الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي العقيد آكلي محند أولحاج بالبويرة

معهد اللغات والأدب العربي

قسم اللغة العربية وآدابها

الخيال الشعري عند العرب القدماء
"قصيدة وصف إيوان كسرى للبحتري أنموذجا"

مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس

إعداد الطالبتين:

1- زهـــــرة بختـي

2- فـــايزة بورجوان

إشراف الأستاذ:

عيسى طيبـي

السنة الجامعية: 2009- 2010

مقدمة:

كان الشعر دائما مثيرا للاسئلة لا تنتهي، بعضها يتعلق به كفن لغوي وبعضها الاخر يتعلق بقائله وعلاقته بهذا الشعر، وهي علاقة اشكالية بالدرجة الاولى حيث تتحول التجربة المعاشة للشاعر الى تجربة فنية.

من هذا المنطلق ارتاينا ان يكون كوضوع دراستنا الخيال الشعري عند العرب، واختيارنا لهذا الموضوع لم يكن عبثا فحبنا لمعرفة ما يضفيه هذا العنصر (الخيال) على قصائد من حسن وجمال ورونق، وكذا قدرة الشعراء على التصوير باستعمال مخيلتهم ومدى امكاناتهم.

ولهذا اخترنا ان تكون قصيدة البحتري المهنونة(وصف ايوان كسرى) والتي تبرز من خلالها جمالية الخيال الشعري ،انموذجا لدراستنا وهذا لاننا لمسنا في هذه القصيدة سعة خيالية واسعة، كما نتبين من القصيدة تاثير الخيال في نفسية المتلقي ،باعتماد المنهج النفسي في دراستنا .

قسم بحثنا الى فصلين اشتمل كل فصل على مباحث حاولنا خلالها ان نلمس الجوانب الجمالية التي يضفيها الخيال على القصيدة ومدى تاثيره فيها وهذا من خلال نص "البحتري".

ففي الفصل الاول تناولنا ماهية الخيال الشعري ونشاته، كذلك تطرقنا فيه للحديث عن الخيال الشعري عند الفلاسفة القدماء ،وكذا النقاد القدماء المسلمين،وختمنا فصلنا الاول بالحديث عن اهمية الخيال ودوره.

اما الفصل الثاني: فتناولنا فيه مستويات القصيدة ،فمانت البنية التركيبية اولى المستويات، وتطرقنا من خلالها االافعال والجمل والحروف والصيغ الصرفية والضمائر والتعريف والتنكير، ودعمنا ذلك بامثلة من القصيدة، وكذلك الجامب البلاغي بما فيه البيان والبديع والمعاني، ثم تطرقنا الى دراسة البنية الدلالية وفيها قمنا بازاحة الستار عن معاني ودلالات النص كما حاولنا ابراز القاموس اللغوس الشعري الذي نهل منه البحتري.

بعدها تطرقنا الى دراسة البنية الموسيقية واستثمرنا جميع الحقول المعرفية بهذا المجال من علم العروض والقافية وعلم الاصوات.....الخ وفيه تعرضنا الى الوزن والقافية والروي والتكرار والتضمين والتدوير لما لها من دور جمالي في بناء القصيدة ،ومن خلال البنية الصوتية تناولنا الهندسات الصوتي.

ولق قمنا بايجاز عهذا البحث اعتمادا على جملة من المصادر والمراجع منها:

- كتاب العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده لابن رشيق.
- كتاب النفس البشرية عند ابن سينا لابن سينا.
- اسرار البلاغة للزمخشري، كذا كتاب الصورة الفنية لجابرعصفور.

ومراجع اخرى تتناول مختلف مكونات الخطاب الشعري وعناصره الى جانب مراجع تخص نحو اللغة وصرفها وبلاغتتها منها :كتاب لاحمد قبش "الكامل في النحو والصرف والاعراب" كذلك كتاب احمد مصطفى المراعي "علوم البلاغة ،البيان، البديع والمعاني" .

ولقد واجهتنا في بخثنا هذا عدة صعوبات منها: عدم توفر المكتبة الجامعية على بعض المراجع والمصادر خاصة التي كنا في امس الحاجة اليها مما دفعنا للتنقل الى جامعات اخرى للحصول عليها.

وختاما لابد من الاقرار بالفضل الكبير والاعتراف بالجميل للمشرف المحترم " عيسى طيبي" الذي لم يقيد عزيمتنا واعطى لنا حرية البحث ،وقد منحنا ذلك ثقة كبيرة بانفسنا وجعلنا نشعر بعظمة

المسؤولية ،فشكرنا الجزيل للمولى عز وجل فكل شيء يتمك بعونه وشكرنا الجزيل للاستاذ المشرف ولكل من سلعدنا من قريب او من بعيد للخوض في انجاز هذا البحث المتواضع.

تمهيد:

تؤكد النظرية النقدية الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطا تخييليا متميزا في طبيعته عن غيره من الأنشطة الإنسانية، وانطلاقا من هذا التأكيد يحاول النقد المعاصر النفاذ في نسيج العمل الشعري، وتأمله باعتباره بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة، كما يشير إلى طريقتها المتميزة في إثراء المتلقي وتعميق وعيه بنفسه وخبراته بالواقع.

ومن هذه الزاوية تظهر أهمية الصورة الفنية للناقد فهي وسيلته التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع وهي إحدى معاييره الهامة.

إن الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، وقد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته فتتغير وبالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائما ما دام هناك شعراء يبدعون ، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه وإدراكه الحكم عليه.

وقد ركّز على دراسة الصورة الشعرية عند الشعراء الكبار أمثال أبي تمام والبحتري وابن المعتز، وانتبه إلى الإثارة اللافتة التي تحدثها الصورة في الملتقي وقرن هذه الإثارة بنوع متميز من اللذة، والتفت نوعا ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر، باعتبارها إحدى خصائصه النوعية التي تميزه عن غيره ، فضلا أن الصورة كانت تفرض نفسها دوما .

ولقد لاحظ النقاد علاقة الصورة بمدركات الحس، وقدرتها المتميزة على مخاطبة إحساسات الملتقى وإثارة صورة ذهنية في مخيلته، ودعمت المعارف الفلسفية المترجمة فهم هذا الجانب من الصورة، كما أنها شجعت الميل إلى حصر الصورة الفنية في النمط البصري وحده فكان أفضل الوصف ما قلب السمع بصيرا، بالإضافة إلى أن المقارنة القديمة بين الشعر والرسم تؤكد ذلك الميل وتدعمه.

أما الصورة عند النقاد القدامى فنجد أن معظم الدراسات النقدية القديمة في تعاملها مع النص الشعري خصوصا على ما يتضمنه من جوانب التقليد والجدّة والجمال إلى جانب الأحكام النحوية دون أن تعير اهتماما للبناء الفني في حد ذاته ولمجمل العناصر المشكّلة له مما جعل تلك الدراسات تدور في فلك واحد فلم ينظر النقاد لعنصر الموسيقى واكتفوا بما يحققه الإيقاع من قوافي متجانسة فأهملوا بذلك تلك الموسيقى الناتجة عن بناء العمل الشعري ككل وإلى ما تفرزه نفسية المبدع من مشاعر وانفعالات هي دافعه الأول للإبداع ومن ثمّة انحصرت أحكامها في مدى التمكن الجيد من تخير الوزن والتحكم في القافية. ضف إلى ذلك اعتمادهم على عنصر الوصف ودقته وفي اقتدار الشاعر على إقامة الشبه والمشّبه

به، وعنصر التصوير هذا أو الوصف كان جانبا مهما في العملية الإبداعية عند الشاعر، فقد راح النقاد العرب القدامى يخوضون في هذا المفهوم كل حسب توجهه جاعلا من دراسته في المرتبة الأولى بغض النظر عن دراسات الآخرين سواء أكان قريبا من هدف دراسته أم بعيدا.

ويعد الجاحظ من بين النقاد الأوائل الذين تطرقوا لمصطلح الصورة في تاريخ النقد العربي هذا المصطلح الذي يعتبر فكرة من بين الأفكار الهامة التي سيطرت على أجيال طويلة من البلاغيين والنقاد من بعده.

وحسب النقاد الدارسين المعاصرين فإنه يعتبر أول من استعمل مادة الصورة في سياق تعريفه لماهية الشعر.

يقول الجاحظ : " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السّبك ، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النّسيج وجنس من التصوير".

وفقا لهذا القول يرى الجاحظ أنّ المعاني لا حدود لها مبسوطة إلى غير غاية يدركها أيّا كان العجمي والعربي والقروي والبدوي، عكس الألفاظ التي يذهب إلى أنها ضيّقة محصورة المجال. وفيما يخص حديثه عن جودة السّبك وتخيّر اللفظ وإحكام النسج وطريقة الصياغة إنما يقصد الصورة وإن لم يظهر مفهومه المباشر لها.

ويبدو اهتمام الجاحظ باللفظ أكثر من اهتمامه بالمعنى فهو في اعتقاده العنصر الأساسي لتشكيل الصورة.

لقد ورد مصطلح " الصورة" عند قدامة بن جعفر حيث ذكرها في تعريفه للشعر قال: " معاني الشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر منها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنّه لابد فيها شيء موضوع يقبل تأثير الصورة ".

وما يمكن أن نفهمه من هذا التعريف أن قدامة قسم ماهية الشعر إلى قسمين شكل ومضمون فتصبح الصورة عنده تمثل الأول أي الشكل الخارجي أي المبنى وينهج أبو هلال العسكري نهج الجاحظ وقدامة حيث يقرر أن "المعاني مشتركة بين العقلاء فربما وقع المعنى الجيد للسّوقي والنبطي والزّنجي، وإنّما يتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به ولكن كما وقع للأول وقع للأخر وهذا أمر عرفته من نفسي فلست أمتري فيه ".

نلاحظ من خلال هذا النص أنّ أبا هلال العسكري قد أورد ما قاله الجاحظ مع شيء من التصرف، وإذا كان أبو هلال العسكري لم يتصرح بلفظ التصور في هذا الموضع فقد صرح به في مواضع أخرى، منها على سبيل المثال قوله: "البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسك لتمكنه في نفسك في صورة مقبولة ومعرض حسن ".

ويتضح أن الصورة عند أبي هلال العسكري تعني الشكل المجسّد الذي تتخذه المعاني عن طريق الألفاظ فتحسن هذه الصورة إذا احتل كل لفظ مكانه الصحيح من النّظم وإن اختل نظم الكلام شوّهت الصورة وتغيرت الحلية، إلا أنه كسابقه لم يقصد بلفظ الصورة أن تكون مصطلحا فنيا وإنّما هي قياسا للأشياء ذات المدلولات الذهنية على الأشياء ذات المدلولات الحسيّة.

أما الصورة عند عبد القاهر الجرجاني فلم تكن منحصرة في أنواع بعينها كالتشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية إنّما هي ألفاظ من حيث هي أدلة على معان لا من حيث هي:"نطق اللسان وأجراس الحروف". وهذه المعاني نوعان: نوع نصل إليه بدلالة اللفظ وحده من حيث موضعه في اللغة ونوع لا نصل إليه بدلالة اللفظ مباشرة ولكن اللفظ يدلنا على معنى وهذا المعنى يدلنا على معنى أخر ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل، وقد نقل عبد القاهر الجرجاني الصورة من عالم المحسوسات لتصبح مصطلحا نقديا للأشكال التي تتشكل بها المعاني عن طريق الألفاظ .

ويذهب الدكتور"محمد غنيمي هلال " مذهبا أخر إذا يرى أن العبارات الحقيقية قد تكون دقيقة التصوير، حتى ولو لم يتخللها المجاز فهو لا يعده كشرط لتشكيل الصورة، يقول: "واضح من كلامنا أن الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيال خصب ". وقد دارت دراسة الدكتور"علي البطل" حول

الصورة إذ تحدث عن الصورة في الشعر القديم، ثم طبق عليها منهجا قاسيا، فالحيوان والمرأة والمطر بالنسبة إليهم رموز أسطورية لمعبودات قديمة، فالمرأة مثلا رمزا للشمس المعبودة، والحيوان كذلك يقول:"فوراء كل حيوان منها تاريخ أسطوري يمثل نظرة الذهن البدائي له، رابطا بينه وبين صورة سماوية، فالثور مرتبط بالقمر والصياد وكلابه مجموعة من النجوم ". فالصورة عنده هي تلك التشكيلات اللغوية التي يكونها خيال الفنان انطلاقا من عدة معطيات، لعل أولها العالم المحسوس أي الأمور الحسية إضافة إلى الصور النفسية والعقلية.

يعتبر الخيال المدخل المنطقي لدراسة الصورة، وكانت النظرة القديمة إلى الخيال الإنساني وما يتصل بها من تحديد لأهميته وقيمته على المستويين المعرفي والأخلاقي وما يترتب عليها من تحديد لجانبي الغاية والقيمة في النشاط الإبداعي للشاعر، فهو المدخل الأول لدراسة تصور النقد القديم لطبيعة الصورة الفنية.

إنّ دراسة الخيال هي المدخل المنهجي لدراسة الصّورة، كما أن معرفة مفهوم الخيال ووظيفته عند العرب القدامى، هو السّبيل لاستيعاب دلالات الغموض في الخيال الشعري الحديث ويتفق أغلب النقاد على أن الأدب فاعلية جمالية تخيلية، وأنه الأداة الأساسية في توليد الصورة المبتكرة، الرؤية المتميزة، والتجربة الموّحدة، وهو القدرة على استحضار الغائب، وتجسيده في علاقات عضوية توجد بين المتعارض والمتباعد في صورة جديدة تعمق الأثر الشعري والفكري لدى المتلقي. فالخيال هو أصل الصورة الذي لا يستغني عنه، يقول أحد النقاد:" فالخيال إذن أساس الصورة الأدبية مهما تكن درجته".
بل إنّ أحد النقاد – معليا من شأن الخيال. ليجعل الصورة معرض لإظهار قدرة الأديب على التّخييل: "فالخيال عنصر أساسي في التصوير، وتعتبر الصورة معرضا لإظهار مدى قدرة الشاعر على استخدام ملكته التخيلية".

الفصل الثاني

تحليل قصيدة وصف إيوان كسرى للبحتري

المبحث الأول: المستوى الدلالي.

المبحث الثاني: المستوى التركيبي.

أ- المستوى النحوي ودلالته.

ب- المستوى البلاغي ودلالته.

المبحث الثالث: المستوى الموسيقي.

نشأة الخيال الشّعري في الفكر البشري:

كانت لنشأة الخيال عند الإنسان ثلاثة نقاط أساسية وتتمثل فيما يلي:

النقطة الأولى: هي أن الخيال ضروري للإنسان ولا بد منه ولا غنى عنه، ضروري له كالنور والهواء والماء والسّماء، ضروري لروح الإنسان ولقلبه ولعقله وشعوره ما دامت الحياة حياة والإنسان إنسانا، وإنّما كان كذلك لأن الخيال نشأ في النفس الإنسانية يحكم هذا العالم الذي عاش فيه الإنسان وبدافع الطبع والغريزة الإنسانية الكامنة وراء الميول والرّغبات وما كان منشؤه الغريزة ومصدره الطبع فهو حي خالد، لا ولن يكمن أن يزول إلا إذا اضمحل العالم وتناثرت الأيام في أودية العدم.[1]

النقطة الثانية: تتمثل في أن الإنسان الأول حينما كان يستعمل الخيال في جملة وتراكيبه لم يكن يفهم منه هاته المعاني الثانوية التي نفهمها منه ونسميها (المجاز) ولكنه كان يستعمله وهو على ثقة تامة لا يخالجها الريب في أنه قد قال كلاما حقيقيا لا يأتيه الباطل من بين يديه ومن خلفه فهو حينما يقول مثلا: (ماتت الريح)أو(أقبل الليل) لم يكن يعني منه معنى مجازيا وإنّما كان يعتقد أن الريح قد ماتت حقا وأن الليل قد أقبل حقا بألف قدم على ذلك ما في أساطير الأقدمين من أنهم كانوا يؤمنون بأن الريح والليل إلهان من الآلهة الأقوياء، وتلك هي سنة الأقدمين فيما حولهم من مظاهر الطبيعية ومشاهد الوجود ينفخون فيها من روح الحياة على ما يوافق مشارب الإنسان وطبيعة تلك المظاهر حتى إذا ما استفادت وأصبحت تشاركهم في بأساء الدهور ونعمائها وتساهمهم أفراح الوجود وأقراحه ذهبوا يقيمون لها طقوس العبادة وفرائض الإجلال فإذا بها آلهة خالدة بين آلهتهم الخالدة وما أكثر آلهة الإنسان عند الإنسان، وهذا أعظم دليل على أن الإنسان متدين بالطبع .[2]

ونرى هنا المجهود الخيالي العظيم الذي بذله الإنسان لإرواء نفسه وهو يحس أنه الحق الأزلي الذي لا ريب فيه وإلا فهل كان يطمئن إليه ويقيم له فروض العبادة وهو يعلم أنه من زخرف الخيال الشارد ووحي الأوهام.

النقطة الثالثة: هي أنّ الخيال ينقسم إلى قسمين: قسم اتخذه الإنسان ليتفهم به مظاهر الكون وتعابير الحياة، وقسم اتخذه لإظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف ومن هذا القسم الثاني تولّد قسم آخر ولّدته الحضارة في النفوس أو ارتقاء الإنسان نوعا ما عما كان عليه وهذا القسم الأخر هو الخيال اللفظي "الذي يراد منه تجميل العبارة وتزويقها ليس غير، والقسم الأول هو أقدم القسمين نشوءا في النفس لأن الإنسان أخذ يتعرف على ما حوله أولا حتى إذا ما جاشت بقلبه المعاني أخذ يعبر عنها بالألفاظ والتركيب، ولما مارس كثيرا من خطوب الحياة وعجم كثيرا من إلواء الدهور وامتلاك من أعنة القول ما يقتدر به على التعبير عما يريد وأحس بدافع يدفعه إلى الأناقة في القول والخلابة في الأسلوب فكان هذا النوع الجديد من الخيال هذا النوع الذي عمد إليه الإنسان مختارا فكان منه المجاز والاستعارة والتشبيه وغيرها من فنون الصناعة وصياغة الكلام"[3].

ولزيادة البيان نقول أن الإنسان شاعر بطبعه، في جبلته يكمن الشعر وفي روحه يترنم البيان، إذ أن أي إنسان لا يهتاجه المنظر الساحر والمشهد الخلاب وأي امرئ لا يستخفه الجمال في أي مظهر من مظاهره وفي أيه فتنة في فتنه.

---

[1] - أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، النشرة الثانية، الدار التونسية للنشر، 1983، ص 18.

[2] - المرجع نفسه، ص 19.

[3]- أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، ص 20.

ولكن الناس يتفاوتون في إدراك الجمال والشعور به حسب قوة هاته الغريزة الشاعرة أو ضعفها، فمنهم من تضعف فيه هاته الغريزة ضعفا بينا حتى توشك أن تموت لأن نفسه قد استحوذت عليها غريزة أخرى شغلت كل ما بها من فراغ ومنهم من تقوى فيه هذه الغريزة حتى تتمرد فتطغى على كل ما عاداها من الغرائز البشرية المتطاحنة، لأن النفس البشرية مضمار رحب تتصارع فيه الغرائز والميول والشهوات، وبقوة هاته الغريزة أو ضعفها يتفاوت الإحساس والشعور فيتفجر الشعر الخالد من بعض الأفئدة البشرية، وتكشف بعض النفوس عن عبقريات جبارة عاصفة على حين أن البعض الأخر لا يلد غير الغباوة المستخذية النائمة.[4]

إن قوة هاته الغريزة أو ضعفها هي في كثير من الأحيان وليدة الحوادث والظروف فربّ دمعة يائسة أيقضت ألف عاطفة نائمة، وربّ ابتسامة حالمة أهاجت سواكن الوجود، وربّ مشهد رائع أحيا عبقرية خالدة، وربّ فكرة واحدة صدعت أركان قلب كبير...، وهكذا هبط الإنسان هذه الأرض مزودا بتلك الغريزة الشاعرة فكانت هي الأمل الجميل الذي ينير له مسالك العيش ويمهد له سبل الحياة، وكانت هي الخيبة القاتمة التي تقذفه في هوة اليأس وتشقيه في نار الألم.

كذلك هبط الإنسان الأرض لا يملك غير حسه ونفسه وغير قلبه وشعوره أمّا عقله فمازال يحلم في مهد الحياة..فكان له من مشاهد الكون ومظاهر الطبيعة ألغازا غامضة ومعاني مستترة تبدو له ملتفة في ثوب من ضباب كما تبدو والذكريات القصية في زوايا القلوب حتى إذا ما حاول أن يمسكها توارت عنه كما تتوارى الأشباح، وكان فيما بينها كالنائم السادر في أحلام الليل ورؤاه تبهجه هذه وتبكيه تلك، وتفزعه واحدة وتسكنه أخرى ولم يكن له من عقله في تلك الساعة ذلك العقل القوي الجبار الذي عبّ من نهر الحياة المتدّفع فاشتدّ أسره وتوثقت قواه بل كان عقلا ضعيفا واهنا مهدما لم تضرسه الحياة ولا علّمته الخطوب.

وما كان الإنسان بحامد النّفس ولا هامد الحس حتى يغضي على ما حوله زاهدا فيه ويقنع بالجهل الأخرس والصمت الكئيب، بل كان قوي المشاعر متحفز الخيال فذهب يعلّل مظاهر الكون بما شاء له الشعر أن يذهب، وأخذ يفسر تعابير الطبيعة الداوية بما يملي عليه الخيال المرح والشعور النشيط، دون أن يعلق بوهمه قط أنه سادر في الخيال بعيد عن تجدد الحقيقة وإنّما كان على ثقة ويقين من أنّ ما وصل إليه هو في الصميم من الحق وفي درجة من الصواب ومن هنا كانت بذور الأساطير الدينية الأولى تثمر في النفوس وكانت المعتقدات الوثنية تتكون في أعماق القلوب كتكون الجنين في بطن أمه، وهذا هو منشأ الخيال في الفكر البشري القديم قبل أن تصقله الحضارة وتشذ به المدنية.

وكانت تعوز الإنسان الألفاظ أحيانا للتعبير عما يجيش بنفسه من فكر وعاطفة وشعور وليد فكان يتخذ من الخيال مطايا لأغراضه وأجساد لمعانيه دون أن يخطر بباله أنه استعمل تلك الجملة أو الكلمة في غير ما وضعت له،"كما قال علماء البلاغة "لأنه واثق أنها مستعملة في وضعها الطبيعي الذي ولو شئنا أن نسوق الكلمات تباعا لهذا الغرض لضاق الوقت وما تمّ الحديث، ولكننا سنكتفي بذكر الكلمات التي نتخذها كدليل على ما سبق قوله مثل قولهم :"أقبل الليل""وماتت الريح " ومن ذلك "اِبنة الجبل" فإن هاته الكلمة يطلقها العرب ويريدون منها الصدى ويعتقد أن هذه الكلمة أسبق وجودا في العربية من الصدى لأن المعاني الخيالية أقرب إلى ذهن الإنسان الأول من المعاني الحقيقة، لكن هذا لا ينكر أن الخيال كان يعتبر حقيقة في أول نشأته وليس خيالا .

وصفوة القول أنّ الإنسان مضطرا إلى الخيال بطبعه، محتاج إليه بغريزته لأن منه غذاء روحه وقلبه ولسانه وعقله، وإنّ اضطراره جعله في نظرة الأول حقيقة لا خيالا وما أصبح يعرف الخيال من الحقيقة إلا بعد أن تطورت نظرته إلى هذه الحياة وأصبح يعرف أنّ الليل والنهار والعواصف والبحار ليست أرواحا ولا آلهة وإنّما هي مظاهر لهذا النظام الإلهي العتيد الذي يسخر كل شيء.

ولكنه رغم كل هذا لم يزل بحاجة إلى الخيال لأنه وإن أصبح يحتكم إلى العقل ويستطيع التعبير عن خوالج نفسه فهو لم يزل يحتكم إلى الشعور وسيظل كذلك لأن الشعور هو العنصر الأول من عناصر النفس واحتكامه إلى الشعور يدفعه ولابد إلى استعمال الخيال، لأن الشعور هو ذلك النهر الجميل المتدفق

4- المرجع نفسه، ص 21.

في صدر الإنسانية منذ القدم، مترنما بأفراحها وأتراحها متغنيا بميولها ورغباتها، جائشا بكل ما لها من فكر وعاطفة، ومن ضجة وسكون.[5]

ومن هذا النهر الجميل تتولد لبنات الخيال، أجل فالإنسان رغم كل ذلك لم يزل بحاجة إلى الخيال لأن اللغة مهما بلغت من القوة والحياة فلا ولن تستطيع أن تنهض من دون الخيال بهذا العبء الكبير الذي يرهقها به الإنسان، هذا العبء الذي يشمل خلجات النفوس الإنسانية وأفكارها وأحلام القلوب البشرية وآلامها وكل ما في الحياة من فكر وعاطفة وشعور، بل إنها لا تقتدر على الاضطلاع بهذا الحمل الثقيل حتى بالخيال، وإنّما الخيال يمدها بالقوة ما كانت لتجدها لولاه.[6]

وقد انتشر مصطلح الصورة خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر عندما ربطها الشعراء الرومانسيون بفن الشعر، وأولوها عناية كبيرة إذ أصبحت تنقل الفكرة والشعور، وأهم ما تمتاز به الحيوية، فالشاعر المعاصر رفض الأشكال البلاغية التقليدية، ورآها تركيبا ذهنيا حرفيا جافا وغير قادرا على إثارة العواطف.

فقد عان الشاعر عدة عقد عاطفية، روحية وفكرية، ولم يكن بإمكانه التعبير بطريقة مباشرة عن هذه الحالات فلجأ إلى الصّور، وأكثر من استعمالها. وبهذا اجتاز الأساليب القديمة نحو أسلوب جديد يتماشى وروح العصر، ولعل أهم ما تميزت به الصورة الحديثة هي محاولة الاستغناء عن المعالم الحسية والانشغال ببناء فني مستقل يستمد وجوده من عناصر الصورة نفسها لا من عناصر الواقع الحسية .

ونظرة النقد الحديث تختلف عن نظرة النقد القديم، فنقادنا المحدثين قد أولو عناية كبيرة لها، إذ أصبحت عنوانا للكثير من الدراسات في حين كانت من قبل لا تتجاوز دراستها فصل واحد في ثنايا دراسات عديدة، ففي العصر الحديث كثر استعمال مصطلح الصورة الفنية، وشاع في النقد الأدبي خاصة في نقد الشعر.

وإذا ما انتقلنا لنتعرف على مفهومها عند النقاد المحدثين، وجدناها عند أحمد الزّيات "إبراز المعنى العقلي والنفسي في صورة محسة والصورة خلق المعاني والأفكار المجردة أو الواقع الخارجي من خلال النفس خلقا جديدا". بينما يرى الأستاذ"أحمد الشايب" أن الصورة "هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية، والطباق وحسن التعليل". فالصورة عنده تتركب من اللغة والموسيقى والخيال لأنّ من الباحثين من ذهب إلى ضرورة الانطلاق من اللغة عند أي تعريف للصورة كونها ظاهرة لغوية إضافة إلى الدلالة الموسيقية التي تحقق اللذة والمتعة للملتقي.

إن اللغة البشرية لأصغر وأعجز من أن تحمل مثل هذه الأمانة مهما بلغت من الرقي والتقدم لأنها ضيقته محدودة فانية، والنفس الإنسانية فسيحة لا نهائية باقية، وستظل اللغة في حاجة إلى الخيال لأنه هو الكنز الأبدي الذي يمدنا بالحياة والقوة والشباب ولكنه مهما أمدّها بالقوة والشباب فستبقى عاجزة عن استفاء ما في النفس الإنسانية من عمق وسعة وضياء.[7]

---

[5]- أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، ص24.

[6]- المرجع السابق، ص 25.

[7]- أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، ص 26.

مفهوم الخيال الشعري:

أ- **المفهوم اللغوي** :

(خيّل) الخاء والياء واللام أصل واحد يدل على حركة في تلوّن، فمن ذلك الخيال وهو الشخص، وأصله ما يتخيله الإنسان في منامه، لأنه يتشبه ويتلون ويقال: خيلت للناقة، إذا وضعت لولدها خيالا يفزع منه الذئب فلا يقربه، والخيل معروفة، وسمعت من يحكي عن بشر الأسد عن الأصمعي قال:"كنت عند أبي عمرو بن العلاء وعنده غلام أعربي فسئل أبو عمرو: لما سميت الخيل خيلا ؟ فقال: لا أدري، فقال الأعربي: لاختيالها، فقال أبو عمرو: اكتبوا هذا صحيح ، لأن المختال في مشيته يتلون في حركته ألوانا، والأخيل: طائر، وأظنه ذا ألوان يقال هو الشقراق، والعرب تتشاءم به، يقال بعير مخيول إذا وقع الأخيل على عجزه فقطعه.[8]

تخيل له أنه كذا، تشبه وتوهم أنه كذا ا.و.ت السّحابة: ظهرت وفيها دلائل المطر ا.و.ه: تفرّسه ا.ـ فيه الخير: توسّمه ا.و.ـ عليه: تفرس فيه الخير. استخال السحابة: نظرا إليها فيما لها ماطرة.

الخال ج خيلان: الظّن والتوهم ا.ا سحاب لا يخلفه مطرا (البرق) الرجل السمح تشبيها بالغيم حين يبرق وقيل تشبيها بالسحاب الماطر، الخيال ج أخيلة: الظّن والوهم .[9]

خَيَلَ: فيه خيلاء ومخيلة، وهو يمشي الخيلاء، وإياك والمخيلة وإشبال الإزار، واختال في مشيته، وتخيّل قال بشر:

بِصَادِقَةِ الهَواجِرِ ذَاتِ لَوْثٍ مُضْبِرَةٌ تَخَيَّلُ فِي شَرَاهَـا

وخايله، فاخره، وتخايلـــوا: تفاخروا.

قال الطّرماح:

إِذَا ذَهَبَ التَخَائِلُ وَالتَبَاهِي لَقَيْتَ سُيُوفُنَا جُنَنَ الجُنَـاةِ

وخلته كريما مخيلة، وأخطأت في فلان مخيّلتي أي: ظني، ورأيت في السّماء مخيلة، وهي السحابة تخالها ماطرة لرعدها وبرقها، ورأيت فيها مخائل، والسماء مخيلة للمطر: متهيئة له وقد أخالت السّماء .[10]

وخيّلت وتخيّلت وخايلت، وسحابة مخايلة، إذا رأيتها خلتها ماطرة، وأخال فيه الخير وتخيّل فيه الخير: رأى مخيلته، وأخال عليه الشيء: تشبّه وأشكل .يقال: لا يخيّل ذاك على أحد.

قـال :

الحق أبلج لا يخيّل سبيلـه والحق يعرفه ذو الألباب

وخيل إليه أنه دابة فإذا هو إنسان، وتخيّل إليه، وأفعل ذلك على ما خيلت أي: على ما أرتك نفسك وشبهت وأوهمت قال :

إنا ذممنا على ما خيلت سعد بن زيد وعمرو بن تميم [11]

ب-المفهوم الاصطلاحي للخيال :

يستخدم مفهوم الخيال" Imagination " في المصطلح النقدي المعاصر.[12] للدلالة على القدرة على الجمع بين الصور وتحقيق الانسجام بين عناصر النص الأدبي، ويمثل بذلك الطاقة الخلاقة والخارقة التي توحد بين العناصر المتناثرة وتؤلف بين المتناقضات، سعيا وراء تشكيل عالم متميز تنصهر فيه عناصر الحياة، وتذوب فيه الأضداد، وغاية الأمر خلق الانسجام وتحقيق التآلف والوحدة في هذا العالم، وتحويل فوضاه إلى نظام.[13]

---

[8]- أبي الحسن أحمد ابن فارس زكريا، معجم مقاييس اللغة، ج2 ، طبعة اتحاد الكتاب العرب 1423 هـ 2002م، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، ص 235.

[9]- المنجد في اللغة والإعلام، طبعة جديدة متفتحة، دار المشرق- بيروت ص 40.

[10]- الإمام جار الله فخر خوارزم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، ط 1، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، المكتبة العصرية للطباعة والنشر صيدا، بيروت، 2003 م ، ص 245.

[11]- المصدر السابق، ص 246.

[12]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د ط ، دار الثقافة، القاهرة، 1974، ص 17.

[13]- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، ط2 ، دار المعارف القاهرة 1983، ص 81 .

ويعتبر الخيال ملكة يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم من إحساسات سابقة تختزنها عقولهم، وبذلك يقوم الخيال عند الأدباء على دعوة المحسات والمدركات، ثّم بناءها من جديد وهذا يقودنا إلى التميز بينه وبين التفكير، فالتفكير موضوعي يقوده غرض محدود وهو محاولة معرفة الحقيقة، أما الخيال فذاتي يعمد إلى التفسير في الحقائق، ويضيف إليها علاقات جديدة حسب تصوير الأديب، لذلك يمكن القول إنّ التفكير ورقيه يعوق الخيال بدليل أنّ الأمم البدائية في أول نشأتها كانت خيالا وأساطير.[14]

ويعرّف كذلك على أنّه " القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس.[15]

---

[14]- الدكتور داود غطاشة، حسن راضي ، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها ، ط1 ، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع ودار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000م ، ص 116.

[15]- خالد محمود زواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، د ط، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية لونجمان ص 97.

بالإضافة إلى ذلك فإن الخيال " عنصر من عناصر الإبداع الفني يظهر لدى الكاتب بصورة تلقائية عندما يتجاوز مرحلة تصوير الواقع العيني بصورة موضوعية، أو استعراض الأفكار والصور وإعادة تنظيمها وتركيبها لتكوين نماذج أو بنيات جديدة ".[16]

معنى هذا أن الإبداع يحتوي على مجموعة من العناصر من بينها الخيال الذي كثيرا ما يرد بصورة عفوية في النصوص الأدبية، فهو "الأداة الأساسية في توليد الصورة المبتكرة الرؤية المتميزة التجربة الموحدة، وهو القدرة على استحضار الغائب وتجسيده في علاقات عضوية توحد المتعارض والمتباعد في صورة جديدة تعمق الأثر الشعري والفكري لدى المتلقي".[17]

ومن هنا يتضح أن الخيال من أهم مصادر الصورة كما له الفضل في اقتراب الغائب بالحاضر مما يشد انتباه الملتقي.

