شـكـــر و عـرفـــان

أشكر الله تعالى و أحمده، فهو المنعم و المتفضّل قبل كل شيء، أشكره أن حقق لي ما أصبو إليه في استكمال درجة الماستر في شعبة النّقد الحديث و المعاصر .

و أتقدّم بجزيل الشكر و العرفان و خالص الموّدة و التقدير و الامتنان إلى أستاذي الفاضل الدكتور "حسين فارسي" الّذي لم يبخل عليّ بجميل صبره و حسن عونه صدق نصحه و تصويبه لي.

و الشكر الموصول إلى أساتذتي الكرام من لجنة المناقشة الدكتور "عبد الرحمن فارسي" و الدكتور "إبراهيم الزوبير" اللّذان تفضّلا عليّ بقراءة هذا البحث و تقييمه.

ثم أجزي الشكر فائقه و الثناء أجله إلى أبي العزيز و أمي الحبيبة و جميع أفراد عائلتي الكريمة و إلى كل من شجّعني و ساعدني على إتمام هذا البحث.

... جزاكم الله خير جزاء ...

إهـــــــداء

الحمد لله رب العالمين و الصّلاة و السّلام على خاتم الأنبياء و المرسلين أهدي هذا العمل المتواضع إلى:

من جرع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب، إلى كل من كلّت أنامله ليقدّم لنا لحظة سعادة، إلى من حصد الأشواك عن دربي ليتمهّد في طريق العلم، إلى القلب الكبير "أبي العزيز".

إلى من أرضعتني الحب و الحنان إلى رمز الحب و بلسم الشّفاء، إلى القلب النّاصع بالبياض "أمي الحبيبة".

إلـــى إخـــوتـــي و كـل الأصـــدقـــــاء و رفـقـــاء الـــدراســـــة.

و شـــكـــراً.

مقدمة:

تعدّ الصّورة الفنّية من أهم القضايا التي أثارت الكثير من الاهتمام و الجدل ليس في النّقد العربي فحسب، بل في الفكر العربي عموماً، حيث عالج نقدنا القديم " قضية الصورة الفنّية" في معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخيّة و الحضارية، فاهتمّ كل الاهتمام بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية، و تمييز أنواعها و أنماطها المجازية، و ركّز على دراسة الصورة الشعرية عند الشعراء الكبار أمثال أبي تمام و البحتري و انتبه إلى الإثارة التي تحدثها الصورة في المتلقي، و قرن هذه الإثارة بنوع متميّز من اللّذة، و التفت للصلة الوثيقة بين الصورة و الشعر باعتبارها إحدى خصائصه النّوعية التي تميّزه عن غيره . فضلا عن أنّ الصورة كانت تفرض نفسها دوما على وعي النّاقد القديم، أثناء بحثه القضايا الأساسية التي شغلته، مثل الموازنة و الشرفات ، كما كانت تفرض نفسها عليه في محاولته تتبّع ما حقّقه الشعراء من اختراع و ابتكار و ابتداع.

و قد قدّم النقد العربي القديم عبر قرونه المتعدّدة مفاهيمه المتميّزة التي تكشف عن تصوّره الخاص لطبيعة الصّورة الفنّية و أهمّيتها و وظيفتها. و أفاد في تكوين هذه المفاهيم من تحليله البلاغي للنصوص الشعرية و القرآنية، كما أفاد من التراث اليوناني السّابق عليه.

ومن أولئك النقّاد العرب اللّذين تطرّقوا إلى هذه القضية؛ الدكتور **« جابر عصفور »** الّذي عمل على النّظر إلى التراث النّقدي من خلال فهم معاصر للصّورة الفنّية، كما بحث في جوانب الزيف و العلل و الأسباب التي أدّت إلى هذه أو تلك، و حاول التعامل مع التراث النّقدي و البلاغي على أساس من النظر إلى علاقته المتفاعلة بغيره من العلوم و المعارف التي ساهمت في إثرائه و توجيه

مسار قضاياه الأساسية المرتبطة بمبحث الصّورة، انطلاقا من بحثي المرسوم: قراءة في كتاب **" الصورة الفنّية في التراث البلاغي والنّقدي عند العرب"**.

إن فهم التراث النّقدي و البلاغي و علاقته بغيره من العلوم و فهم الصورة الفنّية يعد سببا من أسباب اختياري لهذا الموضوع أمّا عن اختيار النّاقد "جابر عصفور" فكان لأسباب موضوعية يمكن تلخيصها فيما يلي:

- التعرّف على كتاب الصورة الفنّية في التراث البلاغي و النّقدي عند العرب.
- التعرّف على حقيقة الصورة الفنّية في تراثنا البلاغي و النّقدي.
- الكشف عن العلوم و المعارف التي ساهمت في إثراء القضايا الأساسية المرتبطة بمبحث الصورة.
- البحث عن جوانب الأصالة و الزّيف في التراث.

و من خلال قراءتنا للكتاب فإنّ الإشكالية التي سنحاول الإجابة عليها يمكن صياغتها كالآتي:

- كيف نظر جابر عصفور إلى قضيّة الصورة الفنّية في كتابه هذا؟
- ما هي الجوانب التي استهدفها في هذه الدراسة؟

و للإجابة عن الإشكاليات المطروحة في البحث، اتّبعنا خطة قسّمت على النّحو التّالي:

- **مقدّمة:**
- **العرض:** من أجل التوسّع في المضمون قسمته إلى فصلين:

الفصل الأوّل: عنونته ب محتوى كتاب الصورة الفنّية في التراث البلاغي و النّقدي (عرض الكتاب).

حاولت عرض ما جاء به جابر عصفور في كتابه باستعراضه لطبيعة الخيال و علاقته بالصورة ثم الأنواع البلاغية للصورة الفنّية، ثم التصوير و التقديم الحسّي، ثم أهمية الصورة و وظائفها.

أمّا الفصل الثاني: فعنونته بآراء النّاقد جابر عصفور و النّقد الموجّه في كتاب الصورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب، يتضمّن أهم الأفكار التي طرحها الكتاب، و النّقد الموجّه للكاتب في الكتاب. وخلصت في النهاية كما هو متعارف عليه في كل بحث منهجي إلى خاتمة لخّصت من خلالها أهم النتائج التي قادني البحث إليها.

أمّا فيما يتعلّق بالمنهج المعتمد في معالجة الموضوع فإنّني اعتمدت المنهج الوصفي مع الاستعانة بأدوات إجرائية كالتحليل، كونه يقوم على تقرير ما هو واقع و تفسير لا يخرج عن لغة المنهج في وصف مقولات التي تعكس الرؤية الفنّية لجابر عصفور.

و من أهم المصادر التي رافقتني: كتاب الصورة الفنّية في التراث البلاغي و النّقدي، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، طبقات فصول الشعراء.

كما يجب التأكيد على أنّ القيام بعمل أكاديمي، وتقديم بحث منهجي ليس بالأمر الهيّن بل تواجهه صعوبات و عراقيل مختلفة و هذا ما وقع لي في هذا البحث، و يمكن حصر الصعوبة التي واجهتني في قلّة الأعمال و الأبحاث حول رؤية عبد العزيز حمّودة و افتقار الساحة النّقدية العربية إلى دراسات نقدية حوله، حيث لم نجد دراسات تمس أعماله النّقدية سوى مقالات و آراء متفرّقة لبعض الدّارسين حول مؤلّفاته النّقدية، حيث كان النّقد موجّه للكاتب في ساحات الجرائد، و المجلاّت الأدبية و الفكرية، و لا توجد إلاّ كتب قليلة فيها نقد الكتاب.

و في ختام هذه المقدّمة، أودّ الإشارة إلى أنّ هذا العمل ما كان له ليتحقّق و يستوفي على صفحات هذا البحث المتواضع لولا مساعدة الأستاذ، وهنا لا يسعني سوى أن أقدّم أسمى معاني الشكر و العرفان و التقدير إلى أستاذي الدكتور المشرف **" حسين فارسي"** ، و أسأل الله أن يسهم هذا البحث المتواضع و لو بقليل في الإحاطة ببعض جوانب الدّراسة النّقدية الحديثة لدى جابر عصفور.

الـــفـــصـــــل الأوّل

1 - محتوى كتاب الصورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب.

2 - طبيعة الخيال و علاقته بالصورة.

3 - الأنواع البلاغية للصورة الفنّية.

4 - التصوير و التقديم الحسي.

5 - أهمية الصورة و وظائفها.

1. محتوى الكتاب:

لقد شغل بحث الكاتب أربعة فصول من هذا الكتاب، فركّز الفصل الأوّل على طبيعة الخيال و علاقته بالصورة، فشمل هذا الفصل مصطلح الخيال، سيكولوجية التخيّل، طبيعة التخيل و فاعليته، التخيل الشّعري، التخيل و التهوين من شأن الشعر، الصنعة و الإلحاح على الذاكرة و الحفظ.

2. <u>طبيعة الخيال و علاقته بالصّورة:</u>

1.2- مصطلح الخيال: يشير الاستخدام اللّغوي المعاصر لكلمة "الخيال" إلى القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، و لا تنحصر فاعليّة هذه القدرة في مجرّد الاستفادة الآلية لمدركات حسيّة ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليّتها إلى ما هو أبعد و أرحب من ذلك فتعيد تشكيل المدركات، و تبنّي منها عالما متميّزا حدّته و تركيبه و تجمع بين الأشياء المتنافرة و العناصر المتباعدة، و تخلق الانسجام و الوحدة[1]، و من هذه التراث يطرد جانب القيمة الّذي يصاحب كلمة" الخيال" في المصطلح النّقدي المعاصر و الّذي يتجلّى في القدر على إيجاد التناغم و التوافق بين العناصر المتباعدة و المتنافرة داخل التجربة، و كأنّ الخيال لو استعرضنا مصطلحات ريتشارد السيكولوجية " لا يظهر في شيء في جميع الفنون بقدر ما يظهر في إحالة فوضى الدّوافع المنفصلة إلى استجابة موحّدة"[2]

و يجتمع النّاقد المعاصر عادة إلى القول بأنّ نوعية الخيال و إمكانية و فاعليّة تميّز الفنّان المبدع عن غيره و لا تنفصل قيمة الشاعر الخاصّة في مثل هذا التصوّر عن قدراته الخيالية التي تمكّن من التوفيق بين العناصر و تجعله يكتشف بينهما علاقات جديدة و كأنّ قيمة الشاعر و أصالته ليست إلاّ هذه الخاصية[3].

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النّقدي عند العرب، ص 13

[2] - ريتشاردز، مبادئ النّقد الأدبي، ص 315

[3] - Clanth Brooks, Modern Poerty and the tradition, P42

و الخيال الشعري – بهذا الاعتبار – نشاط – خلاّق، لا يستهدف أن يكون ما يشكّله من صور نسخاً أو نقلاً لعالم الواقع و معطياته، أو انعكاساً حرفياً لأنسقة متعارف عليها، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقّي إلى إعادة التأمّل في واقعه من خلال رؤية شعرية لا تستمد قيمتها من مجرّد الحدّة أو الطرافة، و إنّما من قدرتها على إثراء الحساسية و تعميق الوعي.

أمّا الدّلالات العربيّة القديمة لكلمة "الخيال" فإنّها لا تشير إلى القدرة على تلقّي صور المحسوسات و إعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحس، فهي تشير إلى الشّكل أو الهيئة أو الظّل[1]، كما تشير إلى الطّيف أو الصورة الّتي تتمثّل لنا في النّوم أو أحلام اليقظة، أو في لحظات التأمّل، عندما نفكّر في شيء أو شخص و جلّي مثل هذه الدّلالات ليست هي ما نشير إليه بالكلمة في المصطلح النّقدي المعاصر، ربّما كانت الصّلة الوحيدة التي يمكن أن تقوم بين الدّلالات القديمة و الحديثة هي أنّ بعض الدّلالات القديمة لكلمة "الخيال" تشير إلى ما نسمّيه الآن بالصّورة الذّهنية، أي أنّها تشير إلى مادّة الخيال لا إلى كلمة الخيال نفسها، و يبدو أنّ هذه الصّلة هي التي أباحت توسيع الدّلالة القديمة على أساس مجازي مقبول، تنتقل فيه دلالة الكلمة من الجزئيّة إلى الكليّة.

و لكن ثمّة مادة لغوية هامّة هي " التخييل" و تلك هي التي يمكن أن نعدّها بمثابة المقابل الدّقيق لكلمة (imagination) الّتي تدلّ على عمليّة التّأليف بين الصّور و إعادة تشكيلها. و كلمة "التخييل" ترادف – لغويّاً- "التّوهّم" و "التّمثّل"، تقول: تخيّلته فتخيّل لي، كما تقول تصوّرته فتصوّر لي و توهّم الشيء تخيّله و تمثّله، سواء أكان في الوجود أو لم يكن[2].

[1] - الخيال و الخيالة الشخصي. و الخيال كل شيء تراه كالظل، و ربّما مرّ بك الشيء شبه الظّل فهو خيال. و الخيال هو خيال الطائر يرتفع إلى السّماء فينظر إلى ظلّ نفسه فيرى أنّه صيد فينقض عليه و لا يجد شيئاً- و هو خاطف ظلّه ، و الخيال خشبة توضع فيلقى عليها الثوب أو شبهه للغنم أو لولد النّاقة ليفزع منها الذئب فلا يقربها.

[2] - اللّسان: مادة "خيل" و "هم" و "مثل".

و يمكن أن تعد لكلمة "التخييل " بهذه الدّلالات شواهد من الاستعمال اللّغوي في النّصف الأوّل من القرن الثالث، و خاصّة عند المعتزلة، و من تأثّر بهم أمثال ابن قتيبة و ابن المعتز، و أهم ما نخرج به من تأمّل أنواع السيّاق الّذي ترد فيه كلمة " التخييل" عند من أشرت إليهم أنّ الكلمة كانت تستخدم للإشارة إلى بعض الظواهر النّفسية التي يمكن إدراجها تحت ما نسمّيه الآن سيكولوجيّة الإدراك. ذلك لأنّ الكلمة كانت تستخدم للإشارة عمليّات التوهّم، وما يتّصل بها من تشكّل الأوهام الكاذبة في النّفس بفعل مضاعفة الأشخاص أو بتأثير الخوف أو المرض أو ما أشبه[1]. لذلك كان النظام – أستاذ الجاحظ – يفسّر ما يرويه العرب من أخبار و أشعار، تتحدّث عن عزيف الجن و الغيلان و السّعالي، على أنّه من قبيل التخيّل الّذي لا حقيقة له، و النّابع من إنفراد العربي و توحّشه في الخلوات و القفار، و من انفرد فكّر و توهّم و استوحش، فرأى ما لا يرى و سمع ما لا يسمع[2].

و عندما نحاول أن نبحث عن الّدلالة الاصطلاحية المحدّدة لكلمة " التخييل" عند الفلاسفة فإنّ علينا أن نبدأ بالكندي باعتباره أوّل فيلسوف عربي متميّز. فيشير إلى مصطلحي " التوهّم " و "التخيّل" باعتبارهما مترادفين عربيّين يقابلان الكلمة اليونانيّة (Phantasia)، يقول الكندي "التوهّم هو الفنطاسيا قوة نفسانية و مدركة للصوّر الحسيّة مع غيبة طينتها، و يقال الفنطاسيا هو التخيّل و هو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها"[3]

ثم نجد إسحاق بن حنين يستخدم كلمة " التوهّم" و يلح عليها لتأدية معاني الكلمة اليونانية " فنطاسيا"، بينما يلحّ قسطا بن لوقا على كلمة "التخييل" و مشتقاتها و يؤدّي بها المعاني المتميّزة لنفس الكلمة اليونانيّة التي تعامل معها معاصره إسحاق.

---

[1] الصورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب، جابر عصفور، ص 15

[2] الجاحظ، الحيوان ، ص 6 /250

[3] رسائل الكندي، ص 167/1

و لكن " التخيّل" و "التخييل" و ما شابهها مصطلحات قليلة التكرار في ترجمة إسحاق، أمّا قسطا فيلحّ على "التخييل" و مشتقاته على النّحو الّذي توضّحه ترجمته لكتاب فلوطرخس عن " الأراء الطّبيعية الّتي ترضى بها الفلسفة"[1].

فكلمة التخييل و مشتقاتها قد بدأت تشير إلى دلالات اصطلاحية متميّزة، نتيجة للمعارف الفلسفية التي نقلها العرب عن اليونان. و إذا كان مؤرّخو نظريات الخيال المتعاقبة في الفكر الأوروبي يذهبون إلى أنّ مصطلح "الخيال" هو أحد المصطلحات التي انتقلت من مجال الفلسفة إلى مجال الأدب بعد أن تعدّدت قسماته في ظلّ مباحث فلسفية محدّدة[2]. فإنّ هذه الحقيقة يمكنها أن تنطبق على التراث النّقدي عند العرب، و لقد تعدّد المصطلح كما هو واضح من النّصوص السّابقة، في دائرة البحث الفلسفي، ثم انتقال إلى مجال الدّراسة النّقدية و البلاغية، و أصبح يستخدم للإشارة إلى فاعليّة الشعر و خصائصه، و يصف طبيعة الإشارة التي يحدثها الشعر في المتلقي. و الفرابي لم يكتف بالاستعانة بالشراح المتأخرين، بل حاول أن يتفهّم الأفكار الآرسطية في الشّعر، من خلال ما انتهى إليه المعلّم الأوّل في دراسته عن النّفس، و من هنا وصل إلى الفارابي بين ما كتبه أرسطو عن الشّعر و ما كتبه عن النّفس و مزج بينهما. ممّا أدّى به إلى إقامة نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسي متين. و يتجلّى ذلك في أنّ الفرابي نظر إلى الشّعر من حيث تشكّله و تأثيره في المتلقّي على أنّه عملية "تخيّل" و بذلك صنع الفرابي ما لم يصنعه آرسطو نفسه، و أقام الفرابي نظرية للمحاكاة على أساس سيكولوجي واضح، يضع في تقديره [3] الدور الهام الّذي يقوم به التّخيل، و لقد مهّد الفرابي بذلك الطريق لمن تلاه أمثال مسكويه و ابن سينا و ابن رشد، و أوضح لهم الصلة بين الشّعر و التخيّل.

---

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 19

[2] - راجع Friedman, OP.cit.P370

[3] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 22

وكان الفرابي بفعله ذلك يثر في الدراسة النّقدية عند العرب بوجه عام، و يعمّق الوعي بطبيعة الصورة الفنّية و علاقتها بالخيال أو التخيّل بوجه خاص، و متى بدأت كلمة "التخيّل" و مشتقاتها تدخل في دائرة المصطلح النّقدي و البلاغي، تقترب منه على استحياء في النصف الثاني من القرن الرابع، أي بعد وفاة الفرابي، ثم يتدعّم وجودها شيئاً فشيئاً، مع إضافات ابن سينا في القرن الخامس و ابن رشد في القرن السادس، حتّى تصل إلى أقصى درجات القوة و الوضوح عند حازم القرطاجني في القرن السابع[1].

2.2 - سيكولوجية التخيّل: يفسّر من فلاسفة الإسلام و خاصة الفرابي و ابن سينا وجود قوّتين للنّفس: قوّة محرّكة، و أخرى محركة، و تنقسم الأخيرة إلى قوّة تدرك من خارج و هي الحواس الخمس الظّاهرة، التي تدرك صور المحسوسات الخارجية، نتيجة انفعال يقع على عضو الحس من الشيء المحسوس، و قوّة تدرك من باطن، و تنقسم إلى خمس حواس أو قوى باطنة، تناظر الحواس الظّاهرة في العدوى و تختلف عنها في طبيعة العمل[2].

أولى هذه القوى الباطنة: هو "الحس المشترك" و هو بمثابة قوة تقبل بذاتها جميع الصّور المنطبعة في حواس الحس الظّاهرية المتأديّة إليها [3]، أي أنّ الحس المشترك هو"آلة الإدراك" التي تصل ما بين الحس الظّاهر و الباطن.

أمّا ثانية هذه القوى فهي "الخيال أو المصوّرة" ووظيفتها حفظ ما يقدّمه إليها الحس المشترك من الصّور المتأديّة إليه من الحواس الظّاهرة[4]، كما يقول ابن سينا" الخيال أو المصوّرة و هي قوة تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمسة و يبقى فيها بعد غيبة تلك الحواس"[5]

---

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 29

[2] - ابن سينا، القسم الخاص بالنّفس من كتاب الشّفاء، ص 44

[3] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 27

[4] - المرجع نفسه

[5] - ابن سينا، القسم الخاص بالنّفس من كتاب الشّفاء، ص 44 / وقارن بالفرابي، كتاب الفحوص، ص 12

أمّا القوّة الثالثة فهي " المتخيّلة أو المفكّرة" و تتولّى هذه القوة استعادة صور المحسوسات المختزنة في الخيال أو المصوّرة، إلاّ أنّ وظيفتها لا تقتصر على الاستعادة فحسب، و إنّما تتعدّى إلى وظيفة ابتكاريه متميّزة، بمعنى أنّ هذه القوة تأخذ الصّور المختزنة في الخيال و تعيد تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها الحس من قبل.

أمّا القوّة الرّابعة فتسمّى " القوة الوهمية" و هي تدرك من الصّور المؤلّفة في القوة المتخيّلة مجموعة المعاني الجزئية، مثلما تدرك الشاة من صورة الذّئب معنى للعداوة و الغدر فتهرب منه و لا تتعرّض له، و كان الفرابي يصف هذه القوة بأنّها:" هي التي تدرك من المحسوس ما لا يحس مثل القوة في الشاة إذا تشبهت صورة الذئب في حاسة الشاة فتشبهت عداوته و رداءته فيها، إذ كانت الحاسّة لا تدرك ذلك"[1]

أمّا القوة الخامسة و الأخيرة فهي" القوة الحافظة للذاكرة"، و واضح من اسمها أنّها تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني الجزئية غير المحسوسة، و هي بذلك تقوم بنفس الدّور الّذي تقوم به "المصّورة أو الخيال" للحس المشترك، أعني أنّها مجرّد خزانتين للحفظ فحسب، و لا يمكن أن نعدّهما بمثابة قوتين مدركتين على سبيل الحقيقة.

