينا مشية الليث غـدا والليث غضبان

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

وطعن كفم الزق غـدا والزق مـلآن

(أبرز مايقل فى الاعتياد فى صورة مايكثر فيه.) (٦٨) وقول ربيعة بن مقروم :

وألد ذى حنق على كأنما تغلى عداوة صدره فى مرجل

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

والحرب يلحق فيها الكارهون كما تدنو الصحاح إلى الجربى فتعديها

فيه (خروج المشبه من الكمون إلى الظهور ، ومن الخفاء إلى البروز . حتى يتجلى لمتأمله والمتفكر فيه ، على بعده فى التصوير ، تجلى القريب فى العرف والاعتياد . وهذا هو غاية المراد من التشبيهات.) (٧٠)

وجلى أن كل هذه التقسيمات والأحكام مستمدة أساسا من الرمانى وتقسيمه للتشبيه . ولكن اللافت أن المرزوقى — فى أمثال هذه الأحكام — لا يشير إلى

---

(٦٦) المرجع السابق ١٧١١/٤ .
(٦٧) المرجع السابق ٣٦/١ .
(٦٨) المرجع السابق ٣٧/١ .
(٦٩) المرجع السابق ٦٣/١ — ٦٤ .
(٧٠) المرجع السابق ٤٠٨/١ .

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

إذا هزه فى عظم قرن تهللت نواجذ أفواه المنايا الضواحك

الذى يعد تصويرا لأن (ذكر التهلل والناجذ مثّل وتصوير للمراد .)(٧٤)

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

---

(٧١) ابن سنان : سر الفصاحة /٢٢٢ — ٢٢٥ ، ٢٢٧ .

(٧٢) ابن رشيق : العمدة ١٩٥/١ — ١٩٦ .

(٧٣) شرح الحماسة ٢١٨/١ — ٢١٩ ، ٢٥٢ — ٢٥٣ ، ٢٢٤ ، ٩٥٥/٢ — ٩٦٦ ، وكذلك شرح ديوان ابى تمام للتبريزى ٢٧٢/٢ ، ٣٢٢ — ٣٢٣ .

(٧٤) شرح الحماسة : ٩٩/١ .

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

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

---

(٧٥) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٦١ — ٦٢ .
(٧٦) الفخر الرازى : نهاية الايجاز فى دراية الاعجاز /٦٥ .
(٧٧) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٤١ .

سمع حديثا ساذجا وخبرا عُفْلا ، حتى إذا قلت :

إذا هم ألقى بين عينيه عزمه (٧٨)

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

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

---

(٧٨) لاحظ تكرار نفس المثل — بيت تأبط شرا — عند كل من المرزوقي وعبد القاهر .
(٧٩) عبد القاهر : دلائل الاعجاز /١١٣ — ١١٤ وراجع كذلك /١٠٣ ، ١٠٥ .

بالعقل المحض . . . إلى مايدرك بالحواس . . . فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم.)(٨٠) وهذا تبرير يردنا مباشرة إلى الفكرة الجوهرية التى قام عليها تحليل الرمانى للاستعارة ، بل يردنا — بشكل أكثر مباشرة — إلى تعليل مسكويه لجمال التمثيل وحرص الإنسان على المثل، ولعل تشابه المصطلح (التمثيل) مابين عبد القاهر ومسكويه ، يشير إلى صلة مباشرة — من نوع ما — بينهما ، خاصة أن عبدالقاهر يرد جمال التمثيل إلى عملية التوضيح التى ترتبط باقتران المعنوى بالحسى ، وبالنقلة من العقل إلى الإحساس ومايدفع إليها من إلف النفس للمحسوس واعتمادها — أول ماتعتمد — على المعرفة الحسية، وهذه كلها أشياء أوضحها مسكويه ، وإن كان أسلوبه أقل تفاصحا وزخرفا من أسلوب عبد القاهر .

ويبدو أن تركيز عبد القاهر على الجانب البصرى الخالص من التقديم الحسى للمعنى — فى التصوير الشعرى — جعله يقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام، على أساس أن الاحتفال والصنعة فى التصويرات والتخيلات الشعرية ، تفعل فعلا شبيها بما يقع فى نفس الناظر إلى « التصاوير » التى يشكلها الحذاق من الرسامين أو المصورين (فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانا ولا يخفى شأنه ، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه فى النفوس من المعانى التى يتوهم بها الجماد الصامت فى صورة الحى الناطق والموات الأخرس فى قضية الفصيح المعرب والمبين المميز ، والمعدوم المفقود فى حكم الموجود المشاهد .) (٨١)

ج

ويمكننا أن نلاحظ هنا أن مصطلح «الصورة » يتكرر أكثر من مرة — فى النص السابق — لكنه لا يشير إلى فكرة التقديم الحسى للشعر بقدر مايشير

---

(٨٠) عبد القاهر : أسرار البلاغة /١٠٨ — ١٠٩ وقارن بالمفتاح للسكاكى / ١٦٦ .
(٨١) عبد القاهر : دلائل الاعجاز / ٣١٧ .

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

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

---

(٨٢) عبد القاهر : دلائل الاعجاز / ١٦٨ — ١٦٩ .

وضرب من التصوير » .) (٨٣) وجلى أن « الصورة » هنا لا تشير إلى مفهوم التقديم الحسى للمعنى بقدر ماتشير إلى طريقة الصياغة أو النظم التى تتمايز بها وتتحدد تبعاتها ، قيمة النص الأدبى. وهنا يُذكّرنا مصطلح « الصورة » بنظيره فيما يسمى بالفلسفة الأولى ، وبالعلة الصورية — عند الفلاسفة — تلك التى يكون بها الشيء ما هو ، (٨٤) حيث تصبح الصورة هى الشكل الذى تتشكل المادة فيه ، أو الهيئة التى يتصور الهيولى بها . (٨٥)

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

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

---

(٨٣) المرجع السابق / ٣٣٠ .
(٨٤) راجع رسائل النقدى ١٦٦/١ .
(٨٥) الخوارزمى : مفاتيح العلوم ٨٢ .
(٨٦) راجع شكر عياد : كتاب ارسطو طاليس في الشعر /٢٥٨ — ٢٦٢ .