ضف إلى ذلك أن الخيال أول وأهم مصدر من مصادر الصورة الذي يمثل القدرة التي يستطيع بها العقل أن يشكل صور الأشياء أو الأشخاص أو يشاهد الوجود، كما أنه قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة. [18]

فالخيال هو القدرة على الخلق والابتكار عن طريق الدمج بين صور الأشياء بعد استبعاد طينتها وخلالها المادية، وهو العائل الوحيد الذي تتخلق فيه الصورة الشعرية. [19]

يعرّف مصطفى ناصف الخيال بقوله أن المظهر العام لخيال المتفنن هو ذاك الإلهام الذي يعتبر نضجا مفاجئا غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات ومشاهدات وتأملات، أو لما عاناه من تحصيل وتفكير.

لقد أصبح مصطلح الخيال يستخدم للإشارة إلى فاعلية الشعر وخصائصه ويصف طبيعة الإثارة التي يحدثها الشعر فينا. [20]

والخيال الشعري نشاط خلاّق، لا يستهدف ما يشّكله من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاسا حرفيا لأنسقة متعارف عليها أو نوع من أنواع الفرار أو التطهير الساذج للانفعالات، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية.[21]

ويعرف السيكولوجيون الخيال بقولهم: هو استحضار تمثل شبه إدراكي أو فعلي أمام العقل لشيء ما غير موجود بالفعل .

ولعل هذا ما ينطبق في الفن، فعندما ننظر إلى وعاء فخاري أو لوحة طائر، فإننا نعرف وبدون حاجة إلى التفكير أن هذه الموضوعات لا توجد في أي مكان، حيث أن الوعاء يمكن كسره والطائر يمكن أن يؤكل أو يموت، فهي صورة خيالية جسدها الفنان على نحو تركيبي من الخبرة السابقة. [22]

---

[16]- سمير سعيد حجازي، النظرية الأدبية مصطلحاتها الحديثة، د ط ، دار طيبة للنشر والتوزيع والإنجازات العلمية، القاهرة ، مصر ، 2004 م ، ص 177 .

[17]- إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، د ط ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر ، 2000م ، ص 245.

[18]- مجدي وهيبة، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، د ط، بيروت، 1994 ص 239 .

[19]- رمضان صادق, شعر عمر بن الفارض، الهيئة المصرية للكتاب، د ط، القاهرة، 1998 ، ص 94.

[20]- خالد محمد زواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، د ط ، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية لونجمان ، ص 99 .

[21]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص 16 .

[22]- الدكتورة وفاء محمد إبراهيم ، علم الجمال قضايا تاريخية معاصرة، مكتبة غريب للنشر، ص 79.

ويعرف ابن عربي الخيال في الأبيات التالية:

لَوْلاَ الخَيَالُ لَكُنَا اليَومَ فِـــي عَدَمٍ وَلاَ انْقَضَى غَرَضٌ فِينَا وَلاَ وَطَـرٌ
كَأَنَّ سُلْطَانَةً إِنْ كُنْتَ تُعَلِّقُهَـــا الشَرْعَ جَاءَ بِهِ وَالعَقْلُ وَالنَظَـرُ
مِنَ الحُرُوفِ لَمَا كَافِ الصِفَاتِ فَمَا تَنْفَكُ عَنْ صُوَرٍ إِلاَ أَتَتْ صَـوَرُ

وتتضح الأبيات من تفسير ابن عربي لها حيث يعلن أن لفظة "كأنّ" في البيت الثاني خبر مقدم للفظة "سلطانة" فقدرة الخيال هي كأنّ أو الكاف كما في البيت الأخير أي القدرة على التشبيه النزيه أو قبول المعاني مصوّرة، ويمضي قائلا بأنّ الخيال هو البرزخ بين أمرين متضادين لأنّ كل أمرين هكذا يفتقران إذا تجاورا إلى برزخ ليس هو عين أحدهما وفيه قوة واحدة منها.

ولما كان البرزخ كما يرى أمرا فاصلا بين معلوم وغير معلوم، وبين معدوم وموجود وبين منفي ومثبت وبين معقول وغير معقول فإنه ليس إلا خيالا. [23]

كذلك ترددت كلمة الخيال عند ابن عربي مضافة إلى شيء أو متبوعة بصفة أو مفردة دون الوصف أو الإضافة، والكلمة مفردة تعني أحد هذه الأمور عنده:

1- عالم الخيال ويمثل الكون بظاهره الحسي وباطنه الغيبي التجريدي أو هو المادة وما وراءها.
2- كل موجود أو وحدة من وحدات الكون سواء كانت من خلق الله أو من خلق الإنسان.
3- كل صورة خيالية بالمفهوم المعاصر لهذه اللفظة (Image) سواء كانت هذه الصورة في الذهن أو خارجه.
4- الخيال الإبداعي بمفهومه المعاصر(Imagination) سواء كان هذا الخيال مبدعا أو متلقيا.[24]

جـ- الخيال عند الكلاسيكيين :

اتبعت المدرسة الكلاسيكية الاتجاه اليوناني في نظرته إلى الخيال، فنادت بالحقيقة وحدها وجعلتها مدار الأدب والفن ، وتضاءلت قيمة الخيال ، وظنه نقاد تلك المرحلة نوعا من الجنون ووصفوه بأنه ملكة لا تخضع لسلطان العقل وقد ذهب بنا إلى حال من الهذيان والخلط ،وإن إطلاق الفنان لمثل هذه الملكة من شأنه أن يتيح للقوى الحقية الجسيمة في أعماق النفس الإنسانية أن تعمل عملها من غير ضابط فينتشر في نفس الإنسان كل ما ينافي العقل.

لم يكن للخيال إذن أهمية تذكر في المفهوم الكلاسيكي في الآداب العربية القديمة. [25]

بالإضافة إلى ذلك فان المدرسة الكلاسيكية لم تشجع على الخيال ، فالشاعر عندها لا يجب أن يطلق العنان لتلك الملكة لأنها تتنافى مع العقل أي تأتي بنماذج وصور غير منطقية ولذا كان اهتمام أدباء المدرسة الكلاسيكية مقصورا على المجاز والصور البصرية ، فالشاعر في نظرهم مجرد مترجم ، وليس خالقا أو مبدعا. [26]

ولم تقف حملة النقاد على ملكة الخيال عند أنصار المدرسة الكلاسيكية وحدها بل تعدتهم إلى أنصار النيوكلاسيكية، فقد كادت تنعدم قيمة الخيال عندهم .

ويتضح من الاتجاه الكلاسيكي والنيوكلاسيكي أن يكون مدار القيمة في العمل الأدبي في معرفة أصول الصنعة الفنية وإجادتها ومراعاة تطبيقها بوعي كامل. وأصبح هدف الشاعر ينحصر في الاهتمام بالأسلوب أو الشكل الذي تنصب فيه الحقيقة ومن ثمّ كان لابد أن تحظى الصنعة الخارجية والأسلوب الشعري والمحافظة على تقاليده وأصوله بالمقام الأول عند نقاد هذا الاتجاه.

---

[23]- د . سليمان العطار، الخيال عند ابن عربي،"النظرية والمجالات "، د ط، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،القاهرة ص17.
[24]- د . سليمان العطار ابن عربي ، الخيال والشعر في تصوف الأندلس ، ط1 ، دار المعارف ، 1981 ص 35 .
[25]- الدكتور السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، ط3 ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان، 1984، ص 76 .
[26]- إحسان عباس، فن الشعر، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1996 ، ص124.

على أن النظرة إلى الخيال قد بدأت تتغير في أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر، وذلك بعد تزايد الاهتمام بالعاطفة عند النقاد وبعد أن أدركوا أهمية هذا العنصر (الخيال) في الشعر.[27]

فلقد كانت الكلاسيكية بنظرتها العقلانية إلى الفنون أشد نفورا من الخيال الشعري لإيمانها بالعقل وسلطته التي ينبغي أن تشمل كل شيء .[28] وهكذا بقي الشاعر خاضعا لسيطرة هذا العقل ورقابته.[29]

ومن هذا العرض الموجز نرى أن قيمة الخيال عند الكلاسيكيين محدودة واهتمامهم به مقصورا على ما يشتمل عليه الشعر من مجاز أو صورة حسية ، بالإضافة إلى أنهم خضعوا للقوالب الصارمة في تزمتٍ ، كما كانوا يحذرون من كل ما يخرج عن التجارب المشتركة بين الناس دون محاولة لخلق عوالم جديدة ، فلم يكن الشاعر باحثا عن المجهول بقدر ما كان مراعيا للصقل والترتيب والصنعة والمحافظة على النظام والميل إلى تصوير الكليات العامة التي يشترك في فهمها الناس جميعا.

د- الخيال عند الرومانسيين:

لقد حقق الخيال انتصارا هائلا في الفلسفة الرومانسية التي كانت ثورة حقيقية شاملة على كل المفاهيم الكلاسيكية السائدة ، كما كانت ثورة غير عادية للإحساس الخيالي ، فاتجه الرومانسي إلى أن يضفي على خواطره من الخيال ما يحيلها من منطقة الأفكار إلى منطقة الأوهام ، أوهام القلب الغني بمشاعره وآماله،الفقير في وسائل إخراجها إلى منطقة الحقيقة أو عالم الحقيقة ، المكتفي بالحلم بها و لكنه حلم يلهب الإحساس ، ويعد الخيال الرومانسي خيالا طموحا وجموحا يتطلب مثالا له أينما وجده في غير زمانه ومكانه لا يستوحيه أولا و آخرا إلا من ذات نفسه ، ولا يتاح له فهم ما تجيش به عواطفه وآماله إلا بالصور والأخيلة التي يضفيها على الحقائق ، إذ أن الأحاسيس والعواطف لا تفصح عن نفسها إلا في صور ولا تسيغ إلا الصور .

فالرومانسيون اهتموا بالخيال فصار عندهم وسيلة أساسية لإدراك الحقائق.[30] كما أحلوه محل العقل واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة .[31]

فقد كان من أبرز صفات الرومانسيين التحرّر والفردية وتوقّد العاطفة والعودة إلى الطبيعة ومحاولة سبر أغوار النفس الإنسانية واكتشاف آفاق جديدة لأسرار الابتكار والإبداع في الأعمال الفنية، لهذا عني هؤلاء عناية كبيرة بالخيال خاصة بعد أن آمنوا بأنّ الرّوعة في الفن لا تتحقّق إلّا عن طريق التّجربة المستجيبة لما ترشد إليه العاطفة في معناها الإنساني الشامل.[32]

الخيال عند الفلاسفة القدامى:

يتسم مفهوم الخيال بالاتساع والشمول، نتيجة لاتصاله بمجموعة من مناحي الإبداع الإنساني المشتملة على الفن بشكل عام. وليس بإمكان أي فن أن يوسم بهذه الصّفة إلا إذا اشتمل على حد ما من الخيال .

---

[27]- أحمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد الأدبي المعاصر ، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية - دار المعرفة الجامعية - الأزاريطة ، 2005، ص

[28]- عبد الله راجح، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ج1، منشورات عيون، ص 288.

[29]-السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث، ط2 ، ص 77 .

1- عبد الله راجح، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ج1، منشورات عيون، ص77.

2-ينظر المرجع نفسه، ص 78.

3-الدكتور داود غطاشة ، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، ط1 ، دار العالمية الدولية للنشر والتوزيع ودار الثقافة للنشر والتوزيع- عمان - الأردن ، 2000، ص117.

ولأهمية الخيال وخطورة جانبه في الفن، فقد ركز الدارسون عليه فأخذ نصيبا وافرا من دراسات الفلاسفة ومصنفاتهم ، وكان له حظ عند القدماء من النقاد ، إلا أنهم لم يتوسّعوا في دراسته وبحثه كما فعل الفلاسفة ، ولعل المبرّر لتوسّع هؤلاء في دراسة الخيال كونهم قد اطّلعوا على التّراث الفلسفي اليوناني ، وترجموا قسما طيّبا منه. فقد تناولوا حين كلامهم عن النّفس ، جوهرها وطبيعتها ، ومجموع قواها ما ظهر منها وما بطن ، وكان أن تعرّضوا لقوى التّخيل والخيال والتّخييل ، ولقوى أخرى لاصقة بهذه كالحسّ المشترك والحافظة والذّاكرة .

ثم تناولوا مفهوم الخيال من حيث تعلّقه بالشّعر ، وذلك في أقوال متناثرة هنا وهناك في تآليفهم الموسيقية ، ومصنّفاتهم في السّياسة المدنيّة والمنطق والأخلاق.

لقد خصّصنا هذا المبحث لدراسة مفهوم الخيال عند الفلاسفة المسلمين ، ولكن يتوجّب علينا قبل البدء في الموضوع أن نحدّد ما الّذي يعنيه هذا المصطلح عند الفلاسفة ، إنّنا لا نعني به إطلاقا تلك القوّة الواحدة من قوى النّفس الباطنة ، والّتي تفيد عندهم معنى الخزانة أو الحافظة ، وتأتي مرادفة أحيانا لمصطلح " المصوّرة " خزانة الحسّ المشترك ، ولكن ما نريده بالخيال هو تلك العملية النّفسية الإبداعية ، الّتي تشمل مجموع قوى النّفس الباطنة والظاهرة ، وتعمل في الصّور والموجودات الحسّية تحليلا وتركيبا ، و تستعين في ذلك بوسائط للتّقديم الحسّي تختلف باختلاف كل فن.

وإذا كان الفلاسفة قد تعرّضوا في حديثهم عن الخيال إلى بعض الأنماط من الخيال ، كالخيال المرتبط بالأولياء والأنبياء ، والخيال المرضي والوهمي ، فإنّنا لن نتعرّض إلى هذه الأنماط من الخيال ، لأنّ مجالها أقرب إلى الدّراسة الصّوفية ، وعلم النّفس المرضي ، وإنّما الّذي يهمّنا هنا هو الخيال الفنّي الأدبي ، المتعلّق بالشّعر على وجه الخصوص.

وقد ارتأينا تسهيلا للدّراسة ، أن نبدأ هذا المبحث بدراسة قوى الإدراك الإنساني عند الفلاسفة والخيال أحد هذه القوى.

1- عناصر الإدراك الإنساني :

يقسّم الفلاسفة قوى الإدراك إلى إدراك حسّي ، مشترك بين الإنسان والحيوان ، وعقلي يتميز به الإنسان فقط ، وتقسّم قوى الإدراك الحسّي إلى ظاهريّة ، وباطنية ، فالقوى الدّاركة الظّاهرة هي الحواس الخمس : الإبصار ، والسّمع، والتّذوّق ، واللّمس ، والشّم ، ولكلّ منها مرتبتها ، وأما القوى الباطنة فقد اختلف الفلاسفة بعض الاختلاف في بيان عددها وأسمائها وإن لم تتجاوز عندهم الخمس.

أ-قوة الإدراك الظاهرة :

الكندي:

رغم أنّ الكندي مقلّ في الحديث عن قوى الإدراك الإنساني ، إلّا أننا نجد له بعض الحديث عنها في رسائله ، فهو يرى أن للنّفس ثلاث قوى : حسّية ، وعقليّة وهما متباعدتان وتتوسّط بينهما القوّة المصوّرة ، يقول :"إنّ من قوى النّفس القوّتين العظيمتين المتباعدتين الحسّية والعقليّة ، و إن قواها المتوسّطة بين الحسّ والعقل موجودة جميعا في الإنسان". [33] ورغم أنّ الكندي لا يعدّد قوى الإدراك الظّاهرة ، إلا أنّه يحدد نشاط هذه القوى ، وطبيعتها. فهي قوى حيوانية تتمثل في الحواس ، تدرك الأشياء ولكنها لا تستطيع الإحتفاظ بمدركاتها التي لا تلبث أن تزول صورها بمجرد غيبتها عن الحواس ، ولهذا فإنّ هذه القوى تتمتّع بخاصّية التقبل .ولكنها لا تتصف بمزية الحفظ ، وهذا ما جعل الكندي يعرف إدراك الحواس بقوله: "إنّ الوجود الإنساني وجودان أحدهما أقرب منا وأبعد عن الطبيعة ، وهو وجود الحواس التي هي لنا منذ بدء نشوءنا ، وللجنس العام لنا وللكثير من غيرنا ".نعني الحي العام لجميع الحيوانات ، فإنّ وجودنا بالحواس عند مباشرة الحس محسوسه بلا زمان ولا مؤونة ، وتبدله في كل حال بأحد أنواع الحركات ، وتفاضل الكمية فيه بالأكثر والأقل ، والتساوي و غير التساوي ، وتغاير الكيفية فيه بالتشبيه ، وغير التشبيه والأشدّ والأضعف ، فهو الدّهر في زوال دائم وتبدّل غير منفصل. [34]

1-الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، و.ط ، تحقيق عبد الهادي أبي ربدة ، القاهرة ، ص 294.

2- المصدر نفسه، ص 102.

إنّ الإدراك الحسّي المستخدم للحواس عند الكندي ، لا يمكنه أن يرقى إلى إدراك الكليات والماهيات ، وإنما يقتصر نشاطه على إدراك الكليات ، والماهيات ، وإنما يقتصر نشاطه على إدراك الأشخاص الجزئية ، الموجودة وجودا ماديا. فالأشخاص الجزئية واقعة تحت الحواس فكل متمثل في النفس من المحسوسات فهو القوة المستعملة للحواس. [35]

إلا أن الكندي يأخذ على الإدراك الحسي كونه إدراكا عرضه للخطأ والفساد ، وذلك لاعتماده آلات لا تسلم من الزلل وهي الحواس. ومن هنا نجد الكندي يعد الصور التي تتشكل في الفكر أنقى من الصور المحسوسة ، لأن المحسوسة تعتمد الحواس ، وهي آلات دنيا ، كما تعتمد الدماغ ، وهو آلة أولى فيكون ما يأتيها من خلل من الآلات الثانية ، فالحس في كل الأحوال يعرض له الإختلاف لحال إختلاف هذه الآلات الثواني اختلافا دائما ... وأيضا فإن الصورة التي في الطينة تتبع الطينة ، لأنه ليس كل طينة تقبل كل صورة ، كذلك المحسوسات متبعة حوامل محسوساتها فنجد فيها الكدر والعوج ، وجميع أصناف الاختلاف المعارض لما لها من جهة الطينة. [36]

الفارابي :

أمّا الفارابي فإنه يرى بأن القوّة الحاسّة ، أو الحواس الخمس هي التي تدرك المحسوسات فالباصرة تحسّ الألوان والأشكال والأبعاد ، واللّامسة تحس الحرارة والبرودة والرطوبة وما شابهها ، والسّامعة تدرك الأصوات، والشّامّة الرّوائح والذّائقة الطّعوم.[37]

وهو يتّفق مع الكندي في أنّ إدراك الحواس لا يمسّ المعاني ، ولا يتمتّع بميزة الحفظ ولذا فإنّ الحواس لا يمكنها أن تدرك محسوساتها إلّا في تعلّقها بالمادة ، فإذا زالت مادتها عن الحواس بطل إدراكها. إن الحسّ لا يدرك صرف المعاني بل خلطا ولا يستثبته بعد زوال المحسوس فإنّ الحسّ لا يدرك زيدا من حيث هو صرف إنسان بل إنسان له زيادة أحوال من كمّ وكيف وأين ووضع ، وغير ذلك ، ولو كانت تلك الأحوال داخلة في حقيقة الإنسانية تشارك فيها الناس كلهم والحس مع ذلك ينسلخ عن هذه الصّورة إذا فارقه المحسوس ، فلا يدرك الصّورة لا في المادّة ولا مع علائق المادة. [38]

ولذا فإننا نرى بان الحس عند الفارابي – مثلما هو عند الكندي – لا يرقى إلى إدراك المعاني ولا يتمتّع بأدنى قدر من فاعلية التجريد، وإنما يأخذ الصورة مرتبطة بمادتها ، فإذا زالت هذه المادة أمحت الصورة.

ابن سينا:

يقسّم ابن سينا كمن سبقه من الفلاسفة، قوى الإدراك قسمين: قوى تدرك من خارج وقوى تدرك من داخل ، فالمدركة من خارج هي الحواس الخمس أو الثمانية. [39]ولعلّ ابن سينا قد تفرّد من بين الفلاسفة بالإشارة إلى وجود ثماني حواس، إلا أننا لا نعثر له إلا على ذكر خمس منها هي ذاتها التي تناولها غيره من الفلاسفة. ولا يختلف ابن سينا كثيرا في تعريفه الإدراك الحسي عن سابقيه فالإدراك الحسي عنده مرتبط بالمادة ، ولا يمكن له أن يكون إلا إذا وجدت هذه المادة ، فإذا زالت عنه بطل إدراكه ، فالحس يأخذ الصورة عن المادة مع هذه اللواحق ، ومع وقوع نسبة بينها وبين المادة ، وإذا زالت تلك النسبة بطل ذلك الأخذ ، وذلك لأنه لا ينزع الصورة عن المادة مجرد ة من جميع لواحقها .

ولا يمكنه أن يستثبت تلك الصورة وإن غابت المادة ، فيكون كأنه لم ينزع الصورة عن المادة نزعا محكما ، بل يحتاج إلى وجود المادّة أيضا في أن تكون تلك الصّورة موجودة له.[40]

3- المصدر نفسه ، ص 107.

1- المصدر السابق ، ص 218 ، ص 299.

2- الفارابي أبو نصر محمّد بن محمّد بن طرخان ، أراء أهل المدينة الفاضلة ، تح : ألبير نصري نادر بيروت، ص 70.

3- الفارابي ، كتاب الفصوص ضمن رسائل الفارابي (11 رسالة) ، حيدر آباد -الدكن ، ص 12.

4- ابن سينا ، كتاب الشّفا ، المؤسّسة الجامعيّة للّدراسات والنّشر والتّوزيع ، بيروت ، ص44.

1- ابن سينا، النفس البشرية عند ابن سينا، جمع وتعليق ألبير نصري نادر ، دار المشرق ، بيروت ،ص 72.

ولهذا ينفي ابن سينا النشاط التجريدي عن الحسّ الظاهر ، ومن ثمّ فلا مخلص إلى مجرد الصورة. [41] وهذا لا يعني أن الحسّ الظاهر لا يدرك الصورة بل إنّه يستطيع إدراكها ، ولكن حال ارتباطها بالمادة. [42]

ابن رشد:

أمّا ابن رشد فقد تعرّض لمظاهر النّفس وقواها ، إلا أنه أوجز الحديث عن قوى الإدراك الظاهرة فهو يرى أنها تمثل أولى مراتب الصورة خارج النفس. [43] وهي إذا لا تتعدى كونها معبرا تمرّ من خلاله الصور المدركة الحسية ، إلى قوى الإدراك الباطنة. والنتيجة التي يمكن أن نستخلصها من مفهوم الفلاسفة لقوى الإدراك الظاهرة ، فهي قوى منفعة غير فعالة فقد قصّروا وظيفة هذه القوى على القبول دون الحفظ ، وهي لا ترقى إلى النشاط التجريدي فتدرك الماهيات والمعاني ، وإّما تقتصر على إدراك الجزئيّات المادّيّة عند مباشرتها لها .

ب-قوى الإدراك الباطنة :

إنّ الحديث عن قوى الإدراك الباطنة يستوجب من التحدث أو الحديث عن مادة لغوية هامة هي التّخيّل، وهي المقابل الدّقيق لكلمة "Imagination" التي تدل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها.

ترادف كلمة التخيل لغويا كلمتي "التوهم"و "التمثل" وتوهم الشيء تخيله وتمثله سواء كان في الوجود أم لم يكن.

ومن أهم أنواع السياق الذي ترد فيه كلمة التخيل أنها كانت تستخدم للإشارة إلى بعض الظواهر النفسية بحيث أنها كانت تستخدم للإشارة إلى عمليات التوهم وما يتصل بها من تشكل الأوهام الكاذبة في النفس، بفعل مخادعة الأشخاص أو بتأثير الخوف أو المرض فيهم .

ولقد فسر النظام أستاذ الجاحظ ما كانت العرب ترويه من أخبار وأشعار على أنه من قبيل التخيل الذي لا حقيقة له حيث كان يقول: (ومن انفرد فكر وتوهم، واستوحش وتخيل، فرأى مـا لا يرى وسمع ما لا يسمع.)[44]

واستخدام مادة التخيل أصبح متصلا للدلالة على بعض الظواهر الإدراكية يجعلنا نفترض أن الدلالات الحسية القديمة للمادة اللغوية للتخيل قد بدأت في الاتساع ، وصارت قابلة لأن تستوعب الإشارة إلى عمليات عقلية أو ذهنية .

عندما نحاول أن نبحث عن الدلالة الاصطلاحية المحددة لكلمة التخيل عند الفلاسفة فإنه علينا أن نبدأ بـ:

الكنــدي:

يعتبر الكندي أول فيلسوف عربي متميز تطرق في رسالة له (في حدود الأشياء ورسومها)إلى مصطلحي "التوهم" و"التخيل" حيث يشار إليهما باعتبارهما مترادفين عربيين يقابلان الكلمة اليونانية فنطاسيا "phantasia" يقول الكندي : (التوهم هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدركة للصورة الحسية مع غيبة طينتها ويقال الفنطاسيا هو التخيل وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها.)

وكلا التعريفين اللذين يذكرهما الكندي هامان لأنهما يشيران إلى عدة حقائق ، وأهمها أن كلمتي "التخيل" و"التوهم" قد دخلتا مجال المصطلح الفلسفي من زاوية المباحث النفسية المتصلة بسيكولوجية الإدراك ، ومن ثم ترادفت الكلمتان معا وتزاوجتا في التعبير عن إحدى قوى النفس الباطنة (فنطاسيا) أي

2- ابن سينا، تسعة رسائل في الحكمة والطبيعيات، القسطنطينية، ص33.

3- ابن سينا ، عيون الحكمة، تح :عبد الرحمن بدوي ، القاهرة ، ص 43.

4- ابن رشد ، رسائل ابن رشد ، مطبعة دار المعارف العثمانية ، حيدر آباد-الدكن ، ص ص 49،48.

44- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط2، بيروت دار التنوير للطباعة والنشر، 1983 ، ص 17 .

تلك القوة التي تتوسط في التصور السيكولوجي القديم ما بين الحس والعقل وتمارس نشاطها في مادة الصور التي تنطبع في الذهن مع عملية الإدراك الحسي. [45]

وقد رأينا أثناء دراستنا لقوى الإدراك الظاهرة أن الكندي يقسم الإدراك قسمين : إدراك حسي يتعلق بالمحسوسات، وإدراك عقلي يتعلق بالماهيات والمجردات وهناك قوة ثالثة تتوسط بين الحسية ، والعقلية هي المصورة ، إلا أن الكندي لا يعطي مصطلحا واضحا محددا للمصورة فهو يعتبرها قوة التخيل والتوهم، ووظيفة هذه القوة إدراك صور الأشياء مع غيبة حواملها إن القوة المصورة التي تسمى أيضا قوة التخيل، أو التوهم، أو تسمى الفنطاسيا تعريبا عن اليونانية، تدرك صور الأشياء كما هي أي أنها تدركها رغم غيبة حاملها المادي عن الحس الظاهر. [46]

وإذا كانت القوة الحسية عند الكندي لا تعمل إلا في حال اليقظة، فإن القوة المصورة بخلافها لا تكف عن النشاط في اليقظة، وفي النوم أيضا. ولعل بقاء الصور في المصورة مع غياب موادها هو الذي يتيح للقوة المصورة فاعلية كبيرة في عملية تركيب الصور تركيبا إبداعيا، قد لا يكون موجودا في الواقع بشكله المكتمل، ولكن أجزاءه تمثل بشكل حتمي عناصر من الواقع الحسي.

إن المصورة عند الكندي قوة تخيل يتم بواسطتها إبداع الصور وخلقها من طرف المبدع أو الفنان.

هذا الدور الذي تقوم به المصورة بوصفها قوة نفسية واحدة، هو ذاته الدور الذي تقوم به قوى الإدراك الباطنة, عند من يأتي بعده من الفلاسفة,ولعل السبب يعود إلى أن الكندي جمع في القوة المصورة قوى أخرى كالتخيل,والتوهم والحفظ,مما جعله يعتقد بأن القوة المصورة تجد ما لا تجده الحواس بتة فأنها تقدر أن تركب الصور.

أما الحس فلا يركب الصورة,لأنه لا يقدر على أن يمزج الطين ولا أفعالها فإن البصر لا يقدر على أن يوجدنا إنسانا له قرن,أورش,أو غير ذلك مما ليس للإنسان في الطبع, ولا حيوانا من غير الناطق ناطقا, إنه لا يقدر على ذلك إذ ليس هو موجودا في طينته من المحسوسات بتة التي له أن يجد الصور بها, فأما فكرنا فليس يتمتع عليه أن يوهم الإنسان طائرا أو ذا ريش وإن لم يكن ذا ريش, والسبع ناطقا. [47]

يقيم الكندي علاقة عكسية بين نشاط الحواس,وفاعلية المصورة,فكلما نشطت قوة منها أدت إلى تقلص في نشاط القوة الثانية, ولعل مرجع هذا أن هنالك نوعا من التباين في طبيعة مدركات كل من القوتين, تباين يقوم على أساس نسبة الحسي إلى المجرد,والمادة إلى المعاني والماهيات والصورة في علوقها بمادتها وفي تجردها عن المادة, ولذا فإن استعمال النفس للحواس يحول دون تمام الوضوح فيما يتمثل في النفس من صور الأشياء,وكلما زاد استغراق الإنسان في الفكر, وزاد انصرافه عن استعمال الحواس أتيحت الفرصة للقوة المصورة لكي تعمل عملها,لأن الفكر في هذه الحالة يمكنه التوفر على التصور بكليته,وعند ذلك تزداد الصور وضوحا في النفس حتى تكون كأنها مشاهدة, بل هي تكون أبين وأنقى من الصور التي يباشر الإنسان محسوسها المادي. [48]

إن نقاء الصورة و وضوحها في النفس بقدر أكبر مما هي عليه في الواقع,قد يرجع إلى ما أسلفنا من اعتبار الكندي الحواس الخمس آلات ثانية عرضة للفساد والخطأ, وهذا ما ينجم عنه إدراك ناقص أو غير واضح تماما بخلاف إدراك العقل، ولعل هذه العلاقة العكسية, بين نشاط قوى الإدراك الظاهرة وبين المصورة هي التي دفعت الكندي إلى التأكيد على فاعلية نشاط المصورة أثناء النوم أكثر منه أثناء اليقظة,بسبب تعطل نشاط الحواس,ولو بشكل جزئي,وعلى هذا فإن المصورة قد تعمل عملها في حال النوم واليقظة إلا أنها في النوم أظهر فعلا وأقوى منها في اليقظة. [49]

---

[45]- المرجع نفسه، ص 19.

[46] - الكندي ، رسائل الكندي ، ص 284.

[47]- المرجع السابق, ص 257.

[48] - المرجع نفسه, ص 284.

[49] - الكندي، رسائل الكندي, ص 295.

لقد ركز الكندي على إدراك المصورة للماهيات والمجردات,ولكن يجب علينا ألا نفهم من هذا أنه يقول بإدراك المصورة للمجرد والمطلق، أو للمعنى المطلق وإنما يقوم العقل بإيجاد مقدمات اضطرارية، يدرك معها الإنسان هذه المجردات، لهذا فإن كل ما كان ماديا,استطاعت النفس أن تتمثله.

وإذا كان الكندي قد قدم ثلاث قوى: حسية,وعقلية,ومصورة, فإنه يذكر بصورة غير مباشرة معنى رابعا لقوة أخرى قد يفهم منها أنها الحس المشترك وهو ما يسميه بالحس الكلي,ولذا نستطيع القول بأن الكندي قد ذكر بوضوح ثلاث قوى,تحتوي المتوسطة منها على مجموعة قوى ولكنه لم يفصل القول في هذه القوى,و إنما ذكر نشاط قواها الكلية بصورة مختصرة.

الفارابـــي:

حدد الفارابي خمس قوى للإدراك الباطن هي الحس المشترك والمصورة أو الخيال والوهم, والحافظة, والمفكرة,أما الحس المشترك فهو الذي تنتهي إليه جميع مدركات الحواس من شم وذوق,ولمس, وإبصار,وسمع,ولهذا سمي بالحس المشترك وإذا كانت هذه القوة تستقبل ما تنقله إليها الحواس من صور المحسوسات المادية من الخارج فإنها تستقبل أيضا ما تنقله إليها بقية قوى الإدراك الباطنة.

فإذا تمكنت منها قوى الإدراك الظاهرة, خفت سيطرة القوى الباطنة عليها وكذلك العكس, إن هذه العلاقة العكسية بين قوى الإدراك الظاهرة, والقوى الباطنة هي العلاقة ذاتها التي رأيناها عند الكندي, بين الحس والعقل بالنسبة للمصورة, فكأن الحس المشترك عند الفارابي, يقابل المصورة عند الكندي.

يعرف الفارابي الحس المشترك بقوله: "قوة هي مجمع تأدية الحواس وعندها بالحقيقة الإحساس, وعندها ترتسم صورة آلة تتحرك بالعجلة فتبقي الصورة محفوظة فيها وإن زالت, حتى تحس بخط مستقيم, أو بخط مستدير من غير أن يكون كذلك.

إلا أن ذلك لا يطول ثباته فيها, وهذه القوة أيضا مكان لتقرير الصورة الباطنة فيها عند النوم, فإن المدرك بالحقيقة ما يتصور فيها سواء ورد عليها من الخارج, أو صدر إليها من الداخل, مما تصور فيها حصل مشاهدا, فإن أمكنها الحس الظاهر تعطلت عن الباطن وإذا عطلها الظاهر تمكن منها الباطن الذي لا يهدأ, فيتثبت فيها, مثلما يحصل في الباطن حتى يصير مشاهدا كما في النوم.[50] لذا فإن الحس المشترك قوة تجتمع فيها مختلف الصور الحسية, ولكنها مثلها في ذلك مثل الحواس، قوة تستطيع قبول هذه الصور وتعجز عن حفظها, ومن هنا كانت بحاجة إلى قوة أخرى, تحفظ لها ما يرد إليها عن طريق الحواس, من صور المحسوسات وتسمى هذه القوة المصورة أو الخيال,وتقوم بدور الخزانة الحافظة, وقد رتبت في مقدمة الدماغ وهي التي تستثبت صور المحسوسات بعد زوالها عن مسامته الحواس وملاقاتها فتزول عن الحس وتبقى فيها.[51] فإذا غابت المحسوسات بعلائقها المادية عن الحواس, بقيت مرتسمة في خزانة الحس المشترك تحت تصرف بقية قوى الإدراك الأخرى التي تستخدمها حين الحاجة كالذاكرة, والمتخيلة, والمتوهمة والمفكرة .

وهناك قوة ثالثة تسمى وهما، وظيفتها إدراك جزئيات غير محسوسة في المدركات الحسية، فهي تدرك من المحسوس ما لا يحس مثل القوة في الشاه، إذا تشبح صورة الذئب في حاسة الشاه، فتشبحت عداوته ورداءته فيها، إذ كانت الحاسة لا تدرك ذلك.