و يذهب ابن سينا إلى أنّ القوة الحافظة الذّاكرة لها وظيفة أخرى غير الحفظ و هي الاستعادة أو التذكّر[2].

التخيّل يتّسم بالحسيّة لأنّ مادّته التي يتعامل معها هي صور المحسوسات المختزنة في القوات المصوّرة أو الخيال، و إذا كان التخيّل يعتمد في نشاطه على مثل المادّة فمن البديهي ألاّ يعمل التخيّل لو توقّف الحس عن العمل و من البديهي أيضاً أن يتأثّر التخيّل بكل الحالات و الأعراض التي تطرأ على الحس.

إنّ الحس منشأ التخيّل، و حيث لا يوجد حس لا يوجد تخيّل و لذلك فإنّ الإنسان لا يمكنه أن يتخيّل أمراً من الأمور أو شيئاً من الأشياء لم يؤد إليه الحس بنحو من الأنحاء و

[1] - الفرابي، كتاب الفحوص، ص 12

[2] - جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التراث البلاغي و النّقدي عند العرب، ص 31

مهما تباعد التخيّل عن الواقع و مهما ابتكر أشكالاً و صوراً خياليّة [1] لا وجود لها في عالم الحس، فإنّه لا يمكن أن يبتكر شيئاً لم يؤد إليه الحس بنحو من الأنحاء، قد يتشكّل التخيّل عالما لا حقيقة له، و قد يصل إلى عالم متسام بعيد كلّ البعد عن المادّة، و لكن ذلك العالم – في النهاية- لا يمكن صياغته أو تشكيله أو التعبير عنه، إلاّ من خلال جزئيات و عناصر أدركها الحسّ من قبل، و من هنا كان الإنسان لا يتخيّل الأشياء التي لا يعرفها إلاّ عن طريق ما يعرفه من مدركات الحسّ المألوفة لديه [2]. ومن هنا كان الأنبياء و من في حكمهم مضطرّين إلى التعبير عن المصطلحات و الأفكار المتسامية من خلال الأمثلة المحسوسة التي تقرّبها من المفاهيم، و تسير إدراكها للنّاس جميعاً[3].

و من هذه الزّاوية تبدو القوّة المتخيّلة رغم كل ما يمكن أن تمدح به – مقيّدة بقيود الحس، ذلك لأنّ الحس هو المنشأ و المبدأ بالنسبة لها، و لا يمكن لحركة التخيل أن تنطلق و تتحرّك دون مدركاته و معطياته، و في ذلك تتجلّى نقاط الضعف التي تصوّر هذه القوة، و يتولّد كثير من سوء الظّن في قيمة نشاطها الخلاّق.

3.2- طبيعة التخيّل و فاعليته:

إذا كانت القوى المتخيّلة تتسم بالابتكارية فإنّ ابتكاريتها لا تعني أنّها يمكن أن تتسامى في قيمتها و تصل إلى المرتبة الرّفيعة التي يحتلّها العقل بالنسبة لجميع قوى الإدراك الباطن. إنّها تتوسّط ما بين الحس و العقل فحسب، و تقدم للعقل مادّة قد تساعده في عمليّات التفكير و الفهم، أو تفيده في تكوين الأفكار و التصوّرات الكلّية المجرّدة، و لكنّها – بذاتها – لا يمكن أن تتجاوز مرتبة الحسّي و الجزئي و تصل إلى إدراك الكلّي أو المجرّد، و اعتمادها الشّديد على ما تدركه الحواس يجعلها عرضة للخطأ، لأنّ

---

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 38

[2] - يقول مسكويه " إذا أخبر الإنسان بما لم يدركه، أو حدث بما لم يشاهده و كان غريباً عنه طلب له مثالاً من الحسّ... و هكذا الأمر في ما هو مات....

[3] - راجع الفرابي: المدينة الفاضلة، ص 80 و مسكويه : الفرز الأصغر، ص 95 و أنظر مصطفى عبد الرّازق: الدّين و الوحي و الإسلام، ص 36- 39

الحواس قد تقصّر عن كثير من مدركاتها، و قد تضعف عنها، و قد تخطئ، فإذا أضفنا إلى ذلك أنّ فاعلية القوة المتخيّلة مرتبطة ارتباطاً لأفكار لها منه بالانفعالات و الغرائز، أدركنا مدى ما يمكن أن تصل إليه هذه القوة، لو تركت و شأنها دون قيود أو ضوابط.

إنّ فاعلية التخييل تتّضح أكثر ما تتّضح في حالة النّوم، إذ [1] يتغافل العقل عنها و تنفلت من إساره. كما أنّ القيود التي تلحقها من الحواس الظّاهرة تضعف هي الأخرى، و هنا تنشط القوة المتخيّلة و يصبح مجال عملها رحباً فسيحاً، إذ ليس ثمّة قيود تعوقها من الخارج أو من الداخل، و لكن سرعان ما تنفلت الرّغبات الدّنيا و الأهواء المكبوتة في النّفس من عقالها، و تتدخّل لتؤثّر في حركة التخيّل و توجّه مسارها، و تستجيب القوة المتخيّلة لذلك، و تشتغل بإرضاء رغبات النّفس الدّنيا و تصوّر للإنسان كلّ ما تتشوّق إليه نفسه البهيمية و تهفو إليه.[2]

" إنّ من شأن النّفس البهيمية إذا اشتاقت شيئاً أعني وجوده أو عدمه، أن تحاكي لها النّفس المتخيّلة صورة ذلك الشيء"[3].

صحيح أنّ ذلك لا يحدث في كل الحالات النّوم، فقد تصل المخيّلة- أثناء النّوم- بالملكوت الأعلى، و تنكشف لها أمور الماضي أو المستقبل، و لكن ذلك لا يحدث إلاّ للقلّة القليلة من النّاس.

و لا تنصرف فاعليّة التخييل أو تنفلت من سيطرة العقل في حالة النّوم فحسب، بل إنّ ذلك يحدث لها في اليقظة، و خاصّة عندما يسيطر على الإنسان الأهواء أو حالات الانفعال الشّديد أو الأمراض العفوية أو النّفسية، و بالجملة عندما لا ينصاع الحكم للعقل، و يستجيب لما تحدثه فيه القوة المتخيّلة من نزوع و انفعال.

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 42

[2] - راجع الفرابي: المدينة الفاضلة، ص 75-76 و ابن سينا: القسم الخاص بالنّفس من الشّفاء، ص 173-175

[3] - ابن رشد، تلخيص كتاب الحاسس و المحسوس ، أرسطوطا ليس في النّفس، ص 18

و تتزايد درجة الخطر على الإنسان، في أمثال هذه الحالات، و تصل إلى الحد الّذي يفسد فيه مزاجه كلّية "و تفسد تخاييله فيرى أشياء ممّا تركبه القوة المتخيّلة على تلك الوجوه ممّا ليس لها وجود ولا هي محاكاة لوجود، و هؤلاء هم الممررون و المجانين و أشباههم"[1]

و في مثل هذه الحالات " يرى الإنسان المجنون و الخائف و الضعيف.... أشباحاً قائمة، كما يراها في حال السلامة بالحقيقة و يسمع أصواتاً كذلك، فإذا تدارك التمييز أو العقل شيئاً من ذلك و جلب القوة المتخيّلة إلى نفسه بالتنبيه، اضمحلت تلك الصّور و الخيالات" [2]

هذه الأفكار جذورها الأصلية عند أرسطو، الّذي أفاد منه علم النّفس عند فلاسفة الإسلام كلّ الإفادة، و لقد قرن آرسطو حركة التخييل بحركة الشهوات و الغرائز، و كان يرى أنّ قوّة التخيّل يمكن أن تؤدّي بالإنسان- لو لم يضبطها ضابط- إلى القيام بأفعال تتعارض مع العقل و أحكامه كلّ التعارض.[3]

و لم يعرف العرب الأفكار الأرسطية عن الخيال الإنساني و يتقبلوها فحسب، بل إنّهم عرفوا، منذ فترة مبكرة ترجع إلى القرن الثالث للهجرة، الأفكار الرّواقية، كما تقبّل فلاسفة الإسلام مبدأ التعارض بين العقل و المتخيّل، وزاد من حدّة إحساسهم بهذا التعارض فهمهم الخاص لطبيعة المعرفة الإنسانية، و تقديرهم اللاّفت للدّور الهام الّذي يلعبه العقل في الوصول إليها. [4] إنّ العقل هو الوسيلة المثلى للمعرفة اليقينية، و المعيار الحقيقي الّذي لا يخطئ في الحكم على الأشياء، و إذا كان للمعرفة الإنسانية وسيلتان لكل منهما موضوعها أوّلهما الإدراك الحسّي و ثانيهما العقل.

[1] - الفارابي، المدينة الفاضلة، ص 81 / أنظر التعليقات، مجموعة رسائل، ص 18.

[2] - ابن سينا، القسم الخاص بالنّفس من الشّفاء، ص 167

[3] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 44

[4] - يجعل عبد الرّحمان بدوي من الإشادة بالعقل و ردّ المعرفة إليه خاصيّة من ثلاث تميّز ما يسميه بالنزعة الإنسانية في الفكر العربي، راجع الإنسانية و الوجودية في الفكر العربي، ص 11-15-52-55

يقول ابن سينا واصفاً قدرة التخيّل على المعرفة بقوله:" و أمّا الّذي أمامك فباطل هذا و يلفق الباطل تلفيقاً، و يختلف الزّور اختلافاً، و يأتيك بأنباء ما لم تزوّر فدوّن حقّها بالباطل، و ضرب صدقها بالكذب"[1]

و ليست هذه النتيجة التي انفرد بها الفلاسفة وحدهم، و إنّما هي نفس النتيجة التي انتهى إليها المتكلّمون و أهل السنّة، مع فارق معهم، و هو أنّ الأوّلين أخذوها بشكل مباشر و منذ البداية عن الفلسفة اليونانية، أمّا الآخرون فقد انتهوا إليها في ضوء منهجهم العقلاني الّذي حاولوا أن يفسّروا به العالم و الكون ليصلوا إلى المطلق.[2]

و تختلف هذه النّظرة إلى الخيال الإنساني- لاشكّ – عمّا يمكن أن نجده عند المتصوّفة الّذين سلكوا طريق الذّات و قواها الدّاخليّة، التي تترقّى و تترفّع عن الشّوائب و الأدران، حتّى تصل إلى إدراك الله و الافتداء به، أو حلوله فيها، و الحقيقة أنّ المتصوّفة هم الّذين منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن يناله من قداسة و تقدير طول عصور الفكر العربي.

4.2- التخييل الشّعري:

إنّ أوّل ما ينتج عن النزعة العقلانية التي سادت التراث العربي هو تحديد دور القوة المتخيّلة و حصر أهميّتها بالنّسبة للشّعر، صحيح " أنّ القوة المتخيّلة سوف تصبح القوّ التي يقول عليها الشّاعر في عملية التخييل الشّعري. و لكنّها تظلّ مع ذلك محصورة في مستويات دنيا لا تفارقها، إنّها تقدّم للشاعر مادّة الصوّر الجزئية التي يختار منها عقله ما يشاء من تخييلات، دون أن يسمح لها بالانفعالات من سيطرة العقل أو التحرّر من قيوده. و على ذلك يمكن القول أنّ الشاعر إنسان يتميّز بأنّه تخلق فيه القوة المتخيّلة شديدة جذّا، غالبة، حتّى أنّها لا تستولي عليها الحواس و لا تعصيها المصوّرة، و تكون النّفس أيضا قوية لا يبطل التفاتها إلى العقل، و يقبل العقل انصياعها إلى الحواس"[3]

[1] - ابن سينا، رسالة حي بن يقظان، ص 44 و قارن ابن رشد ، تلخيص كتاب النّفس، ص 60-61-65

[2] - -جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 47.

[3]- ابن سينا، القسم الخاص بالنّفس من الشّفاء، ص 167

و إذا كان ذلك يعني أنّ مخيّلة الشاعر لا تعمل إلاّ في نطاق صور الحس التي تختزنها القوة المصوّرة، فإنّه يعني- بالمثل- أنّ هذه المخيّلة قوة غير عاقلة لا يمكن الاعتماد عليها و حدها في صناعة الشّعر، ذلك لأنّها يمكن أن تفضي بصاحبها إلى الجنون و الهلوسة، إذا تغافل عنها العقل أو منع ممارسة دورة الضّابط لها و بذلك يصبح الشعر عملا تخييليّاً في العقل، تخييلاً عقليّاً، إذا صحّ التعبير.

و هنا لابدّ أن نلاحظ أنّ الفلاسفة لم يتوقّفوا طويلاً عند الشاعر، باعتباره كائناً يتميّز بقدرات تخيّلية فائقة، و لم يتعرّضوا للحديث عن ملكه الّذي كنّا نتمنّاه. لقد ركّزوا على فعل " التخييل" أكثر ممّا ركّزوا على فعل "التخييل"، أعني أنّهم اهتمّوا بما يمكن أن نسمّيه "سيكولوجية التّلقي" أكثر من اهتمامهم بسيكولوجية الإبداع.[1]

كما ركّز الفلاسفة على "التخييل" أكثر ممّا ركّزوا على "التخيّل" و فهموا الشّعر على أساس أنّه عمليّة تخيّليّة تتمّ في رعاية العقل، أي أنّه تخييل عقلي كما أسلفنا، و كأنّ الشعر يأخذ من المتخيّلة و الوهم مادته الجزئية ثمّ يعرضها على عقله و يضع له وحده مسؤولية التّصرّف فيها، و عن طريق ممارسة العقل لدوره في ضبط قوّة التّخيّل عند الشّاعر و توجيهها، فإنّه يمكن للشّعر أن يؤثّر في القوة المتخيّلة للمتلقي و تلك، بدورها، تثير القوة النّزوعية عند ذلك المتلقي، فتبعثها على التحريك نوعاً ما لأنّ القوة النزوعية تخدم المتخيّلة و تستجيب لها، و من تمّ ينتهي الأمر بالمتلقي إلى اتّخاذ وقفة سلوكية خاصّة، تتجلّى في فعل أو انفعال، قادته إليه مخيّلته التي تأثرت بالتخييل الشعري و استجابت له، و ليس التخييل الشعري بهذا الفهم سوى عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي، و تحاول أن تحرّك قواه غير العاقلة وتثيرها، بحيث تجعلها تسيطر أو تصدر قواه العاقلة و تغلبها على أمرها و من هنا يذعن للشعر و يستجيب لمخيّلاته، و تتمدّد القيمة المعرفية للشّعر في ضوء هذا الفهم للتّخييل الشعري.[2]

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 64.

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 72.

5.2- التخييل و التهوين من شأن الشّعر:

المصطلحات المتعلّقة بالتخيّل انتقلت من دائرة البحث الفلسفي إلى دائرة البحث البلاغي و النّقدي، بعد أن قدّم الفارابي مفهوم التخيل الشّعري للفلاسفة و البلغاء على السّواء، و إذا كان مصطلح " التخييل" قد نال قدراً لا بأس به من سوء الظّن، عندما نظر إليه الفلاسفة من حيث ارتباطه بالملكات الإنسانية الدّنيا، و مدى تأثّره بها و تأثيره فيها لانحصاره في نطاق حسّي، فمن الطبيعي أن ينعكس ذلك على الاستخدام الأدبي للمصطلح في مجالات البحث النّقدي، و من ثم يصبح المصطلح قريناً لعمليّات المخادعة و الإيهام، و مرادفاً للأقاويل الكاذبة و الباطلة، و يصبح – بذلك كلّه- موضّحاً للريّة و الاتهام.[1]

و في ضوء هذه النتيجة العامّة نستطيع أن نفهم لماذا توقّف أبو هلال العسكري- في القرن الرّابع- عند تعريف ابن المقفّع للبلاغة بأنّها " كشف ما غمض من الحق" و شرحه له: " و إنّا الشأن في تحسين ما ليس بحسن و تصحيح ما ليس بصحيح بضرب من الاحتيال و التّخيّل"[2]

و يتحدّث ابن رشيق في القرن الخامس- عن إقتران الشعر بالسحر لأنّه " يخيّل للإنسان ما لم يكن لطاقته و حيلة صاحبه" [3] و يصف الشريف المرتضي طيف الخيال الّذي يذكره الشّعراء كثيراً على أساس أنّه " تخييل و تمثيل، و اعتقادات، وظنون باطلة، فمع اليقظة لا يحصل في اليد شيء منه إلاّ ذلك الظّن الباطل و التخييل الفاسد.[4]

أمّا عبد القاهر الجورجاني فإنّه يقسّم المعاني إلى قسمين متباينين: عقلية: و تخييليّة، و يقيم الموازنة بينهما على أساس ما في كليهما من صدق و كذب فيصبح " المعنى التّخيّيلي" نقيضاً صارماً للمعنى الحقيقي، أي أنّ المعنى التخييلي هو " الّذي لا يمكن أن

---

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص72.

[2]- أبو هلال العسكري، ديوان المعاني1، ص 88 و الصّناعتين، ص 53

[3] - ابن رشيق، العمدة، ص 1.

[4] - الشريف المرتضي، طيف الخيال، ص 149

يقال إنّه صدق و أنّ ما أثبته ثابت و ما نفاه منفي" أي أنّه نوع من الدّعوى تخادع النّفس و تريها ما لا ترى " باحتجاج تمحل، و قياس تضع فيه و تعمل".

هذا النّوع من القياس الخادع أو التخييل هو موضوع الشّعر و الخطابة في نفس الوقت، ذلك لأنّ الشّعراء و الخطباء يجعلون اجتماع الشّيئين في وصف علّة لحكم يريدونه، و إن لم يكن كذلك في المعقول و مقتضيات العقول.

" و لا يؤخذ الشّاعر بأن يصحّح كون ما جعله أصلاً و علّة كما ادعاه فيها ببرم أو بنقض من قضية، و إن يأتي على ما صيره قاعدة و أساسا ببيئة عقلية، بل تسلّم مقدّمته التي اعتمدها بلا بيّنة".[1]

و قد يضطر الشاعر إلى استعمال الأقاويل الكاذبة و ما لا يوقع الصّدق حيث يريد تحسين قبيح أو تقبيح حسن، أو حين يريد المبالغة في وصف شيء ناقص لتزيد النّفوس إقبالاً عليه، قد يضطر الشاعر إلى كلّ ذلك أو غيره، حسب ظروفه الواقعة و مقتضيات الأحوال الخارجية، و لكن تظل أفضل المواد المعنوية في الشّعر هي ما كان صادقاً و مشتهراً في نفس الوقت.

6.2- الصّنعة و الإلحاح على الذّاكرة و الحفظ:

يشير مفهوم الصّنعة إلى القدرة على إحداث نتيجة سبق تصوّرها بواسطة فعل خاضع للوعي و التوجيه.[2] و هي قوة للنّفس فاعلة بإمعان مع تفكّر و رؤية في موضوع من الموضوعات، نحو غرض من الأغراض [3] و الشّاعر بهذا المفهوم صانع ماهر ينتج من أجل مستمعين، و تهدف مهاراته إلى إحداث تأثير خاص أو تخييل في أذهانهم، بمعنى أنّ الشاعر لا يكتب من أجل نفسه أوّلاً و إنّما يكتب في المقام الأوّل من أجل الآخرين و في موضوعات تفرض عليه، دون أن يكون بينه و بينها علاقة إنسانية لها

[1] - عبد القاهر الجورجاني، أسرار البلاغة، ص 248

[2] - راجع كولنجو و مبادئ الفن، ص 23 و انظر عبد العزيز الأهواني، ابن سينا، العقم و مشكلة الابتكار في الشعر، ص 59 و ما بعدها

[3] -أبو حيان التوحيدي، المقابسات، ص 314

خصوصيتها و تفرّدها، و تلعب الذّاكرة في ظلّ هذا الفهم للشّعر دوراً لافتاً، ذلك أنّ الذاكرة و قوتها علامة من علامات الفحولة و التفوّق، و مظهر من مظاهر الحذق و التمييز. و لقد كان النّاقد العربي ملتفتاً إلى هذه الحقيقة منذ فترة مبكرة فقرن صفة الفحولة برواية أشعار العرب، و قرن الحذق بالقدرة على الإفادة من التجارب السابقة و توليدها.

و ألحّ النّاقد العربي- في ذلك العدد- على حاجة الشّعر المحدث و الماسة إلى الرواية و الحفظ[1]، و التذكّر و هو إحضار الذّاكرة إلى قوّة الخيال حيث يعاد تركيبها و تشكيلها.[2]

و لا أدلّ على الإحساس بأهميّة الذاكرة ممّا يقوله حازم من أنّه لا يكمل لشاعر قول الشعر على الوجه المختار إلاّ بأن تكون له قوة حافظة، و قوة ماهرة، و قوة صانعة، فإذا أراد الشّاعر أن يقول غرضاً ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك، وجد خياله اللاّئق به قد أهبته له القوة الحافظة، تكون صور الأشياء مرتّبة فيها، على حدّ ما وقعت عليه في الوجود، فإذا أجال خاطره في تصوّرها فكأنّه اجتلى حقائقها، و ما يقوله حازم في هذا النّص هام كلّ الأهمّية، خاصّة أنّه يكون الحديث الوحيد، العميق، الّذي يمكن أن تصادفه في التّراث النّقدي، و ممّا لا شكّ فيه أنّ الذّاكرة هي الجذر الأساسي الّذي لا يمكن أن يوجد تخييل شعري بدونه.

فالذّاكرة في نظر حازم القرطاجي أشبه بمستودع هائل يختزن فيه الشاعر كلّ ما قرأه على الخصوص، و كما يقوم المستودع بالحفظ فحسب، دون أن يتأثر أو يؤثر فيها، يحفظه كذلك الذّاكرة لا تتدخّل فيما تحفظه، إنّها سلبيّة تماماً، و لمن قفي المفهوم المعاصر تقوم بوظائف بالغة الأهمّية و الفعالية، يشبّهها ببئر عميق تغوص فيه كلّ جزئيات التجربة، أي كلّ ما قرأه الشّاعر أو لمسه أو شعر به أو لمسه.