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

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

— ٤ —

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

(٨٧) ابن سينا : الخطابة ٢٢٩ ، ٢٣٠ .
(٨٨) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٤١ .
(٨٩) ابن سينا : الخطابة /٢٣٠ .

الشعر والرسم على النحو الذى فهمت به فى التراث النقدى ، لأن التسليم بهذه العلاقة أو الإلحاح عليها ، كان يقود إلى الإلحاح على الجوانب الحسية للتصوير الشعرى .

إن ربط الشعر بالرسم كان يؤدى إلى افتراض مؤداه أن الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية ، هذا عن طريق المشاهد التى يرسمها على اللوحة ليتلقاها المشاهد تلقيا بصريا مباشرا ، وذاك عن طريق لغته التى تثير فى ذهن المتلقى صورا يراها بعين العقل . وهو فهم يمكن أن يجعل الناقد يفتش عن الصور البصرية الواضحة فى الشعر ، أو يتأمل الإحساسات البصرية التى يمكن أن تثيرها الصورة فى ذهن المتلقى . ناهيك عن أنه يمكن أن يؤدى إلى فهم الصور على أنها محاكاة — من نوع ما — لمدركات حسية سابقة ، ومن ثم يتركز التحليل على العلاقة بين صور الشعر والمدركات الحسية ، التى يفترض أنها أصل الصور .

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

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

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

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

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

---

(٩٠) الفارابى . كتاب الموسيقى الكبير / ١١٨٣ .

(٩١) نفس المرجع والصفحة .

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

هذه الفكرة نجدها عند ابن سينا ، لكن بشكل أوضح من الفارابى . إن الشاعر — عندابن سينا — (يجرى مجرى المصور ، فكل واحد منهما محاك.)(٩٣) والشاعر لايصور الأشياء المادية فحسب ، بل يصور المعنويات أيضاً ويحاكيها فإذا فعل ذلك ، فإن عليه أن يكون كالرسام، يستغل الجانب الحسى ، ويتوسل بمادة حسية المحتوى ، لأن هذا هو سبيله لمحاكاة الأخلاق والانفعالات . وهذا فهم — لابن سينا — يدعمه قوله عن الشاعر : (ويجب أن يكون كالمصوِّر فإنه يصور كل شىء بحسه ، وحتى الكسلان والغضبان . كذلك يجب أن تقع المحاكاة للأخلاق كما كان يقول أوميرس(هوميروس) فى بيان خيرية أخيلوس . وينبغى أن يكون ذلك مع حفظ للطبيعة الشعرية ، فالمحسوس المعروف عن حال الشعر .) (٩٤)

ويوضح ابن رشد — هو الآخر — هذه الحقيقة ، فهو يقول ما مؤداه إن الشاعر يضطر إلى الاستعانة بالأشياء الخارجية إذا قصد محاكاة الاعتقادات والأفكار المعنوية ، ذلك لأن تخيلها (يعسر ، إذ كانت ليست أفعالا ولاجواهر .)(٩٥) ويوضح ابن رشد الفكرة أكثر عندما يقول : (فكما أن المصور الحاذق يصور الشىء بحسب ما هو عليه فى الوجود ، حتى إنهم قد يصورون الغضاب والكسالى مع أنها صفات نفسانية ، كذلك يجب أن يكون الشاعر فى محاكاته يصور كل شىء بحسب ما هو عليه، حتى يحاكى الأخلاق وأحوال النفس . . . ومن هذا

---

(٩٢) الفارابى : رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ارسطو طاليس : فن الشعر /١٥٨ .

(٩٣) ابن سينا : فن الشعر /١٩٦ .

(٩٤) المرجع السابق : ١٨٩ .

(٩٥) ابن رشد : تلخيص كتاب ارسطو طاليس فى الشعر ، فن الشعر /٢١٥ .

النحو من التخييل – أعنى الذى يحاكى حال النفس – قول أبى الطيب يصف رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة :

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

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

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

(٩٦) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، فن الشعر /٢٢٢ .
(٩٧) المرجع السابق /٢٢٩ .
(٩٨) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس في الشعر /٢٠٩ ، ٢١٢ .

الأفضل .) (٩٩)

ثالثاً : إن كلا من الشاعر والرسام — بطريقته الحسية فى التقديم ، ونجاحه فى صياغة مادته — يمكن أن يحدث تأثيراً خاصاً فى نفوس المتلقين ، ويمكن أن يوقع المحاكيات فى أوهامهم وحواسهم بطريقة تجعلهم ينفعلون أشد الانفعال. بل إن براعته فى إيقاع المحاكيات وصياغتها تجعلهم يلتذون بالقبيح ، ويرون فيه جمالا لم يكن قائماً من قبل . والدليل على ذلك أن الناس (يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة ، المتقذَّر منها ، ولو شاهدوها أنفسها لتنكبوا عنها ، فيكون المفرح ليس تلك الصورة ولا المنقوش ، بل كونه محاكاة لغيرها إذا كانت أُتقنَتْ .) (١٠٠) وجلى أن علة اللذة التى يستشعرها المتلقى فى هذه الحالة لا ترجع إلى قبح الشىء المحاكى أو حسنه فى ذاته ، بل ترجع إلى حسن المحاكاة ذاتها ، وإلى أن هذه الأشياء — التى يحاكيها الرسام — حسنة المحاكاة لما حوكى بها عند مقايستها به.)(١٠١) وما ينطبق على الرسم — هنا — ينطبق على الشعر بنفس القدر ، (١٠٢) فالشعر قادر — ببراعة محاكاته — على أن يجعل القبيح حسناً ، والحسن قبيحاً .

هذه هى الجوانب الثلاثة التى تحدد أوجه التشابه بين الشعر والرسم عند شراح أرسطو ، وهى أيضاً موجودة بدرجات متفاوتة عند البلاغيين والنقاد .