ولما كان الوهم يتمتع بخاصية القبول لا الحفظ، مثله في ذلك مثل الحس المشترك فقد استوجب أن يكون له خزانة تحفظ له مدركاته إلى حين الحاجة، وتسمى هذه القوة الحافظة وهي خزانة ما يدركه الحس. أما القوة الخامسة، فهي المفكرة، وذلك أنه لما كان للحس خزانة هي الخيال (المصورة)، وكان للوهم خزانته أيضا، وهي الحافظة فقد استدعى الأمر وجود قوة خامسة تتصرف في ما هو مودع في الخزانتين بالتحليل والترتيب، والتركيب، تختلف طبيعة هذه القوة، ونوعية نشاطها وعملها بحسب الجانب الذي يستعملها فإن خضعت للعقل سميت مفكرة وإن استعملها الوهم سميت متخيلة.[52] وإذا عجز العقل عن ضبط الصورة وتسلط الخيال بشكل قوي، فإن الصورة المتخيلة تصير مشاهدة، كما يعرض لمن يغلب

---

[50]- الفارابي,كتاب الفصوص ضمن رسائل الفارابي,ص 14.

[51]- المصدر نفسه, ص 12.

[52]- الفارابي، رسائل الفارابي، ص 12.

في باطنه استشعار أمر أو تمكن خوف فيسمع أصواتا، ويصبر أشخاصا، وهذا التسلط ربما قوي على الباطن، وقصر عنه يد الظاهر، فلاح فيه شيء من الملكوت الأعلى فأخبر بالغيب، كما يلوح في النوم عند هدء الحواس وسكون المشاعر فيرى الأحلام[53].لكن يجب علينا ألا نفهم أن قوى الإدراك الباطنة تدرك المجردات المطلقة ، أو المعاني البحتة ، وإنما تدركها بأجزاء من صورها المادية ، مثلما رأينا عند الكندي، أو المعاني البحتة ، وإنما تدركها بأجزاء في صورها المادية ، مثلما رأينا عند الكندي، وإن مزية هذه القوى أنها تستثبت هذه المدركات وتحفظها بعد زوال تجلياتها المادية ومن هنا فإن الوهم والتخيل أيضا لا يحضران في الباطن صورة الإنسانية الصرفة ، بل على نحو ما يحس من خارج مخلوط بزوائد، وغواش من كم وكيف وأين ، ووضع ، فإذا حاول أن يتمثل فيه الإنسانية من حيث هي إنسانية، بلا زيادة أخرى لم يمكنه ذلك، إنما يمكنه استثبات الصورة الإنسانية المخلوطة، المأخوذة عن الحس، وإن فارق المحسوس، ولعل هذا ما جعل الفلاسفة يؤكدون على مفهوم الصورة الحسية والتقديم الحسي .

ابن سينا:

يجعل إبن سينا قوى الإدراك الباطنة خمس قوى هي: الحس المشترك، المصورة والمتخيلة، والمتوهمة والمتذكرة [54] والحس المشترك عنده هو تلك القوة التي ترتسم فيها صور المحسوسات جميعها وتبقى فترة بعد زوال محسوساتها عن الحواس، وبقائها هذا لا يختلف عن المشاهدة ، أو الحس المباشر لها . فالحس المشترك هو لوح النقش الذي إذا تمكن منه صار النقش في حكم المشاهد وربما زال الناقش الحسي عن الحس، وبقيت صورته هنيهة في الحس المشترك فبقى في حكم المشاهد، دون توهم... فإذا تمثلت الصورة في لوح الحس المشترك صارت مشاهدة، سواء كان في ابتداء حال ارتسامها فيه من المحسوس الخارج أو بقائها مع المحسوس، أو ثباتها بعد زوال المحسوس. [55]

يقوم ابن سينا بتفسير آلية ارتسام الصور المحسوسة في لوح الحس المشترك من خلال مثال بصري، فالمشاهد يرى المطر النازل خطا مستقيما، رغم أنه قطرات يعقب بعضها بعضا ويشاهد النقطة الدائرة بسرعة خطا دائريا رغم أنها نقطة ، ويعلل ابن سينا ذلك بقوله: (فقد بقي إذن في بعض قواك هيأة ما ارتسم فيه أولا ، وأتصل بها هيأة الأبصار الحاضر، فعندك قوة قبل البصر، إليها يؤدي البصر كالمشاهدة وعندما تجتمع المحسوسات فتدركها.) [56]

يختلف ابن سينا عن الكندي في مصطلح الحس المشترك، فبينما نجد أن الأول يطلق على الحس المشترك لفظ فنطاسيا ، فيقول في تحديد الآلات الجسمانية للقوى الباطنة ، فالأولى هي المسماة بالحس المشترك ، ونجد أن الكندي يذهب إلى أن الفنطاسيا هي القوة المصورة التي هي قوة التخيل والتوهم ، يقول متحدثا عن قوى الإدراك :" وكان منها قوة تسمى المصورة .أعني القوة التي توجدنا صورة الأشياء الشخصية بلا طين، أعني مع غيبة حواملها عن الحواس، وهي التي يسميها القدماء من حكماء اليونانيين الفنطاسيا والحقيقة أن الكندي كان أقرب إلى الصواب في إطلاق مصطلح فنطاسيا على المصورة والتخيل والتوهم من ابن سينا الذي أطلق هذا المصطلح على الحس المشترك.

وذلك لأن مفهوم الفناطسيا ارتبط منذ العصر اليوناني وحتى عصرنا الحاضر بالتخيل والوهم.أما المصورة ، أو الخيال فهي تمثل الخزانة الحافظة لما يرد على الحس المشترك من صور المحسوسات بعد زوال المحسوسات عن الحس ، فهي قوة تحفظ مثل المحسوسات بعد الغيبوبة مجتمعة فيها.([57])ويقول ابن سينا :" بتلازم قوى الحس والمشترك والقوة المصورة أي القوة القابلة والقوة الحافظة ، ومن خلال هذا التلازم يستطيع المرء أن يحكم من خلاله على الملمس ، ومن خلال النظر على الرائحة ، وهكذا. ولولا تلازم هاتين القوتين ، لما كان هناك ما يمكن أن نسميه بالتجارب الحسية، أو بتبادل الحواس ، ولولا وجود

---

[53]- المصدر نفسه, ص ص 14 .15.

[54]- ابن سينا ، الإشارات والتنبيهات مع شرح نصير الطوسي ، تح سليمان دنيا ، دار المعارف –مصر، ص ص 870 .871.

[55]- المصدر نفسه,ج2، ص ص 350 .351

[56]- المصدر نفسه، ج2, ص 335.

[57]- ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، ج2، ص 351.

مخزون من الصور المحسوسة في المصورة ، لما أمكن لحاسة أن تحكم على مدركات حاسة أخرى. " فبهاتين القوتين يمكنك أن تحكم أن هذا اللون غير هذا الطعم ، وأن صاحب هذا اللون هذا الطعم، فإن القاضي بهاذين الأمرين يحتاج إلى أن يحظره المقضي عليهما جميعا فهذه قوى [58]

أما القوة المتخيلة فإنها تقوم بعملية الخلق بعد أن تغترف من مودعات المصورة والحافظة ، وتتصرف فيها تحليلا وتركيبا فهي تخلص الصور المدركة من المادة ، بحيث لا تصبح هذه المادة ضرورية لوجودها ، فتبقى هذه الصور حتى ولو زالت موادها، ومع هذا تبقى المتخيلة معتمدة على علائق المادة ، فالخيال يجردها من المادة تجريدا تاما ولكنه لم يجردها البتة عن لواحق المادة ،لأن الصورة في الخيال هي على حسب الصور المحسوسة وعلى تقدير ما ، وتكييف ما ووضع ما ، وليس يمكن في الخيال البتة أن يتخيل صورة هي بحال يمكن أن يشترك فيه جميع أشخاص ذلك اللون أو النوع ، فإن الإنسان المتخيل يكون كواحد من الناس ويجوز أن يكون أناس موجودين ومتخيلين ليسوا على نحو ما تخيل الخيال ذلك الإنسان. [59]

تعتبر القوة المتخيلة قوة متوسطة بين قوى الإدراك إذ تخدمها من قوى الإدراك المصورة، والحس المشترك، والحواس، كما أنها تستمد بعض المعاني الجزئية التي تخزنها حافظة الوهم ، ومن هنا فإن نشاطها التخييلي لا يقتصر على صور المحسوسات ، وإنما يتعداها إلى المعاني الجزئية، وقد يقوم فعلها بتركيب الصور المحسوسة مع بعضها ، ومع المعاني الجزئية المدركة بالوهم، وتمتاز القوة المتخيلة بحركية دائبة ، ونشاط مستمر ، فهي قوة خاصيتها دوام الحركة، ما لم تغلب حركتها المحاكاة لأشياء بأشباهها وأضدادها فتارة تحاكي المزاج كمن تغلب عليه السواد ، فتخيل له صورا سودا أو محاكاة أذكار سلفت .[60]

يجعل ابن سينا للقوى المتخيلة قدرات تفوق قدرات المفكرة التي لا تستطيع أن تفكر في أشياء كثيرة في وقت واحد ، إلا أن القوة المتخيلة تخضع في نشاطها لحالات معينة قد تساعدها على نشاطها التخيلي ، وقد تعيقها، ونعني بها حالات النوم أو اليقظة ، وفي حالات اليقظة بشكل عام أضعف وأقل قدرة لكونها تخضع للفكر ، وتنشغل عنها النفس بالحواس فتصبح هذه القوة مشتتة بين الحس والفكر.

إن القوة المتخيلة قوة قد تصرفها النفس عن خاص فعلها بوجهين : تارة مثلما يكون عند اشتغال النفس بالحواس الظاهرة، وصرف القوة المصورة إلى الحواس الظاهرة ، وتحريكها بما يورد عليها منها حتى لا تسلم للمتخيلة المفكرة، فتكون المتخيلة مشغولة عن فعلها الخاص وتكون المصورة أيضا مشغولة عن الانفراد بالمتخيلة ، ويكون ما تحتاجان إليه من الحس المشترك ثابتا واقعا في شغل الحواس الظاهرة ، وتارة عند استعمال النفس إياها في أفعالها التي تتصل بها من التمييز والفكرة. [61]

ولا تكف سيطرة الحس الظاهر، أو الفكر إلا في حالة النوم أوبعض حالات اليقظة كالمرض أو الانفعال أو الجنون، فإذا حدث هذا أمكن التخيل حينئذ أن يقوى ويقبل على المصورة ويستعملها ويتقوى اجتماعها معا ، فتصير المصورة أظهر فعلا ، فتلوح الصور التي في المصورة في الحس المشترك فترى كأنها موجودة خارجا لأن الأثر المدرك من الوارد من الخارج ، ومن الوارد من الداخل هو ما يتمثل منها وإنما يختلف بالنسبة، وإذا كان المحسوس بالحقيقة هو ما يتمثل فإذا تمثل كان حاله كحال ما يرد من خارج ، ولهذا ما يرى الإنسان المجنون والخائف والضعيف ، والنائم أشباحا قائمة كما يراها في حال السلامة بالحقيقة ويسمع أصواتا كذلك.[62]

58- المصدر نفسه, ص ص 302 .303 .

59- ابن سينا، النفس البشرية عند ابن سينا، جمع وتعليق البير نصري نادر، دار المشرق، المطبعة الكاثوليكية بيروت ، ص 79 .

1- ابن سينا، النفس البشرية عند ابن سينا، ص 73.

2- المرجع نفسه ، ص153.

1- ابن سينا، النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء، تح جورج قنواتي سعيد زايد ، القاهرة ، ص 154.

ولذا فإن حال اليقظة مثبت للتخيل ، ومما يلفت الانتباه هنا هو أن الحس المشترك لا يقتصر عمله على استقبال مدركات الحواس ، أي صور المحسوسات وإنما يتعداه إلى استقبال ما تجود به القوة المتخيلة (63)

إلا أن طبيعة الصور المنقولة عن الحواس تتسم بالحقيقة أو الصدق ، و إذا دخلها تحوير ما فقد يكون ناجما عن قصور آلات الحس ، أما صور المتخيلة فهي صور مختلفة ، في شكلها المتكامل ونعني بالإختلاف هنا الإبداع والخلق ، ومن هنا لا تكون متطابقة مع الواقع مع صور المحسوسات.

يعتبر ابن سينا المتخيلة والمفكرة قوة واحدة في الأصل ، ولكنها تختلف بحسب الجهة التي تستعملها ، فهناك قوة يتصرف بواسطتها الوهم في المدركات ، ويتم بهذا التصرف إدراكه لها ، هذه القوة ديناميكية ، تركب الصور المأخوذة عن الحس والمعاني المدركة بالوهم، وتفصل بينها أيضا فإذا استعملها العقل كانت مفكرة ، وإذا استخدمها الوهم كانت متخيلة. (64)

لقد ركز ابن سينا على القوة المتخيلة وأعطى أنماطا من النشاط التخيلي ، فمنه المرضي ومنه المتعلق بالأولياء ، ومنه الخاص بالنبوة ويكون هذا النمط من التخيل لأولئك الذين خلقت عندهم ملكة التخيل قوية بحيث لا يشغلها الحس الظاهر كثيرا عن متخيلاتها ، ولكن المتخيلة قد تؤدي عملها أيضا في حالة من الاسترخاء ، أو الغيبوبة يقول : "فإذا كانت النفس قوية الجوهر تسع الجوانب المتجاذبة لم يبعد أن يقع لها هذا الخلس والانتهاز في حال اليقظة فربما نزل الأثر إلى الذكر فوقف هناك ، وربما استولى الأثر فأشرق في الخيال إشراقا واضحا وأخذ الخيال لوح الحس المشترك إلى جهته ، فرسم ما انتقش منه فيه لاسيما والنفس الناطقة مظاهرة له غير صادفة عنه مثلما قد يفعله التوهم في المرضى.

إن نشاط القوة المتخيلة يقوم أساسا على المحاكاة سواء كانت محاكاة المدركات القريبة منها أم محاكاة الأحوال والأمزجة ، وتعتمد في هذه المحاكاة سرعة التنقل والحركية الشديدة في الانتقال من هيأة إلى هيأة ، ومن مزاج إلى آخر، ولو لم تكن هذه القوة على هذه الجبلة لم يكن لنا ما نستعين به في انتقالات الفكر، وفي تذكر أمور منسية و في مصالح أخرى فهذه القوة يزعجها كل سائح إلى هذا الانتقال أو تضبط. (65)

لقد تعرض ابن سينا إلى قوة المتخيلة التر، وشدة أهميتها كقوة متوسطة بين مجموعة من قوى الإدراك ،كما بين فاعليتها في تركيب الصور المبتدعة ، وفي استحضار صور منسية وفي استباق الحاضر نحو المستقبل كما هو الحال عند الأولياء والأنبياء وهذا ما أسماه النبوة الخاصة بقوة المتخيلة .

ولا يقتصر عمل القوة المتخيلة على جانب الخلق الفني وإنما يتعداه إلى الجانب العقلي لتصبح عندها مفكرة فهي تعتبر عند ابن سينا ، القوة التي تستعيد الصور والمعاني وتفرق وتؤلف بينها في عمليات التفكير والابتكار. (66)

وتأتي بعد القوة المتخيلة عند ابن سينا قوة الوهم ، وهي قوة تتعدى قليلا مرتبة المتخيلة في التجريد لأن الوهم ينال المعاني التي ليست هي في ذاتها بمادية وإن عرض لها أن تكون في مادة ، وذلك لأن الشكل واللون والوضع وما أشبه ذلك من لواحق المادة أمور لا يمكن أن تكون إلا لمواد جسمانية ، وأما الخير والشر والمواقف والمخالف فهي أمور غير مادية في ذاتها ولكنها يعرض لها أن تكون في مادة ولو كانت بذواتها مادية كما كان يعقل خير أو شر ، أو موافق أو مخالف إلا عارضا لجسم (67)، والوهم إنما ينال ويدرك مثل هذه المعاني إدراكا شبيها بإدراك الحس محسوساته ، ولذا فإن الحيوانات ناطقها ، وغير ناطقها تدرك في المحسوسات الجزئية معاني جزئية غير محسوسة . ولا متأدية من طريق الحواس مثل إدراك الشاة معنى في الذئب غير محسوس وإدراك الكبش معنى في النعجة غير محسوس، إدراكا

2- ابن سينا، الإرشادات والتنبيهات، ج3، ص 872.

3- المرجع نفسه، ج3، ص 357.

1- المصدر السابق، ص 884.

2- ابن سينا، النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء ، ص 154 .

3- محمد عثمان نجاتي ، الإدراك الحسي عند ابن سينا ، دار المعارف للنشر ، 1967، ص ص 193 . 194.

جزئيا يحكم به كما يحكم الحس بما يشاهده .[68] ولهذا فإن الفرق بين إدراك الصورة وإدراك المعنى أن إدراك الصورة يتم بواسطة الحس الظاهر أولا ثم ينتقل إلى الحس الباطن بعد ذلك أما المعنى فيدركه الحس الباطن فقط من المحسوس الذي ينقله الحس الظاهر دون أن يدركه هذا الأخير فالذي يدرك من الذئب أولا هو الحس ثم القوى الباطنة هو الصورة والذي تدركه القوى الباطنة دون الحس فهو المعنى .[69] إلا أن هذا لا يعني أن الوهم يدرك المجردات والكليات دون أن تشوبها بها شائبة من المادة مثلما يدركها العقل ومهما بلغ الوهم من قوى التجريد فإنه لا يدرك الجزيئات وأفراد الأشياء والصور أو أنه يدرك هذه الجزئية مرتبطة بما يقدمه الخيال من صور.

يعطي ابن سينا الوهم أهمية كبرى في الكائن الحي إذ يجعله رئيسا على مجموعة القوى التي سبقته وينسب إليه جل أعمالها مع تغيير في الاسم يقول: وهذه القوى المركبة بين الصورة والصورة وبين الصورة والمعنى، وبين المعنى والمعنى، هي كأنها القوة الوهمية بالموضوع لا من حيث تحكم بل من حيث تعمل لتصل إلى الحكم، ويشبه أن تكون القوة الوهمية هي بعينها المفكرة والمتخيلة والمتذكرة وهي بعينها الحاكمة فتكون بذاتها حاكمة وبحركاتها وأفعالها متخيلة ومتذكرة، فتكون متخيلة بما تعمل في الصور والمعاني ومتذكرة بما ينتهي إليه عملها وأما الحافظة فهي قوة خزانتها .[70] ولا يدري الدارس كيف استطاع ابن سينا أن يجمل كل هذه القوى في القوة الوهمية حتى إن التبرير الذي قدمه شارح الإشارات نصر الدين الطوسي بأن ابن سينا أراد أن يبين أن أصل جميع هذه القوى واحد. [71] يبقى تبريرا ضعيفا لايستقيم له إذ كيف يكون الوهم رئيسا للقوة المفكرة ؟ وإذا كان هناك من تفسير لهذا الدمج للقوى الباطنة فقد يكون تداخل فاعلية نشاط كل قوة مع القوة التي تأتي قبلها أو بعدها أو مع منظومة القوى بشكل عام والحقيقة أن وضع الفواصل و الحدود بين كل قوى وأخرى ليس إلا ضربا من التبسيط لفعاليات نفسية لا يمكن أن تكون مفصولة عن بعضها في الواقع وتبقى القوة الوهمية أو المتوهمة فعالية هامة من قوى النفس، رغم أن ما يمكن أن يصدر عنها من أحكام قد يجانبها الصواب في كثير من الأحيان ،لارتباطها بالصور التخييلية الجزئية ولابتعادها عن سلطان العقل ومن هنا لا يمكن للقوة المتوهمة أن تشكل عمادا معرفيا يعتد به رغم خضوع الناس لأوهامهم مثل ما يعرض للإنسان من استقذار العسل لمشابهته المرار فإن الوهم يحكم بأنه في حكم ذلك وتتبع النفس ذلك الوهم .[72] ولعل هذه القوة الاقناعية في الوهم هي التي تعطى المتخيلة قوتها الفاعلة في الملتقى بل و تجعل من الفن أحيانا ضربا من السحر .

أما القوة الحافظة أو الذاكرة فتمثل خزانة الوهم، وتحفظ ما يدركه فهي مثل الخيال أو المصورة بالنسبة للحس المشترك ،إلا أن وجه الاختلاف بينهما أن المصورة تحتفظ بصورة المحسوسات أما الحافظة فتخزن المعاني الجزئية، والماهيات ولذا يعرف ابن سينا الحافظة بقوله:" وأيضا فعندك وعند كثير من الحيوانات العجم قوة تحفظ هذه المعاني بعد حكم الحاكم بها غير الحافظة للصور [73] ويقول في موضع آخر " كذلك للوهم خزانة تسمى الحافظة و المتذكرة [74] أما عن عملية التذكر واسترجاع الصورأو المعاني، فإن المتخيلة تقوم باستنفار الصور المحسوسة من المصورة إلى الحس المشترك ، واستدعاء المعاني الجزئية من الحافظة إلى الوهم فيتم بهذا العمل التذكر والاسترجاع ، وهذا يؤكد توسط المتخيلة بين قوى الإدراك الباطنة عند ابن سينا.

ابن رشــد :

يحدد ابن رشد أربع مراتب لقوى الإدراك الباطن أولاها الحس المشترك، وثانيتها المتخيلة، أما القوة الثالثة فهي القوة المفكرة (المميزة)، والقوة الرابعة الذاكرة.

4-ابن سينا، النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء ، ص 52.

5-ابن سينا، الإشارات والتنبيهات ج2 ، ص 354 .

[70]- ابن سينا، كتاب الشفاء، ص ص 162 ،163.

[71] - ابن سينا، الإشارات والتنبيهات ،ج2 ، ص384.

[72]- ابن سينا، النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء ،ص162.

[73]- ابن سينا، الإشارات والتنبيهات ،ج2 ، ص 355.

[74] - ابن سينا، تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات، ص38.

ولعلنا نلاحظ هنا أن ابن رشد لا يذكر المصورة أو الخيال (خزانة الحس المشترك) .كما أنه لا يذكر الوهم، وإن كان يشير إليه أحيانا كمقابل للقوة المفكرة، أما القوة الذاكرة فهي ما يمكن أن يقابل خزانة الوهم ، أي الحافظة ، والقوة الذاكرة في آن واحد ويرى بعض الدارسين أن ابن رشد قد يكون اعتمد على تقسيم ابن باجة ،الذي يشير إلى أن هناك ثلاث قوى روحانية (أي نفسانية) مدركة هي الحس المشترك، والمتخيلة، والذكر[75] ويرى ابن رشد كما رأينا عند الفارابي وابن سينا أن الحس المشترك هو القوة التي تجتمع فيها المدركات الحواس،وعليه فإنها تستطيع أن تدرك المحسوسات بحواس ليست مؤهلة أصلا لإدراكهما ، كإدراكهما الطعم من اللون أو الرائحة من الطعم أو غير ذلك .[76]

أما بخصوص المتخيلة فإنه ينسب إليها قوة الحفظ واستثبات الصور، فتبدو كأنها القوة المصورة أو الخيال ، هذا طبعا إلى جانب نشاطها التخيلي أساسا.[77] والمتخيلة قوة إدراكية تعتمد محاكاة الصور والأمزجة ، مع دوام الحركة ، فهي عنده مثل مثيلتها عند ابن سينا، وتعتمد المتخيلة في نشاطها التخيلي بشكل أساسي على الصور التي تنقلها الحواس بحيث تشكل مدراكات الحس أساس التخيل ولا يمكن للمخيلة القيام بأي نشاط من دونها [78] إلا أن اعتمادها على الصور لا يعني إطلاقا النقل الآلي لها، وإنما تقوم بتحويرها، أو إعادة ترتيب أجزائها أو إضافة زوائد عليها بحيث تكون أجزاء الصور المتخيلة معروفة ،ولكن الصورة ذاتها جديدة كتصورنا الغول أو ما أشبه ذلك من الأمور التي ليس لها وجود خارج النفس [79].

ويكون عمل المتخيلة ونشاطها في قمته عند غيبة المحسوسات عن الإدراك، فلا يوجد بينهما وبين التركيب التصويري حاجز فتنهل من الصور الموجودة في الحس المشترك ومن المعاني الموجودة في القوة الذاكرة.[80].

إن ابن رشد لا يورد ذكرا لقوة الوهم، إلا أنه يجعلها في الحيوان أشبه بالعقل في الإنسان ، ولعله في هذا لا يختلف كثيرا عن ابن سينا الذي جعل الوهم رئيسا على ما دونه من قوى الإدراك ولذا يرى ابن رشد إن الحكم على أن هذا المعنى هو لهذا التخيل، فهو في الإنسان للعقل لأنه الحاكم بالإيجاب والسلب، وهو في الحيوان الذاكر شيء شبيه بالعقل، لأن هذه القوة تكون في الإنسان بفكر وروية، ولذلك يذكر الحيوان، ولا يتذكر، وليس لهذه القوة في الحيوان اسم وهي التي يسميها ابن سينا بالوهمية. [81]

يفرق ابن رشد بين مصطلحات الذاكرة والتذكر والذكر، فالذاكرة هي قوة تقوم على إحضار أجزاء الشيء وعناصره ، بشكل غير متصل، أما الذكر فهو ورود أجزاء الشيء،أو المعاني بشكل تلقائي كنوع من التداعي بخلاف التذكر الذي يعتمد إدارة استرجاع الشيء أو المعاني ، ومن هنا التذكر سمة إنسانية بوصفه استرجاع للماضي، ولما نسيه الإنسان بالإرادة أما الذكر فهو عام لنفس الحيوان.[82] وإذا كانت القوة الذاكرة تشبه القوة المتخيلة من حيث اعتماد كل منهما على الاسترجاع، فإن نشاط كل منهما يختلف عن الأخرى، إنه من البين أنه وإن كان كل ذكر وتذكر فإنما يكون مع تخيل، فإن معنى الذكر غير معنى التخيل، وأن هاتين القوانين متباينتين، وذلك أن فعل قوة الذكر إنما هو إحضار معنى الشيء بعد فقده والحكم عليه الآن، إنه المعنى الذي يحس ويخيل .[83]

والحقيقة أن قوى الإدراك الباطنة عند ابن رشد، كما هو الحال عند بقية الفلاسفة ترتبط فيما بينها ارتباطا وثيقا، بحيث لا يمكن وضع حدود فاصلة بينها، وهي رغم هذا التداخل تتمتع بنوع من التدرج التصاعدي بين الوظائف النفسية، بحيث تنتقل المدركات من القوة الأدنى إلى الأعلى حتى تنتهي إلى القوة

75- ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، بيروت ، 1983، ص 23.

76- ابن رشد، كتاب النفس ضمن رسائل ابن رشد، مطبعة دار المعارف العثمانية ، حيدرآباد، الدكن، 1947 ص 48.

77- ابن رشد، الحاس والمحسوس ضمن أرسطو طاليس في النفس ، تح عبد الرحمن بدوي، القاهرة ، 1954 ص232.

78- ابن رشد ،كتاب النفس ، ص 56.

79- المصدر السابق، ص ص 54.55.

80 - المصدر نفسه، ص288.

81- المصدر نفسه، ص ص 209. 210.

82- ابن رشد، الحاس والمحسوس، ص ص 208 .211.

83- المصدر نفسه، ص209.

الرئيسة فالحواس تنقل مدركاتها إلى الحس المشترك وهذا يحفظه بدوره في المصورة التي ينتقل منها إلى المتخيلة، فالمتوهمة، فالمفكرة وهكذا...وعلى هذا الأساس فقد ذكر ابن رشد أن كل قوة تدرك القوة التي هي أدنى منها مرتبة فالقوة الخيالية تدرك بالضرورة المحسوسات، وذلك لأنها تستكمل بالإدراكات التي توجد فيها ويطلق عليه اسم الحس المشترك، وكذلك تدرك الحواس الأشياء الحسية لأنها تستكمل بها ويبدو أن العقل يستكمل بالصور الخيالية لأنها تعد مادة له [84] ولكن الصور الخيالية التي تستكمل العقل تتحول من مجرد كونها صورا خيالية ، لترتقي إلى مرتبة المعاني الكلية، والصور العقلية ومن هنا يعد العقل كمالا لجميع القوى التي تسبقه.

في الواقع نرى أن فلاسفة الإسلام نظروا إلى الخيال من زاويتين ، الزاوية الأولى من النظرة اليونانية ممثلة في النظرة الأرسطية التي تحد من جموح الخيال وغلوه ، أما الزاوية الثانية فهي نظرة الإسلام التي تحاول دائما أن تعقلن الخيال وتمجد العقل باعتباره السبيل الوحيد إلى إدراك جوهر الكون والتأمل في أسراره وتفسير جزئياته وظواهره والتميز بين الخير والشر وبين الحق والباطل.[85]

على هذا الأساس نظر الفلاسفة المسلمون إلى الخيال بنظرة عامره بالشك والريبة ويقول ابن سينا: "إن الكلام المخيل هو الذي ينفعل به المرء انفعالا نفسانيا غير فكري وإن كان متيقن الكذب وأن القول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس النفس به فربما أفاد التصديق والتخييل، وربما شغل التخييل عن الالتفات به".[86] وهكذا كان العقل عند هؤلاء الفلاسفة هو أداة الوصول الوحيدة إلى اليقين وإدراك المطلق والوقوف على جوهر الكون وظواهره.

وكان ممكنا أن يحدث المتصوفة انقلابا شاملا في مفهوم الخيال لو كتبت لمحاولاتهم الاستمرارية، فقد عادوا إلى الذات بعد أن كانت مجالاتها محصورة محاولين سبر أغوارها وعوالمها الداخلية، للنفاذ من خلالها إلى ما وراء الواقع مما سمح بإعادة الاعتبار لدور الخيال وإعطائه مكانة تصل إلى حد التقديس .

ولأن الخيال أداة لإدراك نوع من الحقائق الإلهية والنفاذ إلى ما وراء الطبيعة فقد راح ابن عربي يهاجم الفقهاء ورجال الدين لإهمالهم أهمية الخيال الذي يعد أعظم قوة خلقها الله وقدرته على الوصول إلى حقيقة الكون وجوهره لذا رفعوا من مكانة العقل وقللوا من شأن الخيال ويعلل ذلك بأنه لولا الخيال لما أمر النبي (صلى الله عليه وسلم) أحد بأن يعبد الله كأنه يراه، فإذا كانت رؤية الله بالعين المجردة مستحيلة فإن رؤيته بعين الخيال ممكنة .[87]

يؤكد علي البطل على دور الصوفيين في استعادة الخيال لمكانته حين قرر أنه (لم يقدر للخيال أن يستعيد احترامه إلا في رحاب الشعر الصوفي الذي ينبع من الذات,فهو إما في حالة كشف وفيض أو في حالة توتر وجد مشوق إلى هذا الكشف والفيض لذلك يحتل الخيال منزلة سامية عند ابن عربي، وهذا فهم جد متقدم لدور الخيال يلتقي مع فهم الرومانسيين ومع النظرة الحديثة إلى الخيال في أنه يستمد مادته من عالم المحسوسات ثم يعيد تركيبها في صور جديدة).[88] غير أن بعض البدع والترهات التي علقت بالنظرة الصوفية منعتها من أحداث رجات في التفكير النقدي والفلسفي العربيين، كما أن إسرافهم في الخيال قادهم إلى تجاوز حدود العقل والخيال في آن واحد، مما عجل بخنق محاولاتهم في مهدها، ناهيك عما ترتب عليها من هجوم شديد قاده رجال الدين عامة وأهل السنة على وجه الخصوص، وما نتج عنه من قتل بعض المتصوفة ورمي بعضهم الآخر بالفكر والزندقة.

وهكذا لم يهتم الفلاسفة المسلمون بالشاعر أي لم يهتموا بالتخيل الشعري (الجانب الإبداعي في العملية الشعرية) على الرغم من اهتمامهم الكبير بالتخييل الشعري أو الأثر الذي يخلفه الشعر في نفس المتلقي (عملية التلقي).[89]

---

[84]- محمود قاسم ، في النفس والعقل ، مكتبة الأنجلو مصرية القاهرة،1941، ص 275.

[85]- ينظر جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 57.

[86]- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص ص 82، 83.

[87]- جابر عصفور، الصورة الفنية ، ص 60.

[88]- المرجع نفسه, ص 63.

[89] - ألفت الروبي, نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد,ط 1,دار التنوير للطباعة والنشر,بيروت,1983,ص 63.

الخيال عند النقاد المسلمين:

تم التطرق في المبحث الثاني إلى مفهوم الخيال عند الفلاسفة المسلمين. ورأينا أن الجوانب النظرية في هذا المبحث كانت هي التي نالت نصيبا وافرا من البحث,والاستقصاء عندهم.وهذا لا يعني بطبيعة الحال انعدام المناحي التطبيقية في بحثهم في مفهوم الخيال,إلا أن هذه المناحي لم تنل نصيبا وافرا,ولم تحتل حيزا كبيرا في مؤلفاتهم، باستثناء ابن رشد,الذي حاول تطبيق كثير من المفاهيم اليونانية الأرسطية,على وجه الخصوص وسنتطرق في هذا المبحث إلى مفهوم الخيال عند النقاد المسلمين، أي عند فئة من الناس اهتمت بالجوانب التطبيقية في الفكر الجمالي الأدبي، فئة تمثل الاتجاه الموازي للاتجاه النظري، الذي مثله الفلاسفة المسلمون. وسنحاول في هذا المبحث أن ندرس مفهومهم للخيال وإلى أي مدى اقترب فهمهم لهذا المفهوم من فهم الفلاسفة أو ابتعد عنه.

لم يتناول النقاد المسلمون فهمهم للخيال من حيث مصطلحه بشكل كبير وإذا ورد بعضهم فإنما يرد في مواضع قليلة يدركها الحصر باستثناء الإمام عبد القاهر الجرجاني, الذي تناول هذا المفهوم تناولا عميقا. فجاء كتابه "أسرار البلاغة "حافلا بمصطلح " التخييل "و "التخيل"و المخيلة" .ولم يخل مؤلفه "دلائل الإعجاز"من بعض هذه المصطلحات. وسنحاول أن نبين مفهوم الخيال عند النقاد الذين ورد عندهم هذا المصطلح بمختلف ضروبه الاشتقاقية سواء كان لفظة خيال أم تخيل أم تخييل أم مخيلة وسنعمل على إبراز فهمهم لدور هذه القوة في العملية الإبداعية,وفي خلق العمل الفني مع دراسة لعلاقاتها المختلفة,داخل العمل الإبداعي، علاقتها بالصدق والكذب، وعلاقتها بخلق الصور,وتشكيل اللوحات الفنية. وهذا ضمن دراسة هؤلاء النقاد للعناصر الأساسية المركبة للصورة,ونعني بها الأنماط البلاغية التي درسوها بإسهاب كالتشبيه بأنواعه والاستعارة بأنواعها، والمجاز بمختلف أصنافه.