[1]- راجع الجاحظ، البيان و التّبيين1، ص 9 و ابن رشيق، العمدة 1، ص 197-198

[2]- راجع الجرجاني، الوساطة، ص 15-16 و ابن رشيق ، العمدة 1، ص 196

3. الأنواع البلاغية للصورة الفنّية:

أوضح الكاتب في هذا الفصل الأصول الأولى للأنواع البلاغيّة للصّورة الفنّية فتحدث عن ثلاث بيئات: بيئة اللّغويين و المتكلّمين و بيئة الفلاسفة ثمّ تحدّث بعد ذلك عن الأنواع البلاغية للصّورة الفنّية، فحدّد طبيعة الاستعارة و التشبيه و مفهومهما، ثمّ تحدّث عن التشبيه و إيقاع الائتلاف بين المختلفات، ثمّ تنقّل إلى الحديث عن اتّفاق النّقاد في النّظرة إلى الاستعارة، ثم تكلّم عن عبد القادر الجورجاني و دوره في تأصيل مفهوم الاستعارة و تأثيره في المتأخّرين.

1.3- تقديم:

أسهمت ثلاث بيئات في توضيح الأصول الأولى لمبحث الأنواع البلاغيّة للصّورة الفنّية: بيئة اللّغويين، ثمّ بيئة المتكلّمين، و أخيراً بيئة الفلاسفة من شرّاح أرسطوا بوجه خاص، أمّا بيئة اللّغويين فهي الأقدم زمنيّاً، إذ أنّ جهودها تبدأ في الظّهور منذ النّصف الأوّل من القرن الثاني للهجرة، و بفضل علماء أمثال أبي عمر بن العلاء 145هـ، يونس بن حبيب 182 هـ ، الخليل بن أحمد 175 هـ، و سبويه.

أمّا بيئة المتكلّمين فهي تبدأ أساساً بجهود المعتزلة في الدّفاع عن العقيدة الإسلامية و ما صاحب هذه الجهود من دراسات لموضوعات البلاغة و قضايا النّقد. و لقد تبلورت الدّراسة البلاغية عند المعتزلة نتيجة عاملين كبيرين، أوّلها يتّصل بدراسة القرآن نفسه، و تبيّن حقيقية إعجازه و نظمه، أمّا العامل الثاني فيتّصل بالغاية من دراسة البلاغة نفسها[1]، فالبلاغة عندهم عنصر هام في الإقناع الّذي هو غاية الجدل الكلامي.

أمّا بيئة الفلاسفة فإنّ ما نعرفه عن بداياتها أقل بكثير ممّا نعرفه عن اللّغويين أو المتكلّمين، و لكن الّذي لا شكّ فيه أنّ الصّلة بين الفلاسفة و المتكلّمين كانت وثيقة، فقد كان المتكلّمون يتحدثون من منطلقات إعتقادية باعدت بينهم و بين تأمّل الخصائص النّوعية للفن الشّعري و جعلت اهتماماتهم بمبحث المجاز وما يتفرّع منه منحصراً في

[1] - راجع إحسان عبّاس، تاريخ النّقد العربي عند العرب، ص 80-83

إطار خدمة النّص القرآني، فضلاً عن ربطهم الوثيق بين البلاغة و الجدل الّذي أدّى إلى تداخل الحدود بين الشّعر و الخطابة.

2.3- بيئة اللّغويين:

إذا بحثنا عمّا يمكن أن يكون اللّغويون قد اهتموا به من الأنواع البلاغية للصّورة ، لم نجد إلاّ التشبيه، صحيح أنّ بعضهم أشار إلى المجاز و التفت إلى الاستعارة مثلما فعل أبو عبيدة في " مجاز القرآن" و القراء في " معاني القرآن" و لكن التشبيه وحده كان أكثر الأنواع جذباً لانتباههم و أكثرها إثارة لإعجابهم. و ليس ذلك بغريب، فالتشبيه أكثر ظهوراً و جذباً للانتباه- للوهلة الأولى- من غيره، إذ أنّ أداته تجعله أوّل ما يلفت انتباه المتلقي للشّعر، فضلاً عن أنّ كثرته الملحوظة في الشّعر الجاهلي أمر لفت انتباه اللّغويين لفتاً شديداً و دائماً. [1] و الفتنة بالتشبيه فتنة قديمة، بل إنّ البراعة في صياغته اقترنت لدى بعض الشّعراء الأوائل بالبراعة في نظم الشّعر نفسه و ثمّة نصوص ورثناها عن العصر الجاهلي، يكشف لنا تأمّلها أنّ الشعر الجاهلي كان يفترض أنّ الشعر ليس مجرّد القدرة على نظم الكلمات موزونة مقفاة، بقدر ما هو قدرة على دقّة الوصف و التشبيه، و من هذه النّصوص ما يروى من أنّ زهيراً كان يمنع ابنه كعباً- و كان- صبيّاً من قول الشعر، و أنّه عقد له ذات مرّة ما يشبه الاختبار ليتحقّق من قدرته على وصف الأشياء و دقة تشبيهها، فلمّا تأكّد زهير من ذلك سمح لابنه بقول الشعر.[2]

و القدرة على التشبيه و اعتبارها دليلاً على أنّ الشاعريّة مسألة تهمّنا هنا لأنّها تدل على أنّ أمثال هؤلاء الشّعراء كانوا يستشعرون أنّ التشبيه أو كل ما يرتبط به هو جوهر العمل الشعري، لم يقل واحداً منهم أنّ الشعر كلام موزون مقفّى، بل استشعروا بحديثهم الفنّي.

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 104

[2] - علي بن ظافر الأزدمي، بدائع البدائة، ص 188-190

و ليس الأمر أمر دلالة يكشف عنها ما يرويه اللّغويين من أخبار عن الشعراء وحسب، بل إنّ أحكام بعضهم تكشف عن ذلك الميل و توضّحه، لقد قال أبو عمر بن العلاء " أفتتح الشّعر بإمرئ القيس و أختم بذي الرّمة" [1] و على الشاعرين قد فضّل بالقدرة على تشبيه نصّاً دون أيّة قدرة أخرى.

و لقد واكب هذا الربط بين الشاّعرية و القدرة على التشبيه عند بعض اللّغويين ربط آخر بين الشّاعرية و الابتكار. و الابتكار مصطلح يشير إلى قدرة الشاعر على تكوين تشبيهات أو مجازات جديدة أو ما يسمونه بالمعنى المبتكر، و إذا راجعنا أحكام اللّغويين في القرن الثاني على الشعر و الشعراء وجدنا أنّ جانباً كبيراً من براعة الشاعر يرد أساساً إلى قدرته على الإتيان بمعنى جديد و مبتكر. [2] هذه القدرة على الابتكار و تلك القدرة على تقديم تشبيه دقيق هما في الحقيقة شيء واحد، أو عملية واحدة متعدّدة الأوجه، فالشاعر عندما يشكل أو يصوغ تشبيهاً من التشبيهات، يعني ذلك- بالضرورة- أنّه فطن إلى علاقة بين شيئين أو أشياء قد تكون هذه العلاقة عادية مألوفة فيصبح التشبيه مألوفاً معتاداً، و قد تكون العلاقة خفيّة لم يكشفها أحد فيصبح التشبيه عندئذٍ مبتكر، فالشعر في هذه التعريفات يصبح عمليّة إبتكارية واضحة. و يصبح الشاعر يتميّز عن غيره بقدرات ذهنية خاصّة. و لقد تركت هذه الأهميّة التي يحتلّها التشبيه عند اللّغويين آثارها الظّاهرة في غير شاعر من شعراء العصر العبّاسي الأوّل.

و لقد أسهم اهتمام اللّغويين بالتشبيه في تشكيل الذّوق الأدبي السّائد، و بذر بذور الإعجاب المتواتر بالتشبيه عبر أجيال طويلة من النّقاد و البلاغيين.[3]

[1] - إبن سلام، طبقات فحول الشّعراء، ص 46

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 106

[3] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 108

3.3- بيئة المتكلّمين:

لقد ألحّ المتكلّمين على المجاز بسبب مجموعة من المشاكل الأسلوبية التي أثارتها نصوص القرآن و الحديث من النّاحية الدّينية الخالصة بكل ما يتّصل بهذه النّاحية من قضايا اعتقاديه، حاول المتكلّمون إقرارها، أو توضيحها على المستوى الثقافي العام.[1] أمّا المجاز كمصطلح بلاغي فإنّه لم يأخذ طريقه في الشّيوع إلاّ على يد أبي عبيدة في كتابه " مجاز القرآن" و لكن مفهوم المجاز عند أبي عبيدة، ليس هو المفهوم المحدّد الّذي أخذه المصطلح فيما بعد على أيدي المعتزلة بوجه خاص. فالمجاز- عند أبي عبيدة- ليس قسيماً للحقيقة أو مقابلاً لها، و إنّما هو مصطلح يترادف- بشكل عام- مع طرق التعبير و مسالكه المختلفة بكل ما يمكن أن يندرج تحت هذه الطّرق أو المسالك من تجاوز لغوي سواءً كان ذلك على المستوى الدّلالي الخالص، أو على المستوى التركيبي الخاص بالنّظام النّحوي و الصّرفي للكلمات [2]. و هذا المعنى العام للمصطلح نجده عند: الفرّاء، ابن قتيبة الّذي يفهم المجاز بأنّه " طرق القول و مسالكه".

و قد حاول المعتزلة في ضوء أصولهم الخمسة المعروفة تنقيّة العقيدة من كلّ ما لابسها من سوء فهم و الدّفاع عنها إزّاء كلّ هجوم، أو تشكّك، أو لبس. و كان مبدأ التّوحيد عندهم منطقاً أساسيّاً لمبحثهم في المجاز، حرصاً على تنقية الأولوهيّة من كلّ ما يمكن أن يحوم حولها من تصوّرات تؤدّي إلى التّجسيم و التّشبيه [3]، و حرصاً على تجريد العقيدة من كلّ شوائب التّصوّرات الشّعبية السّاذجة [4]. فاعتمدت طريقتهم في التّأويل على أساس لغوي ثابت، فهم يحملون العبارات الدّالّة على التّشبيه، و التي لا يليق

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 123

[2] - راجع محمد زغلول سلام، أثر القرآن في النّقد العربي، ص 41 و ما بعدها.

[3] - يقول الجاحظ: " إنّ لنا ربّاً يخترع الأجسام اختراعاً، و إنّه حيّ بلا حياة، و عالم بلا علم، و إنّه شيء لا ينقسم، و ليس بذي طول و لا عرض و لا عمق"، الحيوان4، ص 90.

[4] - جولد تسيهو، مذاهب التّفسير، ص 169

ظاهرها بمقام الألوهيّة، على تأويلات أبعد ما تكون عن الإيهام بالتشبيه، مع تدعيم ذلك بالأدلّة اللّغوية المستمدّة من الشعر القديم، أو لغة العرب القدماء.

و لقد ساهم توسّعهم في استغلال التفسير المجازي في بلورة مفهوم المجاز نفسه و تحديد دلالته تحديداً لم يكن موجوداً عند غيرهم، و الجاحظ هو أوّل معتزلي يستعمل المجاز في التّأويل و يستخدمه بالمعنى المقابل للحقيقة و قد تكامل مفهوم المجاز و تحدّدت معالمه و دلالاته و أبعاده نتيجة الجدل الطويل الّذي دار بين المعتزلة و غيرهم من الطّوائف، وكان المجاز عند المعتزلة منذ النّصف الأوّل من القرن الثالث يعني ما يقابل الحقيقة و لا يعني نقيضها المطلق. و كان التّسليم به يعني التّسليم بوجود مستويين للدّلالة أو المعنى في كلّ صورة مجازية: أمّا المستوى الأوّل فهو ظاهر التعبير المجازي نفسه و دلالته المباشرة التي تواجهنا بمجرّد سماعه، أمّا المستوى الثاني فهو المستوى الأساسي و الأولي من حيث الوجود و هو أصل التعبير المجازي و مرادفه الحرفي المباشر و هو بمثابة المعنى العقلي الصحيح.[1]

و رفض المجاز الظّاهريّة في القرن الثالث، و كان على رأسهم داود بن علي الأصفهاني و ابن القاص، و غيرهم و كانت حجّتهم في ذلك [2] "أنّ المجاز أخو الكذب و القرآن منزّه عنه"، و أنّ المتكلّم لا يعدل إليه إلاّ ضاقت به الحقيقة فيستعير، و ذلك مجاز على الله تعالى". و لكن جمهور أهل السنّة و المعتزلة و الأشاعرة كانوا يرون خلاف ذلك فالمجاز عندهم ليس عجز في التعبير بل على العكس من ذلك، إنّه ثراء في العبارة تتفرّد به اللّغة العربية. و على هذا الأساس يصبح المجاز القرآني طريقة خاصّة في إيقاع المعاني في النّفس، تحدث تأثيراً و هزّة لا تحدثها العبارة المجرّدة أو التعبير الحقيقي، أمّا شبهة الكذب فشبهة يسهل إزالتها لأنّه كما يقول ابن قتيبة:" لو كان المجاز كذباً ... لكان أكثر كلامنا فاسداً، لأنّنا نقول: نبت البقل و أينعت الثمرة و رخص الشعر.

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 125

[2] - نفس المرجع

و ليس هناك تعارض بين جمهور أهل السنّة و المعتزلة في مسألة إمكانية التّسليم بوجود المجاز في القرآن، و ساهم حرصهم على تدعيم تأويلاتهم للمجاز العقلي القرآني بالرّجوع إلى لغة الحرب و الشّعر القديم، قد ساعد على تقديم فكرة قداسة اللّغة نفسها و احترام تقاليدها المجازية إلى أقصى درجة.

4.3- بيئة الفلاسفة:

أسهم الفكر اليوناني في تعميق الخبرة الفنّية عند العرب، و ذلك أنّ الفلسفة بمعناها اليوناني الشّامل كانت تقدّم لدارسها طرائق جديدة للتّفكير و التأمّل، و تمنحه قدراً من رحابة الأفق، يجعله أقدر من غيره على الاقتراب من طبيعة الظّاهرة الأدبية، و تفهم خصائصها النّوعية، كما أنّ الفكر اليوناني كان يضيف خبرات جديدة إلى الوعي النّقدي المتأصّل في البيئة العربية، و يقدّم لهذه البيئة حلولاً – توصّل إليها- نقّاد آخرون أكثر عمقاً ووعياً لكثير من المشكلات الأدبية و النّقدية المثارة.[1]

لقد رفض أرسطو أن يميّز الشّعر عن غيره على أساس الوزن فحسب، و قال " إنّ المؤرّخ و الشّاعر لا يختلفان بأنّ ما يرويانه منظوم أو مأثور، فقد تصاغ أقوال هيرودوتس في أوزان فتظل تاريخاً سواءً وزنت أم لم توزن" [2] و رأى أنّ محاورات سقراط " ومحاكيات" سوفرون و اكسارخويس النثرية أقرب ما تكون إلى الشّعر، في حين أنّ ما نظّمه أمبدو قليس و وضعه في قوالب الوزن يظلّ كلاماً في الفيزياء لا صلة له بالشّعر.

إنّ الشاعر عند أرسطو- ينبغي أن يكون محاكياً " قبل أن يكون صانع الأوزان لأنّه يكون شاعراً بسبب ما يحدثه من المحاكاة. و لعلّ هذا ما جعل أرسطو فيما يقول بوتشر- يحس بالحاجّة الملحّة إلى توسيع كلمة " الشاعر" بحيث تشمل دلالتها كلّ محاك بالكلمة، حتّى و لو كان ما يكتبه نثراً لا نظماً، بل إنّه كاد يقترب من حافّة

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 144

[2]- جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 145.

النّظرية الّتي تلغي دور الوزن في الشّعر، و تركّز على الخصائص التّخييلية وحدها و هو أمر لم ينقذه منه- فيما يرى بوتشر أيضاً- إلاّ احتراماً للتقاليد اليونانية التي كانت توجد بين الشّعر و الموسيقى، و لا تفصل بين الشّاعر و الموسيقار. [1] و ليست المحاكاة الأرسطية فيما يقول شرّاح أرسطو المحدثون تكراراً ساذجاً للحقائق و إنّما هي إعادة تشكيل تخييلي للعالم بمعنى أنّها ليست من قبيل النّسخ أو النّقل الحرفي لعناصر العالم الخارجي و إنّما هي تعبير عن وقعه على مخيّلة الشّاعر. و إذا حاولنا تطبيق هذا الفهم للمحاكاة الأرسطية على الشعر الغنائي- و هي مسألة لم تكن في ذهن أرسطو بشكل مباشر- أي أنّ الصّورة هنا هي محصلة الفعل التخييلي الّذي يمارسه الشّاعر و وسيلته في نفس الوقت. [2] و يبدو أنّ هذا الشيء كان يراود أرسطو، فقال عن الاستعارة إنّها أعظم الأساليب في الشّعر، و إنّها آية الموهبة التي لا يمكن تعلّمها من الآخرين، و إنّها فيها قرين التعرّف و الوعي بالإئتلاف بين الأشياء المختلفة.[3]

و في الخطابة كان أرسطو يقول صراحة :" ينبغي أن نقلّل من استخدام التشبيه و الاستعارة في النّثر لأنّها أخص بالشّعر".[4] و أنّ التشبيهات و الكلمات المركّبة المرتبطة بمواقف انفعالية متوتّرة أليق بالشّعر منها بالخطابة، لأنّ ثمّة شيئاً ملهماً في الشّعر.[5]

و قد تكون أمثال هذه الإشارات قليلةً جدّاً، لكنّها كافية مع إسقاط الأفكار العربية الشّائعة على ما كتبه أرسطز- لكي يفهم منها مترجمو أرسطو و شرّاحه من العرب- صلة التشبيه و الاستعارة بالمحاكاة الشعرية. بل ليرتّبوا على هذا الفهم نتائج لم تكن في ذهن أرسطو من قريب أو من بعيد. و إنّ أهم إنجاز إيجابي لبيئة الفلاسفة يتمثّل في أنّهم ربطوا الأنواع البلاغية للصّورة الفنّية بتصوّر عام للفن الشّعري، باعتباره محاكاة أو

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص .146

[2] - شكري عيّاد، كتاب أرسطو طاليس في الشّعر، 128

[3] - شكري عيّاد، كتاب أرسطو طاليس في الشّعر، ص 128

[4] - Aristo, The Art of Rhetoric, P 368

[5] - شكري عيّاد، كتاب أرسطو طاليس في الشّعر، ص 31 و النّص هكذا في الأصل.

تخييلاً. صحيح أنّهم كانوا يتحرّكون داخل حدود أرسطية عامّة، و لكن إسهامهم في هذا الجانب و ربطهم القومي بين المحاكاة أو التخييل و بين الأنواع البلاغية للصّورة أمر ينبغي أن يحمّل على اجتهاداتهم الخاصّة أكثر ممّا يحمّل على أرسطو.[1]

فقد اقترنت المحاكاة بالتشبيه عند متى كان بمثابة مقدّمة ترتّبت عليها نتائج مؤكّدة أهمّها الفارابي و ابن سينا من بعده، قد سارا في نفس الطريق، و ربطا بين المحاكاة و التشبيه، و لكنّهما أسهما فيما لم يشرحه متى بحكم أنّه مترجم يلتزم نصّاً بعينه لكنّهما ينطلقان من نفس نقطة البداية التي حدّدها متّى بخلطة بين التشبيه و المحاكاة و لعلّ الّذي ساعدهما على المضي فيما فعله متى أنّ الترجمة القديمة للخطابة و هي أقدم زمنيّاً من ترجمة متى لكتاب الشّعر- قد أوضحت لها مدى صلة التشبيه و الاستعارة بالفن الشّعري و من ثم يسهل عليهما ربط المحاكاة بالتشبيه و الاستعارة و التمثيل، فيدخل مبحث الشعر عند الفارابي في إطار ثلاثة علوم و موضوعات أكبر: أوّلها علم اللّسان، و ثانيها صناعة المنطق [2]، و ثالثها ما يسميه الفارابي بالصّناعة المدنية، و معنى هذا التقسيم أنّ دراسة الشّعر عند الفارابي تقوم على ثلاثة موضوعات كبرى و مادّته اللّفظية أو ما نسمّيه الآن بمبحث الأداة، و هذه مرتبطة أساساً بعلوم اللّغة و ماهيّة الشّعر و هي مرتبطة بالمنطق و وظيفة الشعر و هي مرتبطة بالصّناعة المدنية و تنقسم المحاكاة عنده إلى قسمين: محاكاة بالقول و محاكاة بالفعل، و يربط بين التخييل بعمليّة التأثير في المتلقي. أمّا ابن سينا فهو مثل الفارابي لا يعدّ الكلام العلمي الموزون من قبيل الشعر لأنّه يربط الشّعر بالوزن و التخييل معاً. و يرى أنّ الشّعر لا يتمّ إلاّ بمقدّمات مخيّلة و وزن في إيقاع متناسب، ليكون أسرع تأثيراً في النّفوس. [3] كما يقول: الأقاويل المخيّلة هي الأقاويل المحاكية.

و إذا تركنا ابن سينا إلى ابن رشد لم نجد فارقاً كبيراً بين الرّجلين اللّهمّ إلاّ أنّ ابن رشد كان أكثر استشهاداً و تمثّلاً بالشّعر العربي، إنّه يحاول تطبيق الأفكار التي قدّمها ابن

---

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص154

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص155.

[3] - ابن سينا، كتاب المجموع، ص 20

سيناء و يشرحها من خلال أمثلة متعدّدة و متنوّعة من الشّعر العربي، و من هنا يأخذ ابن رشد فكرة ابن سينا التي تجعل الأنواع البلاغية للصّورة أقساماً للمحاكاة، و وسيلة و أداة من أهم وسائلها و أدواتها، و يحاول شرحها من خلال ما يعرفه من نصوص الشعر العربي، و ينتهي ابن رشد بذلك إلى افتراض محتواه أنّنا إذا غيّرنا من طريقة تقديم الأقاويل الحقيقيّة، ذات المعنى الحرفي المباشر و عبّرنا عنها من خلال الأنواع البلاغية للصّورة، أدخلنا هذه الأقاويل في حيّز الشّعر، و جعلناها شعراً و وجد له فعل الشّعر.