أما الجانب الأول المتصل بقدرة الشاعر والرسام على التقديم الحسى للمعنى وتصوير الحالات والمواقف المختلفة ، فإننا نجده عند عبدالقاهر ، ونصوصه

---

(٩٩) رسائل اخوان الصفا : ٢١٧/١ وانظر ١٩٥ ، ٢١٨ — ٢١٩ ، ٢٥٢ — ٢٥٣ ، ٢٨٩ .

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

(١٠١) ابن سينا : الخطابة /١٠٣ — ١٠٤ .

(١٠٢) ابن سينا : فن الشعر /١٧٩ .

التى أشرنا إليها — فى الفقرة السابقة — تشير إلى ذلك . ونجده ايضاً — بشكل عابر — عند الباقلانى ، الذى يرى أن الشعر تصوير ما فى النفس للغير ، ولكنه توسع الدائرة ، ويقارن بين الكلام البليغ — بعامة — وبين الرسم . يقول (وشبهوا الخط والنطق بالتصوير . وقد أجمعوا أن من أحذق المصورين ، من صور لك الباكى المتضاحك ، والباكى الحزين ، والضاحك المتباكى ، والضاحك المستبشر . وكما أنه يحتاج إلى لطف يد فى تصوير هذه الأمثلة ، فكذلك يحتاج إلى لطف فى اللسان والطبع فى تصوير ما فى النفس للغير .) (١٠٣) وهذه فكرة تذكرنا بحديث الفارابى ، وابن سينا ، وابن رشد ، عن محاكاة الأخلاق والأحوال النفسية .

وتتضح التأثيرات الأرسطية — عند الباقلانى — أيضاً ، عندما يتحدث عن طبقات الوصف ومراتبه البلاغية ، إذ (رب وصف يصور لك الموصوف كما هو على جهته لاخلف فيه ، ورب وصف يبرُّ عليه ويتعداه ، ورب وصف يقصر عنه.)(١٠٤) وهو تقسيم يذكرنا بدرجات المحاكاة الأرسطية نفسها ، وكيف أنها تقديم للأشياء كما هى عليه فى الواقع ، أو أفضل ، أو أقبح مما هى عليه .

لكن الملاحظ أن الباقلانى يوسع الفكرة ، ويربطها بالكلام البليغ بعامة متجاوزا بذلك حدود الشعر التى كان يتحرك خلالها شراح أرسطو ، وقد كان ذلك نتيجة اهتمامه بدراسة الإعجاز القرآنى ، ومحاولته الإشارة إلى قدرة القرآن على تصوير الحالات النفسية والمشاهد المؤثرة ، خاصة تلك التى تدور حول مشاهد القيامة ويوم الساعة ، حيث (يصور — القرآن — الشىء على جهته ويمثل أهوال ذلك اليوم .) (١٠٥) لكن الباقلانى لم يتوقف عند هذا الجانب من التصوير القرآنى كثيراً مثلما فعل الزمخشرى ، الذى أفادمنه فيما يبدو إلا

---

(١٠٣) الباقلانى : اعجاز القرآن /١٨١ .
(١٠٤) المرجع السابق /٢٧١ .
(١٠٥) الباقلانى : اعجاز القرآن /٢٧٢ .

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

هذا عن الجانب الأول من المقارنة بين الشعر والرسم ، أما الجانب الثاني المتصل بفكرة الصياغة وحسن التأليف بين العناصر ، فقد كان متضمنا في عبارة الجاحظ (الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير .) ولا شك أن اقتران الشعر بالنسج – في العبارة – يوحي بأن الجاحظ كان يعني – نسبياً – ما عناه ابن طباطبا – في أوائل القرن الرابع – من أن الشاعر الحاذق شأنه شأن (النساج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف ، ويسده وينيره ولا يهمل شيئاً منه فيشينه ، وكالنقاش الرقيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ، ويشيع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيون .)(١٠٦)

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

(١٠٦) ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر /٥ – ٦ .
(١٠٧) شكري عياد : كتاب أرسطو طاليس في الشعر /١٥٨ – ١٦٢ .
(١٠٨) ابن جني : سر صناعة الاعراب ١/٧٥ .

فى (حكم) العلة فى حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة.)(١٠٩) ويضرب عبد القاهر على نفس الأوتار — تقريباً —، لكنه مهتم بفصاحة الكلام أكثر من فصاحة الكلمة، وبالنظم أكثر من اهتمامه بالمفردات التى تتناغم فى داخله وهو يشير إلى الجاحظ فى هذا المجال كثيراً، من مثل قوله: (إن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة. وإن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه.) (١١٠) وأوضح من ذلك قول عبد القاهر: (وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج، إلى ضرب من التخير والتدبر، فى أنفس الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى مالم يتهد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشعر والشاعر، فى توخيهما معانى النحو، ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم.)(١١١) والنتيجة التى يخرج بها عبد القاهر من هذه المقارنة تتحد تماماً مع النتيجة التى يخرج بها الشراح الأرسطيون، فى مقارنتهم بين طريقة الشاعر وطريقة الرسام فى الصياغة، وردهم جمال الشعر والرسم، وكل صناعة مشابهة، إلى حسن الصياغة أو براعة المحاكاة.

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

---

(١٠٩) ابن سنان الخفاجى: سر الفصاحة /٥٤.
(١١٠) عبد القاهر: دلائل الاعجاز ١٦٧ — ١٦٨.
(١١١) عبد القاهر: دلائل الاعجاز /٦١.

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

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

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

---

(١١٢) أسرار البلاغة / ٣١٧ .

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

ويخيِّل معانى فى أذهان المتلقين. وقد تختلف مادة المحاكاة عندهما ، وقد تتنوع بعض أساليبها أحياناً ، لكن نقطة الانطلاق واحدة ، والتشابه فى شكل المحاكاة وفعلها وغايتها يظل قائماً. يقول الفارابى : (إن بين أهل هذه الصناعة (يقصد الشعراء) وبين أهل صناعة التزويق مناسبة ، وكأنهما مختلفان فى مادة الصياغة ومتفقان فى صورتهما ، وفى أفعالها ، أو أغراضها. أو أن نقول : إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها ، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل ، وموضع تلك الصناعة الأصباغ ، وأن بين كليهما فرقاً ، إلا أن فعليهما جميعاً التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات فى أوهام الناس وحواسهم .) (١١٤) وهذا قول يجعل العلاقة بين الشعر والرسم قسما من تصور عام شديد الاتساق والمنطقية بغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معه .