وسنراعي في هذه الدراسة التدرج التاريخي للنقاد حتى نستطيع أن نبين مدى التشابه أو الاختلاف بين ناقد وآخر. وإلى أي مدى أثر المتقدم في المتأخر وما الذي استطاع المتأخر أن يضيفه إلى ما جاء به من تقدمه. وفي الختام نحاول الكشف عن مدى استفادة هؤلاء النقاد من الجهود النظرية التي قدمها الفلاسفة المسلمون أو عدم استفادتهم منها.

ارتبط النشاط التخييلي في الموروث النقدي والبلاغي عند العرب ارتباطا وثيقا بالمناحي البلاغية من تشبيه واستعارة ومجاز وغيرها.وكان ارتباطه بالجانب البلاغي البياني أكثر وضوحا، لأن الغرض الأساسي من النشاط التخييلي كان إلى جانب التقديم الفني للموضوع تقديم هذا الموضوع بطريقة يسهل معها إدراكه والالتذاذ به أيضا. ولقد ارتبط هذا النشاط في الوقت نفسه بمفهوم التقديم الحسي للمعنى,بحيث يتناوله المتلقي بأوضح صوره.

النشاط التخييلي والصور الفنية:

لقد تناول النقاد المسلمين مفهوم الصورة الفنية في إطار العناصر البلاغية,كما أسلفنا وتناولوا النشاط التخييلي في إطار هذه العناصر أيضا ومن هنا كان النشاط التخييلي الأساس الذي تقوم عليه الصور الفنية ومن هنا أيضا كان التخييل عند هؤلاء النقاد في كثير من الأحيان مرادفا للتشبيه وللاستعارة وللتمثيل. ولذا لم يكن من الممكن دراسة النشاط التخييلي إلا في هذا الإطار,وبالمعني الذي سبق أن أشرنا إليه.

إن المتتبع للنقد العربي يجد بأن التشبيه قد حظي بقسط وافر من العناية والتمحيص. فعده النقاد الدعامة الأولى التي تقوم الصور البلاغية، وليس في هذا الحكم شيء من الغرابة، لأن مادة النقد الأساسية ونعني بها الشعر العربي كانت تعتمد على التشبيه أكثر من غيره من الأنماط البلاغية الأخرى.ولربما كان اهتمام النقاد به لكونه يحافظ على استقلالية الطرفين: المشبه والمشبه به ويضع حدودا واضحة فاصلة بينهما ويمنع أن يتم بينهما التوحد أو الاندماج. وهذا بخلاف الاستعارة مثلا, والحقيقة أن عملية الفصل التي يدعمها التشبيه تكبح جماح الخيال وتحد من نشاط القوة المتخيلة التي تجد نفسها مشدودة أبدا إلى الواقع الذي يمثله الانفصال الواضح القائم بين طرفي التشبيه. وحتى إذا كان التشبيه بليغا فإن حذف الأداة لا يلغي التمايز بين الطرفين,وإنما يكون هذا الحذف على سبيل الاختصار[90].أو على سبيل المبالغة في التصوير وإيقاع الوهم في الذهن كما يرى عبد القاهر الجرجاني.[91]

والحقيقة أن فكرة التمايز بين المشبه والمشبه به في التشبيه,ووجوب الحفاظ على هذا التمايز فكرة قديمة، نجدها عند الجاحظ الذي يرى بأن الشعراء والبلغاء قد يشبهون الإنسان بالقمر والشمس وإذا ذموا قالوا هو التيس، وهو الذئب، وهو العقرب، ثم لا يدخلون هذه الأشياء في حدود الناس، ولا أسمائهم ولا يخرجون بذلك الإنسان إلى هذه الحدود وهذه الأسماء.[92]

لكن علينا ألا نفهم من هذا الفصل الذي يقيمه النقاد بين طرفي التشبيه ابتعاد المشبه عن المشبه به، بل على العكس من هذا فإنهم يحبذون أن يشترك طرفا التشبيه في أكثر الصفات وليس في الصفات كلها، ذلك لأن التشابه في أغلب الصفات يعطي التشبيه قوة ويقرب الصورة من المتلقي، أحسن مما لو كان التشابه بينهما في صفات قليلة محدودة أما إذا وصل التشابه بينهما إلى الحد الذي يشمل معه جميع الصفات فعند ذلك تتحول علاقة المشابهة إلى مطابقة ويزول مفهوم التشبيه ولهذا فإن قدامة يرى أن الشيء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات إذا كان الشيئان متشابهان من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا فصار الاثنان واحد.[93]

ويذهب أبو هلال العسكري إلى نفس ما ذهب إليه قدامة,فهو يرى أن التشبيه يقوم على مجموعة من الصفات,تؤخذ من المشبه به لتلحق بالمشبه,وتمثل وجه الشبه ولو أشبه الشيء الشيء من جميع جهاته لكان هو هو.[94]

إن هذا الإلحاح من جانب النقاد على وجوب الحفاظ على التمايز القائم في الواقع، بين المشبه والمشبه به لا يعطي للخيال حرية كبيرة من أجل تركيب الصور بعضها مع بعض أو خلق صورة جديدة كل الجدة لا تلتزم بالواقع الحرفي, وبحقائق الأشياء كما هي عليه. وإنما يقوم الإلحاح على التمايز بشد المتلقي إلى ما هو كائن أصلا، وتقييد فاعلية النشاط التخييلي بحيث تظل مرتبطة بقواعد واقعية ولا يمكنها أن تخرج على المقررة سلفا وهذا كما لا يخفى يحد من نشاط القوة التخييلية ليأسرها بأطر الواقع.

لعل النقاد المسلمين قد انتبهوا إلى ما في هذه الدعوة إلى التمايز من كبح لجماح القوة المتخيلة، وتضييق لمجال الإبداع في خلق الصورة.ولهذا نجدهم ينوهون بالتشبيه القريب من المطابقة، ويحبذونه على غيره من التشبيهات، فكلما ازدادت الصفات المشتركة بين طرفي التشبيه كلما كان هذا التشبيه أفضل وأحسن حتى إذا قلب التشبيه وتحول المشبه به إلى مشبه والمشبه إلى مشبه به ولم تنتقص قيمة التشبيه وبقيت على حالها، حتى يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى.[95]

وهذا ما يؤكده الآمدي حين يقول: "إن الشيء إنما يشبه بالشيء إذا قاربه,أو دنا من معناه,فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق"[96].

90- ابن سنان الخفاجي, سر الفصاحة, دط , تح عبد المتعال الصعيدي,القاهرة,1953,ص 290.

91- عبد القاهر الجرجاني,أسرار البلاغة, د ط، تصحيح محمد رشيد رضا, دار المعرفة, بيروت,1981, ص 219.

92- الجاحظ,الحيوان,ج1, تح عبد السلام هارون, ومصطفي البابي, القاهرة, 1948, ص 211.

93- قدامه بن جعفر,نقد الشعر,د ت, تح محمد عبد المنعم خفاجي,دار الكتب العلمية,بيروت,ص 124.

94- أبو هلال العسكري,الصناعتين, د ت, تح مفيد قميحة, دار الكتب العلمية,بيروت,1981,ص 262.

95- ابن طباطبا,عيار الشعر, د ط , تح زغلول سلام وطه الحاجري, القاهرة,1956,ص 11.

96- الآمدي,الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري,ج1, تح السيد أحمد صقر,دار المعارف,القاهرة,1961 ص 351.

ولعل مفهوم المقاربة الذي ذكره الآمدي هنا يرتكز أكثر ما يرتكز على مقاربة الأحوال ومن هنا لم يرض بعض النقاد على تشبيه الحسي بالحسي البعيد، على حين فضلوا عليه تشبيه الحسي بالحسي القريب.

فهذا أبو هلال العسكري عندما يأتي إلى بيت بشار:

كَأَنَ مَثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافَنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبَهْ

يضعه في مرتبة أدني من مرتبة امرئ القيس:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رِطَبًا وَيَابِسًا لَدَى وَكْرِهَا العَنّابُ,وَالحَشَفُ البَالِي

ويبرز موقفه هذا بأن " قلوب الطير رطبا ويابسا أشبه بالعناب,والحشف, من السيوف بالكواكب "[97]. وهذا رغم التشابه الحاصل بين البيتين فكل منهما مبني على جزئين. ولعل ما دفع أبا هلال إلى هذا الحكم انتصاره للقديم على المحدث، لا جودة التشبيه. ولما كان الغرض من التشبيه الإبانة وتقريب المعنى، زيادة على الجانب الجمالي الذي يمثله التشبيه في العمل الفني فقد عدّد أبو هلال أنواع التشبيهات الجيدة فرآها تقع على أربعة أوجه. أحدها إخراج ما لا يقع عليه الحاسة [98]. ونجد قول الله عز وجل " واللَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَمْآنُ مَاءً ".[99]

فأخرج ما لا يحس إلى ما يحس. وعلى هذا فإن تقديم المعنوي في صورة الحسي وتقريب المجرد مشخصا في صورة مدركة بالحس، يعد تشبيها جيدا. ولعل هذا النوع من التشبيه الذي يكون أحد طرفيه غير مدرك بالحس يفتح مجالا فسيحا لعمل القوة المتخيلة، ذلك أن الغرض الأساسي منه ليس إيقاع الشبه في حد ذاته بقدر ما هو محاولة لتخييل معنى من المعاني في صورة حسية يسهل على الإدراك معها إدراك المعنى.

أما النوع الثاني من التشبيهات الجيدة فيتمثل في التشبيه الذي يحمل المفصل ويخرج ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به العادة [100]. ومن هذا قوله تعالى " إِنَمَا مَثَلُ الحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ "إلى قوله " كَأَنَّ لَمْ تَغْنِ بِالأَمْسِ "[101]. فالجامع بين الطرفين الزينة والبهجة ثم الهلاك والاندثار.

أما الضرب الثالث من جيد التشبيهات فيتمثل في إخراج المجهول إلى المعلوم والغامض النكرة إلى الواضح المعرفة، إنه إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها[102]. فمن هذا قوله عز وجل " وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَوَاتُ وَالأَرْضْ "[103]. قد أخرج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بها.

وأما النمط الرابع من التشبيهات الجيدة فيعتمد على تمثيل ما لا يمكن وصفه بما يمكن وصفه وذلك إذا كانت صفة الشيء المراد تشبيهه متناهية في القوة والعظمة بحيث لا يستطيع وصفها هي في حد ذاتها ولذا يعمد إلى تشبيهها بما هو قريب منها في المعنى العام لا في درجة الصفة. [104]

ونجد ذلك في قوله تعالى " وَلَهُ الجَوَارِ المُنْشَأَتْ فِي البَحْرِ كَالأَعْلَامْ "[105] والجامع بين الأمرين العظم، والفائدة البيان عن القدرة في تسخير الأجسام العظام في أعظم ما يكون من الماء، ويدخل في هذا الباب تشبيهات الصفات الإلهية بأمور دنيا، تقع عليها الحواس، وتدركها الأسماع والأبصار كتشبيه النور الإلهي بالمشكاة مثلا .[106]

97- أبو هلال العسكري,الصناعتين,ص 272.
98- المصدر نفسه,ص 262.
99- سورة النور,الأية 39.
100- أبو هلال العسكري ,الصناعتين, ص 263.
101- سورة يونس,الآية 24.
102- أبو هلال العسكري,الصناعتين,ص 263.
103- سورة آل عمران, الآية 133.
104- أبو هلال العسكري ,الصناعتين, ص164.
105- سورة الرحمن ،الآية 24.
106- أبو هلال العسكري ,الصناعتين, ص264.

والحقيقة أن أربعة الأوجه التي ذكرها أبو هلال للتشبيه الجيد تتشابه فيما بينها إلى حد بعيد، والجامع بينها أنها يعمد فيها جميعا إلى إخراج المعنوي إلى الحسي، أو إخراج المجهول في الصفة إلى المعلوم فيها. وترتكز جميعها على تمثيل المعنى وتخييله في الذهن ، اعتمادا على مرتكزات من الحس ومن دنيا الواقع . وانطلاقا من هذا الفهم لدور التشبيه في العمل الفني،فإن النشاط التخييلى يظل أسير معطيات الواقع الحسي، بمعنى انه لا يعتمد على المحسوسات لينطلق منها إلى دنى خيالية مبتكرة ،وإنما يظل مشدود إليها ، مكبلا بأغلالها .

ربما كان هذا النوع من الفهم لفاعلية النشاط التخييلي المتضمن في التشبيه ، عند ابي هلال العسكري ،والنقاد السابقين عليه هو الذي جعلهم يحبذون تشبيه المعنوي بالحسي لتقريب المعنى ولأن نشاط الخيال يبقى محدودا إلى حد بعيد ولعل هذا النوع من الفهم هو الذي جعلهم ينفرون من تشبيه الحسي بالمعنوي لأن فيه خروجا على التقليد الفني والعرف البلاغي الذي كان سائدا وقتئذ وهذا على الرغم من أن تشبيه الحسي بالمعنوي يعطي صورا أكثر ابتكارا لأن هذا النمط من التشبيه لم يطرق قديما,إلا فيما ندر ومن هنا تكون معانيه أكثر طرافة وجدة لأنها لم تتناول كثيرا حتى تبتذل فتصير كالكلام العادي. ومن ناحية أخرى فإن التشبيه الحسي بالمعنوي يفسح مجالا واسعا أمام القوة المتخيلة لتقوم بدورها فتحلل وتركب وتزيد.

لكن على الرغم مما ذكرنا,فإن أبا هلال على عادة المنتصرين للقديم,ينفر من التشبيه الذي يتم فيه الانتقال من الحسي إلى المعنوي,لأن العرف لم يجربه وإن كان يعترف لهذا النوع من التشبيه باللطافة,والدقة يقول " وقد جاء في أشعار المحدثين تشبيه ما يرى العيان بما ينال بالفكر، وهو رديء وإن كان بعض الناس يستحسنه فيه من اللطافة والدقة وهو مثل قول الشاعر" :

وَكُنْتُ أَعَزّ َعِزًا مِنْ قُنُــوعٍ يُعَوِضُهُ صُفُوحٌ مِنْ مَلُولِ

فَصِرْتُ أَذَلَّ مِنْ مَعْنَى دَقِيقٍ بِهِ فُقْرٌ إِلَى مَعْنَى جَلِيلِ

فأخرج ما يقع عليه الحاسة إلى مالا يقع عليه,وما يعرف بالعيان إلى ما يعرف بالفكر.[107]

لقد رأينا فيما سبق,أن النقاد المسلمين ركزوا أكثر ما ركزوا على دراسة التشبيه,ولم يتعرضوا,بالدراسة لقيمة النشاط التخييلي في الشعر.إلا أن عبد القاهر يعد أكثر النقاد المسلمين تعرضا للنشاط التخييلي، وذلك لتقسميه المعنى إلى شقين: عقلي ,وتخييلي, ويكون المعنى العقلي صحيحا صادقا لأنه يجري مجرى الأمثال السائرة والحكم المشهورة وأغلبه من الأحاديث النبوية أو القرآن الكريم ولهذا فشأن هذا القسم من المعاني الصدق وقصده الحق وما جاء على هذه الشاكلة من الشعر,أي ما بني منه على المعنى الصريح العقلي,فليس فيه من جوهر الشعر شيء يعتد به [108]. ولهذا فعندما يتعرض الجرجاني لقول الشاعر:

وَكُلُ امْرِئٍ يُولِي الجَمِيلَ مُحَبَبٌ

يقول عنه أنه صريح معنى ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب, وإنما له ما يلبسه من اللفظ ويكسوه من العبارة,وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه والكشف أو ضده,وأصله قول النبي (صلى الله عليه وسلم) : " جُبِلَتْ القُلُوبُ عَلَى حُبِ مَنْ أَحْسَنَ إِلَيْهَا " .[109]

والواضح من هذا الحديث أن المعاني التخييلية لصيقة بالشعر,بل إنها تمثل الدعامة الأساسية التي يقوم عليها الشعر,أو الفن بوجه عام. ويمكن لنا ها هنا أن نستنتج أن عبد القاهر يضع المعاني العقلية مقابلة للمعاني التخييلية ولما كانت المعاني العقلية تتميز بالصراحة وتقصد إلى الصدق والحق فقد كانت المعاني التخييلية المقابلة لها بخلافها فهي لا تتميز بالصراحة والمقصود ها هنا بالمعنى الصريح المعنى التقريري الواضح الذي لا لبس فيه,ومتسعة المجال,وهي غير ذات قيمة معرفية ولا يمكن أن نقول عنها إنها صادقة وإنما هي معان تخييلية فالقسم التخييلي من المعاني " هو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق ,وإن ما أثبته

---

107 - أبو هلال العسكري,الصناعتين,ص ص 264،265.

108 - الجاحظ,البيان والتبيين,ج1 , تح عبد السلام هارون الخانجي, القاهرة, 1968, ص 206.

109 - عبد القاهر الجرجاني , أسرار البلاغة, ص 230.

ثابت, وما نفاه منفي وهو مفتن المذاهب كثير المسالك ,لا يكاد يحصر إلا تقريبا ,ولا يحاط به تقسيما وتبويبا ثم إنه يجيء طبقات ويأتي على درجات [110].

يلاحظ في تعريف الجرجاني السابق للمعاني التخييلية أنه يقترب إلى حد بعيد من تعريف ابن سينا لمفهوم الشعر,فالأقاويل الشعرية عنده " مؤلفة من المقدمات المخيلة,من حيث يعتبر تخييلها ....كانت صادقة أو كاذبة.[111] والملاحظة الثانية التي نستشفها من تعريف الجرجاني هي نصه على مدى القدرة التي يتمتع بها التخييل من حيث اتساع معانيه حتى لا تكاد تأتي فيها قسمة تحصرها وهذا يعنى أن التخييل عند الجرجاني ينفلت من التقنين الذي يعتمد الحصر ويأخذ كافة أبعاده على اختلاف درجاته.

وبهذا المعنى يصبح التخييل رديفا لمفهوم الإبداع الذي يعنى الابتكار والطرافة والجدة وهي كلها جهات لا يكاد الحصر يدركها.

لقد نص الجرجاني على أن القسم التخييلي من المعاني يأتي طبقات ودرجات وهو يميز بين ثلاثة أضرب من المعاني التخييلية وتتمثل فيما يلي:

- **الضرب الأول:** يستعان فيه بالمهارة والحذق ومحاولة إحداث التطابق بين أطراف الصورة بالاعتماد على القياس المصنوع فيجيء " مصنوعا قد تلطف فيه,وأستعين عليه بالرفق والحذق حتى أعطي شبها من الحق وغشي رونقا من الصدق باحتجاج يتخيل وقياس يصنع فيه ويعمل ومثاله قول أبي تمام:

لَا تُنْكِرِي عَطْلَ الكَرِيمِ مِنَ الغِنَى فَالسَيْلُ حَرْبٌ لِلْمَكَانِ العَالِي

فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفا بالعلو والرفعة في قدره وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم نزول ذلك السيل عن الطود العظيم. ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام لا تحصيل وإحكام [112].وهذا لاختلاف العلة بين طرفي التشبيه فالماء سيال ينحدر عن الأماكن العالية وليس في الكريم والغنى هذه صفات.

أما **الضرب الثاني:**من المعاني التخييلية فهو شبيه بالضرب الأول في النوع إلا أنه يختلف عنه في الدرجة فهو أشد إيهاما وأقدر على إدعاء الصدق حتى يظن أنه حق " وهو على التخيل قوله:

الشَّيْبُ كُرْهٌ وكُرْهٌ أَنْ يُفَارِقَنِي أَعْجَبَ بِشَيءٍ عَلَى البَغْضَاءِ مَوْدُودٌ.

من حيث الظاهر صدق وحقيقة لأن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب فإذا هو أدركه كره أن يفارقه...إلا أنك إذا رجعت إلى التحقيق كانت الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة، فأما كونه مرادا و مودودا فمتخيل فيه,وليس بالحق والصدق بل المودود الحياة والبقاء.[113]

إن مفهوم الخيال بهذا المعنى عند عبد القاهر يأتي مقابلا لمفهوم الحق والصدق، وكأن الخيال باطل وكذب وإيهام معتمد على قياس خادع.

أما النوع الثالث فيرتكز أيضا على الإيهام التي يتمتع بها التخييل ويأتي على هيئة احتجاجية لإثبات فضيلة أو نفيها أو ذم أمر من الأمور أو مدحه كصنيعهم إذا أرادوا تفضيل شيء أو نقصه أو مدحه أو ذمه فتعلقوا ببعض ما يشاركه في أوصاف ليست الفضيلة والنقيصة وظواهر أمور لا تحتاج إلى ما قصدوه من التهجين والتزيين على الحقيقة حيث يقول البحترى:

وَبَيَاضُ البَازِي أَصْدَقُ حُسْنَا إِنْ تَأَمَّلْتَ مِنْ سَوَادِ الغُرَابِ[114]

فالنفور من الشيب ليس نفورا من اللون الأبيض,والميل إلى السواد ليس ميلا إليه في حد ذاته كلون، وإنما العمدة في الإقبال أو الإدبار عن هذا أو ذاك ما يحمله كل منهما من صفات ملازمة له. ولذا فالتشبيه الموجود في البيت قد يظن أنه صدق من حيث ظاهر الكلام, ولكنه على التخييل فقط,لأن المرء إذا أمعن فكره فيه وحكم عقله في تمحيصه رأى أن ذم الشيب ليس لبياضه وإنما للمعاني التي يحملها من هرم

---

110 - المصدر السابق, ص 231.

111 - ابن سينا, الإشارات والتشبيهات, ص 511.

112 - عبد القاهر الجرجاني,أسرار البلاغة, ص 231.

113- عبد القاهر الجرجاني,أسرار البلاغة,ص 232.

114- المصدر نفسه,الصفحة نفسها.

وإدبار الشباب. ولكن هذا التخريج الذي جاء به الجرجاني لبيان التخييل في البيت لم يستسغه الباحث مصطفي الجوزو، فرأى أن الجرجاني يتمحل في تخريج البيت فلا شك أن للشيب جمالا لا يصد الناس عنه ولا تنفر الغواني عنه. صحيح أنه في الأكثر دليل على الشيخوخة والعجز ولكنه في الوقت نفسه إشارة إلى النضج العقلي والأبوة والوقار. ولا شك أن " الجوزو" لم يصب كبد الحقيقة في اعتراضه على عبد القاهر الذي ربط النفور من الشيب وكراهيته بنظرة أناس معينين، وفئة خاصة من فئة الغواني ومن هنا فهو لم يتمحل في تخريجه للبيت كما عنّ للجوزو.

إن الأنماط الثلاثة التي ذكرها عبد القاهر للمعاني التخييلية تقترب من بعضها إلى حد بعيد ومهما كانت الفروق الدقيقة موجودة بينها، فإنها جميعها تتفق على أن التخييل قرين للخداع مرتبط بالقياس الخادع والإيهام.

لقد اهتم عبد القاهر بدراسة الأنماط البلاغية من تشبيه واستعارة ومجاز وغيرها وقد جاء حديثة عن هذه الأنماط ضمن حديثة عن هذه التخييل في أحيان كثيرة,كما ورد كلامه عن التخييل حين حديثة عن الأنماط البلاغية بحيث يستنتج من هذا أن التخييل لصيق بالجانب البلاغي البياني خاصة ولذا نجده يقرن الاستعارة والتشبيه بالتخييل في أكثر من موضع فهو يعرض حديثه عن الاستعارة يتعرض لبيت لبيد:[115].

وَغُدَاةُ رِيحٍ قَدْ كَشَفَتْ وَقَرَّةٍ إِذْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشِمَالِ زِمَامُهَا

فيرى في الاستعارة الموجودة في هذا البيت وهي استعارة مكنية أنها ليس أكثر من أن تخيل إلى نفسك أن الشمال في تصريف الغداة وعلى حكم طبيعتها كالمدبر المصرف لما زمامه بيده ومقادته في كفه وذلك كله لا يتعدى التخيل والوهم والتقدير في النفس، من غير أن يكون هناك شيء يحس. وذات تتحصل فالجرجاني ها هنا يدخل الاستعارة في باب التخييل ويجعل التخييل رديفا للوهم . ولا ينطبق هذا المعنى على الاستعارة المكنية فحسب وإنما على التصريحية منها أيضا إذ تقوم على التخييل لذا نجده عندما يأتي إلى بيت البحترى:

وَبَدْرٌ أَضَاءَ الأَرْضَ شَرْقًا وَمَغْرِبَا وَمَوْضِعُ رَحْلِي مِنْهُ أَسْوَدُ مُظْلِمٌ

يثبت أن فيه استعارة صريحة لا تشبيها ساذجا ثم يرى نتيجة لهذا أن البيت قائم على التخييل يقول: " ومعلوم بعد هذا من طريقة البيت فهذا النحو موضوع على تخييل أنه زاد في جنس البدر واحد له حكم وخاصة لم تعرف"[116].

لقد ثبت أن الاستعارة تدخل في باب التخييل ويمثل النشاط التخييلي الأساس العام الذي ترتكز عليه النظم البلاغية، وتعتمده كثير من الأنساق المجازية إن لم تقل كل الأنساق بما في ذلك المستويات الدنيا للتصوير الفني وما ينطبق على الاستعارة في علاقتها بالنشاط التخييلي ينطبق أيضا على التشبيه والتمثيل ذلك لأن الاستعارة " هي ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل والتشبيه قياس، والقياس يجرى فيما تعيه القلوب وتدركه العقول,وتستفتى فيه الإفهام والأذهان لا الأسماع والأذان"[117].

وعلينا هنا أن ننتبه إلى تركيز عبد القاهر على جانب القياس في التصوير المستند إلى التخييل وهو قياس موهم كما أشرنا إلى ذلك من قبل.

والحقيقة أن استعمال عبد القاهر لمفهوم القياس في دراسة أنساق مجازية تمس جانب الفن ولا تتعلق بالعلم يعد نوعا من التجني على جانب التخييلي في الصورة الفنية. فالقياس يخاطب العقل لا العاطفة ويتجه إلى الفكر لا الوجدان وهو عدة المنطقي والعالم في الاستنباط والاستنتاج لا وسيلة الفنان في البرهان والاحتجاج حقيقة أن الشاعر عندما يعمد إلى أنواع التشبيهات والاستعارات يقوم بنوع من القياس ولكنه قياس لا يخاطب العقل ليثبت لديه أمرا ما بل ليوهمه حتى يفتح الطريق أمام القوة المتخيلة ليصل بعدها إلى الوجدان.

---

[115]- عبد القاهر الجرجاني,أسرار البلاغة,ص 35.

[116] - المصدر نفسه,ص 287.

[117]- المصدر نفسه, ص 15.

إن أي محاكمة للنشاط التخييلي بمقياس المنطق لا يمكنها أن تصل إلى حقيقة الفن وستدين حتما النشاط التخييلي لإخلاله بنظم الاستدلال والاستقراء المنطقية ولابتعاده عن الجوانب اليقينية التي يعتمدها المنطق. إن عملية التخيل إعادة لتشكيل الواقع جماليا وإعادة التشكيل هذه لا يشترط فيها المطابقة الحرفية مع الواقع وإلا لكان الفن استنساخا للواقع وضمن هذا الإطار فإن الشاعر يحتضن الكلمات ويتأملها ويعيد تشكيلها، بل إنه قد يغير من صياغتها ويحطم من أنسقتها ونظامها العرفي الثابت ويخلق لنفسه نظاما فريدا خاصا به.[118]إن هذه الحرية التي يتمتع بها الشاعر في التعامل مع اللغة مظهر من مظاهر إعادة تشكيل الواقع,بمختلف أنماطه بما فيها الواقع اللغوي ولعل معنى النظم الذي جاء به عبد القاهر يشير إلى المعنى السابق، فالشعر ينسب إلى قائله من حيث هو نظم لا من حيث هو كلم وأوضاع لغة ومن هنا يصبح النظم فاعلية إبداعية ولذا فإذا أضفنا الشعر أو غير الشعر من ضروب الكلام إلى قائله لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلم[119].

وأوضاع لغة ولكن من حيث توخي فيها النظم...وجملة الأمر أنه لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصنعة إن لم يقدم فيه ما قدم ولم يؤخر فيه ما أخر وبدأ بالذي ثني به أو ثني بالذي ثلث به، لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصنعة[120].

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

لاّ أُمَتِعُ العَوْذَ بِالفِصَـــالِ ولاَ أَبْتَاعُ إلاَ قَـرِيبَةِ الأَجَـــلِ

ومن الاستعارة مثل قوله:

وَصَدرٍ أَرَاحَ اللَّيْلَ عَازِبَ هَمِهِ تَضَاعَفَ فِيهِ الحُزْنُ مِنْ كُلِ جَانبٍ

ومن التمثيل قوله:

لاَ أَذُودُ الطَّيْرَ عَنْ شَجَـرٍ قَدْ بَلوتَ المُـرَ مِـنْ ثَمَرَهِ [121]

وعلى الرغم من ارتباط التخييل بالاستعارة فإن الاستعارة لا تزيد في المعنى ولا تأتي بالجديد، وإنما مزيتها الإثبات والتأكيد والتشديد وحكمها في هذا حكم التمثيل فليست المزية التي تراها لقولك " رأيت أسدا" على قولك " رأيت رجلا لا يتميز عن الأسد في شجاعته وجرأته" إنك قد أفدت بالأول زيادة في مساواته الأسد، بل أن أفدت تأكيدا، وتشديدا وقوة في إثباتك له هذه المساواة، وفي تقريرك لها فليس قياس التمثيل ترى المزية أبدا في ذلك تقع في طريق إثبات المعنى دون المعنى نفسه"[122] وعلى هذا فإن مزية الاستعارة الارتقاء بالتشبيه إلى مرحلة أعلى أو بعبارة أخرى ، فإن النشاط التخييلي في الاستعارة يأخذ جزءا من حريته الطبيعية ، أكبر من ذاك الذي يناله في التشبيه.

إن عبد القاهر رغم نظرته السابقة لا يدعو إلى الحد من النشاط التخييلي وفاعليته في تركيب الصور، بل إنه يحبذ الصورة المركبة التي تترادف فيها الاستعارات بل إن شرف الاستعارة أن ثرى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات قصدا إلى أن يلحق الشكل بالشكل وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد ، مثاله قول إمرئ القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل

لما جعل لليل صلبا قد تمطى به، ثنى ذلك فجعل له أعجازا قد أردف بها الصلب وثلث فجعل له كلكلا قد ناء به ، فاستوفى جملة أركان الشخص وراعى ما يراه الناظر من سواده إذا نظرقدامه وإذا نظر

---

[118]- جابر عصفور,الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب,ص 119.

[119]- عبد القاهر الجرجاني,دلائل الإعجاز, تح رضوان الداية وفايز الداية, درا قتيبة, 1983, ص 254.

[120]- المصدر نفسه, ص 254.

[121] - المصدر نفسه, ص 187.

[122] - عبد القاهر الجرجاني, دلائل الإعجاز, ص 55.

إلى ما خلفه وإذا رفع البصر ومده في عرض الجو.[123] وكيف يدعو إلى الحد من النشاط التخييلي ،أو يقيده وهو يعترف باتساع دائرة التخييل بل إن ما شأنه التخييل ....لا يكاد تجيء فيه قسمة تستوعبه وتفصيل يستغرقه وإنما الطريق فيه أن يتتبع الشيء بعد الشيء وتجمع ما يحصره الاستقراء ". [124] ونتيجة لهذا الاتساع الذي يتميز به التخييل وجدناه في الاستعارة والتشبيه والكناية وهو موجود في التمثيل أيضا ذلك لأن التمثيل تصوير يعتمد على تخييل المعنى في ذهن المتلقي حتى يسهل فهمه أو إدراكه أو تقبله وتصديقه وللتمثيل فائدتان أساسيتان :

تتمثل الفائدة الأولى في أنه يعطي المعنى لدى المتلقي قوة في التصديق وينفي عنه الكذب فهو يؤمن صاحبه من تكذيب المخالف ، وتهجم المفكر وتهكم المعترض ، وموازنته بحالة كشف الحجاب عن الموصوف المخبر عنه حتى يرى ويبصر ويعلم كونه على ما أثبته عليه موازنة ظاهرة صحيحة" .([125]) فههنا يقوم التخييل بدور الداعم للمعنى إذ يقدم المعنى المراد تقديمه في صورة جلية تذهب بشك المتلقي وتعطي التمثيل مكانا من الحق والصدق.

أما الفائدة الثانية من التمثيل وهو بيان مقدار الشيء المراد تمثيله ودرجته " ذلك أن الوصف كما تحتاج إلى إقامة الحجة على صحة جودة الشيء في نفسه... فقد يحتاج إلى بيان المقدار فيه ووضع قياس من غيره يكشف عن حده ومبلغه في القوة والضعف والزيادة والنقصان" ([126])وإذا كان التخييل في النمط الأول من التمثيل يقيم الحجة على صحة وجودة الشيء في نفسه، فإنه في النمط الثاني يبين الدرجة ويكشف ع حد هذا الشيء ومقداره في القوة أو الضعف.

إن المعاني التي يجيء التمثيل بعدها ضربان :

1- معنى غريب يشك فيه المتلقي فلا يتقبله لبعده أو امتناعه ومن هنا يحتاج فيه إلى التمثيل ويقوم التخييل فيه بضرب من القياس ليثبته ،كما أسلفنا في فائدة التخييل الأول وذلك نحو قوله :

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال.

....أراد أنه فاق الأنام .....إلى حد بطل معه أن يكون بينه وبينهم مشابهة ومقاربة ..... وهذا أمر غريب.... فإذا قال :" فإن المسك بعض دم الغزال " فقد احتج لدعواه وأبان أن لما ادعاه أصلا في الوجود وبرأ نفسه من صفة الكذب".([127])

2- أما الضرب الثاني فأن لا يكون الشيء المراد تمثيله نادرا غريبا مشكوكا فيه ، وإنما يحتاج إلى بيان صفته فهنا يقوم التخييل باقتناص عناصر الصورة التي تؤدي هذه الصفة وتبين عنها ليركبها ويكشف من خلالها قوة الشيء ومقداره وهنا تكمن فائدة التخييل الثانية ومما يحتاج فيه إلى بيان القوة والمقدار في الأمر المراد وصفة قول الشاعر:

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض على الماء خانته فروج الأصابع ([128])

فالتمثيل بما يتضمنه من تخييل للمعنى في ذاته أو في مقداره يقوم بدور المكثف للمعنى المراد ابرازه على اختلاف مستويات المعاني وأنماطها بحيث أن الصورة في التمثيل تكون أبدا أتق وأجمل وأقرب إلى القبول سواء كان المعنى مدحا أم ذما أم حجاجا أم افتخارا أم وعظا ، نحو قوله:

فإن طرة راقتك فانظر ربما أمر مذاق العود والعود أخضر.