5.3- مفهوم التشبيه:

التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفيين لإتّحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات و الأحوال. هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسيّة، و قد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذّهني، الّذي يربط بين الطّرفين المقارنيين، دون أن يكون من الضّروري أن يشترك الطّرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة[1] ، و من هنا كان يقال – ابتداءً من القرن الرّابع- أنّ التشبيه قد يكون في الهيئة، و قد يكون في المعنى، و إنّه قد يقع تارة بالصورة و الصّفة، و أخرى بالحال و الطّريقة.[2] و سواءً كانت المشابهة بين الطّرفين تقوم على أساس من الحسّ، أو أساس في العقل، فإنّ العلاقة الّتي تربط بينهما هي علاقة مقارنة أساساً، و ليس علاقة اتّحاد أو تفاعل، بمعنى أنّه لا يحدث- داخل التشبيه- تجاوز مقصود في دلالة الكلمات، بحيث يصبح هذا الطّرف ذاك الآخر، و لو على سبيل الإيهام، أو تتفاعل دلالات الأطراف مكوّنة دلالة جديدة، هي محصلة لهذا التفاعل، كما قد يحدث في الاستعارة. إنّ التشبيه هو محض مقارنة بين طرفين متمايزين، لاشتراك بينهما في الصّفة نفسها، أو في مقتضى و حكم لها، كما يقول عبد القاهر.[3]

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص171.

[2] - راجع الرّماني، النّكت، ص 74-75 و ابن وهب، البرهان، ص 130-132.

[3]- جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص185

و يقول ابن رشيق: " أنّ التشبيه واقع أبدا على الأعراض دون الجواهر، و أنّ اقتران طرفيه معاً إنّما هو أمر يعتمد على المسامحة و الاصطلاح لا على الحقيقة "[1]، فالشّاعر يقارن هذا بذاك لا لأنّهما متّحدان تماماً، أو يمكن أن يتّحدا في حسّ أو عقل، و إنّما لأنّهما يتشابهان فحسب في قليل أو كثير من الصّفات الحسّية، أو المقتضيات العقلية، الّتي تبيح المقارنة بينهما.

و التشبيه هي صفة الشّيء بما قاربه و شاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، و أنت عندما تقول: " خد كالوردة " فإنّك تعني أنّك تتحدّث عن خد يشبه الوردة في حمرة أوراقها و طراوتها و رائحتها، و عندما يشبّه الشاعر ممدوحه بالأسد أو البحر فإنّه يقصد السّماحة و الشّجاعة و العلم فحسب و لا يريد بالطّبع ما سوى ذلك من ملوحة البحر و زعوقته و لا شتامة اللّين أو زهومته، كما أنّك لا تريد- بتشبيه الخد بالوردة- اتّحاد الخد بالوردة في جميع الأوصاف المادّية اتّحاداً كاملاً، بحيث يصبح أحدهما هو الآخر. و يرى الجاحظ أنّ التشبيه لا يلغي الحدود بين الأشياء أو الكائنات بل يظلّ محافظاً على تمايزها و انفصالها.[2]

6.3- التشبيه و إيقاع الائتلاف بين المختلفات:

تتمثّل براعة الشّاعر عند عبد القادر في قدرته على إيقاع الائتلاف بين الأشياء المختلفة، أمّا الأشياء المشتركة في الجنس المتّفقة في النّوع فإنّها تستغني عن ذلك بثبوت المشابهة فيها و قيام الاتّفاق بينهما. و لكي يصل الشّاعر إلى تحقيق هذا الإيقاع، فلا بدّ له أن يكون حاذقاً، دقيق الفكر، لطيف النّظر، لأنّ إيقاع الائتلاف بين المختلفات في الأجناس، إنّما يقوم على مشابهة لها أصل في العقل بيد أنّها خفيّة لا يستطيع أن يصل إليها الخاصّة ممّن تقوى عندهم ملكات الفكر و التّصوّر، و الاستنباط، يقول عبد القاهر: " و بعد فإذا أعدّت الحلبات لجريء الجياد، و نصبت الأهداف ليعرف فضل

[1] - ابن رشيق، العمدة، ص 1

[2] - عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 199.

الرّماة في الأبعاد و السّداد، فرهان العقول الّتي تستبق، و نضالها الّذي قواها في تعاطيه، الفكر و الرّوية و القياس و الاستنباط. و لن يبعد المدني في ذلك، و لا يدق المرمى، إلاّ بما تقدّم من تقرير الشّبه بين الأشياء المختلفة. فإنّ الأشياء المشتركة في الجنس، المتّفقة في النّوع، تستغني بثبوت الشّبه بينها، و قيام الاتّفاق فيها عن تعمّد و تأمّل في إيجاب ذلك لها و تثبيته، و إنّما الصّنعة و الحذق و النّظر الّذي يلطف و يدق في أن تجمع أعناق المتنافرات و المتباينات في ريقه، و تعقد بين الأجنبيات معاقد نسب و شبكة. و ما نشر عن صحة و لا ذكر بالفضيلة عمل إلاّ لأنّهما يحتاجان من دقّة الفكر و لطف النّظر و نفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إلى غيرهما، و يحتكمان على من زاولهما، و الطّالب لهما من هذا المعنى ما لا يحتكم ما عداهما، و لا يقتضيان ذلك إلاّ من جهة إيجاد الائتلاف بين المختلفات ... و لم تأتلف هذه الأجناس المختلفة للمتمثل، و لم تتصادف هذه الأشياء المتعادية في حكم المتشبّه إلاّ أنّه لم يراع ما يحضر العين و لكن ما يستحضر العقل، و لم يعني لما تناله الرؤية بل ما تعلق الرؤية [1] و لم ينظر إلى الأشياء من حيث وعي فتحويها الأمكنة بل من حيث تعبها القلوب الفطنة[2]

إنّ أهم ما يميّز الشّاعر البارع عن غيره هو تلك القدرة الذّهنية التي تجعله ينظر إلى أبعد ممّا ينظر سواه، و يكشف علاقات لم يلتفت إليها معاصروه و أسلافه، إنّ الشّاعر متخيّل، و التخيّل قدرة ذهنية، إذا عملت في رعاية عقل مفرط الذّكاء دائم الوعي و الجهد، انتهى صاحبها إلى ما لم ينته إليه سواه، فيتوصّل إلى إدراك الاتّفاق بين العناصر، و يكشف عن الاتّفاق الكامن بين الأشياء، و من ثم تتوافق الأنواع المختلفة و تتآلف الأجناس البعيدة. و الفكرة على هذا النّحو- عندما تطبّق على التشبيه و التمثيل- تتشابه تشابهاً ملحوظاً مع فكرة آرسطو التي تقول على الاستعارة، إنّها آية الموهبة،

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص185

[2] - عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 136-138.

لأنّ الإجادة في صنعها تشير إلى القدرة على إدراك الأشياء و البصر بأوجه الاتّفاق بين المختلفات[1]. و قد أوضح أرسطو هذه الفكرة في الخطابة عندما قال إنّ الاستعارات و التشبيهات تؤخذ من موضوعات متشابهة، و لكن تشابهها لا يتّضح كلّ الوضوح بل يدرك بالتأمّل، تماماً كما يحدث في الفلسفة حيث يحتاج المرء إلى الفطنة كي يدرك التشابه بين الأشياء المتباعدة، و ذلك مثل قول أركيتاس (Archytas) إنّ القاضي كالمحراب في المعبد لأنّ المظلوم يلجأ إلى كلّ منهما[2].

7.3- مفهوم الاستعارة في القرن الرّابع:

الموقف الّذي انطلق منه ابن طباطبا في نظرته إلى المجاز هو نفس ما انطلق منه قداحة أثناء تأمّله للاستعارة توقّف الكاره لها. و يتقبّلها على مضض مثل قول امرئ القيس :

فقلت له لمّا تمطّى بصلبه ۞ و أردف أعجازاً و ناء بكلكل.

على أساس أنّ هذه الاستعارات خلت بصفة التمايز، فإنّ لها بعض العذر " إذا كان مخرجها مخرج التشبيه " أمّا امرؤ القيس " فكأنّه أراد أنّ هذا اللّيل في تطاوله كالّذي يتمطّى بصلبه لأنّ له صلباً و هذا مخرج لفظه إذا تؤمّل" [3]. كلّ هذا إنكار لطبيعة الاستعارة و سوء فهم لما فيه من تشخيص و لذلك يتخلّص منها قدامة تخلّص المستقبل اليوم بأمرها، و يرتد هذا التهوين من شأن الاستعارة عنده إلى طبيعة النّظرة المنطقية التي يتعامل بها مع الشّعر. و هذه النّظرة جعلته يؤثر الوضوح على الغموض، و التمايز على التداخل و من هذا كان يستنكف البعد في الاستعارة و يقرنه بالمعاظلة.

و يقسّم الحاتمي الاستعارة إلى ثلاثة أنواع أحسنها عنده ما تتّضح فيه العلاقة بين الأطراف، و لا يخلّ بمبدأ التناسب المنطقي بين الأشياء، بل يحفظ لها تمايزها و

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص192

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص190

[3] - ابن طباطبا، عيار الشّعر، ص 119-120.

استقلالها. و أقبحها هو ما يسميه الاستعارة المستهجنة، و سمّيت مستهجنة لأنّهم استعاروا لما يعقل أسماء و ألفاظ ما لا يعقل.[1] ما جعل الشّعراء يخلطون بين الإنسان و الحيوان أو بين المعنوي و المجرّد و المادّي و المحسوس.

أماّ الآمدي فإنّ نظرته إلى الاستعارة لا تفترق افتراقاً جذريّاً عن قدامة، فكليهما ينتهي إلى نفس الموقف من الاستعارة، لكن من خلال مسالك متمايزة.

و نظرة الآمدي إلى اللّغة نظرة جامدة تتلخّص في أنّ اللّغة تعكس بدقّة و أمانة الظواهر و الأشياء و المفاهيم، دون أن يكون لها فاعليّتها الخاصّة في توجيه الفكر الإنساني ذاته. اللّغة عند الآمدي جماع لألفاظ معدودة عيّنت عند العرب للأشياء، لتحضرها هذه الأشياء في العقول عند الإشارة إليها، و كان الآمدي متوافقاً مع اتّجاه المدرسة البصرية فيما يتّصل بإدخال اللّغة بكاملها في قوالب عقليّة و منطقيّة، تأبى الشّذوذ و الانحراف، و ينظر إلى الحرّية التي ينبغي أن تتاح للشّاعر نظرة تنطوي على شيء غير قليل من سوء الظّن و التربية.

8.3- اتّفاق النّقاد في النّظرة إلى الاستعارة:

ابن طباطبا و الحاتمي و قدامة و الآمدي نماذج متنوّعة، تكشف عن اتّفاق أربعة من نقّاد القرن الرّابع فيما يتّصل بطبيعة النّظرة إلى الاستعارة. إنّ التكوين الثقافي لهؤلاء النّقاد الأربعة مختلف، و مطامحهم حاولوا تحقيقها متمايزة و لكن نظرتهم إلى الاستعارة في جوهرها نظرة واحدة، و الاختلاف الّذي يقوم بينهم في التعامل معها إنّما هو تنوّع داخل وحدة شاملة. إنّ هؤلاء الأربعة يصدرون عن موقف جذري واحد، قد تختلف مسالكهم في الوصول إليه و قد تتنوّع طرائقهم في التعبير عنه، و تتفاوت قدراتهم على تعليله و تبريره، و لكن ثمّة رباطاً أساسياً يربط بينهم، هذا الرّباط يتّصل بطبيعة النّظرة إلى الشّعر باعتباره صغة تعتمد على العقل أكثر ممّا تعتمد على العاطفة، و تستجيب للمقتضيات الخارجيّة دون أن يكون وراءها بواعث داخليّة، و تربط الشّاعر

[1] - الآمدي، الموازنة، 139-142.

ربطاً واضحاً بالواقع و التّقاليد، دون أن تضع في اعتبارها قدراته الخلاّقة التي تمارس جانباً من فعاليتها من خلال التعبير الاستعاري. و المنظر العملي لذلك كلّه هو ما استهجنه الحاتمي و قدامة من استعارة صفات الحيوان للإنسان، و ما استنكره ابن طباطبا من توحّد الشّاعر، أو تفاعله مع كائنات الحياة من حوله، و ما استشعره قدامة من ريبة إزّاء استعارات امرئ القيس و غيره و ما شنّه الآمدي أخيراً من هجوم على أبي تمّام لأنّه استخدم الكلمات في غير ما وضعت له و خالف ما تعارفت عليه العرب في المجاز و اللّغة، كلّ هذا يكشف عن نزعة متأصّلة تربط الشّعر بالصّنعة و تشدّه إلى ما هو متعارف عليه و لا تتعاطف مع فاعليّة الخيال الشّعري إلاّ إذا كانت مقيّدة بقواعد العقل و معايير الفهم الثاقب و محافظة على علاقات الواقع الخارجي و تناسب أجزاءه.[1]

9.3- عبد القادر و تأصيل مفهوم الاستعارة:

يتحدّث موضوع الاستعارة- عند عبد القادر- في أنّك تثبت بها معنى لا يعرفه السامع من اللّفظ و لكن يعرفه من معناه، بيان ذلك أنّ عندما تقول: " رأيت أسداً " في مقام الحديث عن رجل فإنّ سامعك لا بدّ أن يعرف أنّ غرضك هو أن تثبت للرّجل الّذي تتحدّث عنه مساوٍ للأسد في شجاعته و جرأته، و السّامع عندما عقل هذا المعنى فإنّه لم يعقله من لفظ " أسد" نفسه و لكن من معناه الضّمني الّذي يحدّده وضعه الخاص داخل سياق بعينه. هذا الوضع الخاص للّفظ هو الّذي جعل السّامع يفهم و يعي أنّه لا معنى لجعل الرّجل أسداً، مع العلم بأنّه رجل، إلاّ أنّك أردت أنّه بلغ من شدّة مشابهته للأسد و مساواته إيّاه مبلغاً يتوهّم معه السّامع أنّه أسد بالحقيقة، و إذا كان الأمر كذلك فإنّ الاستعارة ليست مجرّد نقل للّفظ " أسد " عمّا وضع له في اللّغة، كما ذهب الرّماني و أبو الحسن الجرجاني، و العسكري في القرن الرّابع، إذ أنّ مثل هذا التعريف لا يوضّح الهدف الحقيقي من الاستعارة عند عبد القاهر، و هو المبالغة القائمة على الإدّعاء فضلاً

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص222

عن أنّ مثل هذا التعريف يخلط بين الاستعارة و ما سمّي بعد عبد القاهر- بالمجاز المرسل، الّذي لا يقصد به المبالغة و لا يقوم على المشابهة، و إنّما هو محض علاقة لنسبة بين طرفيين، أطلقت من عقال المشابهة.[1]

الاستعارة عند عبد القاهر طريقة من طرق الإثبات عمادها الإدّعاء، فأنت في قولك " رأيت أسداً مع العلم بأنّه رجل، إلاّ أنّك أردت أنّه بلغ في شجاعته مبلغ الأسود".[2]

الاستعارة ليست من قبيل التداخل بين الأشياء أو الخلط بين العوالم، إنّها محض إدّعاء بأنّ هذا هو ذاك، لكنّه مع مثل هذا الفهم للاستعارة لا يفترق في جوهره عن النّظرات السّابقة على عبد القاهر في القرن الرّابع، أو المعاصرة له في القرن الخامس، لأنّه سواءً أكانت الاستعارة نقلاً أو إدّعاء فإنّ في جوهرها واحد، و التمييز بين طرفيها جامد لا يهتز. و من هنا كان عبد القادر مثل سابقيه يلحّ على ضرورة التّناسب و المشابهة بين الطّرفين، و ضرورة النّقلة السّهلة من الاستعارة نفسها إلى حقيقتها و أصل معناها الّذي يفترض أنّها تبعث منه. و لا يغامر عبد القادر أدنى شك في أنّ الاستعارة إنّما هي من قبيل الترجمة الحسنة للمعنى، و أنّها لا تغيّر المعنى على الإطلاق. إنّها طريقة من طرائق إثبات المعنى و تأكيده، و ادّعاء أنّ هذا قد أصبح ذاك دون أن يكون كذلك بالفعل، و لا يجول بخاطر عبد القاهر أنّ المعنى الّذي نحصله من الاستعارة ليس هو المعنى الأصلي المزعوم، و إنّما هو معنى جديد، نبع من تفاعل كلا الطّرفين اللّذين يكوّنان الاستعارة.[3] أمّا من حيث قيمة الاستعارة فقد انتهى عبد القاهر إلى عدّها أعلى مقاماً من التشبيه، فهي من ناحيّة أكثر تحقيقاً لعمليّة الإدّعاء و أكثر قدرة على إثبات المعنى المطلوب.

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص223.

[2] - عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 271

[3] - نفس المرجع

و تفضيل عبد القاهر الاستعارة على التشبيه أمر يذكّرنا بأرسطو، فأغلب الظّن أنّه قد تأثّر خطى المعلّم الأوّل في هذا التفضيل، و أفاد من شرّاحه العرب. [1] و الاستعارة عند عبد القادر تثبت المعنى للمستعار له و تدّعيه بطريقتين: الطّريق الأوّل تضع فيه الاسم المستعار بدلاً من المستعار له مباشرةً و تدّعي أنّ هذا هو ذاك. و في هذه الحالة تصبح المشابهة صريحة، و النّقلة بين الطّرفين واضحة ميسّرة، أمّا الطّريق الثاني فإنّه يقوم على أنّ الشّاعر يشبّه الشّيء بغيره ثمّ يحذف المتشبّه و يكنّي عنه بصفاته.[2]

10.3- تأثير عبد القاهر في المتأخّرين:

لقد قدّم عبد القاهر مفهوماً متّسقاً للاستعارة، لا ينفي الأصول المتعارف عليها و إنّما يؤكّدها و يدعّمها بالقبول، و هذا ما حدث بالنّسبة للمتأخّرين بعد عبد القاهر، لقد بهرهم الرّجل بما أنجزه و أضافه، فلم يحاولوا تعديل أفكاره تعديلاً جذريّاً، أو مناقشة جادّة، و إنّما اكتفوا بالشّرح و التّوضيح و الاستدراك الهيّن لبعض التّفاصيل و المصطلحات. و ذلك هو ما فعله الزّمخشري، و الفخر الرّازي في القرن السّادس، و السّكاكي و ابن الزّملكاني، في القرن السّابع، و يحي بن حمزة العلوي في القرن الثّامن. و من العسير أن نجد عند واحد من هؤلاء شيئاً متمايزاً عمّا أنجزه عبد القاهر و أضاف بالنّسبة لمبحث الاستعارة، بل لعلّك تجد أحياناً سوء فهم له و عدم إدراك للجوانب الإيجابية في تفكيره[3]. و لكن أخطر ما صنعه عبد القاهر فيما يتّصل بتأثيره في المتأخّرين أنّه قدّم لهم الأسس الّتي بنو عليها كثيراً من التّصوّرات الضّارة، الّتي قضت تماما على البقيّة الباقية من حيويّة البحث في الأنواع البلاغية للصّورة، و أهم هذه الأسس و أخطرها فكرة الإدّعاء و ما يتّصل بها من جعل الاستعارة و التشبيه و الكناية طرائق للإثبات.

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص220.

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص221.

[3] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص223.

و لقد تقبّل غير واحد من المتأخّرين ممّن تابعوا خطى عبد القاهر مفهومه عن صلة الاستعارة بالدّعاء، و من ثم عرّف الفخر الرّازي الاستعارة بأنّها " ذكر الشّيء باسم غيره و إثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في التشبيه.[1]

و ذهب الخوارزمي إلى أنّها " إدّعاء معنى الحقيقة في الشّيء" و قال السّكاكي: " إنّ الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه و تريد به الطرف الآخر مدّعياً دخول المشتبه في جنس المشبّه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبّه ما يخصّ المشبّه به "[2]

و هذه كلّها تأثيرات تشي بتأثير عبد القاهر الحاد، و لكن أخطر من ذلك فكرة الإثبات الّتي ألحّ عليها عبد القاهر و فهم من خلالها الاستعارة و التشبيه و الكناية و التمثيل، و حوّلها من وسائل فنّية إلى طرائق جامدة للإثبات، لقد آتت هذه الفكرة أكلها عند المتأخّرين، فذهب ابن الأثير إلى حد القول بأنّ المجاز " إنّما كان ضرباً من القياس في حمل الشّيء على ما يناسبه و يشاكله " و يقول ابن الرّماني " و أعلم أنّ الاستعارة فائدتها أن توجب حصول ما نسبت له إيجاباً ذاتياً يستحيل مهما ذكرته أن يعرى عنها، ألا ترى أنّ الأسد لذاته يجب أن يكون شجاعا و لم ينشأ له ذلك بسبب ذات أخرى".

[1] - الرّازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ص 82

[2] - السّكاكي، مفتاح العلوم، ص 174

4. التصوير و التقديم الحسّي:

طرح الجاحظ في هذا الفصل الأفكار الهامّة التي سيطرت على أجيال طويلة من البلاغيين و النّقاد من بعده، ثمّ ذهب إلى تطوّر الفكرة في الدّراسة الأسلوبية للقرآن ثم تطوّرها في الدّراسة الأسلوبية للشّعر ثمّ و ضّح العلاقة بين الشّعر و الرّسم، ثمّ ذهب إلى التقديم الحسّي و الخصائص النّوعية للشّعر و تأصيل حازم القرطاجني لمفهوم التقديم الحسّي، و ارتباط التقديم الحسّي لمفهوم المحاكاة.

1.4- طرح الجاحظ للفكرة:

عندما قال الجاحظ المعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجمي و العربي، و البدوي و القروي و المدني، و إنّما الشّأن في إقامة الوزن و تخيّر اللّفظ و سهولة المخرج و كثرة النّسيج و جنس من التّصوير [1]. فقد كان يطرح أوّل مرّة في تاريخ النّقد العربي، بعض الأفكار الهامّة التي سيطرت على أجيال طويلة من البلاغيين و النّقاد من بعده.