وعندما يقول شراح أرسطو إن الشعر مثل الرسم محاكاة ، وإن كليهما يقدم شيئاً إلى مخيلة المتلقى ، وإن كليهما يصوغ مادته أحسن صياغة ، ويحاول أن يؤثر بها فى المتلقى إلى درجة خاصة ، تدفعه إلى فعل أو انفعال ، فإن ثمة أسساً هامة يستند إليها هذا القول . أما أول هذه الأسس فهو فنى ، يتصل بنظرية المحاكاة الأرسطية ذاتها ، وأما ثانيها فهو سيكولوجى يتصل بعلم النفس الأرسطى وما يندرج تحته من معارف ، عن سيكولوجية الإدراك وفاعلية المخيلة ، وأما ثالث هذه الأسس فهو منطقى ، يتصل بوضع الشعر ضمن المنطق ، وافتراض أنه قياس من الأقيسة يحدث تأثيراً نفسياً يقوم على الإيهام ، وأما رابع هذه الأسس فهو يتصل بالفلسفة الأولى التى تعد فى الفلسفة الأرسطية ، بمثابة علم « المبادىء الأولى » الداخلة فى سائر العلوم الجزئية . (١١٥) ومصطلح التخييل نفسه — كمصطلح — يكشف عن الحقيقة الذاتية للشعر عند الفلاسفة ، ويدل استخدامه — عند كل من الفارابى ، وابن سينا ، وابن رشد — على هذه الأسس مجتمعة .

---

(١١٤) الفارابى : رسالة فى قوانين صناعة الشعراء / ١٥٧ — ١٥٨ .
(١١٥) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر / ٢٠٩ .

بهو — من ناحية — قرين المحاكاة ، وهو — من ناحية ثانية — يشير إلى فاعلية المخيلة عند الشاعر والمتلقى . وتقوم طريقته فى التأثير — من ناحية ثالثة — على خصائص إقناعية ، تجعله قياساً من الأقيسة . وهو — أخيراً — يتصل بالشكل الشعرى ذاته ، ومن ثم يقوم على أساس من الفلسفة الأولى عند أرسطو . فالتخييلات هى الهيئات والأشكال الخاصة التى تتشكل فيها ، أو بها ، العناصر الأولى ، أو المادة الخام ، أو المعانى ، فتصبح شعراً . وينتج من هذا أن حقيقة الشعر الذاتية ليست فى مادة المعانى ، بل فى طريقة تخييلها وكيفية صياغتها .(١١٦)

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

---

(١١٦) المرجع السابق / ٢١٢

وبين الحقيقة الذاتية للشعر . ولا يرجع ذلك — فى تقديرى — إلا إلى افتقارهم إلى كثير من المعارف والأسس النظرية التى تمكّن منها الفلاسفة ، نتيجة درسهم محاولتهم الاستعانة بكثير من مباحث الفلسفة ، لتكوين مفهوم خاص بهم عن طبيعة الشعر وحقيقته الذاتية . لقد كان الفلاسفة فى هذا المجال منظرين يحاولون البحث عن العلل والأسباب ، ويردون الظواهر العملية إلى جذورها الذى نبعت منها ، أما البلاغيون والنقاد فقد ظل الأمر ، عندهم ، محصوراً فى حدود الملاحظات العملية الضيقة ، التى تكتفى بالرصد والتسجيل الانطباعى ، دون أن تحاول البحث عن علل أساسية ترتد إليها كل الظواهر الفنية .

• • •

— ٥ —

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

ومن الصعب أن نقول ، هنا ، شيئاً خاصاً بالرمانى ، لأن جل كتبه مفقودة أما الزمخشرى فإنه قد توقف طويلا أمام التصوير ، والتخييل ، والتمثيل فى القرآن

ولاحظ أن القرآن يسير على سنن العرب ، وأن طرائقه فى التصوير والتخييل لها نظائرها فى أحاديث الرسول وأقوال الأنبياء والبلغاء والشعراء، (١١٧) ولكنه لم يشغل نفسه بالتساؤل، عما إذا كان هناك فارق بين التصوير الشعرى أو التصوير القرآنى مثلا. قد نقول: إن ربط القرآن بالإعجاز قد يشير ضمناً أو صراحة — كما حدث عند الباقلانى — إلى الإجابة عن السؤال، ولكن الإحالة إلى الإعجاز — فحسب — إحالة إلى مجهول ، وهى لا تفيد كثيراً فى تبيين الفوارق بين التصوير الشعرى والقرآنى ، وإن كنا نقدر الحرج الشديد الذى كان يمكن أن يقع فيه الناقد لو أنه أفاض فى أسباب الإعجاز باكثر من الكلام العام . وعبد القاهر نفسه — نتيجة اضطرابه فى فهم التخييل الشعرى — لم ينظر إلى التصوير أو التخييل ،على أنه خاصية نوعيـــة لا يمكن أن يقوم الشعـــر بدونها ، بل إنه يذهب إلى أن الشعر يمكن أن يقوم على التصديق ويعرى تماماً من التخييل ويظل مع ذلك شعراً ، ولأنه قرن التخييل بالقياس المنطقى الخادع والكاذب ، فقد انتهى إلى أن التخييل مناقض للعقل الذى يناصر التصديق والتحقيق ، ويستنكف الإيهام والتخييل (وما كان العقل ناصره . والتحقيق شاهده، فهو العزيز جانبه ، المنيع مناكبه .) (١١٨) ولقد قال عبد القاهر عن قول الشاعر :

وكل امرىء يولى الجميل محبب

إنه (صريح معنى ليس للشعر فى جوهره وذاته نصيب، وإنما له ما يلبسه من اللفظ ويكسوه من العبارة وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه والكشف أو ضده .) (١١٩) ولو سألنا عبدالقاهر عن جوهر الشعر أو ماهيته،وهل ثمة

---

(١١٧) راجع الكشاف : ١٤٩/١ — ١٥٠ ، ٣٢٠ — ٣٢١ ، ٥٨٦ — ٥٨٧ ، ٥٥٢/٢ ، ١٠٩/٣ ، ٤٦٤ ، ٤٧٥ .