وأنظر إلى المعنى ... كيف يورق شجرة ويثمر ، ويفترثغره ويبسم وكيف تشتار الأرى من مذاقته كما ترى الحسن في شارته "[129]

---

[123] - المصدر نفسه ، ص 21.

[124] - عبد القاهر الجرجاني, أسرار البلاغة , ص 240.

([125]) عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة، ص 104.

([126])المصدر نفسه ، ص 105.

([127]) المصدر نفسه، ص 103.

([128]) المصدر نفسه، ص 104.

([129]عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة، ص 99 .

إن عمل التخييل عند عبد القاهر أشبه بفعل المرآة العاكسة للصورة في التمثيل وذلك لأن الصورة التي يمثل بها المعنى المراد تقديمه تخيل إليك هذا المعنى فإذا زال التمثيل وبطل التخييل انتقصت معه الصورة ففي التمثيل لا تجد في الفرع نفس ما في الأصل من الصفة وجنسه وحقيقته ولا يحضرك تمثيل الأصل على التعيين والتحقيق وإنما يخيل إليك أنه يحضرك ذلك فإنه يعطيك من الممدوح بدار ثانيا فصار وزان أن المرآة تخيل إليك أن فيها شخصا ثانيا على صورة ما هي مقابلة له ومتى ارتفعت المقابلة ذهب عنك ما كنت تتخيله فلا تجد إلى وجوده سبيلا ولا تستطيع له تحصيلا.([130])

يجعل عبد القاهر التخييل تابعا للمعنى لا خالفا له ومن ثم تتحول الأنماط البلاغية التي تعتمد إلى قرائن يستدل بها على وضوح هذا المعنى وبيانه أو إثباته أو تركيز صفاته في الذهن ومن هنا يفقد التخييل أهم عنصر فيه,ونعنى به القدرة التي يمتاز بها,على خلق الصور,وابتكار المعاني الجديدة وتوليد بعضها من بعض.

والحقيقة أن عبد القاهر عندما أكد أن ما شأنه التخييل "لا تكاد تجيء فيه قسمة تستوعبه وتفصيل يستغرقه".([131]) لم يكن يقصد من وراء ذلك إلى إثبات الابتداع والابتكار للخيال,وإنما كان يقصد إلى أن طرق التخييل كثيرة وليس هنالك باب يحصر هذه الطرق إلا أن كثرة هذه الطرق واتساع مجالها لا يخرج بالنشاط التخييلي إلى حد خلق المعنى وإنما تبقى هذه الطرق على كثرتها محصورة بحدود المعنى المراد تخييله ولعل هذا ما دفع بعض النقاد المعاصرين إلى عد هذه النظرة إلى الخيال نظرة "تلغي فعالية الخيال الشعري وتحول العملية الشعرية كلها,إلى فعل ضحل لا يعد التعريف بما هو معروف أو إثارة البهجة لجعل الثابت الأقل وضوحا وظهورا مما كان([132]).

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

إن هذه النظرة تنفي عن الشاعر عملية الخلق,وتقصرعمله على إثبات ما هو كائن أصلا أو محاولة إثبات ما هو غير مثبت في الأصل وهذا على الرغم من أن الجرجاني قد سبق بنقاد نبه بعضهم إلى القدرة الإبتكارية التي يتمتع الشاعر فهذا ابن رشيق يرى أن الشاعر إنما سمي "شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر نه غيره,فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استطراف لفظ وابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ,أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخركان اسم الشاعر عليه مجازا لاحقيقة ولم يكن له إلا فضل الوزن وليس بفضل عندي مع التقصير"([133]).

ولعل ما دفع عبد القاهر إلى اتخاذ موقفه ذاك – رغم رهافة حسه و قدرته على التحليل –كون الأنماط البلاغية التي تعتمدها الصورة الفنية لا تخرج في مجملها عن الأوجه التي ذكرناها سابقا كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز بوجه عام فإذا رجعنا إلى القرآن وجدناه حافلا بضروب التشبيهات والاستعارات والكنايات وإذا قلنا بقدرة هذه الأنماط على الاختراع والابتكار لم يستقم لنا ذلك لأن ورودها في القرآن الكريم لم يضف معنى جديدا وإنما وردت لتمثيل المعنى الثابت أصلا فالمعاني في القرآن الكريم موجودة وتأتي هذه الأنواع البلاغية لتقريب هذه المعاني من الأذهان حتى يسهل فهمها والعمل بها .

لقد رأينا فيما سبق أن عبد القاهر ربط ربطا وثيقا بين مفهوم التخييل وبين الأنواع البلاغية وخاصة التشبيه والاستعارة حتى غدا الغرض من هذه الأنواع التخييل وأصبح هذا الأخير الدعامة الأساسية التي تقوم عليها الأنواع المذكورة، وعلى الرغم من هذا التداخل الكبير بين التخييل من جهة، وبين الأنواع البلاغية من جهة أخرى، وهو تداخل يصل في بعض الأحيان حد التوحد فإن الجرجاني يضرب كثيرا في هذا الأمر إذ نجده يخرج الاستعارة من باب التخييل بعد أن كان قد ربطها به ربطا وثيقا.فهو يفرق بين

([130]) المصدر نفسه، ص 206.

([131]) المصدر نفسه ص 240.

([132]) جابر عصفور,صور الفنية,ص 196.

([133]) ابن رشيق,العمدة في محاسن الشعر وآدابة ونقده, ط5,تح محمد محي الدين عبد الحميد,دار الجيل – بيروت,1981,ص 116.

الإستعارة والتخييل على أساس أن التخييل هو " ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى".([134]) فالتخييل ههنا قرين للخداع والإيهام بعيد عن الصدق والحق وأما الاستعارة " فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمرا عقليا صحيحا ويدعى دعوى لها شبح في العقل."([135])

والحقيقة أن عبد القاهر لا يتناقض في فهم العلاقة بين الاستعارة والتخييل فقط وإنما يتناقض في فهم الاستعارة نفسها فهو يرى أحيانا أن الاستعارة ليست مجرد نقل لفظة عما وضعت له في أصل اللغة وأنما هي إدعاء معنى الشيء ويدلل على هذا بقول المتنبي:

خميس بشرق الأرض والغرب زحفه وفي أذن الجوزاء منه زمازم

فيرى أنه لما جعل الجوزاء تسمع على عاداتهم في جعل النجوم تعقل ووصفهم لها بما يوصف به الأناسي أثبت لها الأذن التي يكون بها السمع من الأناسي فأنت الآن لا تستطيع أن تزعم أن المتنبي قد استعار لفظ الأذن لأنه يوجب أن يكون في الجوزاء.

شيء قد أراد تشبيهه بالأذن وذلك من شنيع المحال فقد تبين من غير وجه أن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم لشيء ".([136])

إلا أن عبد القاهر في مواضع أخرى ينقص ما برمه هنا فيرى أن الاستعارة لا تعني إدعاء معنى اللفظة ، وإنما إثبات الشبه ويقول في معرض تفريقه بين الاستعارة والتخييل:" وإعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك، فلا يكون مخبره على خلاف خبره وكيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى .([137]) كقوله عز وجل "واشتعل الرأس شيبا" ([138])ثم لا شبهة في أن ليس المعنى على إثبات الاشتعال ظاهرا وإنما المراد إثبات شبهه.

ومهما يكن تناقض عبد القاهر في هذه المواضع فإنه أعطى التخييل حقه، عندما حاكمه محاكمة فنية لا منطقية وجعل له من القدرة على إحداث التأثير في الملتقى ما للسحر من القدرة على ذلك كما فعل ابن رشيق ذلك من قبل ، عندما تحدث عن اقتران الشعر بالسحر لأنه "يخيل للإنسان ما لم يكن للطافته وحيلة صاحبه".([139])

لقد ركز عبد القاهر على هذا الجانب فقرن التخييل بالسحر في خلابته وغرابته ، وقدرته على التأثير ، فهو عندما يتعرض إلى قول الشاعر:

فأفضيت من قرن إلى ذي مهابة أقابل بدر الأفق حين أقابله

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

فهذا كله في أصله ومغزاه، وحقيقة معناه تشبيه ولكن كنى لك عنه خودعت فيه وأثبت به من طريق الخلابة في مسلك السحر، ومذهب التخييل فصار لذلك غريب الشكل بديع الفن منيع الجانب، لا يدين لكل أحد يأبى العطف لا يدين به إلا للمروي المجتهد". [140]

ولعل هذا الجانب السحري في التخييل هو الذي يعطي الشعر القدرة على التأثير في المتلقي، بما له من قوة الايهام حتى يصور الناطق في صورة الجامد والموات الأخرس في صورة الحي الفصيح " فيعطي الشبهة سلطان الحجة ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة ويصنع من المادة الخسيسة بدعا يغلو في

([134]) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة، ص 239.

([135]) المصدر السابق ، ص 239.

([136]) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 296.

([137]) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة، ص 238.

([138]) سورة مريم ، الآية 03 .

([139]) ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر، ص 28.

[140]- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة، ص 296.

القيمة ويعلو ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبائع ما ترى به الكمياء وقد صحت ودعوى الإكسير وقد وضحت، إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام دون الاجسام والإجرام.[141]

وعلى الرغم من نفي عبد القاهر فاعلية الخلق والاختراع عن التخييل، فإنه يعترف بقدرته على تحريك المستمع وهذا في مختلف ضروب الفن في الشعر، وفي الرسم، وفي النحت "فالاختلاف والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وترونق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة، لم تكن قبل رؤيتها ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه...، وكذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في الصورة الحي الناطق.[142]

والحقيقة أن تمثيل عبد القاهر الشعر بالرسم، والنحت، والتصوير ليس جديدا في الموروث النقدي والبلاغي عنده بل إننا نجد الجاحظ عندما يتحدث عن الشعر ينص على أنه " صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"([143]) ولعل هذا ما دفع احسان عباس إلى القول بأن عبد القاهر الجرجاني قد عرف " حين مثل الشعر بالرسم كيف ينقل رأي الجاحظ من ميدان التشابه في الخلق الفني إلى التشابه في التأثير."([144])

ولقد أشرنا إلى هذه الفكرة فيما سبق عندما تحدثنا عما قام به الجرجاني من إيقاع الشبه بين الشعر والرسم والتصوير.

نستطيع من خلال ما سبق القول بأن الجرجاني قد نظر إلى مصطلح التخييل على أساس أنه ضرب من القياس الخادع الموهم، وذلك حين حاكمه محاكمة المنطقي الكلامي فجعله مقابلا للمعاني العقلية الصريحة. ولكنه أعطى للنشاط التخييلي قيمة كبرى من حيث فاعليته في اقتناص الغريب الطريف والتأثير على الطرف المتلقي للمعنى. ومن هذا المنطلق كان التخييل مرادفا عنده للسحر ولفعل الكيمياء وكان هو الفاصل المشترك بين جميع الفنون التصويرية، إلا أن تقسيمه المنطقي للمعاني جعله يتناقض في عد الاستعارة من التخييل فهو يعدها من التخييل لأنه قياس خادع والقرآن منزه عن الخداع.

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

لعبت بسحرنا والشعر سحر فتبنا منه توبتنا النصوحا

يرى أن الشعراء كانوا " يستميلون النفوس بتخييلات أشعارهم، كما يستميلها السحرة بتمويهات أسحارهم إلى أن ظهر من معجزات سحرك ما أقسط شعرهم، كما ظهر في معجزات موسى عليه السلام ما أبطل سحرهم". [145]

ولعل ارتباط مفهوم التخييل بالسحر عند كل من ابن رشيق والجرجاني والبطليوسي مصدره قرآني بحت كما يتجلى من شرح البطليوسي نفسه فلقد ورد مفهوم التخييل في القرآن الكريم مرتبطا بالسحر، والخداع والايهام وذلك في حادثة موسى عليه السلام مع فرعون والسحرة، كما يتضح لنا من الآية الكريمة"« قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى ».[146]

141- المصدرنفسه ، ص 298.

142- المصدرنفسه ،ص 297.

143- الجاحظ الحيوان ج3، ص ص 131، 132.

144- احسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب حتى القرن الثامن الهجري ، دار الثقافة – بيروت، 1981 ص 437.

145- البطليوسي، ضمن شروح سقط الزند ، ج1، القاهرة ، ص 276.

146- سورة طه، الآية 66.

أما ابن خفاجة فإنه في معرض حملته على تعصب المتزمتين من فقهاء عصره، يرى أن الحكم الأخلاقي الديني على الشعر أمر غير صحيح لأن الشعر إنما " القصد فيه التخييل " [147] وهذا الأمر أشار إليه عبد القاهر قبله ، وركز عليه قبل هذا الشيخ الرئيس ابن سينا كما رأينا من قبل .

ولقد وقف ابن بسام من الشعر موقف المنتقد المهاجم، فهو ينطلق من موقف ديني أخلاقي في الحكم على الشعر وخاصة شعر المحدثين ،لإدخالهم المعاني الفلسفية في أشعارهم ومن هنا فالشعر عنده" جده تمويه وتخييل، وهزله تدلية وتضليل ، وحقائق العلوم أولى بنا من أباطيل المنثور والمنظوم." [148]

فالتخييل عنده، كما هو الحال عند عبد القاهر الكلامي المنطقي، تمويه، وخداع وتضليل.

وعلى الرغم من حملة ابن بسام على الشعر في عصره لاستعماله المعاني الفلسفية ،إلا أننا نجده معجبا أشد الاعجاب باختراعات المتنبي، وابتكارات أبي العلاء، وهذا رغم تناولهما للمعاني الفلسفية في أشعارهم، لعل هذا ما دفع إحسان عباس إلى القول:"ويبدو من هذا الموقف أن ابن بسام الناقد النافذ النظر، وابن بسام المتدين في صراع لا يجد له صاحبه حلا." [149]

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

أما ابن الزملكاني ، فقد خالف ابن أبي الأصبح وكان أوسع مدى منه في إدراكه لمفهوم التخييل، فلم يقصره على الاستعارة فقط، أو على ضرب معين من الألوان البلاغية أو البيانية وإنما وسع مجاله، وأطلقه من ربقة التحديد فعمم في تعريفه له، وقال بأنه "تصوير" فالتخييل عنده" تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهم أنه ذو صورة تشاهد، وأنه مما يظهر في العيان". [150]

فنظرة الزملكاني قريبة من نظرة عبد القاهر الجرجاني، عندما يحاكم التخييل محاكمة فنية فيرى أنه " مفتن المذاهب، كثير المسالك لا يكاد يحصر إلا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا". [151]

ولقد اعترف النقاد، في معظمهم بسعة الخيال وغنى المجال الذي يأخذ فيه النشاط التخييلي فاعليته، لذا فهم لم يقصروه على جانب بلاغي معين، ولم يحددوه بمجال بياني محدد وإنما اتفق جميعهم على أنه ضرب من التصوير، لتقديم المعنى لدى المتلقي، ولم يشذ عن هؤلاء فيما نعلم إلا ابن أبي الإصبع الذي قصر مفهوم التخييل عن جزء من البيان هو الاستعارة فضيق بذلك مجال النشاط التخييلي وقصره على الصورة الاستعارية ولسنا ندري كيف استقام له هذا من العلم بأن الأساس في الاستعارة التشبيه، فلماذا لا يدخل التشبيه إذن مجال التخييل؟

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

ولعل هذا التصوير لفاعلية التخييل يجعلنا نرى بأن التخييل، في النقد القديم، يأتي بمعنى الكاشف المجلى للفكرة،لا الخالق لها " فالشاعر يكتشف علاقات خفية حقا، ولكن هذا الاكتشاف لا يعني اختراع علاقة لم توجد من قبل أو الوصول إلى شيء جديد كل الجدة ، فالعلاقات بين الأشياء موجودة منذ الأزل

147- ابن خفاجة ، ديوان ابن خفاجة ، تح السيد مصطفى غازي، دار المعارف الاسكندرية، 1960 ، ص 11.

148- ابن بسام ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول من المجلد الأول ، القاهرة،1939 ، ص 7.

149- احسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 505.

150- ابن الزملكاني، التبيان في علم البيان ، تح أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، بغداد ، 1964، ص 178.

151- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 231.

والتشابه بين المختلفات ثابت قديم وكل ما يصنعه الشاعر البارع أنه يزيح حجاب الألفة والعادة عن الخفي " [152]

وحتى إذا وصلنا إلى المتأخر نسبيا كابن الأثير فإن هذه النظرة إلى المفهوم التخييل تظل على حالها، فالتشبيه والتمثيل عند ابن الأثير وسيلتان من وسائل التخييل التي يعتمدها الشاعر" وأما فائدة التشبيه من الكلام فهي أنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما يقصد به إثبات الخيال في النفس، بصورة المشبه به أو بمعناه وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه أو التنفير عنه". [153]

لقد تناولنا فيما سبق علاقة الخيال بالصورة الفنية، ورأينا أن النشاط التخييلي يقوم دعامة أساسية في تشكيل الصورة الفنية وتتضافر مجموعة الأنماط البلاغية، والأنواع البيانية ضمنها لا مداد النشاط التخييلي بالعناصر الضرورية لتركيب الصورة الفنية وعلى الرغم من أن فاعلية التخييل ظلت بالمنظور النقدي، محصورة في تقديم ما هو كائن فقط، أي في تأكيد صفة من صفاته فإن التخييل شكل الدعامة الأساسية التي انطلق منها النقاد في محاكمة الصور محاكمة فنية، وفي هذا الإطار أخذ التخييل مفهوما بلاغيا مرتبطا أشد الارتباط بالأنواع البيانية من تشبيه واستعارة ومجاز كما أنه اتخذ معنى نفسيا سيكولوجيا، وذلك عندما ربط تأثيره في نفوس المتلقين بتأثير السحر والكيمياء، واتخذ من جهة ثالثة بعدا جماليا فنيا، مرتبطا بالتصوير ، وذلك عندما قرن لصناعة التزويق والصنعة. [154]

أهمية الخيال ودوره:

أ- أهميتـه :

يلجأ الشاعر إلى الخيال فيستعين به على المجاز مطرحا التقرير والمباشرة، فهذان ومثلهما أشياء لا تسعف الشاعر في بعث إحساسا عند المتلقي بأنه يعيش داخل العالم أو داخل العالم أو داخل تجربة إنسانية. [155] ولنأخذ مثلا فكرة الموت فقد تحولت بخيال المتنبي في قوله:

وما الموت إلا سارق دق جسمه يصول بلا كلف ويسعى بلا رجل

إلى سارق تداخل في صورته المجرد والمحسوس معا إلى شيء يطارد الإنسان ويتربص به ليختلسه من الحياة، ويبدو أن الخيال لا يقف وحيدا في أداء مهمته هاته ، فهو مسنود بالايقاع وتعاون الخيال والإيقاع ينفذ بمقولات القصيدة وعباراتها من الأحكام والموافقات العقلية إلى الأحاسيس والتأثر بها بدلا من تصديقها كأنها حقائق علمية فعناصر الشعر كلها بما فيها الخيال والإيقاع لا تعمل أحاد ا وإنما متضافرة وهذا التضافر أو التماسك هو أحد أبعاد قول الجاحظ: " أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا ". [156]

كذلك من أهمية الخيال أنه يجعل ملكة إدراكنا أقدر على الممارسة وأوسع في امتدادها ومجالها وفعاليتها.[157]

وتكمن أهمية الخيال في تشكيله لنتائج فنية ساهمت في تطوير الصورة وطلعتنا صورا خيالية محضة تستلهم المشاعر والأحاسيس، وتعبر عما تجيش به نفس الشاعر من عواطف مختلفة لم تكن لتظهر لولا هذه الصور وقد دفع ذلك كثيرا منهم إلى محاولة التعرف على ذات أنفسهم بالغوص في أعماق النفس وما توحي به الصور الشعورية من صور لاشعورية تتجلى في النوم والأحلام ولذا يقال:"إن العقل ذو عيون حين ينام صاحبه، وهو أعمى حين يستيقظ ." فقيمة الصورة لا تبدو في قدرتها على عقد التماثيل الخارجي بين الأشياء، وإيجاد الصلات المنطقية بينها، وإنما قدرتها في الكشف عن العالم النفسي للشاعر.[158]

---

[152]- جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 195.

[153]- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، تح أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، نهضة مصر القاهرة ، 1959، ص 394.

[154]- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، ص 179 ، 251.

[155]- عبد الرحمن بن محمد القعود، شعرية الشعر، ط1، الرياض، 2007م، ص 57.

[156]- المرجع نفسه ، ص 58.

[157]- الدكتورة وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال قضايا تاريخية معاصرة، ص 146.

[158]- د. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع 2005 ، ص 76.

ربما كان الخيال أنفع المواهب النفسية في فن الأدب لا يكاد يستغني عنه باب من أبوابه لأنه خير وسيلة لتصوير العاطفة التي هي العنصر الأول في هذا الفن الجميل فأما الأدب بمعناه الخاص كالشعر والنثر الفني الخاص، فمن البديهي إدراك اعتماده على الخيال الذي هو اللغة الطبيعية لأداء انفعالاته ما دامت اللغة العادية القاموسية عاجزة عن ذلك وموضوعة في الأصل لأداء الحقائق والأفكار، وأما الأدب العام – كالتاريخ أو النقد الأدبي – فلا غنى له عن قوة الخيال مطلقا والمؤرخ محتاج إلى الخيال من وجهين موضوعي وشكلي .

فالخيال عمدته في صحة مادته وإتمامها، لأنه مضطر أن يتصور هؤلاء السابقين تصورا حقيقيا وأن يبعث شخصيتهم من بين الأطمار البالية والمصادر المشتتة المتناقضة فيعيدهم أحياء كما كانوا يفكرون ويشعرون ويعملون وهذا ييسر عليهم نقدهم وصحة تقديرهم ، وفوق ذلك نجده ملزما بعرض بيئاتهم الزمانية والمكانية.[159]

والخيال وحده هو الذي يصل المقطوع بين الحوادث ويملأ كثيرا من الفجوات التاريخية التي أحدثها تقادم العهد أو مدارات الملوك والساسة .

ضف إلى ذلك أن الخيال يكسب الأسلوب قوة وروعة تحببه إلى القراء وتكافئ ما وراءه من حياة يصورها ويبعثها من رفات الماضي السحيق ،فكثيرا ما يتورط المؤرخ في سرد الحقائق وتسجيلها كرموز الجبر والهندسة فيبعد بها عن مجال الآداب ولكن كبار المؤرخين هم الذين يعرضون الماضي بروعة ويهيبون له الحركة والحياة ويكسبون بذلك صفات الأديب الممتاز.

والناقد كالمؤرخ أو أشد منه حاجة إلى الخيال، لأن الناقد الأديب لا يكتفي بأصول النقد الأدبي، بل لابد من الرجوع إلى نفسه يستشيرها قبل إصدار أحكامه الأخيرة، وهذه الناحية الذاتية مصدر التأثير الذي يبعثه في نفوسنا ويثير به شعورنا ولن يستطيع ذلك إلا بالخيال .فهذا الأخير هو عمدة الناقد في فهم شخصية المنقود وبيئته، وفي الشروح والموازنات فإن فهم الشخصية يجعل نقده وديا عادلا، والشروح والموازنات تجعل نقده إيضاحيا مقنعا. [160]

ولا تقف أهمية الخيال عند الناحية الأدبية وحدها، وإنما تدخل الحياة العلمية كذلك، فمن المقرر أن معارفنا الأولية تقوم على المشاهدة أو الإدراك الحسي للأشياء فإذا أخذنا نتعلم بالقراءة أشياء لم نرها استعنا بالخيال على تأليف صور لهذه الأشياء التي توصف لنا، وعلى فهم كثير من ألفاظ اللغة مهما تكن هذه الصورة من الدقة والوضوح وكلما تقدم الإنسان وأخذ يقرأ احتاج إلى الخيال في فهم الكتب والفصول ثم هذا الخيال العلمي ليس إلا تصور مقدمة ونتيجة .[161]

والفرق بين الخيال العلمي والأدبي، أن الأول نتيجة باعث عقلي خالص لا دخل فيه للعواطف أو الأمزجة، والثاني نتيجة العاطفة، وكلاهما ممتع للإنسان مهذب لمواهبه وليس يفضل الأول والثاني فإن جمال الزهرة وخواصها الإنسانية تساوي في الحقيقة تكوينها المادي وطرق إنمائها وتوليدها. [162]

وإذا كان البلاغيون قد انتهوا إلى أن الشعر تعبير فني جميل فإن هذا التعبير الجميل لا يتحقق إلا بفيض من الخيال إذ الجمال ينبع منه متى ما أحسن الشاعر الاستفادة من الخيال واستطاع أن ينقل الأفكار مجسده صحيحة محوطة بهالة من اللذة و الإمتاع لذلك اهتموا بالتعبير المصور، لأنه يضفي على الفكرة طرافة وجدة ويخلع عن الأشياء ثوب العادة والألفة .[163]

ولأهمية الخيال الكبيرة فقد اندثر في ميدان الأدب والفن رجال عديدون ممن حملوا رسالات الفكر والمجتمع ولكن الذين ظلوا أحياء في ذاكرة الأجيال هم الذين نجحوا في استخدام الخيال اللعوب من أجل إقامة عوالمهم الخاصة، وتشييد أبنية دنياهم الروحية وهذا يجعلنا لا نتصور أي مفهوم للصورة بمعزل عن الخيال فالخيال وسيلة الإبداع الفني وعالم الفنان من خلقه والدنيا وليدة تصوره وخياله، وليس هذا الخيال

---

[159]- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي مكتبة النهضة المصرية ، 2004، ص 221.

[160]- المرجع نفسه، ص 222.

([161]) أحمدالشايب،أصول النقد الأدبي، ص 223.

([162]) أحمد، ص 223.

([163]) فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، 2000م ، ص 248.

بالطاقة البسيطة إنه أعمق من أبعاد العقل والفهم في دنيا الفكر والروح وهو أشد دقة ونعومة من كل طاقات الإبداع الفني في ملكات الإنسان .... وهوالذي يغزو كل الأفاق والأجواء التي لا تجرؤ ملكة أخرى على المغامرة فيها، فبواسطة الخيال نصل إلى كنه الوجود عن طريق الاهتزاز والارتجاف المتصل الذي يستحضر الغائب والغريب، ويفجر المكبوت في التجربة الفنية فيخرجها في نسق إيحائي حافل بالتنوع والتعدد الدلالي .[164]

ب- دور الخيال الشعري :

في البحث عن تقويم دور الخيال الشعري سوف نستعين بالدراسات النقدية القديمة والحديثة في هذا المجال، وحين نلتفت بالذهن إلى الدراسات القديمة فإننا نمد مجال الاستعانة إلى ما خلفه الدارسون العرب من بحوث قديمة نقدية وبلاغية، إذ أن نقدنا العربي كان يجمع بين الأمرين دون أن يكون هناك الانفصال الذي جاء بعد فترة استقرت فيها قواعد النقد وعرفت معالمه، إذا كلا منهما كان يعتمد على الآخر اعتمادا كبيرا في الكشف عن أسرار الكلام وجمال التعبير .

أما النقد الأدبي الحديث فقد أضاف في دراسته للخيال سيئا جديدا حين جعل الخيال ركن من أركان الصورة الأدبية، وحين ربط بينه وبين التجربة الشعرية .

لكن يبقى للنقد القديم تفرده في دراسة الصور البيانية دراسة مستفيضه مفصلة يجمعها جوهر النقد الأدبي وهو تميز الجيد والرديء من أساليب الكلام والتعليل ولكل من الجودة والرداءة .[165]

وعلى هذا فإننا سوف نتطرق لمعرفة دور الخيال لا من حيث ماهيته وإنما من حيث نجاحه فيما أخرجه من صور بيانية جيء بها للمشاركة في التعبير والإفصاح عن الأفكار والمعاني التي حواها النص الأدبي .

لقد لعب الخيال دورا هاما في التجربة الشعرية والتي نعني بها أن يتجه الشاعر إلى النظم في موضوع ما، ملك عليه حسه وشعوره واستغرقه استغراقا تاما، بحيث لا يهدأ انفعاله مع موضوعه إلا إذا أخرجه في أثر أدبي منظوم فيه التعبير عما في نفسه وفيه الإثارة وتحريك الوجدان لغيره من الناس.

ويتسع النقد الحديث في تقسيمات التجربة الشعرية إلى التجربة الشخصية التي تتصل بذات الأديب وبسلوكه الواقعي، والتجربة التاريخية التي يستقي الأديب مادتها من معين التاريخ وحوادثه،والتجربة الأسطورية التي يتناول فيها ما تردده الأجيال من أساطير لا صلة لها بالتاريخ والتجربة الاجتماعية التي يتناول موضوعا يتصل بالمجتمع وبسلوك الناس . ثم التجربة الخيالية التي يخترقها خيال الشاعر اختراقا ويؤلفها تأليفا ليس له ظل من واقعه وفيها يجد العوض عن واقع لم يستطع أن يزاوله .[166]

أما عن دور الخيال في التجربة الشعرية والمقياس الذي يقاس به نجاحه وإخفاقه، فإن النقد الأدبي يكبر من دور الخيال ويجعله الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة الشعرية، لأن التجربة صورة كبيرة ذات أجزاء والصورة الخيالية جزء من هذه الأجزاء التي تتكون منها التجربة ولهذا فإنه ينبغي أن تكون متلائمة متآزرة مع بقية الأجزاء في نقل التجربة نقلا صادقا فنيا وواقعيا وهذا التلأم والتآزر في نقل التجربة يتحقق كلاهما إذا ارتبطت الصورة ارتباطا عضويا بالفكرة العامة، بحيث أنه إذا حدث أي انفصام بين الصورة وبين الفكرة العامة فإن هذا يعد عيبا في خيال الشاعر ويقلل من عامل الإثارة في تجربته. [167]

ونجد أيضا أنه من دور الخيال وأسباب نجاحه أن يكون قريبا من مجال الحس والشعور وأن يكون مماثلا للعاطفة والوجدان، يضاف إلى هذا إيثار النقد الحديث للصور البيانية الموحية على الصور البيانية التي تقدم وصفا مباشرا للمعاني التي تعبر عنها لأن الإيحاء أقوى دلالة وأبلغ من الإفصاح والتصريح .

كما لعب الخيال دورا في الشعر بحيث نجد أن النقد القديم أشار إلى أنه له (الخيال) صلة بالغرض الشعري من حيث الأثر الذي تعكسه الصور البيانية على الغرض الذي تستعمل فيه بحيث أن الخيال

([164]) د. عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص59.

([165]) د. طه مصطفى أبو كريشه ، الخيال الشعري عند أبي الطيب المتنبي ، ط1، ص 189.

([166]) د. طه مصطفى أبو كريشه ، الخيال الشعري عند أبي الطيب المتنبي ، ط1، ص 191.

([167]) المرجع نفسه ، ص 192.

يعكس اقتناعا وتأثيرا لدى السامع بمضمون الغرض ولم يكن ليحدث ذلك التأثير لو جاء التعبير طالبا من التمثيل بالصور البيانية.

ومن هنا نلاحظ أن الصور البيانية والتي الخيال جزء منها فإنه لعب دورا هاما في نقل التجربة الشعرية. [168]

- بالإضافة إلى ذلك فإن دور الخيال أساسا هو الربط بين صورتين صورة حقيقية وأخرى متخيلة، والربط يعتمد على الملائمة التي يلمحها بين الأصل والصورة وكلما وجدت هذه الملائمة وتحققت التناسبة كان ذلك أدعى لقبول الصورة البيانية وكانت هي أكثر دلالة على الغرض الذي سيقت من أجله .

والربط بين الأصل والصورة قد لا يعيينا الوقوع عليه في الصور المباشرة مثل صور التشبيه العامة التي لا نرى فيها وجه الشبه يتعدى شيئا واحدا يجمع بين طرفي التشبيه ولكن المناسبة تحتاج إلى كثير من الدقة والتلميح حين يكون وجه الشبه فيه شيء من التأويل وذلك عند تشبيه هيئة بهيئة أو يكون طرف التشبيه صورة ذات أجزاء.... هنا يكون محك اختبار خيال االشاعر ويكون الحكم عليه بالضيق أو الاتساع .[169]

والاستعارة تحتاج إلى كثير من رعاية المناسبة خاصة الاستعارة بالكناية حيث تعتمد كثيرا على التجسيم والتشخيص لأمور معنوية بعيدة عن مجال الإدراك الحسي الملموس.

وإذا فقدت المناسبة فإن ذلك مما يحل بجمال الصورة ويقلل من شأن الخيال لأن الجمع بين الصورتين حينئذ يكون مبنيا على القهر والإكراه وهنا يكون صاحب الخيال بمنزلة الصانع الأخرق يضع في تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه حتى يخرج الصورة مضطربة غير مقبولة .[170]

كذلك نجد أنه من دور الخيال أنه يعطي حقلا واسعا من الفعاليات والحالات الذهنية والتي تصبح بدورها مصدرا لكثير من الأفكار الإبداعية فالخيال يعدم ويلاشي ويزيح الغلاف المادي عن حقائق الموجودات ويكشف عن روحها المستتر وراء الظواهر فإذا بالجوامد تتحرك وتحرك الأحاسيس والمشاعر فهو يبعث الوجود حيا ويخلق عوالم غير محدودة وهذا يدفعنا إلى القول بأن وظيفة الخيال أقوى من وظيفة العقل يصهر الظواهر الخارجية ويحيلها عن طبيعتها فتتحول إلى صور نفسية تتفجر ظلالا نفسية تتفتق عنها عوالم رحبة تتخطى عالم العقل إلى عالم الحدس والإشراق. [2]

كما يحدد دور التخيل أو الخيال في أن التخيل لا يبدع مادة جديدة بل يقتصر على جمع بعض الصور إلى بعض فيحلل ويركب ويصغر ويكبر ويظهر هنا أن خيال الشاعر أداة يوظفها في جمع الصور وتنسيقها وترتيبها ومن ثم مزجها بحالاته النفسية وتأملاته العقلية ورؤاه ومواقفه إزاء الحياة والمجتمع والكون. [171]

([168]) د. طه مصطفى أبو كريشه ، الخيال الشعري عند أبي الطيب المتنبي ، ط1، ص192.

([169]) د.طه مصطفى أبو كريشة، الخيال الشعري عند أبي الطيب المتنبي ، ص 219.

([170]) د.عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الجزائري المعاصر ، ص 87.