إنّ الشّعر في نظر الجاحظ نشاط متميّز، قد لا يؤدّي بنا إلى ضرب خاص من المعرفة مثل الفلسفة، و قد تكون فائدته محصورة و ليست عامّة مثل الصّناعات و الأرفاق و العلوم.[2] و لكنّه يمكن أن يحقّق لنا قدراً من المتعة و يؤثّر في نفوسنا تأثيراً خاصّاً، عندما يصوغ الأفكار المألوفة صياغة جديدة تكسبها عزابة، و طرافة، و جدّة لم تكن لها من قبل.

و رغم أنّ الجاحظ كان يستخدم مصطلح التصوير إلاّ أنّه هنا يكتسب دلالة خاصّة، يمشي داخل سياقة بثلاث مبادئ، لها ما يدعمها في كتب الجاحظ و تفكيره النّقدي.

أوّل هذه المبادئ: أنّ للشّعر أسلوباً خاصّاً في صياغة الأفكار أو المعاني و هو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال و استمالة المتلقّي إلى موقف من المواقف. و ثاني هذه المبادئ: أنّ أسلوب الشّعر في الصيّاغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى

[1] - الجاحظ، الحيوان، ص 131-132.

[2] - الجاحظ، الحيوان1، ص 85

بطريقة حسّية، أي أنّ التصوير يترادف مع ما نسمّيه الآن بالتجسيم. [1] و ثالث هذه المبادئ: أنّ التقديم الحسّي للشّعر يجعله قريناً للرّسم، و مشابهاً له في طريقة التشكيل و الصيّاغة، و التأثير و التّلقي، و إنّ اختلف عنه في المادّة التي يصوغ بها، و يصوّر بواسطتها. هذه المبادئ الثلاثة التي يشير إليها مصطلح " التصوير " يمكن التثبّت منها، و التعمّق فيها من خلال دراسة الدّلالات العامّة، التي يستخدم بها الجاحظ كلمة " التصوير و مشتقاتها في كتابة الحيوان و البيان و التبيين في رسائله المعروفة، و هذه المبادئ الثلاثة التي يقوم عليها مصطلح " التصوير" و التي تدعمها الدّلالات العامّة للكلمة لدى الجاحظ ليست بالضرورة منفصلة أو متمايزة تماماً، بل إنّ كلاّ منها يمكن أن يفضي إلى الآخر و يتداخل معه.[2]

إنّ الجاحظ عندما طرح فكرة التصوير على هذا النّحو في مواجهة النّظرة اللّغوية إلى الشّعر ممثّلة في أبي عمر و الشيباني، كان يطرح لأوّل مرّة في ذهن المتلقي. و هي فكرة تعد المدخل الأوّل، أو المقدّمة الأولى للعلاقة بين التصوير و التقديم الحسّي للمعنى.

2.4- تطوّر الفكرة في الدّراسة الأسلوبية للقرآن:

توقّف الرّماني أمام مشكلة الإعجاز، و حاول أن يربط جانباً منها ببلاغة النّص القرآني و طريقته الفذّة في تقديم المعنى إلى المتلقي، و كان من الضّروري أن يواجه التشبيه و الاستعارة، ويتأمّل قدرة كلّ منهما على التّأثير فيمن يتلقّى النّص القرآني. و رأى الرّماني أنّ جانباً كبيراً من قدرة الاستعارات و التشبيهات القرآنية على التّأثير يرتدّ إلى تقديم المعنى للحواس. لقد لاحظ أنّ النّقلة في الاستعارة القرآنية تبدأ من " المعنوي العقلي و تنتهي إلى الحسّي العيني الّذي يعرض المعنوي من خلاله.[3]

[1] - راجع مصطفى ناصف، نظريّة المعنى في النّقد العربي، ص 39.

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص262.

[3]- جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص264.

توقّف الرّماني- في ضوء هذا الفهم عند استعارات القرآن الكريم- و رأى أنّ قوله تعالى في وصف نار جهنّم: " تكاد تميّز من الغيظ " أبلغ من أي تعبير آخر لأنّ مقدار شدّة الغيظ على النّفس محسوس.[1] و أنّ قوله تعالى : " فجعلناه هباءً منثورا " أبلغ لأنّه بيان قد أخرج ما لا تقع عليه حاسة إلى ما تقع عليه حاسة. و قوله : " قد لاهما بغرور " أبلغ لإحراجه لما يحس. و قوله : " يبغونها عوجا " أبلغ لما فيه من البيان بالإحالة إلى ما يقع عليه الإحساس.[2] و كلّمتا الإحساس و الإدراك اللّتان كان يلحّ عليهما الرّماني هنا تعنيان عادة " الإدراك البصري أو الإحساس البصري".

و ما يقال عن الاستعارة عند الرّماني يقال عن التشبيه " الّذي يتفاضل فيه الشّعراء و يظهر فيه بلاغة البلغاء". و يقع التشبيه عند الرّماني على أربعة وجوه: إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه حاسّة، و إخراج ما لم تجربه عادة به عادة إلى ما تجري به عادة، و إخراج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة وإخراج ما لا قوّة له في الصّفة إلى ما له قوّة في الصّفة.[3] و هذه تفريعات منطقية في التقسيم و تتناسب مع ثقافة الرّماني المنطقية، لكنّها في النّهاية ترتدّ إلى أصلين اثنين: النّقلة من فكرة معنوية إلى صورة حسّية، أو النّقلة من صورة حسيّة إلى أخرى، أشدّ منها تمكّناً في الصفات الحسّية. و يذكر الرّماني بعد ذلك نماذج من الصور التشبيهية في القرآن، يدرجها تحث تقسيماته الأربعة و هي كلّها نماذج توضّح فكرته الأساسية و تجعل التشبيه قرين الاستعارة في القدرة على تصوير المعنى، و تقديمه من خلال معطيات الحس، و هذا ما يجعله قريباً من مجال الإدراك الإنساني، و من ثمّ يصبح أكثر قدرة على التّأثير و الإثارة. أمّا العسكري فإنّه يأخذ فكرة الرّماني أخذاً حرفياً، بل إنّ أغلب الآيات التي توقّف عندها هي بعينها التي توقّف عندها الرّماني، لكن اللاّفت عند العسكري أنّه يلحّ على " التّقديم البصري للمعنى أكثر ممّا يفعل الرّماني. و يتمثّل الفارق بين الزّمخشري

[1] -الرماني، النكت، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص 74.

[2] - المرجع السّابق، ص 84

[3] - المرجع السّابق، ص 74، و ما بعدها.

و الرّماني و العسكري أنّ الزّمخشري حاول أن ينظر إلى المسألة على أنّها أسلوب شامل يمكن أن ينطبق على القرآن بشكل أعم و أوسع.

فالزّمخشري لا يشغل نفسه ببعض الأدوات أو الوسائل فحسب بل هو مهتم في المحل الأوّل بطبيعة التقديم الحسّي ذاتها على النّحو الّذي يتميّز به أسلوب القرآن. [1] و الاهتمام عنده لا ينحصر في طبيعة العلاقة بين أصل المعنى و حقيقته و بين صورته المجازية، و إنّما يتركّز الاهتمام على طريقة التمثيل ذاتها و تصوير المعنى للحواس دون الإلحاح دائماً.

فيفسّر الزّمخشري في قوله تعالى " مثل الّذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبّة أنبتت سبع سنابل " بأنّه نوع من التمثيل يقصد به تصوير لأضعاف كأنّها مائلة بين عينيّ النّاظر[2] أو يفسّر قوله: " فمن يكفر بالطّاغوت و يؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى " على أنّه تمثيل للمعلوم بالنّظر و الاستدلال بالمشاهد المحسوسة حتّى يتصوّره السّامع كأنّه ينظر إليه بعينه، أو يفسّر قوله تعالى: " و قالت اليهود يد الله مغلولة، غلّت أيديهم و لعنوا بما قالوا، بل يداه مبسوطتان " على أساس أنّ غلّ اليد تمثيل و تصوير، شأن قولك " بسط اليأس كفّيه في صدره"، فجعلت لليأس الّذي هو من المعاني لا من الأعيان كفان.[3] و على هذا الأساس نفسه يمكن للزّمخشري أن يفسّر كلّ الآيات التي تقوم على بث الحياة الإنسانية في الجوامد أو إضفاء الصّفات البشرية على ما هو غير بشري، على أنّها تصوير و تمثيل و تخييل يرتد جانب كبير من بلاغة القرآن و قدرته على التأثير إلى أسلوبه الخاص الّذي يصوّر المعاني للمتلقي، و يمثلها لمخيّلته عن طريق التوسّل بصور حسّية، أو بلغة المنظور و المشاهد و العيني، التي تخيّل المفروضات في الذّهن و تحقّقها، و تقدّمها كما لو كانت أشياء واقعة مشاهدة.

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص272.

[2] - الكشّاف، 1،ص 297.

[3] - المرجع السّابق،1، ص 471.

3.4- تطور الفكرة في الدراسة الأسلوبية للشعر:

إذا انتقلنا إلى مناقشة علاقة التصوير بالتقديم الحسّي في الشّعر، وجدنا للفكرة جانبين و يتّصل أوّلهما بقدرة الشّعر الوصفي على محاكاة الموصوف و نقله نقلاً خاصّاً بصوره للمتلقّي، كما لو كان يراه، و يتّصل ثانيها بقدرة التشبيه و الاستعارة، أو المجاز عموماً، على إثارة إحساسات واضحة في ذهن المتلقّي أو تصوير المعنى تصويراً حسيّاً، و يظهر ذلك الجانب الثاني فيما تقوم به الصّورة المجازية من ربط بين شيئين أو أشياء، أحدهما حسّي بالضرورة، عن طريق المقارنة و الاستبدال، بشكل يجعلنا نشعر بشيء حسّي أو أنّنا نواجه شيئاً محسوساً.[1]

و تقابلنا فكرة التقديم الحسّي للصّورة المجازية منذ القرن الرّابع للهجرة و مع الرّماني بشكل خاص، تتلخّص فكرته في أنّ التشبيه و الاستعارة يخرجان الأغمض إلى الأوضح، و لمّا كان ما تقع عليه الحاسّة أوضح في الجملة ممّا لا تقع عليه الحاسّة أوضح في الجملة ممّا لا تقع عليه، و المشاهد أوضح من الغائب، كان التشبيه المرتبط بالمحسوس أوضح في العقل، و الاستعارة المرتبطة بالحسّي المشاهد أقرب إلى الإفهام و التأثير.

و ليست هذه الفكرة جديدة كلّ الجدّة، فهي واضحة في التراث البلاغي منذ أواخر القرن الثاني، و النّقاش الّذي دار حول الآية : " طلعها كأنّها رؤوس الشياطين " يبيّن أنّ فكرة التوضيح كانت فكرة مبكّرة، و لكن الجديد أنّ الرّماني يربط ما بين التوضيح و العناصر الحسّية مفترضاً أنّ ما تقع عليه الحاسّة أوضح ممّا لا تقع عليه، و من تمّ رأى أنّ توسّل التشبيه و الاستعارة بعناصر الحس إنّما هو نوع من التوضيح و الكشف.

و ارتباط المحسوسات بالتوضيح مبحث ازدهر أساساً في الأوساط الفلسفية منذ أواخر القرن الثالث، و هو مبحث كان يستند إلى نوع من المعارف السّيكولوجية التي أفادها العرب نتيجة إطّلاعهم على التراث الفلسفي اليوناني بوجه خاص. و لم تكن الدّراسة

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص271.

النّقدية و البلاغية بمعزل عن هذه المعارف، فالفارابي استعان بها لفهم الجانب النّفسي من نظرية المحاكاة الآرسطية، ممّا جعله يستخدم التخييل الشّعري، و كان من الطّبيعي أن يحاول بعض المتفلسفة الاستعانة بهذه المعارف لتفهّم طبيعة العناصر الحسّية التي يقوم عليها التصوير الأدبي. و من هذه الزّاوية وجّه التّوحيدي إلى مسكويه السّؤال التّالي : " ما السّبب في طلب الإنسان فيما يسمعه و يقوله و يفعله و يرتشيه و يروي فيه الأمثال؟ و ما فائدة المثل؟ و ما غناؤه ممّا أتاه؟ و على ماذا قراره؟ فإنّ في المثل و المماثلة و التمثيل كلاماً رائقاً و غاية شريفة " و تقوم إجابة مسكويه كلّها على أساس أنّ الأمثال إنّما تضرب فيها لا تركه الحواس ممّا تدركه و السبب في ذلك أنّنا بالحواس و ألفنا لها منذ أوّل كوننا، و لأنّ مبادئ علومنا، و منها نرتقي.[1]

و جليّ أنّ إجابة مسكويه تقوم على أساس مشابه للأساس النّظري الّذي يقوم عليه تحليل الرّماني لتشبيهات الشّعر و استعارات القرآن. و سواء أخذ الرّماني فكرة الرّبط بين التوضيح و التقديم الحسّي للاستعارة و التشبيه من الفلاسفة أمثال مسكويه، أو كانت هذه الفكرة نتيجة لاجتهاداته الخاصّة و لتفتح آفاق ثقافته العريضة فإنّ الفكرة شاعت في النّقد العربي، و أفاد منها النّقّاد و البلاغيون بعده فائدة جليلة، و ظلّ كثير منهم بلاغة التشبيه و الاستعارة في الشّعر بقدرتها على تجسيم المعنوي و تقديمه في صورة حسيّة. أمّا العسكري فإنّه ينقل كلّ أفكار الرّماني الخاصّة بالتشبيه و الاستعارة تقريباً و هو مثل الرّماني، أمّا المرزوقي فإنّه يأخذ في شروحه للشّعر فكرة الرّماني، و يفيد من تطبيقات العسكري، و يحاول استغلال الفكرة استغلالاً واسعاً يمكّنه من إدراك الأبعاد التصويرية للتشبيهات التي ترد داخل القصائد التي يشرحها، و في كثير من الأحيان يقترن التشبيه عنده بالتصوير أو يجري مجراه، أو يكون من باب التصوير[2] و يبدو تأثر المرزوقي

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص274.

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص.276

بالرّماني واضحاً من خلال استخدامه لتقسيمه الرّباعي للتشبيه تبعاً لفكرة التوضيح الحسّي ، و على هذا الأساس يرى المرزوقي أنّ قول حاتم:

و عائلة قامت عليّ تلومني ۞ كأنّي إذا أعطيت مالي أضيعها.

و مهما يكن من أمر فإنّ العسكري و المرزوقي و ابن سنان و ابن رشيق لم يكونوا على نفس المستوى الثّقافي الّذي كان عليه الرّماني، و من هنا ظلّ عرضهم لفكرة التصوير و صلتها بالتقديم الحسّي عرضاً عمليّاً محدوداً، يعتمد على تكرار ما قيل أكثر ممّا يعتمد على الاجتهاد الفردي، الّذي يحاول أن يستكشف العلل و الأسباب التي ترتد إليها الظّواهر العمليّة، و هذا هو ما نجده عند عبد القاهر الجورجاني الّذي لا يقتصر على التحليل العملي الضيّق، مثلما نجد عند العسكري و المرزوقي، ابن سنان، بل يحاول أن يعلّل الجوانب التصويرية في الشّعر و يردّها إلى أساس نفسي يبرّرها و يفسّرها، على نحو يذكّرنا بمحاولة الرّماني و بأفكار مسكويه. و ترتبط بلاغة التشبيه و الاستعارة و التمثيل عند عبد القاهر بقدرتها على التصوير و التجسيم أو التقديم الحسّي للمعنى، أمّا فيما يتّصل بالتشبيه فإنّ عبد القاهر يعدّد أقسامه.

4.4-العلاقة بين الشّعر و الرّسم:

إنّ ربط الشّعر بالرّسم كان يؤدّي إلى افتراض مؤدّاه أنّ الشاعر مثل الرسّام يقدّم المعنى بطريقة حسيّة، هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللّوحة ليتلقّاها المشاهد تلقائيّاً بصريّاً مباشراً، و ذاك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صوراً يراها بعين العقل، و هو فهم يمكن أن يجعل النّاقد يفتّش عن الصّور البصرية الواضحة في الشّعر، أو يتأمّل الإحساسات البصرية التي يمكن أن تثيرها الصورة في ذهن المتلقّي، ناهيك عن أنّه يمكن أن يؤدّي إلى فهم الصورة على أنّها محاكاة من نوع ما لمدركات حسيّة سابقة، و من ثمّ يتركّز التحليل على العلاقة بين صور الشّعر و المدركات الحسيّة، التي يفترض أنّها أصل الصّور.

و المقارنة بين الشّعر و الرّسم في هذا المجال مبحث ازدهر أساساً عند شرّاح أرسطو، الّذين تقبّلوا فكرته عن أنّ الشعر و الرّسم نوعان من أنواع المحاكاة ، قد يتمايزان في المادّة التي يحاكيان بها، لكنّهما يتّفقان في طبيعة المحاكاة و طريقتها في التشكيل. [1] و تأثيرها في النّفس. و بذلك تصبح المقارنة بين الشّعر و الرّسم ذات جوانب ثلاثة يمكن التمييز- مبدئيّاً- بينهما:

أوّلاً: إنّ كلاًّ من الشاعر و الرسّام ينقل العالم في أشكال فنّية، قد تتجاوز الحدود الظّاهريّة للعالم لكنّها لا تخرج عن قوانينه الأساسية تبعاً لفكرة الاحتمال و الامكان الأرسطية.

ثانياً: إنّ طريقة الشّاعر في تشكيل مادّته تشبه طريقة الرسّام على أساس أنّ كليهما يهدف إلى إحداث أقصى قدر ممكن من التناسب و التآلف بين عناصر مادّته، هذا عن طريق ما يحدثه بين أحرفه و كلماته في القصيدة[2].

ثالثاً: إنّ كلا من الشّاعر و الرسّام بطريقته الحسّية في التقديم، و نجاحه في صياغة مادّته يمكن أن يحدث تأثيراً خاصّاً في نفوس المتلقّين، و يمكن أن يوقع المحاكيات في أوهامهم و حواسهم بطريقة تجعلهم ينفعلون أشدّ الإنفعال.

هذه الجوانب الثلاثة التي تحدّد أوجه التشابه بين الشّعر و الرّسم عند شرّاح أرسطوا و هي أيضاً موجودة بدرجات متفاوتة عند البلاغيين و النّقاد.

أمّا الجانب الأوّل المتّصل بقدرة الشاعر و الرسّام على التقديم الحسي للمعنى و تصوير الحالات و المواقف المختلفة، فإنّنا نجده عند عبد القاهر و نصوصه و نجده بشكل عابر عند الباقلاني الذي يرى أنّ الشعر تصوير ما في النّفس للغير، أمّا الجانب الثاني المتّصل بفطرة الصياغة و حسن التّأليف بين العناصر، فقد كان متضمّناً في عبارة الجاحظ " الشعر صناعة و ضرب من النّسيج، و جنس من التصوير ".

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص،280.

[2] - نفس المرجع

أمّا الجانب الثالث من أوجه المقارنة، و هو المتّصل بقدرة كل من الشاعر و الرسّام على التأثير في المتلقّي، فإنّنا نجده أوضح ما يكون عند عبد القاهر و حديثه عن الاحتفال و الصّنعة في التصويرات الشّعرية و كيفية تأثيرها في المتلقّي، يقوم على ملاحظة تشابه ملحوظ بين الشّعر و الرّسم في هذا الجانب فالأثر النّفسي الّذي يخلّفه الرّسم فكلاهما يؤثر في المتلقّي و يثيره.[1]

هذه هي الجوانب الثلاثة التي تحدّد درجة التشابه بين الشّعر و الرّسم عند كل من شرّاح أرسطو و عند بعض البلاغيين و النّقاد على أنّنا ينبغي أن نلاحظ أنّ ثمّة فارقاً كبيراً بين الفلاسفة و البلاغيين في هذه الجوانب، من حيث درجة وضوحها و قيامها على أساس نظري متماسك.

5.4- التقديم الحسّي و الخصائص النّوعية للشّعر:

القول أنّ البلاغيين و النّقاد العرب تعاملوا مع فكرة التقديم الحسّي للتصوير الشعري في حدود عمليّة ضيّقة، تنحصر في الإشارة إلى قدرة الشعر على وصف الأشياء و براعته في نقلها إلى المتلقّي كما لو كان يعاينها، أو قدرته على تجسيم المعنوي أو بث الحياة في الجوامد، عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو التمثيل، لكنّهم لم يروا أنّ ذلك كلّه يمكن أن يميّز الشاعر عن غيره، أو يشير إلى خصائص نوعية له، فالتصوير في النّهاية يمكن أن يوجد في الشعر أو النثر أو القرآن.[2]

أمّا الزمخشري فإنّه قد توقّف طويلاً أمام التصوير و التخييل، و التمثيل في القرآن يسير على سنن العرب، و أنّ طرائقه في التصوير و التخييل لها نظائرها في أحاديث الرسول و أقوال الأنبياء و البلغاء و الشعراء[3]، و لكنّه لم يشغل نفسه بالتساؤل، عمّا إذا كان هناك فارق بين التّصوير الشّعري أو التصوير القرآني. مثلاً قد نقول: إنّ ربط القرآن بالإعجاز قد يشير ضمناً أو صراحةً كما حدث عند الباقلاني إلى الإجابة عن

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص،280.

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص،299.

[3] - راجع الكشاف، 1، ص 149-150، 32- 321، 576-587.