(١١٨) عبد القاهر أسرار البلاغة /٢٥١ .

(١١٩) المرجع السابق /٢٤٤ .

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

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

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

---

(١٢٠) المرجع السابق /٢٥٢ .

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

(١٢٢) ابن سينا : الخطابة / ٢٠٣ .

(١٢٣) يقول أرسطو : « ان التشبيه مفيد ايضا في النثر . ولكن ينبغى ان نقلل من استخدامه لأنه أقرب الى الشعر » راجع :

Aristotle, The Art of Rhetoric, p. 381.

مفهـــوم التخييل — فى قسم كبير منه — عند الفلاسفة . ولكن عبد القاهر — كما هو واضح من كتابه — لم يكن على معرفة كافية بأرسطو . بل لم يكن على معرفة كافية بشراحه العرب ، مثلما كان حازم القرطاجنى . ومن هنا فإن مفهومه عن التخييل منفصلا عن مفهومه للقدرات التصويرية للاستعارة والتمثيل فى الشعر . لأن كلا المفهومين لم يند مجاً معاً ، ولم يرتدا إلى أساس نظرى واحد يربطهما ربطاً وثيقاً بطبيعة الشعر وحقيقته الذاتية . ولو كان عبد القاهر أجاد فهم الأسس النظرية التى يقوم عليها مفهوم الشعر عند الفلاسفة لكان من الممكن له أن يهتدى — مثلما فعل حازم بعده بقرنين — إلى أن « الحسية » مبدأ جوهرى لا يمكن أن يقوم الشعر بدونه ، باعتباره نشاطاً تخيلياً بالدرجة الأولى . ولكان من الممكن — فى هذه الحالة — أن يصبح الحديث عن التخييل الشعرى متناغماً مع الحديث عن قدرة التشبيه والاستعارة والتمثيل على التقديم الحسى ، بل متناغماً مع فكرته الهامة عن قدرة التشبيه على إيقاع الائتلاف بين المختلفات .

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

ومجالاتها وحدودها ، والدراسات النفسية المرتبطة بالإدراك الإنسانى وفاعلية المخيلة البشرية ، ومدى قدرتها على إعادة تشكيل المدركات الحسية . وكل هذه موضوعات كان يمكن للناقد العربى أن يتلمس شيئاً طيباً منها ، عند الكندى والفارابى ، وابن سينا ، وغيرهم ، إلا أنه لم يفعل . والاستثناء الوحيد — فيما أعلم — لهذا الحكم هو حازم القرطاجنى ، الذى حاول — على قدر طاقته — أن يحقق شيئاً من ذلك . فكان الناقد العربى الوحيد الذى استطاع أن يدرك الطبيعة الحسية للشعر ، وقدرة صوره على التقديم الحسى ، ضمن تصور متماسك لطبيعة الشعر وأهميته فى نفس الوقت . وهو — لذلك — يستحق منا وقفة خاصة .

• • •

— ٦ —

الشعر — عند حازم — إثارة تخيلية لانفعالات المتلقى ، يقصد بها دفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة ، تؤدى به إلى فعل شىء ، أو طلبه ، أو اعتقاده ؛ أو التخلى عن فعله ، أو طلبه ، أو اعتقاده . هذه الإثارة تحدث فعلها لدى المتلقى فيما نسميه علم النفس القديم « قوى الإدراك الباطن » ، بمعنى أن صور الشعر أو مخيلاته تثير جانباً خاصاً من الصور الذهنية المختزنة فى القوة الذاكرة لدى المتلقى . وعند ما تستثار هذه الصور المختزنة — بفعل الصور ، أو المخيلات ، التى يطالعها أو يسمعها فى القصيدة — تنشط قواه المتخيلة والوهمية . فتربط بين مخيلات الشعر وما استثير من صور مختزنة ، مما يفضى بالمتلقى إلى حالة إدراكية متميزة تؤثر — بدورها — فى قواه النزوعية ، فتفضى به إلى الوقفة السلوكية التى عبر عنها حازم بطلب الشىء أو فعله ، أو التخلى عن طلبه أو فعله .(١٢٤)

---

(١٢٤) حازم : منهاج البلغاء / ٧١ .

التخييل الشعرى — على هذا النحو — عملية تعتمد على فاعلية المخيلة لدى الشاعر والمتلقى على السواء . فالشاعر عن طريق ما تشكله مخيلته من صور يضبطها العقل، يستطيع أن يؤثر فى مخيلة القارىء، أو المتلقى، ويثيرها إثارة تنتهى إلى هذه الوقفة السلوكية التى نتحدث عنها . وبهذا الفهم يصبح التخييل الشعرى قرين إثارة الصور فى مخيلة المتلقى. (والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل، أومعانيه. أو أسلوبه ونظامه، وتقوم فى خياله صورة أوصور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شىء آخر بها، انفعالا من غير روية ، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض .)(١٢٥)

وجلى أن مفهوم حازم للتخييل الشعرى يستند إلى اساس سيكولوجى واضح ، له جذوره الأصيلة فى علم النفس الأرسطى ، على النحو الذى أوضحه أساتذة حازم من الفلاسفة . ولذلك كان حازم يستخدم مصطلح « الصورة » بمفهوم مخالف لما كنا نراه من قبل ، فلم تعد « الصورة » عنده تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب ، ولم تعد تحوم حول مفهوم التقديم الحسى ، وإنما أصبحت محددة فى دلالة سيكولوجية خاصة ، ترادف مع الاستعادة الذهنية لمدرك حسى ، غاب عن مجال الإدراك المباشر ، وتتصل اتصالا وثيقاً بكل ما له صلة بالتعبير الحسى فى الشعر . والجانب السيكولوجى للمصطلح واضح كل الوضوح فى قول حازم: (إن المعانى هى الصور الحاصلة فى الأذهان عن الأشياء الموجودة فى الأعيان ، فكل شىء له وجود خارج الذهن ، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة فى الذهن تطابق ما أدرك منه ، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك ، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية فى أفهام السامعين وأذهانهم.)(١٢٦) كما أن الجانب الفنى،

---

(١٢٥) المرجع السابق /٨٩ .
(١٢٦) المرجع السابق /١٨ — ١٩

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

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

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

---

(١٢٧) المرجع السابق /١٢٠ .
(١٢٨) المرجع السابق /٨٩ وانظر ١١٦
(١٢٩) ابن سينا : فن الشعر /١٦١ .