([171]) د. خليل أبو جهجه ، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد ، ط1، دار الفكر اللبناني ، بيروت، 1925، ص 230.

الفصل الثاني

تحليل قصيدة "وصف ايوان كسرى" للبحتري

البنية التركيبية

1- المستوى النحوي و دلالته:

1- الافعال.

2- الجمل.

3- الحروف.

4- الصيغ الصرفية.

5- الضمائر.

6- التعريف والتنكير.

2- المستوى البلاغي ودلالته:

1- البيان.

2- البديع.

3- المعاني.

البنية الدلالية

1- دلالة عنوان القصيدة.
2- مناسبة القصيدة.
3- شرح ابيات القصيدة.
4- المعجم اللغوي الشعري عند البحتري.

البنية الموسيقية

1- الوزن.
2- القافية.
3- الروي.
4- التدوير.
5- التضمين.
6- التكرار.
7- المهندسات الصوتية.

المستوى التركيبي :

هو الاهتمام بالتركيب وتصنيفها، وأي من الأنواع من التركيب التي تغلب على النص، فهل يغلب عليه التركيب الفعلي أو الإسمي أو الخوالف أو تغلب عليه الجمل الطويلة المعقدة أو القصيدة أو المزدوجة وهنا يأتي دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات والترابط والإنسجام الداخلي في النص وتماسكه عن طريق الروابط التركيبية المختلفة .[172]

أ- المستوى النحوي ودلالته :

1- الأفعال :

الفعل هو لفظ يدل على حدث مقترن بزمن، والزمن يعني التطور والتغير والتجديد، ولا تزيد أحرف الفعل على ستة، مثال ذلك : إستغفر، إستخرج، ... إلخ .والفعل ثلاثة أقسام : الفعل الماضي، الفعل المضارع، فعل الأمر [173] .

فالفعل الماضي : معنى يدل على حدث جرى قبل التكلم مثل " أقبل ".

أما الفعل المضارع : هو معنى يدل على حدث جرى أثناء أو بعد زمن التكلم دون إضافة فإذا أدخلته -لم- إنحرف إلى زمن الماضي، وهو مبني ومعرب .

وفعل الأمر : معنى يدل على حدث مقترن بالطلب، يطلب فيه وقوع الفعل من الفاعل المخاطب بغير لام الأمر [174] .

ونجد أن الشاعر في هذه القصيدة قد نوع بين الفعل الماضي والمضارع وتجاوز إستعمال فعل الأمر .

---

[172]- إبراهيم خليل، في النقد والنقد الالسني، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، 2002، ص 156 .

[173]- صالح بلعيد، الصرف والنحو دراسة وصفية تطبيقية، د ط ، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2002، ص 29 .

[174]- أحمد قبش، الكامل في النحو والصرف والإعراب، ط2، لبنان، ص 8، 11، 15.

ويلاحظ أن الأفعال الماضية قد نالت حظا وافرا في هذه القصيدة لأنها تدل على الثبات وعدم الحركية فهي تدل على حزن الشاعر ومن الأمثلة على ذلك قوله في البيت الأول:

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس

* لذلك في قوله في البيت الثاني :

وتماسكت حيث زعزعني الدهر التماسا منه لتعسي ونكسي

* وكذلك في قوله في البيت السادس

واشترائي العراق خطة غبن بعد بيعي الشام بيعة وكس

* وكذا في البيت الحادي عشر :

حضرت رحلي المهموم فوجهت إلى أبيض المدائن عنس .

فالافعال الماضية هنا هي : (صنت، ترفعت، تماسكت، زعزعت، اشترائي، بيعي، حضرت، وجهت) .أما بالنسبة للأفعال المضارعة فقد وردت بنسبة متقاربة من الأفعال الماضية وتدل هذه الأفعال المضارعة على الحركية والإستمرارية وتوهم الإنسان أن الحدث واقعي ومن الأمثلة على ذلك نجد قوله في البيت السابع :

لا ترزني مزاولا لاختباري عند هذي البلوى فتنكر مسي

* كذلك في قوله في البيت الثاني عشر :

أتسلى عن الحظوظ وآسى لمحل من آل ساسان درس

* كذلك في البيت السادس والثلاثين :

يتظنى من الكآبة أن يبدو لعيني مصبح أو ممسي

* كذلك في البيت التاسع وأربعين :

وكأن الذي يريد إتباعا طامع في لحوقهم صبح خمس

فالأفعال المضارعة ها هنا هي : (لا ترزني، تنكر، أتسلى، آسى، يتضنى، يبدو، يريد) .

أما بالنسبة لأفعال الأمر فهي تنعدم في القصيدة لأنها لا تناسب غرض الوصف .

2- الجمل :

* تعريف الجملة : جاء في تعريف الجملة أنها عبارة عن مركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى ولها معنى مستقل وكل كلمة في الجملة تؤدي وظيفة أو دورا مؤثرا في علاقاتها بغيرها ولا تؤدي أي معنى نحوي وهي منفردة عن غيرها[175].

وتنقسم الجملة بحسب الإعتبارات التي ينظر إليها منها :

1- بحسب الإسم والفعل تنقسم إلى إسمية وفعلية .

2- وبحسب النفي والإثبات إلى مثبتة ومنفية .

3- وبحسب الخبر والإنشاء تنقسم إلى خبرية وإنشائية وهكذا . [176]

أنواعها :

2-أ- الجملة الفعلية : - تبدأ أصالة بالفعل وعمدتها الفعل والفاعل أو نائب الفاعل فإذا كان المسند فعلا معلوما فالمسند إليه فاعلا وإذا كان المسند فاعلا مجهولا يكون المسند إليه نائب فاعل والباقي فضله وهي : المفاعيل والأفاعيل، المجرورات والتوابع .

2-ب- الجملة الإسمية : - وهي التي يتصدرها إسم، وتتركب الجملة الإسمية من مفردتين نحو : " زبير جاء " فإننا حكمنا على " زبير " بالمجيء، والجملة الإسمية تتألف من إسمين مبتدأ وخبر .

فالمسند إليه يسمى خبرا، والمسند يسمى مبتدأ .[177]

من الجمل الفعلية الواردة في القصيدة نجد قوله في البيت الأول :

صنت نفسي مما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس.

* كذلك قوله في البيت الحادي عشر :

حضرت رحلي الهموم فوجهت إلى ابيضي المدانين عنسي .

* وكذلك في قوله في البيت الثاني عشر :

أتسلى عن الحظوظ وآسى لمحل من آل ساسان درس .

([175]) محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، 2000، ص 135.
([176]) فاضل صالح السامراني، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، 2002 ص 157.
([177]) صالح بلعيد، الصرف والنحو دراسة وصفية تطبيقية، ص 163.

* وكذلك في قوله في البيت الثامن عشر :

نقل الدهر عهدهن عن الجدة حتى غدون أنضاء لبسي .

استعمل البحتري الجمل الفعلية للدلالة على تغيير حالته النفسية وتحولها من وقت لآخر حيث عبر عن ترفعه ثم عن همومه التي أدت به للرحيل إلى القصر .

أما الجمل الإسمية فنجد مثلا قوله في البيت السادس عشر :

حلل لم تكن كأطلال سعدى في قفار من البسابيس ملس .

* وكذا قوله في البيت الثالث والعشرين :

والمنايا مداثل وأندشر وأن يزجي الصفوف تحت الدرفس .

* كذلك نجد قوله في البيت الرابع والثلاثين :

حلم مطبق على الشك عيني أم أمان غيرن ظنى وحدسى ؟

* وكذا في البيت الواحد وأربعين قوله :

مشمخز تعلو له شرفات رفعت في رؤوس رضوى وقدس .

فهذه الجمل تعبر عن سكونه ومكوثه في القصر وكما وصف بها حوادث معركة أنطاكية من خلال الصورة الثابتة في جدار القصر .

- الجملة الإستفهامية :

هي الجمل التي تبتدىء بأدوات الإستفهام سواء كانت إستفهامية أو حرفية مثل : (من، كيف، هل، ماذا، ...) ومن الجمل الإستفهامية الواردة في القصيدة نجد قوله في البيت الرابع والثلاثين :

حلم مطبق على الشك عيني أم أمان غيرن ظنى وحدسى ؟

- وكذا في قوله في البيت الثالث وأربيعين :

ليس يدري أصنع إنس لجن سكنوه أم صنع جن لإنس

إن إستعمال الساعر لأسلوب الإستفهام ليس عبثا كما أنه لا يدل على عدم دراية الشاعر، بل هو إستفهام غرضه التعجب من بناء القصر لشدة إعجابه بعظمة هذا البناء .

3- الحرف :

الحرف في اللغة هو من كل شيء طرفه وشفيره وحده والحرف في الإصطلاح هو ما جاء بمعنى ليس باسن ولا فعل ([178]) ويسميه الكوفيون أداة .

([178]) إياد عبد المجيد إبراهيم، في النحو العربي دروس وتطبيقات، ص 16 .

والحرف ما دل على معنى في غيره فإذا جاء في كلام ظهر له المعنى وإذا إنفرد بنفسه لم يدل على معنى ([179]) والحرف مبني لا محل له من الإعراب نحو : هل، في، الى، على، بل، ما، إن، حتى، لم، ... إلخ .

ويسميها ؟؟؟؟؟؟؟؟؟

3-أ- حروف العطف :

- العطف تابع يتوسط بينه وبين متبوعة أحد أحرف العطف وهي : الواو، الفاء، ثم، أو، أم، حتى، بل، لا، ... ولكن التي تقتضي أن تكون ما بعدها تابعا لما قبلها في الاعراب ويسمى ما بعدها معطوفا وما قبلها معطوفا عليه .

الواو : يطلق الجمع بين متعاطفين دون أن تفيد ترتيبا مثل قولنا :" نجح عمر وخالد " فإن الواو لم تفد سوى إشتراك المعطوف والمعطوف عليه في النجاح .

الفاء : للترتيب مع التعقيب وإفادة التشريك .

بل : تختلف في معناها وحكمها بحسب ما بعدها فتكون عاطفة فتدخل على المفرد وتسبق بنفي أو نهي وتثبت الحكم للمعطوف دون المعطوف عليه .

لقد إستعمل الشاعر " الواو " بكثرة في قصيدته وقد كان لهذه الحروف دور في جعل النص بنية موحدة لا تقبل التشتت فنجد " الواو " مثلا في قوله في البيت الثاني :

وتماسكت حيث زعزعني الدهر الماسا منه لنفسي ونكسي .

حيث إستهل الشاعر قصيدته بصيف ومرح لنفسه وربط الواو مع مصدر تماسك أين يفتخر الشاعر بتماسكه ورباطة جأشه في أشد المحن .

* وكذا قوله في البيت الثالث عشر :

ذكر بينهم الخطوب التوالي ولقد تذكر الخطوب وتنسي .

إتصلت الواو بلقد وجاءت هنا حرف تحقيق لإتصالها بالمضارع فالشاعر هنا في مرحلة موازنة بين الماضي (بينهم)

والحاضر (تذكر) .

كما نجدها في قوله في البيت الرابع عشر:

وهم خافضون في ظل عال مشرف يحسد العيون ويخسي .

نجد هنا الواو جاءت معبرة عن الحال وهي تصف حال المخاطب ومكانه .أما بالنسبة لحرف " الفاء " والذي يفيد الترتيب والعقيب فنجده في قوله في. البيت السابع :

([179]) محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، ص 11 .

لاتزرني مزاولا لإختباري عند هذي البلوىفتنكر مشي

وكذا في البيت الحادي عشر :

حضرت رحلي الهموم فوجهت إلى ابيضي المدانين عنسي .

جاء الفاء هنا إستأنافية وهي تلائم التعبير لأن الشاعر يسترسل بها في الفخر أو الإفتخار بنفسه .

كذلك في قوله في البيت التاسع عشر :

فكأن الجدماز من عدم الأنس وإخلاله بنية رمس .

فلقد جاءت الفاء إستئنافية وإتصلت بأداة التشبيه المناسبة للمقارنة بين القصد والقبر .

إذن حروف العطف هذه لا تعمل بأنفسها وإنما تنوب عن العوامل لضرب من الإختصار، وتجنب التكرار وتقوم مقام العامل فتغني غن تكراره فالفعل للفعل في الحقيقة وهذه العوامل تعمل على سبيل الإتباع والنيابة .

3-ب- حروف الجر :

- تعريفها : سميت هذه الحروف حروف الجر لأنها تجر معاني الأفعال إلى الأسماء أو لأن عملها الجر، وحروف الإضافة لأنها تضيف معناه إلى ما يليها سواء كان إسما صحيحا نحو" مررت بزيد " أو في تأويل الإسم، وهي ثمانية عشرة حرفا تجر الإسم وتوصل الإسم معنى الفعل وهي : من، إلى، حتى، في، الباء، اللام، رب وواوها واو القسم، تاء القسم، عن، على الكاف، منذ،من، حاشا، عدا، خلا ([180]) .

عملها : عمل حروف الجر هو جر الإسم الواقع بعدها مباشرة جدا مختوما ظاهرا أو مقدارا أو محليا .

أكثر البحتري من إستعمال حرف جر " في " فعلى سبيل المثال نجد في قوله في البيت الرابع عشر:

وهم خافضون في ظل عال مشرف يحسد العيون ويخسي .

وجاءت "في" هنا لتصف مكانة القوم عند البحتري وموقفه منهم .

كذلك نجدها في البيت الخامس وعشرون :

وعداك الرجال بين يديه في خفوت منهم وإغماضي جرسي.

حيث يصف هنا مجريات معركة أنطاكية وحاول الجيش في تحريكه .

أما حرف جر "من" وردت في القصيدة في البيت الثالث في قوله :

وبلغ من صبابة العيش عندي طففتها الأيام تطفيف بخس

([180]) شمس الدين أحمد بن سليمان، أسرار النحو، تح : أحمد حسن حامد، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، نابلس، 2002، ص 270.

وكذا قوله :

وقد رابني نبؤ إبن عمي بعد لين من جانبيه وأنس

كذلك نجد حرف الجر "عن" في قوله في البيت الأول :

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جرا كل حبس .

- وعن هذا نواة شعرية تدل على ؟؟؟؟ متصلة بوحدات

وكذا في البيت الثاني عشر دالة على الخسية واللؤم والدنس ؟؟؟؟؟ من المدلولات وإكتحمتها بها .

أتسلى عن الحظوظ وآسى لمحل من آل ساسان درس .

كما نجدها في البيت الثامن عشر :

نقل الدهر عهدهن عن الجدة حتى غدون أنضاء لبسي .

فحرف الجر يلعب دورا دلاليا على مستوى القصيدة وربما يعود سبب إستخدام الشاعر هذه الحروف بكثرة إلى مرارة الواقع الذي عاشه .

إن إعتماد الشاعر في قصيدته على إستعمال حروف الجر والعطف لم يكن عبثا بل من أجل بناء وحدة متكاملة في النص وجملة مترابطة ومتناسقة وذلك لتوليد قصيدة متجانسة ومتكاملة إلى درجة يصعب علينا فصل شطر عن آخر أو بيت عن أخيه .

4- الصيغ الصرفية :

- إن الصيغ الصرفية هي أوزان الكلمات أو هيئاتها الحاصلة من ترتيب حروفها وحركاتها وهي كثيرة جدا ولقد كان الإشتقاق بمختلف تفرعاته وأنواعه من الصيغ التي عملت على الثراء اللغوي في علم الصرف الذي يبحث في بنية الكلمة وهيئتها ويهتم بمشتقات اللغة وصيغتها وما يطرأ على الكلمة من تغيير لفظي أو معنوي وكل ما يدخل عليها من زوائد وحذوف وتقديم وتأخير وإملال وإدغام وكذلك كل ما يؤدي إلى المشاكلة اللغوية وهكذا يقف علم الصرف على كونه ما يتركب منه المفردات فلا فصاحة في الكلام إلا بسلامة الكلمات التي تنسج هذا الكلام . ([181])

4-أ- الجمع : وهو ثلاثة :

أ- الجمع الذكر السالم : هو إسم يدل على أكثر من إثنين من الذكور العقلاء ويصاغ بزيادة "واو" و"نون" مفتوحة في حالة الرفع و"ياء" و"نون" مفتوحة في حالتي النصب والجر على مفرده، دون أن يلحق بالمفرد تغير على أن تحذف نونه عند الإضافة .

لا يكون هذا الجمع إلا من أعلام الذكور العقلاء أو صفاتهم على أن تخلو من تاء التأنيث الزائدة .([182])

([181]) صالح بلعيد، نظرية النظم، ص 09.

([182]) يوسفي عبد الجليل، قواعد اللغة، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 2001، ص 30.

- جمع العلم : يجمع العلم جمع مذكر سالم وشرطه أن يكون لمذكر عاقل وخاليا من التاء والتركيب .

ب- الجمع المؤنث السالم : هو إسم يدل على أكثر من إثنين .يصاغ جمع المؤنث السالم بإضافة ألف وتاء مبسوطة على المفرد ومضمومة في الفع ومكسورة في النصب والجر من غير تغيير صورة مفردة .

يكون في :

- الإسم المنتهي بتاء التأنيث الزائدة التي تحذف عند الجمع .
- إسم العلم الدال على مؤنث العاقل -صفة- غير العاقل .
- المصدر الذي تجاوزت أحرفه الثلاثة .
- الإسم الخماسي الذي لم يسمع له جمع .
- ما إنتهى بألف مقصورة أو ممدودة .([183])

ج- جمع التكسير : جمع التكسير هو ما دل على أكثر من إثنين مع تغيير صورة المفرد ويكون للعاقل وغير العاقل، وللمذكر والمؤنث، وهو سماعي في أكثر أوزانه .وينقسم إلى قسمين :

1- جمع القلة : يدل على ثلاثة حتى عشرة وله أربعة أوزان :(أفعل، أفعال، أفعلة، فعلة) .

2- جمع الكثرة : يدل على ما فوق العشرة إلى ما لا نهاية وأوزانه عديدة تبلغ ستة عشر وزنا .

ومن الأمثلة التي نجدها في قصيدة البحتري في جمع المذكر السالم في قوله في البيت الرابع وخمسين :

أيدوا ملكنا وشدوا قواه بكمات تحت السنور حمس .

وكذا في لبيت الثالث وخمسون في قوله :

غير نعمى لأهلها عند أهلي غرسوا من ذكائها خير غرس

بالإضافة إلى البيت الخامس وخمسين قوله :

وأعانوا على كتائب أربا ؟؟ بطعن على النحور ودعس

أما بالنسبة لجمع المؤنث السالم فنجد في قوله في البيت الثامن :

وقديما عهدتني ذاهنات أبيات على الدنئات شمس

كما نجده في البيت الواحد وأربعين في قوله :

مشمخر تعلو له شرفات رفعت في رؤوس رضوى وقدس

وكذا في البيت الواحد وخمسين قوله :

فلها أن أعينها بدموع موقفات على الصبابة حبسي

ومن الأمثلة في جمع التكسير نجد قوله في البيت الثالث :

([183])

بلغ من صبابة العيس عندي طففتها الأيام تطفيف بخسي

وكذا في البيت الثاني عشر في قوله :

أتسلى عن الحظوظ وآسى لمحل من آل ساسان درس .

بالإضافة إلى البيت الثالث عشر قوله :

ذكر بينهم الخطوب التوالي ولقد تذكر الخطوب وتنسي .

كما نجده في البيت الثالث وعشرين :

والمنايا مداثل وأندشر وأن يزجي الصفوف تحت الدرفس .

ج- إسم الفاعل : إسم الفاعل هو إسم يصاغ من الفعل المبني للمعلوم للدلالة على من قام بالفعل ويصاغ إسم الفاعل من الثلاثي على وزن (فاعل) وغير الثلاثي على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل

الآخر ([184]) .

ومن الأمثلة الواردة عن إسم الفاعل في القصيدة نجد : قوله في البيت السادس وعشرين :

من مشيح يهوي بعامل رمح ومليح من السنان بترس

وكذا في قوله في البيت الواحد وأربعين :

مشمخر تعلو له شرفات رفعت في رؤوس رضوى وقدس

كما نجده في البيت التاسع وأربعين في قوله :

وكأن الذي يريد إتباعا طامع في لحوقهم صبح خمس

5- الضمائـــر : الضمير هو إسم معرفة يدل على متكلم أو مخاطب أو غائب والضمير نوعان : بارز (ظاهر)، مستتر (غير ظاهر) .

تكون الضمائر البارزة :

- منفصلة : وهي تنفرد في التلفظ بها، ولا تتصل بما قبلها .
- متصلة : وهي ما تتصل بكلمة قبلها، فلا تنفرد في التلفظ به، ولا تنفع في أول الكلام، أما الضمائر المستترة فهي تلفظ بل تقدر في الذهن وتعود على إسم قبلها، وتستتر الضمائر وجوبا في المتكلم المخاطب، وجوازا في الغائب ([185]) .

أ- ضمير المتكلم : ورد في القصيدة في شكل ضمير مستتر وذلك في قوله :

صنت نفسي مما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل حبس .

([184]) إيمان البقاعي، معجم الأسماء، ط1، دار المدار الإسلامي، 2003، بيروت، لبنان، ص 230.

([185]) يوسف حسني عبد الجليل، ص 42.

وكذا في قوله في البيت الثاني عشر :

أتسلى عن الحظوظ وآسى لمحل من آل ساسان درس .

إستعمل البحتري ضمير المتكلم الذي جاء مستترا تقديره "أنا" لأنه في حالة حزن وأسى على موت المتوكل، فالشاعر من حين لآخر يرجع إلى نفسه ويخاطبها وهذا مأدى إلى ظهوره في القصيدة :

ب- ضمير المخاطب : وردت في القصيدة مستترة كضمير المتكلم ونجدها في قوله في البيت الثاني والعشرين :

فإذا ما رأيت صورة أنطا كية إرتعت بين روم وفرس .

ونجده أيضا في قوله في البيت الثالث والثلاثين :

وتوهمت أن كسرى أبرويز معاطي والبلهبذ أنسي

ورد ضمير المخاطب في هذين البيتين ضميرا مستترا تقديره "أنت" وهذا لتأثير في المتلقي لأن الشاعر بصدد وصف للإيوان .

ج- ضمير الغائب :ورد هذا الضمير في القصيدة بكثرة ونجده في قوله في البيت الثامن والعشرين :

يغتلي فيهم إرتيابي حتى تتقراهم يداي بلمس

فالشاعر في الذا البيت يكشف عن إرتباطه العميق، إذ هو منغمس في نفسه، قائم ثابت حتى تتقراهم يداهم بلمسه فالضمير "هم" هنا يؤكد على الموصوف .

كما نجده كذلك في قوله في البت الثاني والثلاثين :

أفرغت في الزجاج من كل قلب فهي محبوبة إلى كل نفس

إستخدمت النواة الشعرية "هي" في وضع مناسب لغرض الشاعر، إذ من حيث لها الشأن إتصلت بموضوعات لها وقع عند صاحبها بحيث أن النواة "هي" تدل على المدام التي كان لها مكانة عند الشعراء .

ولجأ الشاعر إلى هذه النواة لتوكيد الخبر وإثباته في ذهن المتلقي .

6- التعريف والتنكير :

أ- النكرة : هي أصل ولهذا قدمها النحاة على المعرفة والنكرة إسم دل على غير معين كقولنا في القاعة طالب، فالنكرة إذن عبارة عما شاع في جنس موجود أو مقدر فكل إسم ورد في في الأمثلة، كلمة طالب، إمرأة، لاعب، تدل على جنس موجود، فقولنا، "طالب" عبارة عن فرد شاع في جنس موجود وكلمة

"شمس" جنس مقدر، والإسم النكرة من علاماته دخول كلمة "رب" عليه وذلك نحو : رب كتاب أنفع من صديق، رب رجل أسرع من حصان ([186])

ب- المعرفة : هي ما وضع لتستعمل في واحد معين تعيينا شخصيا أو نوعيا بوضع جزئين أو كلي وهي ستة أنواع بالإستقراء (المضمرات، الأعلام الشخصية أو الجنسية أو الإستعراضية) .

ما عرف بالنداء نحو : يا رجل إذا قصدت به معين المضاف إلى أحد الأمور الخمسة بالإضافة المعنوية ([187])

فنجد أن القصيدة تنوعت بين التعريف والنكرة ومن أمثلة ذلك نجد :

أ- النكرة : مثل قوله :
وارد، هنات، حربا، مصبح، ممسي، عجائب، دهرا، شمس، حلم، نجم، قفار، أطلال، فرس، روم، يداي، عني، مأتم، عرس، جوب، كوكب .

ب- المعرفة : منها قوله :
الدهر، العيش، الأيام، الزمان، الهموم، المدائن، الحظوظ، الخطوب، البسابسي، العيون، البلوى، البيان، الفراق، الكآبة .

([186]) إياد عبد المجيد إبراهيم، في النحو العربي دروس وتطبيقات، ص 26.
([187]) شمس الدين أحمد بن سليمان، أسرار النحو، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2002، ص203.

ب- المستوى البلاغي ودلالته :
وفيه تعترض إلى البيان والبيع :

1- البيان : هو إسم جامع لشيء، وهو علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة وهو وضع الدلالة عليه أي علم المعنى وعليه فالبيان هو علم يبحث فيه كيفية تأدية المعنى الواحد بطرق تختلف في صورها وأشكالها وما تتصف به من إبداع وجمال أوقبح ([188])
2- التشبيه : علاقة تجمع بين طرفين لإتحادهما أو إشتراكهما في الهيئة أو المعنى أو الصفة على أساس الحسن أو العقل وتظل هذه العلاقة مقارنة لإتحاد ؟؟؟؟؟ الغيرية لا العينية، ترتد إلى العالم الخارجي أكثر من إرتدادها إلى العالم الداخلي ويراعى في التشبيه "التناسب" المنطقي بين الطرفين أو العناصر المتشابهة بحيث تبقى الحدود متمايزة ([189]) .

ونجد في قصيدة البحتري التشابيه الآتية:

أ- التشبيه التام : وهو تشبيه ذكرت فيه الأركان الأربعة والتي هي المشتبه، المشتبه به، الأداة ، ووجه الشبه، ومن الأمثلة التي نجدها في القصيدة من هذا التشبيه قوله :

فكأن الجرماز من عدم الأنس وإخلاله بنية رمس

حيث شبه الشاعر الجرماز بالرمس والذي هو القبر في عدم الأنس .

(والتشبيه ب(كأن) أبلغ من التشبيه بالكاف لما فيه من التوكيد لتركيبها من الكاف وأن) .كما تفيد إقتراب الصورة أكثر من الحقيقة .([190])

كذلك نجد التشبيه التام في قوله :

وكأن الإيوان من عجب الصنعة جوب في جنب أرعن جلس

حيث شبه الإيوان في صمته وعطمته بالترسي

كما نجد نوعا آخر من التشبيهات وهو التشبيه التمثيلي الذي لا يكون وجه الشبه فيه أمرا بينا بنفسه بل يحتاج في تحصيله إلى ضرب من التأويل ([191]) .

مثل قول الشاعر :

تصف العين أنهم جد أحياء لهم بينهم إشارة خرس .

فقد شبه هيئة الجنود وحركاتهم وإشاراتهم في الرسم بهيئة أشخاص أحياء يتفاهمون بالإشارة لإنهم خرس وفيه إيحاء بقوة الرسم وقوة التعبير .

([188]) علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة المكتبة العلمية، ط1، لبنان، 2002، ص 71.
([189]) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 254.
([190]) أحمد مصطفى المراعي، علوم البلاغة، البيان، والمعاني والبديع، وطا، دار القلم بيروت، ص 214.
([191]) غازي يموت، علم أساليب البيان، ط2، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، 1995، ص 139.

بالإضافة إلى التشبيه البليغ أو المؤكد المجمل، وهو الذي حذف منه كل من الأداة ووجه الشبه ([192])

ونجده في قول الشاعر :

من مدام تقولها هي نجم أضوأ الليل أو مجاجة شمس

حيث شبه المدام وهي (الخمرة) بالنجم ولم يذكر الأداة ووجه الشبه .

3- الإستعارة : الإستعارة ألوب في التعبير يقوم على التخيل، كما يمكننا أن نعتبرها خبرا من المجاز إلا أنها ثمة إختلاف في الرأي بين النقاد والبلاغيين العرب من خلال سعيهم إلى إيجاد تحديد صارم ونهائي بها .

وهي من المجاز اللغوي بحيث يحذف أحد طرفيه فعلاقتها المشابهة دائما ([193]) وهي قسمان :

أ- الإستعارة التصريحية : وهي التي يصرح فيها بلفظ المشبه به دون المشتبه .

ب- الإستعارة المكنية :وهي التي يحذف منها المشبه به ويكتفي بذكر المشبه، وإنما أستعارة بالكنية حيث التكنية من المشبه به يذكر الشيء من لوازمه كمثل قوله في الآية الكريمة :" رب أن وهن العظم من وإشتعل الرأس شيبا "([194])

ففي هذه الآية شبه الرأس بالنار المتأججة وقد حذف المشبه به (النار) ورمز إليه بشبه من لوازمه (إشتعل) ([195]).

ومن بين الإستعارات التي وظفها "البحتري" في قصيدته (وصف إيوان وكسرى) نجد الإستعارة التصريحية في البيت العشرين في قوله :

لو تراه علمت أن الليالي جعلت فيه مأتما بعد عرس

فالاستعارة التصريحية في قوله (مأتما) حيث شبه الحالة التي آل إليها القصر من شدة الحزن بالأتم فحذف المشتبه وهو القصر وصرح بالمشبه به وهو المأتم .

كذلك إستعارة تصريحية في قوله (عرس) حيث شبه الحالة أو الوضع الذي كان فيه القصر من شدة السعادة والفرح بالعرس فحذف المشبه وهو القصر وصرح بالمشبه به وهو العرس .

أما الإستعارة المكنية فنجدها في قوله :

حضرت رحلي الهموم فوجهت إلى أبيض المدانين عنسي

(حضرت رحلي الهموم) إستعارة مكنية حيث شبه الهموم بشيء مادي يحمل حيث حذف المشبه به وهو الإنسان وترك قرينة تدل عليه وهي (حضرت) .

وكذا في قوله :

والمنايا مواثل وأندشر وأن يزجي الصفوف تحت الدرفس .

([192]) المرجع نفسه، ص 154.

([193]) علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة المكتبة العلمية، ط1، لبنان، 2002، ص 71.

([194]) سورة مريم، الآية 4.

([195]) سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، ط1، منشورات عويدات الدولية، بيروت، باريس 1991 ص 160.

(المنايا مواثل) إستعارة مكنية حيث شبه المنايا بأشخاص مستعدين لتنفيذ الأوامر بحيث حذف المشبه به وهم الأشخاص وصرح بقرينة تدل عليهم وهي ماثل كما نجد فيها إيحاء بكثير القتلى وشدة المعركة .

كما نجدها في قوله :

فهو يبدي تجلدا وعليه كلكل من كلاكل الدهر مرسي

(عليه كلكل من كلاكل) إستعارة مكنية حيث شبه الإيوان بكائن حي أناح الدهر عليه بكلكله واراه كيف تكون مضاضة الذل بعد نضارة العز وكيف يكون العدم بعد الوجود .

بالإضافة إلى قوله في البيت الثامن والثلاثين :

عكست حظه الليالي وبات المشتري فيه وهو كوكب نحس

(عكست حظه الليالي) إستعارة مكنية حيث صور الليالي بإنسان قادر على تغيير الوضع أو الحال .

وعلى العموم فإن إستعارات البحتري بحسب ضوابط الشعريات الحديثة كانت ثرية، وعميقة تميزت بالحلاوة والعذوبة لأن شعريتها رعى فيها حسن تخير الوحدات المثيرة ودقة الوصف والنظم وملائمة المواقف إذ عند التمثيل يمثل فيضع كلا من ذلك في موضعه ويجريه بفطنة ومهارة فائقة .

3- الكناية : الكناية في اللغة مصدر لفعل (كنيت) أو (كنوت) نقول كنيت عن كذا ... تكلمت بما يستدل به عليه أو تكلمت بشيء أو أردت غيره .والكناية في البلاغة لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي .وبعبارة أخرى : كلام أريد به معنى غير معناه الحقيقي الذي وضع له مع جواز إرادة ذلك المعنى الأصلي إن لا قرينة تمنع هذه

الإرادة ([196]).

ويقسم علماء البلاغة الكناية إلى ثلاثة أقسام حسب المكنى عنه وهي كناية عن صفة، كناية عن موصوف، كناية عن تشبيه، ومن الكنايات الواردة في القصيدة نجد قوله :

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل حبس .

(صنت نفسي مما يدنس نفسي) كناية عن الترفع والعفة .

وكذا في قوله :

مشمخر تعلو له شرفات رفعت في رؤوس رضوى وقدس .

(تعلو له شرفات) كناية عن الشهوق والإرتفاع والصمود.

كما نجدها في قوله :

([196])

ليس يدري أصنع إنس لجن سكنوه أم صنع جن لإنس .

(أصنع إنس لجن، أم صنع جن لإنس .) كناية عن الإستغراب والتعجب .

بالإضافة إلى قوله :

عمرت للسرور دهرا فصارت للتعزي رباعهم والتأسي

(عمرت للسرور دهرا) كناية عن السعادة والطمأنينة.

كما نجدها في قوله :

وكأن الإيوان من عجب الصنعة جوب في جنب أرعن جلس.

(الإيوان من عجب الصنعة) كناية عن العظمة .

أيضا في قوله :

وهم خافضون في ظل عال مشرف يحسر العيون ويخسي

(وهم خافضون في ظل عال) كناية عن رفاهية العيش والإطمئنان .

كذلك في قوله :

وهو ينبيك عن عجائب قوم لا يشاب البيان فيهم يلبس

(عجائب قوم) كناية عن عظمة الفرس تاريخيا وعراقتهم فنا وعميرانا .

كما نجد في قوله :

فإذا ما رأيت صورة أنطا كية إرتعت بين روم وفرس

(إرتعت) كناية قوة التعبير في الرسم حتى إننا نفزع ونظن الأمر حقيقة .

الكناية على وجه العموم في شعر البحتيري مولد من مولدات الشعرية لأنها تعطينا الحقيقة مصحوبة بدليلها والقضية في طيها وبرها ؟؟ وتقدم الدلالات المجردة في صورة المحسوسات كالمصور الذي لنا صوره عن الكرم أو الجود أو الشرف، فيجعل لنا المعنوي حسيا واضحا ملموسا .

والكناية من حيث هي بعد من بعد أربعاء النسيج الشعر، قد ساعدت إلى كشف المدلول الثاني أي معنى المعنى، لأنها نشطن المتلقي واسهمته في كشف السر بنفسه وهو الوقوف على الجانب الحقيقي للاستعمالات الكنائية .