السؤال، و لكن الإحالة إلى الإعجاز فحسب إحالة إلى مجهول، و هي لا تفيد كثيراً في تبيّن الفوارق بين التصوير الشّعري و القرآني، و إن كنّا نقدّر الحرج الشّديد الّذي كان يمكن أن يقع فيه النّاقد لو أنّه أفاض في أسباب الإعجاز بأكثر من الكلام العام. و عبد القاهر نفسه نتيجة اضطرابه في فهم التخييل الشّعري لم ينظر إلى التصوير أو التخييل، على أنّه خاصيّة نوعية لا يمكن أن يقوم الشّعر بدونها، بل إنّه يذهب إلى أنّ الشّعر يمكن أن يقوم على التصديق و يعرّى تماماً من التخييل و يظلّ مع ذلك شعراً، و لأنّه قرن التخييل بالقياس المنطقي الخادع و التحقيق، و يستنكف الإيهام و التخييل " و ما كان العقل ناصره و التحقيق شاهده، فهو العزيز جانبه، المنبع مناكبه " [1] و لقد قال عبد القاهر عن قول الشاعر: و كل امرئ يولي الجميل محبب

إنّه " مريح معنى ليس للشعر في جوهره و ذاته نصيب، و إنّما له ما يلبسه من اللّفظ و يكسوه من العبارة و كيفية التأدية من الاختصار و خلافه و الكشف أو ضدّه" [2]. و لو سألنا عبد القاهر عن جوهر الشّعر و ماهيته، و هل ثمّة صلة ما بين هذه الماهية و التقديم الحسّي للشّعر؟ لما وجدنا إجابة صريحة أو ضمنيّة.

6.4- تأصيل حازم لمفهوم التقديم الحسي:

الشعر عند حازم إثارة تخييليّة لانفعالات المتلقّي، يقصد بها دفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصّة، تؤدي به إلى فعل شيء أو طلبه، أو اعتقاده، أو التخلّي عن فعله، أو طلبه، أو التخلّي عن طلبه أو فعله. هذه الإثارة تحدث فعلها لدى المتلقّي فيما يسمّيه علم النّفس القديم " قوى الإدراك الباطن"، بمعنى أنّ صور الشّعر أو مخيّلاته تثير جانباً خاصّاً من الصور المختزنة في القوة الذّاكرة لدى المتلقّي و عندما تستثار هذه الصّور المختزنة- بفضل الصّور، أو المخيّلات، التي يطالعها أو يسمعها في القصيدة- تنشط قواه المتخيّلة و الوهميّة، فتربط بين مخيّلات الشّعر و ما استثير من صور مختزنة، ممّا يفضي

[1] - راجع الكشّاف 1، ص 149-150، 320-321، 586-587.

[2] - المرجع السّابق، ص 244.

بالمتلقّي إلى حالة إدراكية متميّزة تؤثّر بدورها في قواه النّزوعية، فتفضي به إلى الوقفة السلوكية التي عبّر عنها حازم بطلب الشيء أو فعله. [1] و جليّ أنّ مفهوم حازم للتّخييل الشّعري يستند إلى أساس سيكولوجي واضح، له جذوره الأصيلة في علم النّفس الأرسطي على النّحو الّذي أوضحه أساتذة حازم من الفلاسفة، و لذلك كان حازم يستخدم مصطلح " الصّورة" بمفهوم مخالف لما كنّا نراه من قبل، فلم تعد " الصّورة عنده تشير إلى مجرّد الشكل أو الصّياغة فحسب، و لم تعد تحوم حول مفهوم التقديم الحسّي، و إنّما أصبحت محدّدة في دلالة سيكولوجيّة خاصّة، تترادف مع الاستعادة الذّهنية لمدرك حسّي، غاب عن مجال الإدراك المباشر، و تتّصل اتصالاً وثيقاً بكل ما له صلة بالتعبير الحسّي في الشّعر.

و التخييل الشّعري عند حازم عمليّة إثارة لصور ذهنية في مخيّلة المتلقّي أو خياله، كما أنّه إثارة لانفعالاته في نفس الوقت، فالصلة بين المخيّلة و الانفعالات صلة وثيقة، و إذا كان الأمر كذلك فمن الطّبيعي أن يتوسّل الشّعر بلغة ذات طبيعة خاصّة، أي لغة لا تهدف إلى توصيل مفاهيم مجرّدة كما تفعل الفلسفة، و إنّما يتوسّل بلغة تثير الانفعالات و تتّصل بالعواطف و النّزعات الإنسانية[2]

تقوم الأقاويل الشّعرية إذن على مبدأين هما: الانفعالية و الحسّية، و الانفعالية يشير إلى غاية الشّعر و قدرته على إثارة المتلقّي كما تشير الحسية إلى طبيعة المدركات التي تشكّل مادّة الشّعر و معانيه.

و يؤمن حازم بوجود فارق جذري بين الأقاويل الشّعرية و الأقاويل العلمية، من حيث طبيعة كلّ منها و غايتها، و النّشاط الذّهني الّذي يكمن ورائها. الأقاويل العلمية تهدف فيما يرى إلى إيقاع تعريف و إذا صدقت، فهي تتوصّل إلى إثبات ما تثبته للشيء بأمور خارجة عنه ترتّبها ترتيباً مخصوصاً ليتوصّل بها إلى إثبات المطلوب. أمّا الأقاويل

[1] - حازم، منهاج البلغاء، ص 71.

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص،304.

الشّعرية فإنّها لا تهدف إلى إيقاع تعريف أو تصديق [1] بل تهدف إلى إيقاع تخييل، أي جعل المتلقّي يقف ضدّ المخيّل، أو معه، أو على الأقل ينفعل بحسن محاكاته و ما تقوم عليه من " تعجيب "، و ما يقوم به حازم في هذا المجال جديد كلّ الجدّة في تاريخ التّراث النّقدي و البلاغي، قد نجد جذوراً لبعض أفكاره عند سابقيه و لكنّنا نجد هذا التناغم و التفكير، و العمق في التأمّل، و التكامل النّظري، الّذي يجعل "حسيّة" الشعر جانباً من تصوّر عام، شديد الاتّساق و المنطقية، و في ذلك تكمن أصالة النّاقد بحق. و ما يقوله حازم عن حسّية الشعر يكمن أن نجد له مثيلاً في النّقد الحديث.

7.4- ارتباط التّقديم الحسّي بمفهوم المحاكاة:

ممّا يسبق نرى أنّ مفهوم النّقاد العرب للطّبيعة الحسّية للتّصوير يمكن أن يرتبط بنظرية المحاكاة في أكثر أشكالها سلبية. إنّ الإلحاح على الرّبط بين الجوانب الحسيّة للتصوير و القدرة على نقل جزئيات العالم الخارجي و إعادة تمثيل مشاهدة في ذهن المتلقّي، يردّنا إلى المبادئ العامّة لنظرية المحاكاة بمفهومها السّاذج الّذي جعل الفن بعامّة، و الأدب بخاصّة، " نقلاً" أو " نسخاً" للطّبيعة الخارجيّة.[2]

قد يصادفنا أحياناً عند بعض النّقاد و البلاغيين إشارات إلى أنماط الإحساسات المختلفة التي تتداخل في تشكيل الجوانب الحسيّة من الصّورة ممّا يوهم أنّ مفهوم النّقاد العرب للتصوير الشّعري لا يقتصر على الجوانب البصرية فحسب، بل يتعدّاها إلى الجوانب السّمعية و الشّمية و اللّمسية و الذّوقيّة، و لكن هذه الإشارات لا تتجاوز في الأغلب حدود الحديث عن التشبيه، و لا تصبح أساساً شاملاً في النّظر إلى العناصر الحسية التي يقوم عليها التصوير الشّعري.

تصادفنا أمثال هذه الإشارات أثناء الحديث عن تقسيم التشبيه تبعاً لأوجه الشّبه التي يقوم عليها، أو تبعاً لطرفيه، فيتحدّث ابن طباطبا مثلاً عن تشبيه الشيء بالشّيء على أساس

[1] - شكري عيّاد، كتاب أرسطو طاليس في الشّعر، ص 256 ، وقارن بالمنهاج، ص 130

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب.

الصورة و الهيئة، أو الحركة، أو اللّون أو الصّوت [1] و يبرز لقدامة المشابهات الحركيّة أو الصوتية بوجه خاص و يشير أبو هلال العسكري إلى تشبيه الشيء صورة، أو لوناً، أو حركة و تزداد هذه الإشارات نسبيّاً عند البلاغيين المتأخّرين، و تستحوذ على قدر ملحوظ من الاهتمام، كما نجد عند السّكاكي و القزويني و العلوي، أو عند شرّاح التّلخيص. و لكن كلّ هذه الإشارات إلى أنماط الإحساسات السّمعية أو الشمّية أو اللّمسية، لا تتناقض مع الأساس العام الّذي يربط التصوير بالمحاكاة، و لا تعدل النّظرة السّائدة، التي تفرط في تقدير الجانب البصري في التشبيه الحسي.

و التّصوير الشّعري يقوم على أساس حسّي مكين، ولا مفر من التّسليم بذلك طالما كانت مدركات الحس هي المادّة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه و كلّ أثر رائع من آثار الفن- فيما يقال- ليس إلاّ تعبيراً بلغة حسيّة عن معنى رفيع [2] و لكن هذه الحسية لا تعني الانحصار في إطار حاسة بعينها و لا تعني محاكاة الإحساسات بشكل عام، فهذا يجعل الصّورة الفنية طرازاً رديئاً من طرز المحاكاة. و ذلك ما جعل باحثة مثل" داوني" ترى ضرورة فهم الصّورة على أنّها محتوى لفكر، يتركّز فيه الانتباه على خاصيّة حسيّة ما، بدلاً من فهمها على أنّها نسخة ماديّة، أو انعكاس حرفي لشيء من الأشياء، فالصورة الفنية نتاج لفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه كما أسلفنا، و إنّما تعني إعادة التشكيل، و اكتشاف العلاقات الكامنة بين الظّواهر و الجمع بين العناصر المتضادّة أو المتباعدة في وحدة.

و على هذا الأساس يمكن القول بأنّ الصورة الفنية لا تثير في ذهن المتلقّي صوراً بصرية فحسب، بل تثير صوراً لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكوّن منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته، و ليس ذلك بغريب " فالصّور في الشّعر نتيجة لتعاون كلّ الحواس و كلّ الملكات"[3]

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 307.

[2] - ج.م جويز، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ص 73

[3] - ج.م جويز، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ص 73

5. أهمّية الصورة و وظائفها:

تطرّق النّاقد جابر عصفور في هذا الفصل إلى إبراز الصّورة و علاقتها بالمعنى ثمّ أهمية الصورة ووظائفها، ثمّ ذهب إلى تحديد وظائف الشعر، ثم الشرح و التوضيح ثم المبالغة ثم التحسين و التقبيح، الوصف و المحاكاة، ثم وضع تقييم أخير في نهاية الفصل.

1.5- علاقة الصّورة بالمعنى:

مفهوم" المعنى" هو المدخل الأساسي لفهم تصوّرات النّقد العربي لوظائف الصّورة الفنّية و أهمّيتها و "المعنى" مصطلح يستخدم في مجالات متعدّدة في الكتابات العربية القديمة و لعلّ ذلك ما جعله مصطلحاً متعدّد الدّلالة، متنوّع الأبعاد [1] و أوضح دلالات المصطلح، و أكثرها استخداماً في الكتابات القديمة، هي الدّلالة التي تقرن " المعنى" بالغرض أو "المقصد" و تربطه بما يريد المتكلّم أن يثبته، أو ينفيه من الكلام. و المعنى بهذا الاستخدام يرادف الفكرة العاريّة المجرّدة، التي يتفنّن المبدع في صياغتها، و يستخلصها المتلقّي من صياغة المبدع، بعد تجريدها من حواشي الصّياغة و زخارفها. و تشير دلالة المصطلح على هذا النّحو إلى الثّنائية الحادّة بين الألفاظ و المعاني، تلك الثنائية التي تعمّقت في ضمائر البلغاء و النّقاد و أدّت إلى الفصل الكامل بين شكل العمل الأدبي و محتواه، و ما ترتّب على ذلك من النّظر إلى الصورة الفنّية باعتبارها جانباً من جوانب الصّياغة الشّكلية الطّارئة على معنى سابق عليها، و لقد تبلور الفصل بين الألفاظ و المعاني أول ما تبلور في بيئة المعتزلة، اللّذين ألحّوا على المجاز، و حاولوا من خلالها فهم النّص القرآني فهماً ينزّه العقيدة، عن كلّ ما يتعارض مع أصل التوحيد الاعتزالي. و من هنا نشأ الفصل الحاد بين اللّفظ و المعنى، أو بين المعنى و أوجه الدّلالة عليه، و قد زاد من حدّة هذا الفصل، ما انتهى إليه الأشاعرة في مشكلة

[1] - راجع التفاصيل عند مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النّقد العربي، ص 38 و عبد الحكيم راضي: فكرة الابتكار في النّقد العربي، ص 390-391.

خلق القرآن، و ما ذهبوا إليه من التفرقة بين " المدلول" و "الدّلالة" في وجوده. أمّا الدّلالة و هي العبارات و الألفاظ التي يعبّر بها المتكلّم فهي محدثة و عارضة.

انتقل هذا التصّور الثنائي للعلاقة بين المعاني و الألفاظ من دائرة المشاكل العقائدية الخاصّة بعلم الكلام إلى مباحث الأدب بوجه عام، و الشعر بوجه خاص، فأنتج فيها ثنائية حادّة تفصل بين اللّفظ و المعنى كلّ الفصل، و تسلّم بإمكانية وجود معنى جيّد تعبّر عنه ألفاظ رديئة أو العكس، كما تسلّم برد صفات الجودة إلى الألفاظ باعتبارها أوجهاً للدّلالة على المعنى[1]

و مشكلة العلاقة بين المعاني و الألفاظ جاوزت حدودها البسيطة تلك منذ أوائل القرن الرّابع، و تبلورت تبلوراً أكثر نضجاً في ظلّ النّظريات المعرفية و الميتافيزيقيّة التي قام بها الفلاسفة و استغلّ نقّاد كثيرون، يختلفون فيما بينهم كلّ الاختلاف، فكرة " الصورة و المادّة" التي نقلها إلى العربية شرّاح أرسطو.

لقد طبّق شرّاح أرسطو إلى أنّ كلّ شيء مصوغ لا بدّ له من صورة و هيولي، أي شكل و مادّة يتركّب منها، و قالوا إنّ العلاقة بين الاثنين وثيقة، فلا الصّورة تستغني في وجودها عن المادّة الهيولى، و لا المادّة يمكن أن توجد بالفعل و إن كان من الممكن أن توجد بالقوّة- دون صورة. و لقد طبّق الفلاسفة هذا الفهم للعلاقة بين الصورة و الهيولى على الشّعر بعد أن افترضوا أنّ الشعر صناعة مثل غيره من الصناعات، و هو افتراض كان يدعّمه واقع الشعر العربي نفسه و هكذا انتهوا إلى أنّ " العلّة الصّوريّة" في الشّعر ليست إلاّ حسن تأليفه، و لقد عمّقت هذه الأفكار مفاهيم البلاغيين و النّقاد عن العلاقة بين الألفاظ و المعاني، و وضعت المهاد الفلسفي للفكرة القديمة التي ترى أنّ المعنى الواحد يمكن التعبير عنه بطرائق متعدّدة، تتفاوت قيمتها تبعاً لما فيها من

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص317.

صياغة[1] فقد ذهب الآمدي إلى أنّ صحّة التأليف في الشّعر هي أقوى دعائمه فكلّ من كان أصحّ تأليفاً كان أقوى بتلك الصّناعة ممّن اضطّرب تأليفه.

و إذا تجاوزنا الأمدي إلى عبد القاهر واجهتنا فكرة النّظم، الّتي تنصب على حسن تأليف الكلام البليغ. و للنظّم عند عبد القاهر أساس كلامي مستمد من عقائد الأشاعرة، و أساس فلسفي، مستمد من الفلسفة الأولى عند أرسطو. بمعنى أنّ نظرية النّظم تعتمد على المبدأ الأشقري الّذي يفصل بين الدّلالة و المدلول، و يسلّم بأسبقية المعاني القائمة في النّفس على الألفاظ الدّالّة عليها في النّطق كما تعتمد على المبدأ الأرسطي، الّذي يرد التّفاوت بين الأشياء إلى علّتها الصّوريّة.

و قد نقول أنّ هناك تفاعلاً مستمرّاً بين الفكر و اللّغة، و إنّ للّغة دورها الإيجابي في توجيه الفكر و التأثير فيه، كما أنّ للفكر فعاليته المتميّزة في توجيه اللّغة و إعادة تشكيله لعلاقتها أثناء تشكيله لنفسه.

2.5-أهمّية الصّورة:

الصّورة الفنّية طريقة خاصّة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدّلالة، تنحصر أهمّيتها في تحدّثه في معنى من المعاني من خصوصية و تأثير، ولكن أيّاً كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإنّ الصّورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته [2]، إنّها لا تغيّر إلاّ من طريقة عرضه و كيفية تقديمه. و لكنّها بذاتها لا يمكن أن معنى، بل إنّها يمكن أن تحذف دون أن يتأثّر الهيكل الذّهني المجرّد للمعنى، الّذي تحسنه أو تزيّنه. من هذه الزّاوية فحسب. أجمع البلغاء و النّقاد على أهمّية المجاز، فتحدّث الجاحظ و المبرّد، و ابن المعتز في القرن الثالث عن أهمّية الكناية و التعويض و التلميح[3]، و توقّف ثعلب

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب.

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص327.

[3] - رسائل الجاحظ1، ص 307 المبرد: الكامل 2، ص 290 ابن المعتز: البديع، ص 64.

عند لطافة المعنى و ألحق به " كلّ ما يدل على الإيماء الّذي يقوم مقام التصريح لمن يحسن فهمه و استنباطه"[1]

و توقف قوامه أمام الإرداف، باعتباره طريقة غير مباشرة في التعبير، تضفي خصوصية و تأثيراً على المعاني[2]. و تحدّث الآمدي، و الرّماني و ابن جنّي، و الحاتمي و العسكري و ابن فارس في نفس القرن عن المجاز و فائدته، و أجمعوا على أنّه يفيد ما لا تفيده الحقيقة، و لو ذلك لكانت الحقيقة أولى منه [3]، و ذهب صاحب الوساطة إلى أنّ أعمدة الكلام، فعليها " المعول في التوسّع و التصرّف، و بها يتوصّل إلى تزيين اللّفظ و تحسين النّظم و النّثر. و في القرن الخامس تحدث الشريفان الرضي و المرتضي عن الرّونق الّذي يضفيه المجاز على الكلام و قال المرتضي " إنّ الكلام متى خلا من الاستعارة، و جرى كلّه على الحقيقة، كان بعيداً من الفصاحة بريئاً من البلاغة" و خصّص ابن رشيق الحكم، فقال إنّه " لا ينبغي للشّعر أن يكون مغسولاً من هذه الحلى فارغاً" و توقف عبد القادر يوضّح ما أجمله سابقوه بقولهم إنّ المجاز أفضل من الحقيقة.[4]

3.5- وظائف الصّورة و وظائف الشّعر:

التّراث النّقدي و البلاغي لم ينظر إلى الأدب من زاوية تؤكّد دور المبدع، و تقدّر الضّرورة الدّاخلية الملحة، التي تدفعه إلى التعبير بالصّورة، باعتبارها مظهراً من مظاهر الفاعليّة الخلاّقة بين اللّغة و الفكر، و وسيلة للتحديد و الكشف، لقد تعدّدت أهمّية الشّعر، أهم فنون الأدب عن العرب باعتباره " ديواناً " للجماعة يعبّر عن وجدانها يميزهم من خصوصية و تفرّد [5] فكان العرب الأوائل ينظرون إلى الشّعر باعتباره " ديواناً " عليه يعتمدون، و به يحكمون، و بحكمه يرتضون، حتّى صار الشعراء فيهم

[1] - ثعلب، قواعد الشعر، ص 44.

[2] - قدامة، نقد الشّعر، ص 155-156

[3] - الموازنة 1، ص 91، النّكت، ص 79، الخصائص2 ، ص 442، الرّسالة الموضّحة، ص 69.

[4] - العمدة1 ، ص 285-286.

[5] - المرجع نفسه

بمنزلة الحكّام، يقولون فيرضى قولهم و يحكمون فيمضي حكمهم، و صار ذلك فيهم سنّة يقتدى بها، و إثارة يحتدى عليها[1]، و إذا تجاوزنا هذا الفهم المبكّر، وجدنا للشعر غايتين: غاية تهدف إلى النّفع المباشر، و ترتبط بالتعليم و التهذيب و الإقناع و غاية أخرى لا تهدف إلاّ مجرّد الإمتاع و التّسلية.

و في البداية كانت الغاية الأولى هي السيطرة على أذهان المبدعين و المتذوّقين على السّواء، خاصّة أنّها كانت تجد ما يدعّمها في القيم الخلقية التي أرسلها، و التي جعلت عمر بن الخطّاب يصف الشّعر بأنّه " جزل من كلام العرب، يسكن الغيظ، و تطأ به الثائرة و يتبلّغ به القوم في ناديهم، و يعطى به السّائل و يكتب إلى أبي موسى الأشعري قائلاً له: " هو من قبلك بتعلّم الشّعر فإنّه يدلّ على معالي الأخلاق و صواب الرّأي، و معرفة الإنسان مثلما يعصف معاوية على رواية الشّعر لأنّه يفتح العقل و يفصح المنطق، و يطلق اللّسان، و يدلّ المروءة و الشّجاعة.

و لكن ما إنّ تتعقّد الأوضاع الاجتماعية في العالم الإسلامي، و تظهر مساوئ الحكم الفردي، متى يتعدّل مفهوم هذه الغاية، فتفقد دعامتها الأخلاقية، و يهتز جانبها التربوي و التعليمي. و تزدهر طبقة مترفة مسيطرة تطلب من الشّعر أن يدافع عن مصالحها، و يمتعها في نفس الوقت، و ينتهي الأمر بالشّعر إلى أن يقوم بدور الدّعاية لهذه الطبقة، كما يقوم بدور الترفيه عنها و يصبح الشاعر صانعاً محترفاً، يحرّكه الطمع و الخوف، فهو داعية و خطيب في موقف، و مسامر ممتع في موقف آخر و هو في كلا الموقفين أبعد ما يكون عن ذاته، و أقرب ما يكون إلى تلبية ما يقتضيه الحال، أو يفرضه المقام، فإذا كان المقام مقام إمتاع و تسلية، زخرف الشاعر بأبياته أمسيات المنادمة، و صار " بمنزلة صاحب الصوت المطرب يستميل أمّة من النّاس لاستماعه [2] و تتدهور قيمة الشاعر شيئاً فشيئاً، و ينصرف الشاعر عن عالمه الداخلي فلا يقول إلاّ ما يراد منه، و

[1] -

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص360.