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

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

---

(١٣٠) حازم : منهاج البلغاء /٢٨ — ٣١ ، ١١٨ — ١٢١ .

(١٣١) يمكن أن نضيف العقلانية التى أشرنا اليها في الفصل الأول . ولمزيد من التفصيل في تتبع العلاقة المتبادلة بين هذه المبادىء — الانفعالية ، والحسية ، والعقلانية — راجع القسم الثانى من كتابنا : مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدى .

وإذا كان التخييل الشعرى قرين المحاكاة ومرادفاً لها ، فإن المحاكاة تنقسم إلى قسمين : محاكاة الشيء «نفسه» ، ومحاكاة الشيء « فى غيره» ، وتندرج تحت هذا القسم الثانى الأنواع البلاغية للصورة مثل الاستعارة والتشبيه ، بينما يشير القسم الأول إلى مجرد الوصف المباشر للعالم الخارجى . ومحاكاة الشيء نفسه قد تكون لشيء محسوس تدركه الحواس ، كما تكون لفكرة معنوية لا يمكن إدراكها بالحواس (والذى يدركه الإنسان بالحس فهو الذى نتخيله نفسه لأن التخييل تابع للحس ، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخييله بما يكون دليلا على حاله ، من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له ، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد . فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده ، والهيئات المشاهدة لما التبس به ، ووجد عنده . وكل ما لم يحدد من الأمور المحسوسة بشيء من هذه الأشياء ولا خصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال ، بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه ، فليس يجب أن يعتقد فى ذلك الإفهام أنه تخييل شعرى أصلا ، لأن الكلام كله كان يكون تخييلا بهذا الاعتبار .) (١٣٢) ومعنى هذا أن التخييل أو المحاكاة ، سواء أكانت لشيء محسوس أو لفكرة مجردة ، هى حسيه بالضرورة ذلك لأننا إذا دخلنا نطاق التخييل فلابد أن نتوسل بكل ما هو حسى . وإلا خرجنا عن جوهر الشعر وحقيقته النوعية .

وما ينطبق على محاكاة الشيء فى نفسه ينطبق على محاكاة الشيء فى غيره أو تصديق (فإذا عرفتْ : فهى تثبت الشيء بماهيته المشتركة والخاصة لتدل بذلك على حقيقته ، ولا تتناول أعراضه وصفاته التى تتعلق بها أهواء النفوس

---

(١٣٢) حازم : منهاج البلغاء /٩٨ — ٩٩

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

وعلى هذا الأساس يؤمن حازم بوجود فارق جذرى بين الأقاويل الشعرية والأقاويل العلمية ، من حيث طبيعة كل منها وغايتها ، والنشاط الذهنى الذى يكمن وراءها . الأقاويل العلمية تهدف — فيما يرى — إلى إيقاع تعريف

---

(١٣٣) المرجع السابق /١١١ واستتباع محاكاة المحسوس بغيره بذكرنا بفكرة الرمانى عن التشبيه .

(١٣٤) المرجع السابق/١١٢

(١٣٥) المرجع السابق /١١٩

(١٣٦) المرجع السابق /٢٩ ، ٣٥٧

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

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

---

(١٣٧) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس في الشعر /٢٥٦ وقارن بالمنهاج /١٢٠ .
(١٣٨) سنعود الى هذا المصطلح في الفصل التالى .

اللواحق والأعراض أساساً ، وتدل عليها دلالة مباشرة، وتوصلها إلى المتلقى من غير حاجة إلى تضمن أو لزوم ، وبالتالى تمكنه من تصور الموضوع المخيل وتمثله . والإحساس المباشر به، كما لو كان يواجهه حقيقة ويعاينه .(وليس ما يكون نصاً على الشيء فى تمكين القائه من النفس طبقاً له ، مثل ما لا يُفهم الشيء منه إلا بطريق ضمن أو لزوم.)(١٣٩) ولذلك صارت الأقاويل الشعرية (أشد الأقاويل تحريكاً للنفوس، لأنها أشد إفصاحاً عما به علقة الأغراض الإنسانية ، إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء ولواحقه التى للآداب بها علقة .)(١٤٠)

ومن الطبيعى أن يكون تركيز الأقاويل الشعرية على لواحق الموضوع المخيل وأعراضه ، هو الأساس النظرى الذى يبرر قدرتها على التقديم الحسى وماتتميز به عن لغة العلم ، من إتاحة المواجهة المباشرة لموضوعها، عن طريق تصويره وتمثيله للحس . إن الأقاويل العلمية ــ أساساً ــ لغة تجريد ، تهدف إلى إيصال مباشر لمجموعة من الحقائق ، أو القضايا ، يتوصل إليها الذهن من خلال عمليات تجريد أو قياس بينة. ولذلك يمكن الاستعاضة عن الكلمات برموز رياضية، أو جبرية، مصمتة الدلالة ، فردية الإشارة . أما لغة الشعر فهى لغة حسية ، لا تصبح فيها الكلمات مجرد إشارات أو علامات ، وإنما تصبح مجموعة من « المثيرات الحسية » تثير فى ذهن المتلقى صور أو إحساسات وتحرك انفعالاته ومشاعره . إنك تستخرج من القول العلمى حكماً ، عن طريق قياس أو استنباط ، وفى هذه الحالة لا يعنيك الشيء نفسه بقدر مايعنيك الحكم عليه ، أما فى الأقاويل الشعرية فأنت معنى بالشيء نفسه ، وتظل فى مواجهته ، وتتمكن من تأمله واستيعابه . وهذا أمر طبيعى ، لأن الأشياء

---

(١٣٩) حازم : منهاج البلغاء /١١٩ .