اما سر حلاوة الكنايةوسحرها فمرده الانصراف عن التعبير بالاصل الى ما هو املح في القلوب واعذب لان حسنها ياتي من طريق المبالغة في الوصف ([197]) .

([197]) رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ؟؟، دار العلوم للنشر والتوزيع، ص 195 .

2- البديع : هو العلم الذي تعرف به وجود تحسين الكلام من حيث الالفاظ ووضوح الدلالة على نحو يكسب التعبير طرافة وجره وبمعنى اخر هو العلم الذي تعرف به المحسنات المعنوية واللفظية والتي لم تلحق بعلم المعاني ولا بعلم البيان ([198]).

أ- الطباق : أطلقت عليه اسماء عديدة منها :

التطبيق، الطباق، التضاد والمطابقة والتكافؤ.

1- التعريف اللغوي للطباق : قال الخليل :" طابقت بين الشيئين اذا جمعت بينهما على حذو واحد وازلقتهما " .

وجاء في اللسان (طبق) "تطابق الشيئان : تساويا" .

والمطابقة الموافقة، والتطابق : الإتفاق، وطابقت بين الشيء : إذا جعلتها على حذو واحد وأزلقتها ...

2- التعريف الإصطلاحي : جاء في معجم المصطلحات :" هو الجمع بين الضدين أو المعنيين والمتقابلين في الجملة "، وجاء في الإيضاح :" هو الجمع بين المتضادين أي بين معنيين ومتقابلين في الجملة " ([199]).

أقسامه :

1- طباق الإيجاب : وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا نحو : خير المال عين ساهر لعين نائمة .فالقول مشتمل على الشيء وضده (ساهرة ≠ نائمة) .
2- طباق السلب : وهو الجمع بين فعلي مصدر واحد مثبت ومنفي نحو قوله تعالى :" قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون " ([200]) . فالفعل يعلمون أثبت في الطرف الأول من الطباق ونفي "بلا" في الطرف الثاني ويكون طرفاه أمرا ونهيا، كما في قوله تعالى :" فلا تخشو الناس وأخشون" ([201])

فالطرف الأول نهي (لا تخشوا) والطرف الثاني أمر (اخشون([202])).

ومن أمثلة الطباق في القصيدة نجد قوله :

ذكر تنيهكم الخطوب التوالي ولقد تذكر الخطوب وتنسي

فالطباق بين (تذكر ≠ تنسي) طباق الإيجاب .

كذلك في قوله :

لو تراه علمت أن الليالي جعلت فيه مأتما بعد عرس

فالطباق بين (مأتما ≠ عرس) طباق الإيجاب .

([198]) عاطف فضل، مبادىء البلاغة العربية، ط1، دار الرازي للطباعة والنشر والتوزيع، الاردن، 2006، ص 154.
([199]) محمد أحمد قاسم، علم البلاغة، البديع والبيان، ط1، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2003، ص 65.
([200]) سورة الزمر، الآية 09 .
([201]) سورة المائدة، الآية 44.
([202]) محمد أحمد قاسم، علم البلاغة، البديع والبيان، ص 67.

كما نجده في قوله :

يتظنى من الكآبة أن يبدو لعيني مصبح أو ممسي

الطباق بين (مصبح≠ ممسي) طباق الإيجاب .

بالاضافة الى قوله :

مزعجا بالفراق عن أنس إلف عز أو مرهقا بتطليق عرس .

يظهر الطباق في قوله : (مزعجا ≠ أنس) .

لقد إستعمل البحتري الطباق كمحسن بديعي وذلك من أجل تقويته وتقريبه لذهن السامع وسهولة الفهم وكما يقال : تفهم المعاني بالأضداد أو كما يقول الشاعر :

فالضد يظهر حسنه الضد وبالأضداد تتميز الأشياء .

ب- الجناس : هو إتفاق كلمتين في الهيئة وإختلافهما في المعنى ويأتي على نوعين :

* تام : هو ما إتفق عليه اللفظان في نوع الحروف وعددها وشكلها وترتيبها وإختلفا في المعنى .

* ناقص : هو ما إختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام هي : أنواع الحروف، وأعدادها وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات وترتيبها ([203]) .

فالشاعر تجاوز إستعمال الجناس التام، غير أنه إستعمل الجناس الناقص في قوله :

لولا ومساع لولا المحاباة مني لم تطقها مسعاة عنس وعبس

فالجناس الناقص هنا بين (عنس وعبس) .

كما نجه في قوله :

من مشيح يهوى بعامل رمح ومليح من السنان بترس

فالجناس الناقص هنا بين (مشيح ومليح) .

بالإضافة في قوله :

وكأن الإيوان من عجب الصنعة جوب في جنب أعن جلس .

فالجناس الناقص بين (جوب وجنب) .

يكون الجناس لون ادبي إذا بعد عن التكلف وجاء عفوا لتلبية متطلبات المعنى .

([203]) عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البديع، دط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص 205.

يكسو الجناس الكلام جمالا ويكسبه جرسا موسيقيا ويحسنه ويعبر عن إحساس الأديب ويعين على نقل هذا الإحساس .([204])

ج- المقابلة : هي أن تؤتى بمعنين متوافقين أو معان متوافقة، ثم بما يقابلها على الترتيب .،والبلاغيون مختلفون في أمر المقابلة، فمنهم من يجعلها نوعا من المطابقة ويدخلها في ابهام التضاد، ومنهم من جعلها نوعا مستقلا من أنواع البديع وهذا هو الأصح لان المقابلة اعم من المطابقة .

وصحة المقابلات تتمثل في توخي المتكلم بين الكلام على ما ينبغي، فإذا أتى بأشياء في صدر كلامه أتى بأضدادها في عجزه على الترتيب بحيث يقابل الأول بالأول والثاني بالثاني لا يخرج من ذلك شيئا في المخالف والموافق ومتى أخل بالترتيب كانت المقابلة فاسدة .([205])

ومن بين المقابلات التي نجدها في قصيدة البحتري قوله :

وإشترائي العراق خطة غيني بعد بيعي الشام بيعة وكس

المقابلة بين (إشترائي≠ بيعي) و (العراق≠ الشام) .

وكذا في قوله :

ليس يدري أصنع إنس لجن سكنوه أم صنع جن لانس .

فالمقابلة هنا تظهر بين (إنس ≠جن) و (جن≠ إنس) .

فالمقابلة تضفى على القول رونقا وبهجة ويقوي الصلة بين الألفاظ والمعاني، ويجلو الأفكار ويوضحها شريطة أن تجرى المقابلة مجرى الطبع أما إذا تكلفها الشاعر أو الأديب فإنها تكون سببا من أسباب إضطراب الأسلوب وتعقيده .([206])

3- المعاني : يهتم علم المعنى بدراسة التركيب والأساليب التي تخرج عن معناها الأصلي لتفيد معنى آخر، وفق تواجدها في السياق أي أنه "يدرس الخبر والإنشاء في مختلف أحوالهما" ([207]).

ونحاول في هذا الصدد الإشارة إلى بعض الأساليب التي استعملها الشاعر لإيصال فكرته إلى القارىء وبعض الأغراض التي تخرج فيها عن المعنى الحقيقي المباسر الذي وضعت له في الاصل .

* الأساليب الخبرية : إن الغرض الأصلي الذي وضعت لاجله الاساليب الخبرية هو إفادة السامع بمعنى أو مضمون فيحصل بذلك على المعلومات .

وإستطاع الشاعر في هذه القصيدة أن يتعدى هذا الغرض الى ما يخدمه ويعبر عن احزانه وياسه بطريقة تثير في المتلقي.

([204]) عبد الرحمان شبيان، المختار في الأدب والنصوص البلاغية، دط، المعهد التربوي، الجزائر، 1985، 1986، ص233.

([205]) عبد العزيز عتيق، علم البديع، دط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص، 1985، ص 86.

([206]) المرجع نفسه، ص 90.

([207]) الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ط1، المركز العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، 1992، ص 97.

وفي هذه القصيدة نجد بعض الاساليب الخبرية الواردة في قوله :

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل حبس .

وتماسكت حيث زعز عني الدهر التماسا منه لتعبي ونكسي .

وبلغ من صبابة العيش عندي طففتها الأيام تطفيف بخس .

وبعيد مابين وارد رفه علل شربه ووارد خمس .

وكأن الزمان أصبح محمو لا هواه مع الأخس الأخس .

هذه كلها أساليب خبرية وكما معروف أن الشاعر في الأصل يستعمل مثل هذه الاساليب من اجل التقرير والتوضيح وافادة السامع لكن الشاعر بهذه الاساليب استطاع ان يتجاوز بها هذا العرف فنلمس ان هذه التعابير جاءت لاظهار الاسى والحسرة التي تسكن نفسية الشاعر وتلك الاضطرابات النفسية التي تنعكس في التوتر في الدلالات والتعبير .

وكذا نجد الاساليب الخبرية في قوله :

وهم خافضون في ظل عال مشرف يحسر العيون ويخسي .

مغلق بابه على جبل القبق إلى دارتي خلاط ومكس

حلل لم تكن كأطلال سعدى في قفار من البسابس ملس

ومساع لولا المحاكاة مني لم تطقها مسعاة عنس وعبس

نقل عهدهن عن الجدة حتى غدون أنضاء لبس

فكأن الجرماز من عدم الأنس واخلاله بنية رمس

لو تراه علمت أن الليالي جعلت فيه مأتما بعد عرس

وهو ينبيك عن عجائب قوم لا يشاب البيان فيهم بلبس

فهذه البيات في مجملها أساليب خبرية حين تبن وصف صورة الإيوان وغرضها الوصف واضهار الاعجاب بمميزات الإيوان .فهذا الإيوان العظيم المستقر في قلب الجبل يثير الاعجاب والدهشة في صمته كانه ترس، وفي حزنه كانه يتهالك على فراق احبته عمن اكره على تطبيق عروسه وشقيقة روحه وحتى الحظ عندما صار اليه انعكس وانقلب نحسا ثم يتمتع في في مخيلته رؤى الخيالات السعيدة فيراه مجللا رافلا يحلل النعيم والحرير معرفا بمظاهر السعادة، عال بشرفاته المرتفعة كانها فوق جبل رضوى او القدس بل يخيل اليه على اجنحة هذا الحلم ان القصر عامر كما كان بمراتب القوم .وبناء الطبقات المختلفة غاصا بالوفود التي تقف خلف بعضها صفوفا حاسرة .فهذا الجو المثير المبهج للنظر كانه يوحي بانه انقضاءه كان من يوم او اثنين لا غير، ثم يتحسر على تلك الديار البائدة التي امتلأت بالفرح مدة طويلة، لكنها الآن اصبحت موطنا للحزن والأسى .

وكما نجد أيضا الأساليب الخبرية في قوله :

فإذاما رأيت صورة أنطا كية أرتعت بين روم وفرس

والمنايا مداثل وأندشر وأن يزجي الصفوف تحت الدرفس .

في إخضرار من اللباس على أصفر يختال في صبغة ورس

وعراك الرجال بين يديه في خفوت منهم وإغماض جرس

من مشيح يهوي بعامل رمح ومليح من السنان بترس

تصف العين أنهم جد أحياء لهم بينهم إشارة خرس

يغتلي فيهم إرتيابي حتى تتقراهم يداي بلمس

فالشاعر هنا يصف المعركة التي جرت بين الروم والفرس وهي معركة أنطاكية وهي مجرد صورة في القصر، ولكن البحتري كانت له طريقة رائعة في الوصف ومخيلته واسعة في كيفية إيصالنا هذه الصورة فالبحتري أعجب بهذه الصورة وتفنن في وصفها وهذا التفنن هو الذي يؤثر في التلقي فهذه الأساليب كلها خبرية وغرضها الوصف وإظهار الإعجاب بروعة الرسم .

* الأساليب الإنشائية : ان طغيان الأساليب الخبرية في القصيدة شغلت الشاعر عن استعمال الاساليب الانشائية لان الشاعر بصدد تصوير حقائق وقعت وتقريرها وهذا من خلال وصفه لمعركة أنطاكية ووصف الايوان بالاسناد الى مخيلته الواسعة .

فالبحتري استخدم الاستفهام في ثنايا بعض الأبيات وكذا النهي والتي جسد من خلالها حيرته وآلامه واحزانه .

* الاستفهام : هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل وله أدوات كثيرة منها : الهمزة، هل يطلب بالهمزة أحد أمرين:

أ- التصوير : وهو إدراك المفرد وفي هذه الحال تأتي الهمزة متلوة بالمسؤول عنه ويذكر له في الغالب معادل بعد أم .

ب- التصديق : وهو إدراك النسبة وفي هذه الحال يمتنع ذكر المعادل يطلب بهل التصديق وليس غير، ويتمنع معها ذكر المعادل ([208])

ومن الإستفهامات التي نجدها في القصيدة قوله :

حلم مطبق على الشك عيني أم أمان غيرن ظني وحدسي ؟

يتساءل البحتري في هذا البيت ويستغرب من أن كسرى يناوله كأسا من الشراب، فهو يتوهم إن كانت حقيقة أم مجرد خيال .

([208]) علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، البيان والمعاني والبديع، ص 189.

كما نجد كذلك في قوله :

ليس يدري أصنع إنس لجن سكنوه أم صنع جن لانس .

فالشاعر يتساءل عن صنع الإيوان وهذا دليل على مدى إعجاب الشاعر بالإيوان وتعجبه بصنعه وعظمته لهذا يستفسر عن صانعه أهو من إختراع الإنسان أم الجن .

* النهي : النهي طلب الكف عن الفعل على وجه الإستعلاء وله صيغة واحدة هي المضارع مع لا الناهية .قد تخرج صيغة النهي عن معناها الحقيقي الى معان أخرى تستفاد من السياق وقرائن الأحوال كالدعاء والإلتماس والتمني، والإرشاد، والتوبيخ، والتئيس، والتهديد، والتحقير .([209])

فالبحتري لم يورد أسلوب النهي في القصيدة بكثرة بل يكاد ينعدم حيث نجد نهي واحد في قوله :

لا ترزني مزاولا لإختباري عند هذي البلوى فتنكر مسي

فالبحتري هنا ينهى بعدم إمتحانه وتجريبه في هذه المحنة التي أصابته، لأنه حتما سيكون الإمتحان صعبا وسلبا عليه وبالتالي يرفض أي محاولة في إختباره وهو في هذه البلوى .

فالبحتري في هذه القصيدة إعتمد على الأساليب الخبرية أكثر من الأساليب الأنشائية، وهذا ليحقق ويصل إلى غايته وهي تحقيق وتقرير الحقائق فالأساليب الخبرية هي التي تلائم وتناسب هذا الغرض .

([209]) علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص 172.

المستوى الدلالي:

أجاد البحتري في أكثر فنون الشعر وقصّر في الهجاء غير أن أروع شعره كان في الوصف.

وقد ذكر عن المعري أنه قال : المتنبي و أبو تمام حكيمان والشاعر هو البحتري، والحقيقة أنّ البحتري أشعر الثلاثة عند من يفضلون رونق الديباجة وسهولة المعنى ووضوح التركيب وقرب الخيال وتحليقه وتآلف الألفاظ.

فقد كان مطبوعا على الشعر مولعا بالجمال واسع الخيال بعيدا عن التكلف، وقد ساعدته على النبوغ في الشعر بيئته التي عاش فيها حيث انطلق خياله انطلاق جو البادية، وتلألأت ألفاظه تلألؤ ذلك الجو السحري في بلده منبج.

وأهم مميزات شعر البحتري حلاوة موسيقاه وانسجامها مع العواطف والمعاني وخصب الخيال،والإبداع في تصوير الألوان والصورة الفنية الرائعة، وحسن الديباجة وقرب المعنى وسهولة الألفاظ وعدم التكلف وجودة الطبع وتلاؤم الأفكار وحسن حوك القصيدة وترتيب أقسامها.

ولعلّ هذا الذي دعا النقاد لأن يصفوا شعره بالسحر الحلال وبالسهل الممتنع.[210]

- وقد اشتهر البحتري بقصيدته السينية التي يصف فيها "إيوان كسرى" الذي برع وتفنّن في هذا الفن براعة فائقة، جعلته محل إعجاب الأدباء والعلماء والشعراء، حيث يقول فيه عبد الله بن المعتز وهو من القدامى:" لو لم تكن للبحتري إلا قصيدته في وصف إيوان كسرى وليس للعرب مثلها لكان أشعر الناس في زمانه". وهذه القصيدة من الروائع التي وقف الفن والتذوق والإنسان برحابها طويلا لأنها جماع لفن الرجل وعبقريته وخبرة عمره.

والبحتري بفضل هذه السينية الرائعة استطاع أن ينهض بقيم فنية لم يكن يحلم بها الشعراء القدامى وشعراء البادية، حيث أننا عندما نتصفح ديوانه نحس إحساسا عميقا انه استطاع أن يستخرج من "القيتارة" القديمة للشعر كل ما يمكن من مهارة فنية للصوت والموسيقى.[211]

---

210 - يوسف الشيخ محمد، ديوان البحتري ج1، د ط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2000، ص ص 05-06.

211 - رابح بوحوش ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري،د ط ، دار العلوم للنشر والتوزيع ، الإسكندرية 2006،ص

دلالة العنوان :وصف إيوان كسرى

تحكم العنوان ثلاثية، الزمان والمكان والموضوع ،هذا الأخير يتمثل في الوصف أو في غرض الوصف ،وهو غرض عرف قديما في ثنايا القصائد وأحيانا كان يأخذ قصائد مستقلة خاصة في عصر العباسيين باعتبار هذا العصر البدايات الأولى لتبلور هذا الغرض.

وهو غرض ارتبط بشعر البحتري كثيرا خاصة في هذه الفترة، لذلك كان من الطبيعي أن يرتبط عنوان قصيدة البحتري بهذا الموضوع أو الغرض.

ذكر البحتري كلمة "إيوان" في عنوان قصيدته وهذا ليس عبثا وإنما جاءت تلك اللفظة تعبر عن مكان جزئي داخل بلاط ملك الفرس حينما دخله الشاعر ووصل إلى وسطه، والذي يسمى بـ"الإيوان" حيث واجهته لوحة تعبر عن معركة من المعارك التي حدثت بين الروم والفرس فراح الشاعر يدقق ويمعن النظر فيها فابتعد بخياله الى إحياء مشاهدها معبرا عنها في مضمون قصيدته.

ثم نجد الشاعر يتم عنوان قصيدته بشخصية كسرى العظيمة والذي عرف في العهد العباسي أنه ملك الفرس والذي قاد الفرس أو الجيش الفرسي في كثير من معارك الروم.

عندما نبحث عن الرابط بين أجزاء العنوان نلحظ أن كسرى كان له مكان خاص اشتهر به في القصر، وربما قد يكون ذلك المكان محل استقطاب مختلف الزوار خاصة الشعراء ممن كانت لهم حظوة عند الملك الذي حظي بالعديد من قصائد المدح والوصف الذي ارتبط بالعمران في ذلك الوقت وهو ما جسده الشاعر في اختياره للعنوان، إذ جعل وصفه لمكان كانت له أهمية كبيرة وهي عادة عنده لأنه شاعر عباسي ، تميز بغرض الوصف للعمران والقصور، وكل ما يثير في نفسه الدهشة والإعجاب.

من هنا نرى أن العنوان هو عتبة لمضمون القصيدة وبالتالي جسد أفق انتظار القارئ.

مناسبة القصيدة :

كانت "المدائن " عاصمة بلاد الفرس قبل أن يفتحها المسلمون وكان مقر الملك يسمى" القصر الأبيض" وفي وسطه "إيوان كسرى" وهي قاعة كان يجلس فيها، ولقد رسمت على احد جدرانها معركة أنطاكية التي دارت أحداثها بين الفرس والروم، وقد أصبح هذا القصر من الآثار الرائعة بعد زوال دولة الفرس.

وكان البحتري الشاعر المقرب لدى الخليفة العباسي المتوكل فلما قتل حزن عليه ورثاه، فضاق به إبن المتوكل الذي كانت له يد في قتل أبيه، وشعر منه أو اتجاهه بجفوة وفترت العلاقة بينهما فامتلأت نفس

البحتري همًا وذهب إلى المدائن في رحلة ليسلي بها نفسه ، فوقف أمام قصور الفرس الدارسة يصفها وصفا حسيا رائعا ثم يحاول الانتقال إلى المعنويات أي إلى تاريخهم وعظمتهم،والقصيدة تقع في 56 بيتا ، عشرة منها في ذكر البحتري لحاله وشكوى دهره ،وستة(06) منها في السبب التاريخي في ذكر هذه الوقفة ثم ستة أبيات في ذكر عظمة الفرس وستة أخرى في ذكر أحوال خاصة وما بقي من القصيدة فوصف للإيوان ،وقد تفنن فيه الشاعر ماشاء.

وقد فاضت خواطر الشاعر وتأملاته وآلامه ونبعت من تجربته الشعرية قصيدة مطلعها:

صَنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِسُ نَفْسِي وتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسِ

وفيها يذكر الشاعر جفاء المنتصر ابن المتوكل ويذكر رحلته إلى بلاد الفرس ونفسه مليئة بالحزن لما أصاب المتوكل على يد أعدائه ومنهم إبنه فيقول:

وَلَقَدْ رَابَنِي نُبُوُ ابْنِ عَمِي بَعْدَ لَيْنٍ من جَانِبَيْهِ وأُنْسِ

وإِذَا مَا جُفِيتُ كُنْتُ حَرْبًا أَنْ أُرَى غَيْرَ مُصْبِحٍ حَيْثُ أُمْسِي

حَضَرَتْ رَحْلِي الهُمُومُ فَوَجَهْتُ إلى أَبْيَضِ المَدَائِنِ عُنْسِي

وفيها يصف الإيوان وما على جدرانه من رسوم لمعركة أنطاكية.

شرح أبيات القصيدة:

يعتبر إيوان كسرى مضرب المثل عند العرب ،ولقد استلمّ البحتري أحجاره وطاف بأركانه فقد قيل لأعرابي كيف تصنع بالبادية إذا انتصف النهار وانتعل كل شيء ظله ؟

فأجاب وهل العيش إلا ذاك يمشي أحدنا ميلا فيرفض عرقا كأنه الحمان ثم ينصب عصاه ويلقي عليها كساءه وتقبل الرياح من كل جانب فكأنه إيوان كسرى.

لقد استشار أمير المؤمنين المنصور خالد بن برمك في هدم الإيوان غير أن بن برمك أجابه بعدم فعل ذلك لأن الإيوان أثر عظيم يدل على أن ملة ودينا وقوما أذهبوا ملك لهدمه، ولم يصغ الأمير إلى رأي خالد بن برمك فأمر بهدمه غير أنه وجد أن النفقة عليه في هدمه أكثر من الفائدة بنقضه فتركه، وسواء كانت هذه الحكاية صحيحة أو خرافة تناقلها الناس إلا أنها دليل على منزلة الإيوان في صدور العرب لذلك العهد.

لقد اختار البحتري الإيوان في وصفه لعلتين يذكرهما الأولى في بداية القصيدة وتتمثل في الهرب من الهموم ومن ظلم الأقارب وبالفزع إلى طلول الإيوان ينسى في أكنافها حزنه ويستودعها أساه وشجاه وذلك حيث قال :

صَنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِسُ نَفْسِي وتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسِ

وتَمَاسَكْتُ حَيْثُ زَعْزَعَنِي الدَّهْرُ التِمَاسًا مِنْهُ لِتَعْسِي ونَكْسِي

ثم ينتقل الى الموضوع مباشرة بقوله:

حَـضَرَتْ رَحْلِي الهُمُومُ فَوَجَهـ تُ إلى أَبْيَضِ المَدَائِنِ عُنْـسِي

أَتَسَلَّى عَنِ الحُظُوظِ وآسَى لِمَحَلٍ مِنْ آلِ سَاسَانَ دَرْسِ

وتراه في نهاية القصيدة يذكر أنه بكى على الإيوان وليست الدار داره ولا الجنس جنسه لأن لأهله نعمى على أهله ولأنهم أيدوا ملكهم وشدوا قواه بما أمدوهم به من الكتائب في أيام القتال وذلك حيث يقول:

عُمِرَتْ لِلسُرُورِ دَهْرًا وَصَارَتْ لِلتَعَزِي رِبَاعُهُمْ والتَـأَسِي

فَلَهـَا أَنْ أُعِينَهَا بِدُمُـوعٍ مُوْقَفَاتٍ عَلَى الصَّبَابَةِ جِبْسِ

وفي البيت الأخير يذكر أنه يكلف بالأشرف من كل جنس، ويبكي المجد الذاهب وأن تقطعت بينه وبين أهله الأسباب.

وأَرَانِي مِنْ بَعْدُ أَكْلَفُ بِالأَشْـ رَافِ طُرًا مِنْ كُلِ سِنْخٍ وأُسِ

_ ترينا سينية البحتري حسن قيام الشعر على الآثار وكيف تتجدد الديار في بيوته بعد الإندثار، وقد قال صاحب(الفيح القسي في الفتح القدسي) بعد كلام: فانظروا إلى إيوان كسرى وسينية البحتري في وصفه تجدوا الإيوان قد خرت شفاعته وعفرت شرفاته وتجدوا أن سينية البحتري قد بقي بها كسرى في ديوانه أضعاف ما بقي شخصه في إيوانه) وهي السينية التي مطلعها:

صَنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِسُ نَفْسِي وتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسِ

ولقد كانت نزعة البحتري فردية وليست اجتماعية، كما أنه حدثنا كيف كففت الأيام من صبابة عيشه، وما كان من غبنه حيث باع الشام واشترى العراق وكيف رابه نبو ابن عمه بعد أن كان أنيس المحضر لين الجانبين حيث يقول:

واشترائي العراق خطة غبن بعد بيعي الشام بيعة وكس

لا ترزني مزاولا لاختباري عند هذي البلوى فتذكر مسي

وقد يحيا عهد بني ذا هنات أبيات على الدنيئات شمس

ولقد رابني نبو ابن عمي بعد لين من جانبيه وانس

- كما نجد أن البحتري عان من عنف الدهر وجوره ونلمح هذا من قوله :

وكان الزمان أصبح محمو لا هواه مع الأخس الأخس

- ونجد البحتري أخذ يتحدث عن إيوان كسرى بعد مقدمته الوجيزة، كما تحدث عن بنيانه ويعرض سكان القفار من الأعراب فيقول:

أتسلى عن الحظوظ وآسي لمحل من آل ساسان درس

ذكرتنيهم الخطوب التوالي ولقد تذكر الخطوب وتنسى

وهم خافظون في ظل عال مشرف يحسر العيون ويخسي

حلل لم تكن كأطلال سعدى في قفار من البسابس ملــس

وفي قوله:

وهو ينبيك عن عجائب قوم لا يشاب البيان فيهم بلبس

في هذا البيت يمهد البحتري لوصف ما في الإيوان من النقوش والتهاويل ونلاحظ أن البحتري يتحسس وهو يبين عن أثر الإيوان في نفسه، ويتوقف وهو يفصح عما بين العرب والفرس من شتى الفروق وترجع هذه الحبسة الى إتقاء الفتنة وكبح ما يجتمع عن هذه المقارنة بين شهوة التنافر وإثارة الأحقاد ولهذا يقول في هدوء :

حلل لم تكن كأطلال سعدى في قفار من البسابس ملس

ومساع لولا المحاباة مني لم تطقها مسعاة عنس وعبس

وقد صدق البحتري وأن جرح الإيوان، وإلا فما هي أطلال سعدى ورسوم ليلى ونؤى عفراء.

ونستجيد قوله:

نقل الدهر عهدهن من الجدة حتى غدون أنضاء لبس

فكأن الجرماز من عدم الأنس وأخلافه بنية رمس

في هذين البيتين دقة وخيال ،ولنا أن نتأمل كيف صارت هذه الحلل (أنضاء لبس) وكيف أمسى الجرماز وكأنه (بنية رمس).

فأما قوله:

لو تراه علمت أن الليالي جعلت فيه مأتما بعد عرس

فهو غاية في بكاء المغاني، يتحكم فيها البلى وتبطش بها أيدي العفاء.

ثم أخذ البحتري يصف ما في الإيوان من صور المعارك فقال:

فإذا ما رأيت صورة أنطا كية ارتعت بين روم وفرس

إلى قوله:

يغتلي فيهم ارتيابي حتى تتقراهم يداي بلمس

وهذه القطعة من أدق ما قيل في الوصف ،حيث يذكر أنه شهد في الإيوان صورة كسرى وهو يحاصر أنطاكية وأنك لو رأيت هذه الصورة لارتعت من حملة الفرس على الروم، وكيف يرتاع المرء وهو يشاهد صورة على الحائط؟ هذا هو وجه الحسن فهو يذكر أننا حيث نرى هذه الصورة لا يخطر ببالنا أنها صورة وإنما نحسب لصدق التصوير أننا في ميدان القتال والمنايا مواثل أمامنا وأنوشروان يزجي الصفوف تحت

الدرفس أو اللواء ، ولم يفتنه أن يصف ما على الجنود من ألوان الثبات وما هم عليه من إيثار الخفوت بين مشيح بالرمح ومليح بالسنان.

ولننظر كيف يقول:

تصف العين أنهم جد أحيا ء لهم بينهم إشارة خرس

يغـتلي فيهم ارتيابي حتى تتقراهم يداي بلــمس

فهو يراهم جد أحياء وإن لم يسمع لهم صوت ،لأن في سماتهم ما يدل على اكتفائهم بالإشارة كما يكتفي الخرس، فيعود إلى نفسه فيذكر أنه يرتاب ثم يغلب على حسه فيرتاب فيما يراه فيلمس الصورة بيده ليعرف أحقيقة هي أم خيال، والمصور الحاذق هو الذي يسبغ على صوره أثواب الحياة.

- رأينا كيف وصف البحتري ما رآه في الإيوان من رسم المعركة بين الفرس والروم وهو في هذه الأبيات ينتقل إلى الحديث عن تلك الكأس الروية التي اصطبح بها في الإيوان فيقول:

قد سقاني ولم يصرد أبو الغو ث على العكسريين شربة خلس

مــن مدام تقولها هي نجم أضوء الليل أو مجاجة شمس

إلى قوله:

حلم مطبق على الشك عيني أم أمان غيرن ظني وحدسي

ونجد في قوله في وصف الخمرة بمجاجة الشمس شيء من روعة الخيال.

- ولنا أن نرى أو نتأمل كيف يدنو الشارب المحتسي آلة المدام في قوله:

أفرغت في الزجاج من كل قلب فهي محبوبة إلى كل نفس

بحيث يخالها أفرغت في الزجاج من كل قلب وأنها لذلك محبوبة إلى كل نفس فإذا لهذا الشمول والتعميم معنى يروع أصحاب الأذواق من علماء المعاني ،ولننظر كيف دارت الخمر بعد ذلك برأس البحتري فتوهم - ومن ذا الذي لا يتوهم وهو في مثل حاله – أن كسرى نديمه، والبلهبذ أنيسه، وكيف تاب إلى رشده، وأخذ يفكر أهو في حلم أطبق عينيه على الشك أم هي أمان غيرن ظنه وحدسه،وفي هذا الترديد ما فيه من تمثيل الحيرة والارتياب في رأس المعتقل النشوان.

بالإضافة إلى قوله:

ليس يدري أصنع أنس لجن سكنوه أم صنع جن لإنس

فهذا البيت من عيون القصيدة، والعرب ينسبون إلى الجن صنع كل عجيب وهي خرافة قديمة تزخر بها الأساطير ،وهي كذلك مورد من موارد الخيال، وكأن من المستوجب أن يعقب البحتري هذا البيت الفرد بقوله:

غير أني أراه يشهد أن لم يك بانيه في الملوك بنكس

وكذا قوله:

فكأني أرى المراتب والقو م إذا ما بلغت آخر حسي

وكأن الوفود ضاحين حسرى من وقوف خلف الزجاج وخنس

إلى قوله:

عمرت للسرور دهرا وصارت للتعزي رباعهم والتأسـي

فلها أن أعينها بدمـــوع موقفات على الصبابة حبس

ولهذه الأبيات روعة يحسها من شهد من التصوير الصادق مثل ما شهد البحتري في أعطاف الإيوان،والبحتري بهذا الوصف فنان يقول على علم ويعرف ما يعني.

المعجم الشعري:

ماهية المعجم الشعري ووظيفته:

تعد قضية المعجم الشعري من مستحدثات النقد الأدبي الألسني [212]، ويعني تمييز النص الشعري بمجموعة من الخصائص الفنية الشعرية التي يتفرد بها أو التي يجب أن يتفرد بها على الأقل.[213]

والكلمة في البناء الشعري تفقد طبيعتها القاموسية المحددة ، وتستحيل إلى خلق آخر لطبيعة أخرى تقف العلامات فيه ،ويقف الإيحاء منه ،ويقف كل التحويلات الجمالية المتحركة على سطحه.[214]

فالكلمات في الشعر يقصد بها ماوراء مدلولها ،فلا يقف الشاعر امام معانيها المعجمية مثل وقفة الناشر،وإنما يصبح للكلمات معاني ودلالات تتعدى بكثير المعنى المعجمي .[215]

نلاحظ أن قصيدة البحتري تقوم على محورين اثنين في المعجم الشعري :

أولها: معجم الحزن والأسى والألم وما في حكم هذه المعاني والمتمثلة في زعزعني الدهر تعسي،نكسي،البلوى، حربا، الهموم، رمس ،مأتما، المنايا، عراك الرجال، الكآبة، الفراق التعزي،التأسي ،دموع ، بطعن.

---

212 - عبد الملك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية ، د ط ، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، 1991،ص177.

213 - المرجع نفسه،ص173.

214 - مصطفى السعدني ،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر ، ط1، دار العودة، بيروت، 1979،ص69.

215 - المرجع نفسه، ص65.

ثانيهما: معجم الفرح والسرور والسعادة وما في حكمهما مثل: الصبابة، المحاباة،عرس يهوي،سرورا، ارتياحا، البياض ،اللقاء ،اقتراب، السرور ،هواه.

العلاقة بين الحقول الدلالية:

نرى أن العلاقة بين هذه الحقول الدلالية هي علاقة ضدية،لأن الفرح نقيضه الحزن.

فالشاعر يعيش حياة حزينة فيطمح ويسعى أن يعيش ويحيا بحياة أفضل منها.

ومن خلال المعجم اللغوي الذي اعتمده البحتري ،نجد أن ما زاد قوة للعبارة هو استخدامه لبعض الألفاظ الغامضة ،لأن الاستعمال المعتاد والمتداول دليل على ضعف الملكة اللغوية وموهبته الشعرية وضعف قاموسه اللغوي.والشاعر الحقيقي هوالذي يتلاعب بالألفاظ والذي يغوص في أعماق المعاني ويجعل من الصور التعبيرية الإيحائية أقوى فنا من الصور الوصفية المباشرة، وهذا عمل من أعمال الخيال.