لا يتفنّن إلاّ لإظهار البراعة، و لا يسترسل إلاّ بقدر العطاء، و لقد قالوا: " إنّ مدح الشّاعر على قدر العطيّة " و إنّ " اللّهى تفتح اللّها " و إنّ " لسان الشّاعر أرض لا تخرج الزّهر حتّى تستسلف المطر، و بعد أن كنّا نواجه ما يقال عن رفعة الشّعر و أهمّية الشاعر و نسمع أنّ الشّعراء في الجاهليّة " كانوا بمنزلة الأنبياء فيهم "، صرنا نواجه مهانة الشّعراء، و نسمع عن هوان حرفة الشّعر، إلى الدّرجة التي جعلت أحد شعراء العصر العبّاسي الثاني يقول:

الكلب و الشاعر في حاله ۞ يا ليت أنّي لم أكن شاعراً

أمّا ثراه باسطاً كفّه ۞ يستطعم الوارد و الصّاد

و عندما يهدف الشّعر إلى جانب المنفعة المباشرة، فإنّه يثير في المتلقّي انفعالات من شأنها أن تفضي إلى أفعال، فيوجه سلوك المتلقّي و مواقفه و جهات خاصّة، تتفق و الأغراض الاجتماعية المباشرة للشعر، كنصرة عقيدة دينيّة أو كلامية، أو الدّفاع عن مذهب سياسي، أو الدّعاية لحاكم أو طبقة، و أوضح ما يتجلّى ذلك في المديح و الهجاء و ما يتفرّع منهما و عندما يهدف الشّعر إلى تحقيق المتعة الشّكلية، فإنّه لا يعني كثيراً بتوجيه سلوك المتلقّي أو مواقفه، فلا يقدّم له إلاّ نوعاً شكليّاً من المتعة، هي غاية في ذاتها و ليست وسيلة لأيّة غاية أخرى، و أوضح ما يظهر ذلك في شعر الوصف عندما يقصد به مجرّد الاتّفاق في المحاكاة، و طرافة التصوير، أو غرابة التشبيه، و لقد أوضح ابن سينا هذين الجانبين بقوله: " إنّ العرب كانت تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النّفس أمراً من الأمور، تعدّ به نحو فعل أو انفعال، و الثاني للعجب فقط، فكانت تشبّه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه[1]

ومن الطّبيعي أن تترك الوظيفة الاجتماعية للشّعر على النّحو الّذي فهمت به التراث- آثارها في تصوّر الجانب الوظيفي من الصّورة، فلن تكون الصورة وسيلة ضرورية، يستكشف بها الشاعر تجربته الخاصّة، فضلاً عن أنّها لا تنبع من حاجة الشّاعر الدّاخلية

[1] - ابن سينا، فن الشّعر، ص 170.

إلى التعبير عن مشاعره و انفعالاته بقدر ما تصبح إحدى الوسائل التي يقنع بها الشّاعر جماهيره التي تستمع إليه و يدفعها إلى فعل أو انفعال، يتلاءم مع الجانب النّفعي المباشر للشّعر. أو تكون الصّورة إحدى الوسائل التي يظهر بها الشّاعر براعته الحرفية، فيبهر بطرفة صورة المستمعين، و يستحوذ على إعجابهم بدقّة و صفه و براعته في محاكاة الأشياء. و الصّورة في النّهاية وسيلة تعبيريّة لا تنفصل طريقة استخدامها، أو كيفية تشكيلها، عن مقتضى الحال الخارجي الّذي يحكم الشّاعر، و يوجّه مسار قصيدته، إمّا إلى جانب النّفع المباشر، أو جانب المتعة الشّكلية.[1]

4.5- الشّرح و التّوضيح:

الشرح و التوضيح خطوة أوّلية في عمليّة الإقناع، ذلك أنّ من يريد إقناع الآخرين بمعنى من المعاني، يشرحه له بادئ ذي بدء، و يوضّحه توضيحاً يغري بقبوله و التصديق به، و لا يفترق ما نقصده بالشرح و التوضيح ممّا قصده القدماء " بالإبانة " التي ردّوا إليها جانباً كبيراً من بلاغة الصّورة و تأثيرها. ذلك أنّ " الإبانة " تعني التوضيح و الشّرح، أو التعبير عن المعنى بطريقة تقرّب بعيده و تحذف فضوله، و تصوّره في نفس المتلقّي أبين تصوير و أوضحه. و ذلك ما جعل البلاغيين المتأخّرين من أتباع السّكاكي يضعون التشبيه، و الاستعارة و الكناية و المجاز، في قسم واحد مستقل من أقسام البلاغة، هو علم البيان، قاصدين بذلك، أنّ كلّ هذه الأنواع البلاغية للصّورة إنّما هي طرائق خاصّة في التعبير، تكسب المعاني فضل إيضاح و بيان.[2]

و لقد تبلور مفهوم الشرح و التوضيح أوّل ما تبلور من خلال دراسة الصورة القرآنية و أساليبها في الإقناع، و تعدّد بشكل خاص من خلال الجدل الّذي أثارته بعض الآيات، التي تشبّه العناصر الحسيّة بأخر &ى معنوية، فقد توقّف البعض إزّاء صورة شجرة الزّقوم المذكورة في سورة الصّافّات " إنّها شجرة الزّقوم في أصل الجحيم، طلعها كأنّه

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص336.

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب.

رؤوس الشّياطين " و فسّروا تشبيه طلعها برؤوس الشّياطين على أنّه لون من ألوان التعبير يراد به إيقاع الخوف و الرّعب في نفوس الكافرين، و هو تفسير يتّفق مع نبرة التّرغيب و التّنفير الحادّة التّي تسيطر على سورة " الصّافّات" بأكملها، و ليس هناك فيما يقال ما هو أكثر إفزاعاً و تنفيراً من تشبيه طلع هذه الشّجرة برؤوس الشّياطين.

و لا تقتصر وظيفة الشّرح و التّوضيح على التشبيه و الاستعارة فحسب بل تتعدّاها إلى التمثيل، و يترتّب على مفهوم الشرح و التوضيح باعتباره الأصل في الصّورة نتيجة هامّة مؤدّاها أنّ الصّور البليغة تتمّ النّقلة فيها من الواضح إلى الأوضح، أو من النّاقص إلى الزّائد. و الشّرح و التوضيح يهدفان إلى الإبانة، و الإبانة تتمّ عندما نقرن المعنى الّذي نريد شرحه و توضيحه بمعان أخرى أكثر وضوحاً منه.

و إذا كان مفهوم الشرح و التوضيح يؤدّي إلى ضرورة الانتقال من الواضح أو الأقل وضوحاً إلى الأوضح، فمن الطّبيعي أن تفضّل الصّورة التي تنقلنا من الأفكار المجرّدة إلى الأشياء الحسّية، أو توضّح المعنويات عن طريق مقارنتها بالحسّيات، بالضّرورة تستقبح الصّورة التي تنقلنا من نطاق المحسوسات إلى مجال المعنويات ، أو توضّح الحسّي عن طريق تمثيله أو تشبيهه بالمعنوي. و ما دام التوضيح هو الأصل فإنّ النّقلة من المعنوي إلى الحسّي تعني النّقل من المجهول إلى المعلوم. و الحسّي أوضح من المعنوي لألفة النّفس به و تعوّدها عليه منذ بداية وعيها بالعالم، أمّا النّقلة من الحسّي إلى المعنوي فإنّها بمثابة انتقال من معلوم إلى مجهول، و في ذلك خروج على الأصل العام للإبانة و التوضيح.

5.5- المبالغة:

إذا كانت الصّورة تساهم في عمليّة إقناع المتلقّي، و التّأثير فيه عن طريق شرح المعنى، و الصّلة بين المبالغة و الشّرح و التوضيح صلة وثيقة، ذلك أنّ المبالغة تعدّ

وسيلة من وسائل شرح المعنى و توضيحه، عندما يراد بها مجرّد تمثيل المعنى أو تأكيد بعض عناصره الهامّة[1]

ولقد تبلورت الصّلة بين المبالغة و الإبانة من خلال دراسة الأسلوب القرآني في التصوير، فقد لوحظ أنّ القرآن يعنّف في خطاب الجاهلين تهويلاً و ترغيباً، فيلجأ إلى طريقة خاصّة في تقديم المعنى، تعتمد على المبالغة في الوصف اعتماداً ملحوظاً، و وقف ابن قتبة عند آيات من قبيل " فما بكت عليهم السّماء و الأرض و ما كانوا منظرين" أو " و إنّ مكرهم لتزول منه الجبال" أو" تكاد السّماوات يتفطّرن منه و تنشقّ الأرض و تخرّ الجبال هدّاً " و عدّ طريقتها في التصوير نوعاً من المجاز، لا يقصد به إلاّ المبالغة في تمثيل المعنى و تضخيم وقعه في نفوس السّامعين.

و لقد أدرك النّقاد أنّ الشّعراء كانوا يصنعون الشعر لم يكن لهم يد من أن يصطنعوا المشاعر و أنّهم في محاولتهم إرضاء ممدوحيهم يعمدون إلى قدر غير يسير من المبالغة، فبحث النّقاد هذه المبالغة، و عالجها غير واحد منهم على أنّها ضرورة تفرضها الوظيفة الاجتماعية على الشاعر، لذلك تحدّث ثعلب عن الإفراط في الإغراق: " و مثّل له بأبيات أغلبها من شعر المديح و تحدّث ابن المعتز عن " الإفراط في الصّفة " و دافع قدامة عن المبالغة في الشعر مفترضاً أنّ الغلو أفضل من الاقتصاد، ذلك لأنّ وصف الشاعر فضلاً يريدون بلوغ الغاية في " النعت" و الخروج عن الموجود إلى المعلوم.

صحيح أنّ هناك من رفض الغلو و المبالغة، و مال إلى الاقتصاد و الصّدق مثلما فعل الآمدي الذي ذهب إلى أنّ " كل ما دنا من المعاني من الحقائق كان ألوط بالنّفس، و أحلّ في السّمع، و أولى بالإستجادة " [2] و لكن الخلاف بين أنصار الصّدق و الاقتصاد

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص347.

[2] - الآمدي، الموازنة،1، ص 151.

خلاف لفظي في جوهره. و قد اتّفق الجميع على ضرورة مراعاة مقتضى الحال الخارجي، و ذهبوا إلى أنّ " كلام النّاس في طبقات كما أنّ النّاس أنفسهم في طبقات"[1] و انتهوا إلى ضرورة مخاطبة كلّ طبقة من النّاس على حسب قدرها، و على حسب ما يرجى من نفعها أو يخشى من بطشها. [2] و لم يكن النّقاد في ذلك مشرعين لما ينبغي أن يكون عليه الشّعر، بقدر ما كانوا مسجّلين للنّتائج الملموسة التي أدّت إليها الوظيفة الاجتماعية للشّاعر العربي.

في عصور الحكم العربي المطلق كانت الرّعيّة ترى في الحكّام أنصاف آلهة، و كان الخوف من بطش هؤلاء الحكّام، و الأمل في نوالهم، يؤدّي إلى المبالغة في وصفهم، و الغلو في تصويرهم، و كان الحكّام بدورهم لا يقبلون من الشّعراء إلاّ ما يثبت مهابتهم في نفوس الرّعيّة، و يضخّم صورهم في أوهام المحكومين. و صوف الهوان التي لاقاها الشّعراء. لأنّهم تبسّطوا في الحديث عن الحكّام، أو لأنّهم وصفوا الحكّام بأقلّ ممّا ينبغي أن يوصفوا به، أكثر من أن نحصيها أو أن نعدّدها في هذا المجال، حسبنا أن نشير إلى أنّ الخوف الشّديد من الحكّام أو الرّغبة العارمة في الحصول على عطاياهم، كان يدفع الشّعراء دفعاً إلى المبالغة، و ينتهي بالنّقاد إلى تقبّلها في الشّعر باعتبارها أمراً ضرورياً.

و من الطّبيعي أن تقترن أغراض الصّورة الفنّية بالمبالغة: فيقال إنّ المجاز يهدف إلى أشياء ثلاثة: المبالغة و البيان، و الإيجاز [3] و يقال عن الكناية إنّ الأصل في حسبها يرجع إلى ما توقعه من المبالغة في الوصف، و أمّا التشبيه فإنّه يهدف إلى المبالغة، ذلك أنّك لم ترد تشبيه الشّيء بغيره إلاّ و أنت تقصد به تقرير المشبّه في النّفس بصورة المشبّه به أو بمعناه، فيستفاد من ذلك المبالغة فيما قصد من التشبيه على جميع وجوهه. و هذا القول يسحب على جميع وجوه التشبيه، فإنّه لا يخلو من إفادة المبالغة في حال من

[1] - الجاحظ، البيان و التبيين، ص 141

[2] - ابن المدبر، الرّسالة العذراء، رسائل البلغاء، ص 229-230 ابن سنان، الفصاحة، ص 247.

[3] - ابن الأشير، المثل السّائر 2، ص 132.

الأحوال و إلاّ لم يستحق أن يكون تشبيهاً، لأنّ إفادته المبالغة هي مقصده الأعظم و بابه الأوسع.[1]

6.5- التحسين و التقبيح:

التحسين و التقبيح مصطلح كلامي تبلورت حدوده و أبعاده عند المعتزلة فهو مبدأ من المبادئ المعروفة، لكن المصطلح انتقل إلى مجال البحث البلاغي ليشير إلى قدرة الكلام البليغ على إيهام المتلقّي و مخادعته، و ما يترتّب على ذلك من وقفة سلوكية خاصّة، يتّخذها المتلقّي إزّاء موضوع الكلام. و إذا كان المصطلح يشير في استخدامه الاعتزالي، إلى قدرة العقل على معرفة الصّواب و الخطأ و تعقّله لما في الأشياء من حسن أو قبح، فإنّه يشير في استخدامه البلاغي، إلى قدرة البليغ على تغيير وقع المعاني و الأفكار على نفس المتلقّي. و عندما تصبح الصورة الفنّية وسيلة للتحسين و التقبيح، فإنّها تؤدّي إلى ترغيب المتلقّي في أمر من الأمور أو تنفيره منه. و تتحقق هذه الغاية عندما يربط البليغ المعاني الأصيلة التي يعالجها بمعانٍ أخرى مماثلة لها، لكنّها أشدّ قبحاً أو حسناً، فتسري صفات الحسن أو القبح من المعاني الثّانوية إلى المعاني الأصيلة، فيميل المتلقّي إليها أو ينفر منها، تبعاً للمبدأ القديم الّذي يرى أنّ ما يجوز على أحد المتماثلين يجوز على الآخر.[2] و لقد التفت الجاحظ المعتزلي إلى هذا عندما تحدّث عن إشباع الشاعر للصّفة في حالتي المديح و الهجاء [3] و إشباع الصّفة في حالة المدح هو التحسين أمّا إشباعها في حالة الهجاء فهو التقبيح، و الفرق بين الحالتين فرق بين إشباع أحسن ما في صفات الشّيء و إشباع أقبح ما فيها. و لقد ذهب الجاحظ إلى أنّ الشّاعر يمكن أن يمدح الشّيء و يهجوه في نفس الوقت، دون أن يكون مناقضاً لنفسه، أو مفارقاً لصفة الصدق، أو خارجاً عن طباع الشّيء ذاته. إنّ كلّ شيء- فيما يقول- له محاسنه و له مساوئه، و صفات الأشياء تندرج بين طرفين متقابلين، يحتوي أعلاهما

[1] - راجع علي الجندي، فن التشبيه 1 ، ص 70-71.

[2] - راجع علي الجندي، فن التشبيه 1 ، 223.

[3] - الجاحظ، الحيوان 6، ص 138، 4 ص 53.

المحاسن، و يشتمل أدناهما على المساوئ و لا يوجد شيء إلاّ و يجتمع فيه الضدّان، و تتقابل فيه صفات الحسن مع صفات القبح، و لن يكون الشاعر كاذباً لو مدح الشّيء و ذمّه في وقت واحدٍ. كلّ ما في الأمر أنّه ركّز على صفات الحسن و أشبعها في حالة المدح، ثمّ عاد و ركّز على صفات القبح و أشبعها في حالة الهجاء و كلا الأمرين موجود في طباع الشّيء نفس، لا يخرج عن حدود صفاته، و لقد عقب بعض المتأخّرين على ما قاله الجاحظ بأنّ أكثر هذا النّوع من المدح و الهجاء إنّما يجري على جهة المنافقة لا على جهة المناصفة..... و إلاّ فالشّيء لا يوافق ضدّه فيكون الحسن قبيحاً في حالة واحدة، و المدح ذمّاً لمعنى واحد [1]. و بغضّ النّظر عن اتفاقنا أو اختلافنا مع الجاحظ فيما ذهب إليه، فقد كان يعبّر عن نظرة متأصّلة، تقرن براعة الشّاعر بقدرته على الإقناع، و ترتبط براعة الإقناع بالقدرة على تحسين الشيء و تقبيحه، و شأن الخطيب البارع في ذلك شأن الشاعر الحاذق فكلاهما قادر على تغيير الحقائق و عكس صفات الأشياء.

و على الرّغم من أنّ عبد القاهر وازن بين التخييل و التصديق، و انتهى إلى تفضيل الثاني على الأوّل، فإنّ ذلك التفضيل ظلّ منحصراً في مستوى التأصيل النّظري فحسب، أمّا على مستوى التطبيق العملي، فقد انحاز عبد القاهر إلى جانب التخييل، و أعجب بقدرته اللاّفتة على عكس الحقائق و قلب الأوضاع[2]

و لا يختلف ما انتهى إليه عبد القاهر في هذا المجال عمّا انتهى إليه المتأخّرين عنه، و على سبيل المثال فإنّ ما قاله عبد القاهر عن قدرة الشّعر على عكس الحقائق و تغيير الأشياء لا يختلف عمّا قاله الفخر الرّازي من " أنّ أكثر الغرض من التشبيه التخييل الّذي يقوم مقام التصديق في الترغيب و الترهيب[3] أو ما يقول ابن الأشير من أنّ العبارة المجازية تخدع السّامع و تدفعه إلى فعل من الأفعال في غيبته من رؤيته، فإذا أفاق من

[1] - الجاحظ، الحيوان 5 ، ص 174-175 وقارن بابن رشيق، العمدة 248.

[2] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 360.

[3] - الفخر الرّازي، نهاية الإيجاز، ص 59.

تأثيرها أدرك عقبي ما كان منه و ندم على ما فعل، و لا نحتاج بعد ذلك إلى نسهب في توضيح مفهوم حازم للتحسين و التقبيح، أو نشير تفصيلاً إلى نصائحه التعليمية لمن يريد تقبيح الشّيء أو تحسينه، إمّا من جهة الشّيء نفسه، أو من جهة فعله أو اعتقاده أو طلبه.

7.5- الوصف و المحاكاة:

لقد اقترن الوصف منذ البداية بالحرص على نقل جزئيات العالم الخارجي، و تقديمها في صور أمينة تعكس المشهد و تحرص على تصوير المنظور الخارجي كلّ الحرص، و ممّا شجّع على ذلك نظرة اللّغويين إلى الشّعر باعتباره " وثيقة تاريخيّة " يمكن الاستعانة بها، لدراسة المعارف المتّصلة بحياة الأعراب، و ما صاحب ذلك من إلحاح على أنّ العرب " أودعت أشعارها من الأوصاف و التشبيهات و الحكم بما أحاطت به معرفتها، و أدركه عيانها، و مرّت به تجاربها، و هم أهل و بر صحونهم البوادي و سقوفهم السّماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها و فيها، وفي كلّ واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها[1]. من هذه الزاوية نظر الجاحظ إلى الشّعر القديم باعتباره مصدراً للمعارف العامّة " و وثيقة فيزيقية " تقدّم لمن يتأمّلها قدراً طيّباً من الحقائق المتّصلة بحياة الحيوان، و لقد تأثّر الجاحظ في هذه النّظرة باللّغويين السّابقين عليه. ذلك أنّ اللّغويين تعاملوا مع شعر الوصف باعتباره نوعاً أميناً من النّقل يصف الأشياء و يحكيها على ما هي عليه.

و لقد أدّت هذه النّظرة باللّغويين إلى افتراض مؤدّاه أنّ الشّاعر لا يستطيع أن يصف شيئاً من الأشياء إلاّ إذا خبره خبرة تامّة، و عرفه معرفة تصل إلى حد التخصّص الدّقيق [2]، و كان من الطّبيعي أن تنمو هذه النّظرة و تزداد مع تطوّر النّقد العربي و ازدهار فن الوصف في الشّعر، و النّظر إليه باعتباره غرضاً مستقلاً له أهمية المديح و

[1] - ابن طباطبا، عيار الشّعر، ص 10.

[2] - العسكري، الصّناعتين، ص 89 و الشّعر و الشّعراء 2 ، ص 396 و العمدة 2، ص 296.

الهجاء، و كلّما مضينا مع النّمط ازداد ارتباط الوصف بمفهوم المحاكاة و وجد ما يدعّمه في الأفكار الأرسطية التي بدأت تشيع بفضل المترجمين و الشرّاح من الفلاسفة و تصبح الصّورة الوصفية النّاجحة هي التي تنقل العالم الخارجي لتعكس في خيال المتلقّي مشاهده المحسوسة، إلى الدّرجة التي تجعل المتلقّي يشعر أنّه في حضرة المشهد نفسه و يعانيه.

و من المؤكّد أنّ ربط الوصف بالنقل الحرفي وجد ما يدعمه في الأصداء العربية لنظرية المحاكاة، التي فهمت في جانب من جوانبها على أنّها تصوير و تمثيل شبه حرفي للعالم الخارجي. لقد انتهى ابن سينا إلى أنّ المحاكاة هي إيراد الشّيء و ليس هو ... كما يحاكي الحيوان الطّبيعي بصورة في الظّاهر كالطّبيعي [1] و نظر ابن سينا إلى جانبها الوظيفي فردّها إلى جوانب ثلاثة: تحسين، تقبيح، و مطابقة فليست إلاّ مجرّد استمتاع حسّي بوصف الأشياء.