(١٤٠) المرجع السابق / ١١٨ .

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

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

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

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

---

(١٤١) حازم : منهاج البلغاء / ٢٩ .

(١٤٢) المرجع السابق / ١٢٠ — ١٢١ .

سبيل إلى ذلك إلا الاستعارات الجديدة ، التى تمكن المتلقى من الإحساس بالأشياء ، وتنقل إليه جدة انطباع الشاعر عنها ، بعكس النثر الذى تفرمنه — دائماً — المعانى البصرية ، ولا يشغل المتلقى إزاءه إلا بالوصول المباشر إلى الفكرة التى يحملها . مثل الشعر فى ذلك — كما يقول هيوم — مثل من يأخذك فى جولة متأنية على الأقدام ، يطوف بك فى كل مكان ، ويتوقف بك عند كل ركن ، ويجعلك — دائماً — فى حضرة الأشياء نفسها ، أما النثر فإنه بمثابة قطار سريع يسلمك إلى الغرض ، دون أن يمكنك من التوقف ، أو التأنى إزاء الأشياء التى تمر بك .(١٤٣)

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

---

(١٤٣) T.E .Hulme, Speculations, PP. 134—135.

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

* * *

— ٧ —

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

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

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

(١٤٦) حازم : منهاج / ١٨ — ١٩ .

(١٤٧) حازم : منهاج البلغاء / ١٠٠ — ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١١٣ — ١١٤ ، ١٥٤ ، ٢٤٨ — ٢٥٠ .

(١٤٨) المرجع السابق / ١٠٤ ، ٢٤٩ .

تمثيل مشاهده فى ذهن المتلقى ، يردنا إلى المبادىء العامة لنظرية المحاكاة بمفهومها الساذج الذى جعل الفن بعامة ، والأدب بخاصة ، « نقلا » أو « نسخا » للطبيعة الخارجية .

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

وازدهرت المقارنة بين الشعر والرسم فى تراثنا عند الفلاسفة من شراح أرسطو ، وعند النقاد الذين كانوا — بدرجات متفاوتة — على صلة بهؤلاء الفلاسفة . وكان من الطبيعى أن تؤكد هذه المقارنة الخصائص البصرية والوضوح فى التصوير . ومن ثم قيل إن الشعر — بما يقوم عليه من تخييل — يمثل لمخيلة المتلقى مشاهد بصرية واضحة ، وإن أفضل الوصف الشعرى هو ما قلب السمع بصراً ، وجعل المتلقى يتمثل مشهداً منظوراً كأنه يراه ويعاينه . ومن الطبيعى أن تتجاهل هذه النظرة الإحساسات المتنوعة التى تتداخل وتتشارك فى تشكيل مادة التصوير الشعرى ، ذلك أن مثل هذه الإحساسات لا بد أن تضيع عند الإلحاح على المقارنة بين الشعر والرسم وما يتبع ذلك من تضخيم الدور الذى تلعبه الإحساسات البصرية ، واستبعاد كل ما عداها أو تجاهلها ، وفى هذا تضييق للقدرات المتنوعة التى ينطوى عليها التصوير الشعرى .

قد يصادفنا ــ أحياناً ــ عند بعض النقاد والبلاغين إشارات إلى أنماط الإحساسات المختلفة التى تتداخل فى تشكيل الجوانب الحسية من الصورة مما يوهم أن مفهوم النقاد العرب للتصوير الشعرى لا يقتصر على الجوانب البصرية فحسب ، بل يتعداها إلى الجوانب السمعية ، والشمية ، واللمسية والذوقية . ولكن هذه الإشارات لا تتجاوز ــ فى الأغلب ــ حدود الحديث عن التشبيه ، ولا تصبح أساساً شاملا فى النظر إلى العناصر الحسية التى يقوم عليها التصوير الشعرى .

تصادفنا أمثال هذه الإشارات أثناء الحديث عن تقسيم التشبيه تبعاً لأوجه الشبه التى يقوم عليها ، أو تبعاً لطرفيه . فيتحدث ابن طباطبا ــ مثلا ــ عن تشبيه الشىء بالشىء على أساس الصورة والهيئة ، أو الحركة ، أو اللون أو الصوت.(١٤٩) ويبرز قدامة المشابهات الحركية أو الصوتية بوجه خاص.(١٥٠) ويشير أبو هلال العسكرى إلى تشبيه الشىء صورة ، أو لوناً ، أو حركة.(١٥١) وتزداد هذه الإشارات ــ نسبياً ــ عند البلاغيين المتأخرين ، وتستحوذ على قدر ملحوظ من الاهتمام . كما نجد عند السكاكى ، (١٥٢) والقزوينى (١٥٣) والعلوى ، (١٥٤) أو عند شراح التلخيص.(١٥٥) ولكن كل هذه الإشارات إلى أنماط الإحساسات السمعية ، أو الشمية ، أو اللمسية ، لا تتناقض مع الأساس العام الذى يربط التصوير بالمحاكاة . ولا تعدل النظرة السائدة ، التى تفرط فى تقدير الجانب البصرى فى التشبيه الحسى . ويظل التشبيه الذى يتوسل بلغة المشاهد والمنظور هو الأصل ، وهو الأكثر بلاغة . وهذا طبيعى ، إذ تقوم فائدة

(١٤٩) ابن طباطبا : عيار الشعر / ١٧ .
(١٥٠) قدامة : نقد الشعر / ٥٦ ــ ٥٧ .
(١٥١) العسكرى : الصناعتين / ٢٤٥ ــ ٢٤٨ .
(١٥٢) السكاكى : المفتاح / ١٥٨ ــ ١٥٩ .
(١٥٣) القزوينى : الايضاح ٢١٩/٢ .
(١٥٤) العلوى : الطراز ٢٦١/١ .
(١٥٥) أحمد مطلوب : القزوينى وشرح التلخيص / ٢٥٨ ــ ٢٦٠ .