المستوى الموسيقي :

هو الذي يتناول فيه الدارس ما في النص من مظاهر الإتقان الصوتي ومصادر الإيقاع وفيه من ذلك النغمة والنبرة والتكرار والوزن، ما بينه المنشئ من توازن وتوازي ينفذ السمع والحس.[216]

والإيقاع الموسيقي نظام قائم على التناسب بحيث تتوزع الأدلة الصوتية على طول المعطى الإيقاعي بشكل يراعي فيه البعد الزمني بين متحرك وساكن يتكرران بعدد دقيق وزمان محدد إلى النهاية، وهذا الإيقاع نحو الأمام لا يتوقف في القصيدة العمودية إلا بوصول الوحدة الإيقاعية الكبرى ثم يحركها عنصر التكرار فلا يتوقف إلا بانتهاء الوحدة الإيقاعية الموالية لها وهكذا إلى نهاية النص [217].

ولموسيقى الشعر أهمية عظيمة في التأليف بين الصورة الشعرية وتكوينها إلى جانب وظيفتها في تبليغ المعنى.الموسيقى فن فطري غريزي ومنذ كان الإنسان كانت الموسيقى في الطبيعة، في غناء الطير وفي حفيف الأوراق وفي وقع المطر وكذا في هدير الأمواج وفي مناغاة الطفل .كل شيء كان ينضج بالموسيقى وهذا النشوء الفطري خلق عند الإنسان إحساسا غريزيا بجمالها وتفوقا طبيعيا بجمالها.[218]

1- الوزن:

تنتمي القصيدة إلى الشعر العمودي الذي يعتمد على أوزان الخليل وبالضبط البحر الخفيف.

---

216 - إبراهيم خليل ، في النقد والنقد الألسني، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان ، 2002 ، ص 155.

217 - فريدة ثابتي، شعرية القصيدة الجزائرية بعد 1980، رسالة ماجستير ، 1996 – 1997 ، ص 9.

218 - عبد المجيد جيدة ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط 1 ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، 1980 ص 352.

سمي كذلك لأن الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت وقيل سمي خفيفا لخفته على اللسان الناتجة عن تعاقب أسبابه في أوائل أجزائه وأواخرها والأسباب أخف في النطق من الأوتاد ووزنه التام فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مرتين في البيت[219].

إن اختيار الوزن له وظيفة أسلوبية تتجلى في علاقة الوزن بموضوع القصيدة ومضمونها، ومن هنا كان الوزن شيئا واقعا على جميع اللفظ الدال على معنى ،فاللفظ والمعنى والوزن تأتلف فيحدث من ائتلافها بعضها إلى بعض معان[220].

ولقد لجأ البحتري إلى استعمال هذا البحر لأنه يلبي غاياته في وصف إيوان كسرى ومعركة أنطاكية ولقد كان هذا البحر يخدم الغرض ،وذلك بخفته في الذوق والتقطيع، وكذلك ليؤثر في السامعين ويجعلهم يعيشون الحدث الذي يشعر به من حزن وأسى

2- القافية:

القافية هي مجموعة أصوات تكون مقطعا موسيقيا واحدا يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول فيكرره في نهايات أبيات القصيدة كلها مهما كان عددها (في القوافي المفردة) أو أن يكون المقطع الصوتي مزدوجا بيت في كل بيت وشطره و عجزه [221].

فيرى الخليل أن القافية عنده هي ما بين أخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع متحرك الذي قبل الساكن، وتكون القافية على رأي الخليل (الواو، اللام، الحاء، الكاف، الميم والواو)[222].

وحروف القافية مخصوصة بها وهي ستة: الروي، والوصل والخروج و الردف والتأسيس والدخيل،وقد جمعها "صفي الدين الحلي في قوله"

مجرى القوافي في حروف ستة كالشمس تجري في علو بروجها

تأسيسها ودخيلها مع ردفها ورويها مع وصلها وخروجها [223]

فنجد في قصيدة البحتري التي نحن بصدد دراستها "وصف إيوان كسرى" نجد قافيتها تتمحور حول موضوع القصيدة ومضمونها، أي أنها تخدم الفكرة وذلك في وصف الإيوان.

3- الروي:

الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويلزم تكراره في كل بيت منها في موضع واحد وهو نهايته وإليه تنسب القصيدة فيقال: لامية أو ميمية أو نونية أو غير ذلك،والروي إذا كان متحركا يسمى مطلقا أما إذا كان ساكنا فهو المقيد [224].

---

219 - عبد اللطيف شريفي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،2005، ص80.

220 -نور الدين السد ، المكونات الشعرية في بائية ابن مالك ابن ريب ، مجلة اللغة والأدب ، العدد 14 ، 1999،ص30.

221- عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه،دراسة وتطبيق في شعر السطرين والشعر الحر، ط1،دار الشروق للنشر والتوزيع،الأردن، 1997، ص168.

222 - المرجع نفسه،ص169.

223 - عبد اللطيف شريفي ،محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص100.

والقصيدة التي نحن بصدد دراستها فهي قصيدة سينية ويصنف هذا الحرف من بين الأصوات المهموسة وهو ما أعطى للقصيدة صفة الشعرية والجمال، وهذا الحرف تكرر كروي في القصيدة 55 مرة أما في محتواها أي في المتن ورد 45 مرة والمجموع 100 مرة.

وهذا التكرار لحرف السين في قصيدة "وصف إيوان كسرى" للبحتري أثرى القصيدة الخاصية الصوتية وأضفى إليها خاصية الشعرية.

4- التدوير:

يشير مصطلح التدوير في الدراسات التي تتصل بعلم العروض وموسيقى الشعر إلى معنيين،أولهما خاص بالقصيدة (البنية التقليدية) ،والآخر خاص بالشعر الحر.

أما ما يتصل بالشكل البيتي الموروث فيدل على اتصال شطري البيت واندماجهما بحيث لا يمكن تقسيم البيت إلى شطرين، إلا من خلال تقسيم إحدى كلماته لتصبح بعضها في آخر الشطر الأول وبعضها في أول الشطر الثاني ،تأسيسها على الوزن أو البناء الإيقاعي بحسب نظام التفاعيل في هذا الوزن [225].

ولإظهار هذا التدوير قمنا بالكتابة العروضية وذلك بتقطيع بعض أبيات القصيدة.

في البيت الخامس:

وكأن الزمان أصبح محمو لا هواه مع الأخس الأخس

وكأنن ززمان أصبح محمو لن هواه مع لأخسس لأخسسي

///0/ 0/ /0/ //0/ /0/ 0/0 0/ //0/ // 0//0/ /0//0/0

فعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلات متفعلن فاعلاتن

في البيت الثاني والعشرين:

فإذا ما رأيت صورة أنطا كية ارتعت بين روم وفرس

فإذا ما رأيت صورة أنطا كية رتعت بين رومن وفرسي

---

224 - عبد الرضا علي ،ص171.

225- محمد مصطفى أبو الشوارب ، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده،ط1،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية،2005، ص129.

0/0// 0/0/ /0/ /0/0 /// 0/0///0/ /0// 0/ 0///

فعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فاعلاتن

وفي البيت الثالث والعشرين:

والمنايا مواثل وانوشر وان يزجي الصفوف تحت الدرفس

ولمنايا مواثلن وانوشر وان يزجصصفوف تحت ددرفسي

0/0/ /0/ 0//0//0/0/ /0/ 0/0/// 0//0// 0/0//0/

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

وكذا في البيت الخامس واربعين:

فكأنني أرى المراتب والقو م إذا ما بلغت آخر حسي

فكأنني ارلمراتب ولقو م اذا ما بلغت االخر حسسي

0/0/// 0//0/ 0/ 0// / 0/0/// 0//0// 0/0///

فعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتـن متفعلن فعلاتـن

كما نجده في البيت السابع واربعين:

وكأن القيان وسط المقا صير يرجحن بين حو ولعس

وكأنن لقيان وسط لمقا صير يرجحن بين حوون ولعسي

0/0//0/ 0//0// 0/0//0/ 0//0/0 //0// 0/0///

فعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

- إن ظاهرة التدوير تجعل المعنى في الشطر الأول لا يقوم إلا بواسطة الشطر الثاني، ويمكننا القول أن البيت هنا بنية واحدة أي أن كل شطر يخدم الآخر وهذا ما منح القصيدة أغراض جمالية وأخرى دلالية ،ولقد اعتمد البحتري على ظاهرة التدوير لأنها من سمات الشعر القديم.

5- التضمين:

وهو تضمين معنى البيت الثاني معنى البيت الأول، ولا يتم معنى البيت الأول إلا بمجيء البيت الثاني، وهو في اللغة تثبيت شيء في شيء آخر [226].

وهو في العيوب : تعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني .

---

226 - حميد آدم ثويني ، علم العروض والقوافي ، ط1 ، دا ر الصفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، 2004،ص245.

ومن التضمين أن يكون البيت قائما بنفسه ولكنه يحوي جملا غير مفسرة والبيت الثاني يفسر تلك الجمل، فالبيت الأول يحتاج ورود الثاني، كذلك البيت الثاني يرتبط بالأول [227].

ومن الأمثلة الواردة عن التضمين في القصيدة نجد:

قوله:

وتماسكت حيث زعزعني الدهر التماسا منه لتعسي ونكسي

بلغ من صبابة العيش عندي طففتها الأيام تطفيف بخس

وبعيد ما بين وارد رفه علل شربه ووارد خمس

وكذا في قوله:

حضرت رحلي الهموم فوجهت إلى أبيض المدائن عنسي

أتسلى عن الحظوظ وآسى لمحل من آل ساسان درس

ذكر تنيهم الخطوب التوالي ولقد تذكر الخطوب وتنسي

كما نجده في قوله:

فإذا ما رأيت صورة أنطا كية ارتعت بين روم وفرس

والمنايا مواثل وأنوشر وان يزجي الصفوف تحت الدرفس

في اخضرارمن اللباس على أصفر يختال في صبيغة ورس

6- التكرار:

يتحدد مفهوم التكرار في أبسط مستوى من مستوياته بأن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحدا وإن كان اللفظ متفقين والمعنى مختلفا فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين [228].

غير أن طبيعة التجربة الفنية – ولا سيما الشعرية منها – هي التي تفرض وجودا معينا ومحددا للتكرار وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي تجعل من القصيدة كيانا فنيا لنظام تكراري معين.

أنواع التكرار:

أ- التكرار البسيط: وهو تكرار الحرف أو الفعل أو الاسم.

227- المرجع نفسه ، ص246.

228 - محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية و الإيقاعية، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2001،ص182.

1- **تكرار الحرف:** نجد في تكرار من حروف العطف وذلك في قوله:

في البيت الثاني:

وتماسكت حيث زعزعني الدهر التماسا منه لتعسي ونكسي

وكذلك في قوله في البيت التاسع:

ولقد رابني نبو ابن عمي بعد لين من جانبيه وأنس

وكذلك قوله في البيت الثالث والعشرين:

والمنايا مواثل وأنوشر وان يزجي الصفوف تحت الدرفس

لقد أكثر البحتري من حروف العطف في هذه القصيدة والتي يريد الربط والوصل وإذا انتقلنا إلى تكرار من حروف الجر، نجده في قوله في البيت الرابع والعشرين:

في اخضرار اللباس على أصفر يختال في صبيغة ورس

كذلك قوله في البيت السادس والعشرين:

من مشيح يهوي بعامل رمح ومليح من السنان بترس

وكذلك نجده في قوله في البيت السابع والثلاثين:

مزعجا بالفراق عن أنس إلف عز أو مرهقا بتطليق عرس

وكذلك في قوله في البيت الخامس والخمسون:

وأعانوا على كتائب أريا ط بطعن على النحور ودعس

2- تكرار الفعل:

أ-2- تكرار الفعل الماضي: لقد أكثر البحتري من استعمال الأفعال الماضية فنجد في كل بيت أكثر من فعل واحد ومن الأمثلة على ذلك نجده في البيت الأول في قوله:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي وتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسِ

ونجده كذلك في قوله في البيت الثاني:

وَتَمَاسَكْتُ حَيْثُ زَعْزَعَنِي الدَّهْرُ الْتِمَاسًا مِنْهُ لِتَعْسِي وَنَكْسِي

وكذا في البيت السادس:

واشْتِرَائِي العِرَاقَ خِطَّةَ غُبْنٍ بَعْدَ بَيْعِي الشَّامَ بِيعَةَ وَكْسِ

كما نجده في البيت الحادي عشر:

حَضَرَتْ رَحْلِي الهُمُومُ فَوَجَهْتُ إِلَى أَبْيَضَ المَدَائِنِ عَنْسِي

ب- 2- تكرار الفعل المضارع:

نجده في قوله في البيت السابع:

لاَ تَرُزْنِي مَزَاوِلاً لاخْتِبَارِي عِنْدَ هَذِي البَلْوَى فَتُنْكِرَ مَسِّي

وكذلك في البيت الثاني عشر قوله:

أَتَسَلَى عَنِ الحُظُوظِ وآسِي لِمَحَلٍ مِنْ آلِ سَاسَانَ دَرْسِ

كما نجده في البيت السادس والثلاثين :

يَتَظَنَّى مِنَ الكَآبَة أَنْ يَبْدُو لِعَيْنِي مُصْبِحٌ أَوْ مَمْسِي

وكذلك في البيت الثامن والعشرين قوله:

يَغْتَلِي فِيهِمْ ارْتِيَابِي حَتَى تَتَقَرَاهُمْ يَدَايَ بِلَمْسِ

3- تكرار الاسم:

لقد كرر البحتري في قصيدته الأسماء ومن الأمثلة على ذلك نجد:

قوله في البيت الثالث عشر:

ذَكَّرَتْنِيهِمُ الخُطُوبَ التَّوَالِي ولقد تّذْكِرُ الخُطُوبُ وتُنْسِي

كما نجده في قوله في البيت الثالث واربعين:

لَيْسَ يَدْرِي أَصُنْعُ إِنْسٌ لِجِنٍ سَكَنُوهُ أَمْ صُنْعُ جِنِ لإِنْسِ

4- التكرار الصوتي:

هو التكرار في المستوى الموسيقي في بنية النص الشعري وهذا يكون أثناء السمع

ومن بين التكرارات الصوتية الواردة في القصيدة نذكر بعض الأمثلة:

منها البيت السادس والعشرين:

مِنْ مُشِيحٍ يَهْوِي بِعَامِلِ رُمْحٍ وَمُلِيحٍ مِنَ السِّنَانِ بِتِرْسِ

كذلك في البيت الثالث عشر:

ذَكَّرَتْنِيهِمُ الخُطُوبَ التَّوَالِي ولقد تَّذْكِرُ الخُطُوبُ وتُنْسِي

7- الهندسات الصوتية:

قال جاك براك: " إن الكلام الشعري ينتظم وفق بنية الوزن التي تظهر في أول الرموز المحفورة على أسطوانية ،أما بالنسبة للقصيدة فإنّ منفحا من نوع معين أي صوت الإنسان هو الذي سيؤدي المعاني بالإضافة إلى الأصوات ".[229]

والهندسة الموسيقية هي: " تكرار الأصوات اللّغوية وقيمتها الموسيقية في التجربة الشعرية".[230]

وإنّ أهمية الهندسة الصوتية لا تكمن في رسم الخطوط العريضة لهذا المفهوم، ومن ثم يتم تطبيقها على قصيدة معينة وحتى وإن كانت هذه القصيدة تنتمي إلى التراث الشعري القديم .وبذلك نعيد الموسيقى الشعرية في مفهومها الحسي الفني بعد أن ضاعت في متاهات المفاهيم الفلسفية.[231]

ومن بين الهندسات الموسيقية التي نحاول تطبيقها في القصيدة التي بين أيدينا "وصف ايوان كسرى" للبحتري دراسة الفونيمات التي تتكرر داخل القصيدة وأشكالها .

1- الهندسة الصوتية الأولى: تكرار الفونيمات في كل نهاية بيت شعري .

/ ← س

/ ← س

/ ← ن س ي ← / ← نكسي (البيت 02)

/ ← ن س ي ← / ← عنسي (البيت 11)

/ ← ن س ي ← / ← تنسي (البيت13)

/ ← ل س ← / ← ملـــــس(البيت 16)

/ ← ل س ← / ← خلـــــس (البيت)

/ ← ل س ← / ← جلـــــس (البيت 35)

229- جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية، ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، 1984،ص100.

230 - المرجع نفسه ، ص 90.

231 - المرجع نفسه ،ص111.

2- الهندسة الصوتية الثانية:

تكرار الفونيمات في نهاية الشطر الأول من البيت الأول ونهاية الشطر الثاني من البيت الثاني.

ز ← / ←

/ ← ز ←

ن س ي ← / ← نفسي ← (البيت 01)

/ ← ن س ي ← / ← نكسي(البيت02)

م س ← / ← أمس ← (البيت 48)

/ ← م س ← / ← حمس(البيت54)

الهندسة الصوتية الخامسة:

تكرار الفونيمات في بداية الشطر الثاني من البيت الأول وبداية الشطر الثاني من البيت الثاني .

ف ← / ←

ف ← / ←

ف ي ← / ← في ← (البيت 16)

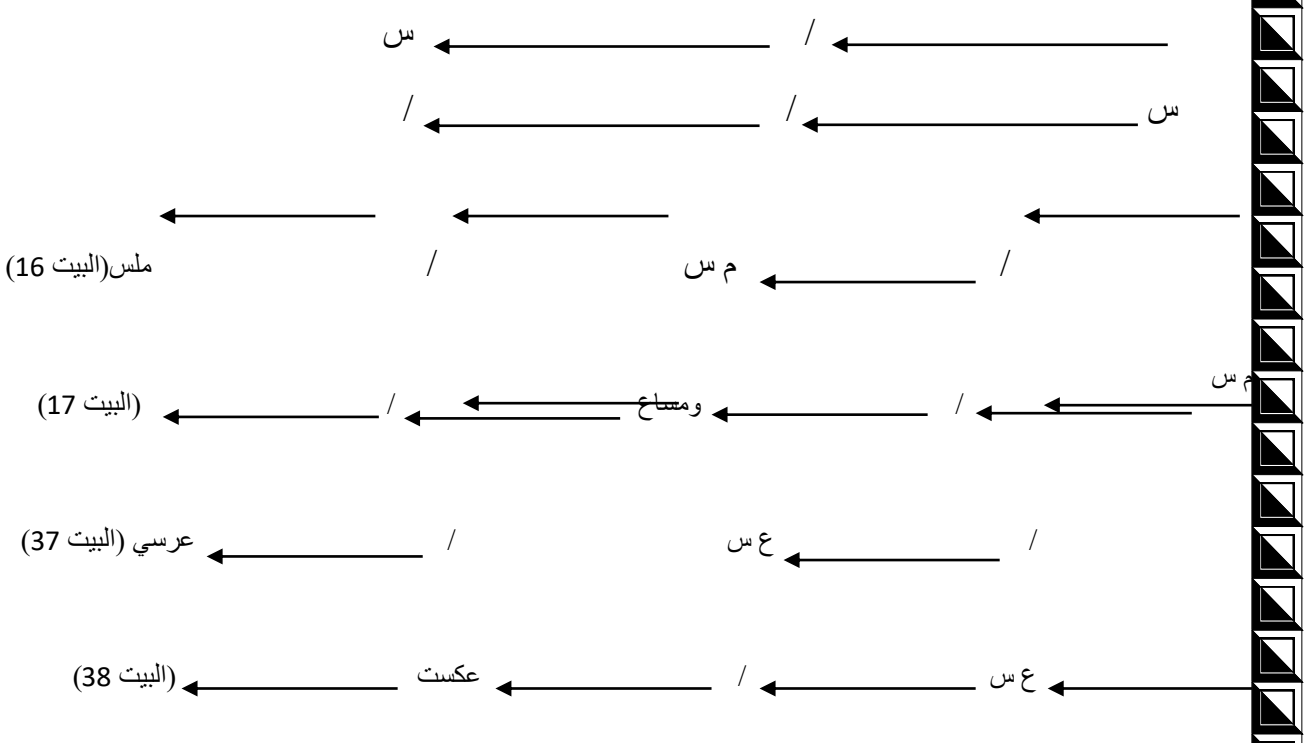
ف ي ← / ← في ← (البيت 25)

ب ع د ← / ← بعد ← (البيت 06)

ب ع د ← / ← بعد ← (البيت 09)

الهندسة الصوتية السادسة:

تكرار الفونيمات في بداية الشطر الثاني من البيت الأول وبداية الشطر الأول من البيت الثاني .



خـــــــاتمة:

إن المعنى الشعري معنى خاص يقتضي من المتلقي تاملا خاصا للكشف عن مرامي الالفاظ وابعادها الشعرية، وفي هذا وعي كامل بايحائية اللغة لذلك يعمد الشاعر الى ان يقدم للمتلقي الفكر، بطريقة تجمع بين المتعة والتامل الذي يوقظ فكره ويثير وجدانه وتبعث في مخيلته عددا من الصور والاحاسيس لذلك نراهم يحاولون وصف ما تعطيه الصورة من مخزون شعوري نفسي، ويعبرون عن هذه العملية بالصياغة او الصورة واخيرا بمصطلح التخيل وهذه اشارة الى القوة المبدعة التي تعتبر الخاصية النوعية التي تميز الشاعر عن غيره وهذه الخاصية (الخيال) هي التي تجعل النتلقي يتاثر بمختلف الاعمال الادبية الابداعية وتثير انفعالاته.

فالمتلقي شديد التاثر بالعمل الابداعي لان الفن ليس بمعزل عن الاطار الخارجي، فكما انه يرجع الى الذات الواعية المتمثلة في الشخصية المبدعة، لانه يصطبغ بنظم الحياة من حوله فالصلة بين الفن والحياة واضحة، والشاعر يصور الاشياء من حوله للمتلقي كانها محسوسة ومنظور اليها وهذا بفضل الخيال الواسع الذي لا يعمل الا من خلال معطى حسي فالمبدع هو الذي يبتكر التجربة الجمالية، ولكنه يتوسل بلغة تثير الاحساسات في الاذهان فكل ما يثير المشاهد والاحداث وكل ما يثير وجدان المبدع من مواقف الحياة مفرحها ومحزنها، وكل ذلك يؤثر في المتلقي ويبرز هذا الاثر في اجواء النفس.

فالخيال الشعري يحدث في المتلقي التذاذا او تلذذا خاصا، وهذا الالتذاذ لا يكون بذكر الشيء المقصود بذكره دون ان يحاكي، بل انما يكون الالتذاذ به والقبول له اذا حوكي، ولذلك لا يتلذذ انسان بالنظر الى صور الاشياء الموجودة نفسها، وانما يتلذذ بمحاكاتها وتصويرها بالاصباغ والالوان، ولذلك استعمل الناس الذواقة التصوير.

ان للخيال الشعري تاثيرا قويا على النفس في كثير من الاحيان فهو لفتة من اللفتات النفسية النافذة فالانسان يستجيب لما يرتسم في ذهنه من صور خيالية حتى مع علمه ان واقع الامر لا يطابق هذه الصور، فعلى الرغم من ان النتلقي للشعر حين يجد نفسه ازاء صورلا يشك في انها نسج من وهم الشاعر فانه من عجب يصدر في سلوكه عما خيله له الشاعر.

فالتاثير يتعلق بذات المتلقي اولا ومدى استعداده للتاثير بالخيال الشعري والتفاعل معه، وهذا التفاعل يستلزم استعداد خاص يتمثل في ان يكون المتلقي في حال وهوى بهيئاته للتاثير يقول شعري ما، لشدة موافقته لتلك الحال والهوى مصداقا لقول المتنبي:

انما تنفع المقالة في المر * ء اذا وافقت هوى في الفؤاد.

بالاضافة الى الاستعداد العام للايمان بمنزلة الخيال الرفيعة والاعتقاد بما له من سلطان على النفوس وتحريكها للاستجابة لمقتضاه (الخيال).

عند استماعنا للاقاويل الشعرية عن الخيال الذي يؤثر في انفسنا شبيهة بما يعرض عند نظرنا الى شيء ما يشبه منعاف، فاننا من ساعتنا تخيل لنا في ذلك الشيء انه مما يعاق، فتنفر انفسنا منه فتجنبه، وان تيقنا انه ليس في الحقيقة كما تخيل لنا .

فنفعل بما تخيله لنا الاقاويل الشعرية وان علمنا ان الامر ليس كذلك ،كفعلنا فيما لو تيقنا ان الامر كما خيله لنا دلك القول فان الانسان كثيرا ما تتبع افعاله تخيلاته اكثر مما تتبع ظنه او علمه، لان كثيرا ما يكون ظنه او علمه مضادا لتخيله فسيكون فعله بحشب تخيله ،لا بحسب ظنه او علمه، كما يعرض عند النظر الى التماثيل المحاكية للشسء ،والى الاشياء الشبيهة بالامور.

ان التصوير التخيلي للشاعر له بالغ الاثر على نفس المتلقي باعتباره ليس صورة انعكاسية مباشرة للواقع، بل كثيرا ما تمون مختلفة عنه بحسب ما يريد الشاعر ان يوحي به وتبعا لطبيعة هذا التصوير التخيلي الذي يرتسم في ذهن النتلقي تتشكل استجابته للخيال الشعري.

فيحدث له ما يحدث عندما ينظر الى شيء ليس في ذاته جميلا لكنه يشبه شيئا جميلا او ليس في ذاته قبيحا لكنه يشبه شيئا قبيحا، فيقبل على ما خيل له وسعد به في الحالة الاولى ،ويسري في نفسه احساس النفور والكراهي ازاءه في الحالة الثانية.

كما يظهر تاثير الخيال في المواقف والدوافع وليس هذا فحسب بل ان لقوة الخيال مظاهر متعددة لا يدركها الا اذا كان المتصفح للكلام حساس يعرف وحي الخيال الشعري وخفي حركته التي هي كالهمس وكسرى النفس ،لانه من ادراك الروحي والرؤية القلبية مما يعني ان فعالية الخيال ليست في ادراك التشابه والتماثل في الاشياء المختلفة او التخلف في الاشياء المتماثلو وربط العناصر المتباعدة او المتنوعة فحسب وانما بما يفضي الى من توصل لهذه الرؤية الروحية التي تكون سمة مشتركة بين المبدع والمتذوق.

لقد اعترف الكثير من النقاد العرب ان الشعر الذي يشمل على الخيال يكون اكثر واشد تاثيرا ووقعا على نفس السامع او القارئ بخلاف اذا ما تجرد من العنصر الخيالي او الخيال وكان تعبيرا عقليا صرفا يصور الحقيقة تصويرا واقعيا حرفيا، اي ان الشعر من طبيعته التعبير عن الحقائق الانسانسة وان يكون صدى للشعور الانساني.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1- المصحف الشريف .
2- ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ج1،تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة نهضة مصر - القاهرة ، 1959.
3- ابن الزملكاني ، التبيان في علم البيان، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد ، 1964.
4- ابن بسام ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول من المجلد الأول، القاهرة،1939.
5- ابن خفاجة ، ديوان ابن خفاجة ، تح: السيد مصطفى غازي ، دار المعارف، الإسكندرية 1960.
6- ابن رشد ، الحاس والمحسوس ضمن أرسطو طاليس في النفس ، تح: عبد الرحمان بدوي، القاهرة
7- ابن رشد ، رسائل ابن رشد ، مطبعة دار المعارف العثمانية، حيدر آباد- الدكن.
8- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط5، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل – بيروت ، 1981.
9- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة ، دط ، تح: عبد المتعال الصعيدي ، القاهرة ، 1953.
10- ابن سينا ، الإشارات والتنبيهات مع شرح النصير الطوسي، تح: سليمان دنيا، دار المعارف –مصر.

11- ابن سينا ، النفس البشرية عند ابن سينا ، جمع وتعليق ألبير نادر،دار المشرق المطبعة الكاثوليكية، بيروت.
12- ابن سينا ، النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء ، تح: جورج قنواتي سعيد زايد ، القاهرة
13- ابن سينا ، تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات ، د ط ، القسطنطينية.
14- ابن سينا ، عيون الحكمة ، تح: عبد الرحمان بدوي ،القاهرة.
15- ابن سينا، النفس البشرية عند ابن سينا، جمع وتعليق ألبير نصري نادر ، دار المشرق –بيروت.
16- ابن سينا، كتاب الشفا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت.
17- أبو الهلال العسكري ، الصناعتين، تح: مفيد قميحة،دار الكتب العلمية، بيروت، 1981.
18- أبي الحسن أحمد بن فارس زكريا ، معجم مقاييس اللغة ،ج2، طبعة إتحاد الكتاب العرب 1423ه-2002م،تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون .
19- الإمام جار الله فخر خوارزم محمود بن عمر الزمخشري ، أساس البلاغة ، ط1، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، صيدا – بيروت 2003.
20- الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج1، تح: عبد السلام هارون الخانجي، القاهرة ، 1968.
21- الجاحظ ، كتاب الحيوان ، ج1، تح: عبد السلام هارون ومصطفى البابي ، القاهرة ، 1948.
22- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ،د ط، تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت 1981.
23- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح: رضوان الداية وفايز الداية، دار قتيبة ، 1983.
24- الفارابي ، كتاب الفصوص ضمن رسائل الفارابي(إحدى عشر رسالة)،حيدر آباد – الدكن.
25- الفارابي أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان ، أراء أهل المدينة الفاضلة ، تح: ألبير نصري نادر ، بيروت.
26- قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح: محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت.
27- الكندي ، رسائل الكندي الفلسفية ،دط، تح:عبد الهادي أبي ريدة ،القاهرة.
28- مجدي وهبة ، معجم المصطلحات الأدبية ، مكتبة لبنان ، ساحة رياض الصلح بيروت،1994.
29- المنجد في اللغة والأعلام ، طبعة جديدة متفتحة ، دار المشرق-بيروت .
30- يوسف الشيخ محمد، ديوان البحتري ، ج1، د ط، الدار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان 2000.

المراجع:

1- إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
2- إبراهيم خليل ، في النقد والنقد الألسني ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، عمان ، 2002.
3- إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون – الجزائر، 2000.
4- ابن طباطبا، عيار الشعر ، د ط ، تح: زغلول وطه الحاجري،القاهرة ، 1956.
5- أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب ، النشرة الثانية ، الدار التونسية للنشر، 1983.
6- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة-بيروت،1981.
7- إحسان عباس، فن الشعر، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان،1996.
8- أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية ،2004.
9- أحمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية - دار المعرفة الجامعية – الأزاريطة، 2005.
10- أحمد قبش، الكامل في النحو والصرف والإعراب، ط 2، لبنان.
11- أحمد مصطفى المراعي، علوم البلاغة، البيان، المعاني والبديع، د ط، دار القلم، بيروت.

12- الأزهر الزناد ، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة ، ط 1 ، المركز العربي للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، بيروت ، 1992 .
13- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ط 1،دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983.
14- الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، تح:السيد أحمد صقر، دار المعارف – القاهرة ، 1961.
15- إيمان البقاعي، معجم الأسماء ، ط1، دار المدار الإسلامي ، 2003، بيروت، لبنان.
16- البطليوسي، ضمن شروح سقط الزند، ج1، القاهرة.
17- جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 2،بيروت دار التنوير للطباعة والنشر، 1983.
18- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار الثقافة ، القاهرة ، 1974.
19- جوزيف ميشال شرين ، دليل الدراسات الأسلوبية ، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، 1984.
20- حميد آدم ثويني، علم العروض والقوافي ، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان ، 2004.
21- خالد محمود زواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية – لونجمان.
22- د. أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد ، ط1،دار الفكر اللبناني-بيروت، 1925.
23- د. طه مصطفى أبو كريشه، الخيال الشعري عند أبي الطيب المتنبي، ط1.
24- د. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع ، 2005.
25- د.السعيد الورقي،لغة الشعر العربي الحديث،مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية,ط3،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،لبنان،1984.
26- د.داود غطاشة ، حسن راضي ، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها ، ط1 ، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع ودار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن،2000.
27- الدكتورة وفاء محمد إبراهيم،علم الجمال قضايا تاريخية معاصرة،مكتبة غريب للنشر.
28- رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، د ط ، دار العلوم للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2006.
29- رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،1998.
30- السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ط2 ، دار المعارف، القاهرة.
31- سمير أبو حمدان ، الإبلاغية في البلاغة العربية ، ط 1 ، منشورات عويدات الدولية بيروت باريس ، 1991 .
32- سمير سعيد حجازي ، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة ، دار طيبة للنشر والتوزيع والإنجازات العلمية، القاهرة – مصر،2004.
33- شمس الدين أحمد ابن سليمان ، أسرار النحو ، تح: أحمد حسن حامد، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، نابلس،2002.
34- صالح بلعيد، الصرف والنحو دراسة وصفية تطبيقية، د ط، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2002.
35- عاطف فضل ، مبادئ البلاغة العربية، ط 1 ، دار الرازي للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن 2006 .

36- عبد الرحمان ابن محمد القعود، شعرية الشعر، ط1، الرياض،2007.
37- عبد الرحمان شيبان ، المختار في الأدب والنصوص البلاغية ، د ط ، لمعهد التربوي الجزائر ، 1985 - 1986 .
38- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ،دراسة وتطبيق في شعر السطرين والشعر الحر، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الأردن ،1997.
39- عبد العزيز عتيق في البلاغة العربية ، علم البديع ، د ط ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت .
40- عبد اللطيف شريفي ، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،2005.
41- عبد الله راجح ، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ج1،منشورات عيون.
42- عبد المجيد جيده، الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط1، مؤسسة نوفل بيروت، 1980.
43- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.
44- علي الجارم ومصطفى أمين ، البلاغة الواضحة ، المكتبة العلمية، ط1 ، لبنان، 2002.
45- غازي يموت ، علم أساليب البيان ، ط 2 ، دار الفكر اللبناني لطباعة والنشر، بيروت 1995
46- فاضل صالح السامرائي ، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ط 1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، الأردن ، 2002.
47- فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة ، 2000.
48- محمد أحمد قاسم، علم البلاغة، البديع و البيان، ط1، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان ، 2003.
49- محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2001.
50- محمد عثمان نجاتي ، الإدراك الحسي عند ابن سينا ، دار المعارف للنشر ، 1967.
51- محمد مصطفى أبو الشوارب ، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، 2005.
52- مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر ، ط 1 ، دار العودة ، بيروت ، 1979.
53- يوسف حسني عبد الجليل ، قواعد اللغة العربية، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع ،عمان، 2001.