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

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

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

---

(١٥٦) ابن الأثير : المثل السائر ٢/٢٤ .
(١٥٧) ابن الأثير : المثل السائر ٢/١٢٠ .
(١٥٨) ج . م . جوير : مسائل فلسفة الفن المعاصر /٢٢ .
(١٥٩) J.E. Downey, Creative Imagination, p. 21.

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

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الصورة الفنية لا تثير فى ذهن المتلقى صوراً بصرية فحسب ، بل تثير صوراً لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التى يتكون منها نسيج الإدراك الإنسانى ذاته ، وليس ذلك بغريب (فالصورة فى الشعر نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات .)(١٦٠) ولا ترجع قيمتها إلى أنها تحاكى الأشياء أو تجعلنا نتمثلها من جديد ، وإنما ترجع قيمتها إلى أنها تجعلنا نرى الأشياء فى ضوء جديد ، وخلال علاقات جديدة ، تخلف فينا وعياً وخبرة جديدة .

يقول لنا علماء النفس المحدثون إن هناك أنماطاً متعددة من الصور فى الشعر ، فهناك النمط البصرى ، والسمعى ، والذوقى ، والشمى ، واللمسى والعضوى ، والحركى . بل إن كل واحد من هذه الأنماط ينقسم إلى أنواع أخرى متعددة ؛ فالنمط البصرى — مثلا — يمكن أن ينقسم تبعاً لدرجاته اللونية أو درجات الوضوح ، والنمط اللمسى — بدوره — يمكن أن ينقسم تبعاً لدرجات الحرارة والبرودة ، أو الخشونة والملاسة ، أو اللين والصلابة . ويقال كذلك إن الشعراء يختلفون فيما بينهم من حيث قدراتهم على التخيل ، مما قد يؤدى ببعضهم إلى الإلحاح على نمط بعينه من أنماط الصورة . (١٦١) ويهتم نقاد الشعر الغربى بتصنيف صور الشعراء والمقارنة بينهم من هذه

---

(١٦٠) ج . م جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصر / ٧٣ .

(١٦١) Norman Friedman, Imagery, pp. 364—365.

الناحية ، فيقولون — مثلا — إن صور برونتج (Browning) صور لمسية فى الغالب (وتنبع تهمة الغموض التى توجه عادة إلى شعره من تعود نقاده على طلب الصور البصرية ، ونزوعهم إلى تلمسها فى كل شعر يطالعونه .)(١٦٢) ولا تقل صور شلى (Shelley) — الذى يتهم عادة بالتجريد — عن صور كيتس (Keats) فى درجات الحسية ، وإن كانت تختلف عنها فى التركيز على أنماط بعينها ؛ فالنسبة المئوية للصور اللمسية والعضوية عند « كيتس » أعلى بكثير مما هى عليه عند « شلى » ، ولكن الأخير يتميز بميله إلى الصور الحركية ، وليس بين كلا الاثنين فارق كبير من حيث الصور البصرية ، والشمية ، والسمعية ، والذوقية . وهذه نتيجة تجعلنا — فيما يقول فوجل Fogle — نعيد النظر فيما يقال من أن « كيتس » أكثر ثراء وحسية ، وإن « شلى » أقل غنى وأكثر تجريداً . إن فحص صور الشاعرين وتصنيفها وإحصاءها يرينا أنه إذا كانت صور « شلى » مختلفة فى النوع إلا أنها ليست أقل قيمة أو ثراء ، أو حسية .(١٦٣)

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

ولكن الدراسات السيكولوجية لأنماط الصور حديثة نسبياً ، فهى

---

(١٦٢) Ibid, p. 364.

(١٦٣) R.H. Fogle, The Imagery o fKeats and Shelley, p.

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

أما بالنسبة للتراث العربى ، فقد كانت المعارف السيكولوجية التى تدعم نظرته إلى الحواس الحسية التصوير معارف أرسطية أساساً . ومن ثم تقبلوا نظرة أرسطو التى ترتب الحواس ترتيباً طبقياً ، ينتهى إلى أن حاسة البصر هى أشرف الحواس.(١٦٥) وهى نظرة نجدها — بوضوح — عند الكندى(١٦٦) والفارابى ،(١٦٧) كما نجدها عند إخوان الصفا الذين يوردون — فى رسائلهم — بعض الأقوال التى تلح على شرف الحاسة البصرية ، مثل قول القائل : (إن السمع والبصر من أفضل الحواس الخمس وأشرفها التى وهب البارى جل ثناؤه للحيوان ، ولكنى أرى البصر أفضل لأنه كالنهار والسمع كالليل.)(١٦٨) ولقد أكد أرسطو هذا الفهم وأرسى مهاده عند ما قال : (ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسية ، فقد اشتق التخيل « فنطاسيا » phantasia اسمه من النور « فاوس » phaos ، إذ بدون النور لا يمكن أن نرى.)(١٦٩) وترتب على ذلك أن أصبح نمط الخيال الذى يعرفه مترجمو أرسطو وشراحه من العرب هو النمط البصرى ، الذى يلح على تجميع الصور البصرية وتركيبها ، دون أن يكون ثمة تركيز مقابل على الصور . الشمية ، أو الذوقية ، أو غيرهما ،

---

(١٦٤) John Press, The Fire and The Fountain, p. 144.

(١٦٥) كتاب النفس لارسطو ، ترجمة أحمد فؤاد الاهوانى (المقدمة) ٢٧ — ٢٨ .

(١٦٦) رسائل الكندى ١/٥٤ .

(١٦٧) الفارابى : المدينة الفاضلة /٧٦ .

(١٦٨) رسائل اخوان الصفا ١/٢٣٦ .

(١٦٩) كتاب النفس لارسطو / ١٠٧ .

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

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

---

(١٧٠) أرسطو طاليس ، فى النفس تحقيق عبد الرحمن بدوى /٧٢ وقارن بما يقوله قسطا بن لوقا ، وسمى التخيل تخييلا فى اللغة اليونانية من الضياء ، لأنه مشتق فيها منه) المرجع السابق / ١٦٤ .