وإذا قارنّا مفهوم المحاكاة عند ابن سينا بمفهومها عند أرسطو وجدنا ابن سينا يرتكز تركيزاً لافتاً على حرفية الصّلة بين المحاكاة و العالم الخارجي، ممّا يجعله ينصرف بمفهوم المحاكاة الأرسطي، و يحوّلها إلى نقل سلبي للعالم الخارجي.

[1] - ابن سينا، فن الشّعر، ص 168.

القسم الثانـي

1 - الأفكار التي طرحها المؤلّف في الكتاب.

2 - آراء النقّاد في كتاب جابر عصفور و اختلافهم في النّظرة للصّورة الفنّية.

3 - رأيي في الكتاب.

1- الأفكار التي طرحها المؤلّف في الكتاب:

الدكتور جابر عصفور أراد من خلال كتابه " الصورة الفنّية في التراث البلاغي و النّقدي عند العرب " أن يكشف لنا حقيقة القدرة الفنّية في تراثنا البلاغي و النّقدي، و الأفكار التي طرحها المؤلّف في الكتاب يمكن تلخيصها فيما يلي:

1.1- طبيعة الخيال و علاقته بالصورة:

- ❖ يشير الاستخدام اللّغوي المعاصر لكلمة " الخيال" إلى القدرة على تكوين صورة ذهنية للأشياء التي غابت عن متناول الحسّ، و لا تنحصر فاعليّة هذه القدرة في مجرّد الاستعادة الآلية لمدركات حسيّة ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتدّ فاعليتها إلى ما هو أبعد من ذلك فتعيد تشكيل المدركات، و تبني منها عالماً متميّزاً في جدّته و تركيبه، و تجمع بين العناصر المتباعدة و الأشياء المتنافرة، و مصطلح الخيال هو أحد المصطلحات التي انتقلت من مجال الفلسفة إلى مجال الأدب بعد أن تعدّدت قسماته في ظلّ مباحث فلسفية محدّدة، و هذه الحقيقة يمكنها أن تنطبق على التّراث النّقدي عند العرب.
- ❖ التخييل يتم بالحسيّة لانّ مادته التي يتعامل معها هي صور المحسوسات المختزنة في القوات المصوّرة أو الخيال، و إذا كان التخييل يعتمد في نشاطه على مثل هذه المادّة، فمن البديهي ألاّ يعمل التخييل لو توقّف الحس عن العمل و من البديهي أيضاً أن يتأثّر التخييل بكل الحالات و الأعراض التي تطرأ على الحس.الحس منشأ التخييل، و حيث لا يوجد حسّ لا يوجد تخييل.
- ❖ تنحرف فاعليّة التخييل أو تنفلت من سيطرة العقل في حالة النّوم و يحدث ذلك في اليقظة أيضاً، خاصّة عندما يسيطر على الإنسان الأهواء أو حالات الانفعال الشّديد و الأمراض النّفسية و العضوية.

- ❖ القوّة المتخيّلة هي القوّة التي يقول عليها الشّاعر في عمليّة التخييل الشّعري و تقدّم للشاعر مادّة الصورة الجزئية التي يختار منها عقله ما يشاء دون السماح لها من الانفلات من سيطرة العقل و التحرّر من قيود.
- ❖ يشير مفهوم الصّنعة إلى القدرة على إحداث نتيجة سبق تصوّرها بواسطة فعل خاضع للوعي و التوجيه.
- ❖ اقترنت صفة الفحولة برواية أشعار العرب و الاستفادة من التّجارب السّابقة و توليدها، فتبيّنت الحاجّة الماسّة للشعر العربي إلى الرّواية و الحفظ.

2.1- الأنواع البلاغية للصّورة الفنّية:

- ❖ أسهمت ثلاث بيئات في توضيح الأصول الأولى للأنواع البلاغية للصّورة الفنّية : بيئة اللّغويين، بيئة المتكلّمين، بيئة الفلاسفة.
- ❖ اهتمّ اللّغويون بالتشبيه و كان أكثرهم جذباً لانتباههم و اعتبروه كدليل على الشّاعريّة.
- ❖ كما اهتمّ اللّغويين بالابتكار الذي يشير إلى قدرة الشاعر على التوصّل إلى شيء جديد لم يسبق إليه، و قدرته على تكوين تشبيهات أو مجازات جديدة أو ما يسمّونه بالمعنى المبتكر.
- ❖ اهتمّ المتكلّمون بالمجاز بسبب المشاكل الاسلوبية التي أثارتها نصوص القرآن. و كان مبدأ التوحيد عندهم منطلقاً أساسياً لمبحثهم في المجاز، حرصاً على تنقية الألوهيّة من كلّ ما يحوم حولها.
- ❖ إسهام الفكر اليوناني في تعميق الخبرة النّقدية عند العرب، و إضافته لخبرات جديدة إلى الوعي المتأصّل في البيئة العربية من خلال نظرية المحاكاة.
- ❖ التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصّفات و الأحوال، و هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة

حسّية و قد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذّهني الّذي يربط بين الطّرفين المقارنين، و هو صفة الشّيء بما قارنه و شاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة.

- ❖ إيقاع الائتلاف بين المختلفات في الأجناس يقوم على مشابهة لها أصل في العقل بيد أنّها خفيّة لا يستطيع أن يصل إليها الخاصّة، ممّن تقوى عندهم ملكات الفكر و التصوّر.
- ❖ وقف النقّاد من الاستعارة موقف الكاره لها في القرن الرّابع على أنّ هذه الاستعارات حلت بصفة التّمايز.
- ❖ اتّفاق النّقاد في النّظرة إلى الاستعارة أمثال ابن طباطبا، الحاتمي، قدامة، الآمدي بسبب التكوين الثقافي لهم، و نظرتهم إلى الاستعارة نظرة واحدة في جوهرها.
- ❖ يتحدّد موضوع الاستعارة عند عبد القاهر في أنّك تثبت بها معنى لايعرفه السّامع من اللّفظ و لكن يعرفه من معناه، و الاستعارة عنده هي طريقة من طرق الإثبات عمادها الإدّعاء.
- ❖ تأثير عبد القاهر في المتأخّرين أمثال الزّمخشري، الفخر الرّازي، السّكاكي، الزّملكاني، يحي بن حمزة العلوي، فتتبّعوا خطاه في مفهومه عن صلة الاستعارة بالإدّعاء.

3.1- التصوير و التّقديم الحسّي:

- ❖ طرح الجاحظ لفكرة التصوير و هي المقدّمة الأولى للعلاقة بين التصوير و التقديم الحسّي للمعنى.
- ❖ تطوّرت فكرة التصوير في الدّراسة الأسلوبية للقرآن فتناولها بعض النقّاد أمثال الرّماني و العسكري و الزّمخشري الّذين تطرّقوا إلى بلاغة النّص القرآني و قدرته على التأثير بأسلوبه الخاص الّذي يصوّر المعاني للمتلقّي.

- ❖ الشّاعر مثل الرسّام يقدّم المعنى بطريقة حسيّة فتثير في ذهن المتلقّي صوراً يراها بعين العقل.
- ❖ إقران البلاغيون العرب بلاغة التشبيه و الاستعارة في الشّعر بقدرتها على تجسيم المعنوي و تقديمه في صورة حسيّة.
- ❖ تعامل البلاغيون مع التقديم الحسّي للتصوير الشعري على أنّه قدرة الشاعر في وصف الأشياء و براعته في نقلها إلى المتلقّي.
- ❖ تأصيل حازم لمفهوم التقديم الحسّي فاعتبره إثارة تخييلية لانفعالات المتلقّي.
- ❖ ارتباط مفهوم النقّاد العرب للطّبيعة الحسيّة للتصوير بنظرية المحاكاة.

4.1- أهمّية الصورة و وظائفها:

- ❖ العلاقة بين اللّغة و الفكر أو الصورة بالمعنى علاقة تكاملية، للّغة دورها الإيجابي في توجيه الفكر و التأثير فيه، كما أنّ للفكر فعاليته المتميّزة في توجيه اللّغة و إعادة تشكيله لعلاقتها أثناء تشكيله لنفسه.
- ❖ تكمن أهمّية الصورة الفنّية فيما تحدثه من تأثير في المتلقّي.
- ❖ الصورة مظهر من مظاهر الفاعليّة الخلاّقة بين اللّغة و الفكر.
- ❖ وظائف الشعر اجتماعية، سياسية، دينيّة، كلامية، السيطرة على أذهان المبدعين و المتلقّين و المتذوّقين.
- ❖ التهذيب و الإقناع و التسلية.
- ❖ الشّرح و التّوضيح يتضمّن الإقناع عن طريق الإبانة و ذلك بالتعبير عن المعنى بطريقة تقرّب بعيده.
- ❖ اعتبر النقّاد أنّ المبالغة مزورة تعرضها الوظيفة الاجتماعية للشّعر، و مراعاة مقتضى الحال الخارجي.
- ❖ اقتران الصّورة الفنّية بالمبالغة.
- ❖ التحسين و التقبيح مصطلح كلامي برز عند المعتزلة.

- ❖ يشير مصطلح التحسين و التقبيح إلى قدرة العقل على معرفة الصّواب من الخطأ.
- ❖ ارتباط الوصف بمفهوم المحاكاة.
- ❖ تعني نظرية المحاكاة في جانب من جوانبها على أنّها تصوير و تمثيل للعالم الخارجي.

2- آراء النّقاد في كتاب جابر عصفور و اختلافهم في النّظرة إلى الصورة الفنّية:

ذهب جابر عصفور إلى عكس ما ذهب إليه بعض النّقاد مثل: ناصف مصطفى في بعض فرضياته (نفي الأثر النّفسي)، و ذلك بإثبات منبع الصّورة الفنّية، الّذي هو الأثر النّفسي للشاعر، إلى درجة أنّ العلاقات التي أقامها بين البلاغة و فن الرّسم وجد عند " عبد القاهر الجورجاني"، شيئاً يشبه (الأثر النفسي)، الّذي كان مصطفى ناصف قد نفاه و فنّده متذرّعاً بحججه و هذا بتصريح من جابر عصفور نفسه في مقدّمة الكتاب.

يقول أحمد الشايب: " و هذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته و عاطفته معاً إلى قرّائه أو سامعيه تدعى الصورة الأدبية"، إذن أنّ مهمّة الشّعراء أن يثيروا بألفاظهم المختارة و صورهم الجيّدة كل ما يمكنهم أن يثيروه في أنفس القرّاء، من مشاعر و ذكريات، في حين يقول حفني محمد شرف: " إنّ النّفس الإنسانية مولعة بكلّ ما هو جميل لذلك تضيق النّفس بالصّورة التقريرية الفجّة السّاذجة، أمّا المجاز فهو يكسو الصّور الأدبية جمالاً و روعة تجذب إليها النّفوس".

" الصورة تكمن المعنى في النّفس- لا عن طريق الوضوح- و لكن عن طريق التأثير".

" تجسّد الصورة ما هو تجريدي، و تعطيه شكلاً حسّياً، إنّه في عمله هذا يوضّح الصور و الأفكار و المثل بطريقة عينيّة".

و هو بذلك يعيد خلق الواقع من جديد و بصورة جديدة قد تفوق الواقع نفسه جمالاً و تأثيراً.

" بما أنّ الصورة ترتكز على مادة، فإنّها تمتلك الأشياء و تجسّد الانصهار بين الذّات و الموضوع، و تحيل الحقيقة الزّمنية إلى حالة غير محدودة في الزّمان و المكان".

و عند جابر عصفور تتلخّص وظائف الصورة في :

- إقناع المتلقّي بفكرة من الأفكار، أو معنى من المعاني، كما أنّها وسيلة للشّرح و التّوضيح، و هو ما كان يسمّى قديماً (الإبانة).
- المبالغة في المعنى و التأكيد على بعض عناصره الهامّة.
- التحسين و التقبيح، و هو يعني في البلاغة غير ما يعنيه المعتزلة، فيعني- في البلاغة- ترغيب المتلقّي في أمر من الأمور، أو تنفيره منه، و تتحقّق هذه الغاية عندما يربط البليغ المعاني الأصلية التي يعالجها بمعانٍ أخرى متماثلة لها لكنّها أشدّ قبحاً أو حسناً.
- تحقيق نوع من المتعة الشّكلية في ذاتها، و ليس لأيّ شيء آخر.
- و يرى علي صبح أنّ وظيفة الصّورة الفنّية تتلخّص في:" توصيل الفكر التجريدي و معانيه الذّهنية إلى الآخرين خبراً و إعلاماً".
- و يرى الرّوائي و المفكر التونسي صلاح الدّين بوجا فيلتفت في دراسته المعنونة ب " المعرفة العالقة و المعرفة الذائقة" إلى قدرة جابر عصفور على الجمع ما بين المناهج النّقدية الغربية و مناهجنا في البلاغة العربية. و يقول: " لفتني في جابر عصفور جمعه بين قوة المنهج، ورخاوة اللّغة و طلاوة الأسلوب، حتّى كأنّ العربية عنده قد تربّت في بيوت القاهرة القديمة، رغم ما نعرفه لدى الرّجل من متانة معرفة بالمناهج الغربيّة الحديثة، لا تقلّ عن امتلاك زمام مناهجنا القديمة.
- في حين يرى الدكتور نصر حامد أبو زيد الّذي قال: استطاع جابر عصفور تحليل مفهوم " الصورة" عند القدماء من خلال مفهوم أوسع لتراث من جهة، و من خلال رؤية حديثة من جهة أخرى.

- في حين وصف الدكتور عبد الفتّاح الحجمري أنّ جابر عصفور ناقد زمانه، و وصف هذا الكتاب بأنّه تجربة في النّقد أغنت و لا زالت تغني الدراسات الأدبية العربيّة بأعمال نيّرة و دروس فكرية مطبوعة بالعمق و الدّقة العلمية لناقد انشغل في أبحاثه بسؤال النّقد بوصفه خطاباً معرفياً، و بسؤال المنهج بما هو جملة مبادئ و قواعد تهتمّ بالأفكار الأدبية و تستمد منها، من هنا، اهتمام جابر عصفور بإغناء تصوّره للدّراسة الأدبية بفتحها على قراءة النّص الأدبي التراثي و كذا النّص الحديث و المعاصر.

3- <u>رأيي في الكتاب:</u>

إنّ كتاب" الصّورة الفنّية في التّراث البلاغي و النّقدي عند العرب" هو خطوة أراد من خلالها أن يكشف لنا حقيقة الصّورة الفنّية في تراثنا البلاغي و النّقدي.

و من خلال قراءتي لكتاب " الصورة الفنّية في التراث البلاغي و النّقدي عند العرب" حاول المؤلّف تسليط الضّوء على الصّورة الفنّية في التراث النّقدي. فتناول الخيال و علاقته بالصّورة و كشف عن فاعليته التي تتجاوز الاستعادة الآلية لمدركات حسيّة ترتبط بمكان و زمان بعينه إلى بناء عالم متميّز. في جدّته و تركيبه قادر على خلق الانسجام و الوحدة[1] كما عمل جاهداً على تقديم أمثلة للدّلالات العربية القديمة و الحديثة لكلمة " الخيال" و إبراز الصّلة بينها و اختلافها. كما يشتمل الكتاب على الفلاسفة الّذين اهتمّوا بمصطلح" التخييل ". فأشار إلى الكندي، و نظرته إلى التخييل، يقول: " التّوهم هو الفنطاسيا قوّة نفسانية مدركة للصّورة الحسّية مع غيبية طينتها"، فربط الفلسفة و علم الكلام و اللّغة و التفسير، و يقول في هذا الصّدد: " و ممّا حسم ذلك التعامل أنّ المنظّرين الأساسيين للنّقد و البلاغة العربية كانوا من المتكلّمين و الصّلة بين المتكلّمين و الفلاسفة صلة وثيقة، فضلاً عن أنّهم كانوا علماء لغة أو تفسير بارزين. و لا أدلّ على ذلك من الجاحظ و الرّماني و الزّمخشري المعتزلين و عبد القاهر و الباقلاّني

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث البلاغي و النّقدي عند العرب، ص 13.

الأشعريين، كما أنّ ناقداً جليلاً مثل حازم القرطاجي لا يمكن تعمّق تصوّره لعملية التخييل الشعري و فهم حديثه عن الصّورة الذهنية، دون الرّجوع إلى أصوله الفلسفية التي أفادها من الفارابي و ابن سينا و ابن رشد، سواءاً في مباحثهم عن النّفس، أو شروحهم لكتب أرسطو[1]، كما أنّ هذه المقاربة مكّنته من تسليط الضّوء على مفهوم الصّورة الفنّية و التعرّف على أصوله، كما أتاحت له هذه النّظرة التعرّف على جوانب ثريّة في تراثنا.

فخصّص مبحث تناول فيه البيئات التي أسهمت في توضيح الأصول الأولى لمبحث الأنواع البلاغية للصّورة الفنّية، بل اعتبر هذه البيئات هي التي أرست الدّعامات الأولى التي قام عليها التراث البلاغي و النّقدي كلّه، و هي بيئة اللّغويين، و بيئة المتكلّمين و بيئة الفلاسفة.

و اعتبر أنّ البيئة الأولى هي الأقدم رسمياً عند النّصف الأوّل من القرن الثاني للهجرة بفضل علماء اللّغة كأبو عمر بن العلاء (145 م) و الخليل بن أحمد (175 هـ) و سبويه (180 هـ) و يونس بن حبيب (182 هـ)، و قد مهّدت جهود هؤلاء الطّريق أمام غيرهم و خاصّة المتكلّمين، أمام البيئة الثانية، فهي تبدأ أساساً بجهود المعتزلة في الدّفاع عن العقيدة الإسلامية و ما صاحب هذه الجهود من دراسات لموضوعات البلاغة و قضايا النّقد، و قد تبلورت الدّراسة البلاغية عند المعتزلة نتيجة عاملين كبيرين أمّا أوّلهما فيتّصل بالغاية من تعلّم البلاغة نفسها، فالبلاغة عندهم عنصر هام في الإقناع الّذي هو غاية الجدل الكلامي.[2]

أمّا في البيئة الثانية فأشار جابر عصفور إلى الصّلة الوثيقة بين الفلاسفة و المتكلّمين منذ الكندي (252 هـ) صاحب تلخيص كتاب الشّعر لأرسطو، فقد عمل هؤلاء الفلاسفة على طرح آراء ذات أهمّية قصوى خصوصاً فيما يتّصل بقضايا الشّعر و الخطابة.

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث البلاغي و النّقدي عند العرب، المركز الثقافي بيروت ط 3/ 1992، ص 11.

[2] - جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 100-101.

إضافةً إلى هذه البيئات نجد في ثنايا هذه الدّراسة بعض الحقول المعرفية الأخرى التي استعان بها جابر عصفور في معالجته لهذا الموضوع، من ذلك:

علم النّفس و قد تطرّق لهذا العلم في معرض حديقة من النّخيل، و أشار على أنّ هذه الكلمة كانت تستخدم للإشارة إلى بعض الظّواهر النّفسية التّي يمكن إدراجها تحت ما نسمّيه الآن بسيكولوجيا الإدراك و ذلك لأنّ الكلمة كانت تستخدم للإشارة إلى عمليات الوهم، و ما يتّصل بها من تشكّل الأوهام الكاذبة في النّفس، بفعل مخادعة الأشخاص أو تأثير الخوف أو المرض.[1]

التصوّف: قدّم المتصوّفة أفكار مهمّة حول موضوع الخيال و التي أحدثت انقلاباً في التفكير النّقدي و البلاغي فغيّرت من طبيعة النّظرة العدائية إلى الخيال الشّعري. إنّ الخيال عندهم يساعد في الكشف عن نوع مهم عن المعرفة و ينير الطّريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية التّي لا يصل إليها دور العقل الصّارم للفيلسوف و لا يقترب من ذهن الرجل العادي المنصرف إلى الظّواهر و الأغراض الزّائفة، و يشير جابر عصفور في هذا الصّدد لما قدّمه ابن عربي في الموضوع نظرته المتصوّفة للخيال، عموماً، ساهمت في إغناء الحقل النّقدي و البلاغي و فتحت أفاقاً حبة في كشف عمق تلك العلاقات.

الموسيقى: ربط جابر عصفور مسألة الإبداع في الشّعر و تناسب الوزن بالحقل الموسيقي و قد تتبع ذلك عند حازم القرطاجي في مواطن عديدة، يقول: " و ما دام الأساس واحد في إيقاع الشّعر و إيقاع النّغم، فمن الممكن أن يشكّل حازم تصوّره للوزن الشّعري غير مفارق للأصول الأساسية في علم الموسيقى الّذي كان يعرفه.[2]

و يعتبر هذا الكتاب وسيلة نقدية لمراجعة قيم القراءة نفسها. و انطلق من معالجة الصورة على امتداد قرون عديدة الأمر الّذي يسمح بالبحث في ركائزها و بالقدر نفسه

[1] - جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 16.

[2] - جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب، ص 48.

التساؤل حول أهمّيتها و رغم أنّها فرضت ذاتها على النّاقد القديم أثناء بحثه في القضايا المحورية مثل الموازنة و السّرقات إلاّ أنّها لم ترق إلى مكانتها في النّقد العربي الحديث لأنّها ظلّت شيئاً عرضياً أو جزءاً مكمّلاً لدراسة تتناول مواضيع أعم من الصّورة، و ما يلفت الانتباه أنّ عصفور تميّز عن غيره في ربط النّقد و نظرته إليه في ضوء علاقته من غيره يدرج عادة في نطاق دراسته بعداً إشكالياً و جعلت مفهوم الصورة الفنّية مثل عديد الدّراسات التي تلج نقد النّقد من باب العرض و التاريخ و التكرار.

خاتمة:

بعد هذه الدّراسة لموضوع " قراءة في كتاب الصورة الفنّية في التّراث البلاغي و النّقدي عند العرب "، و بناءاً على ما تمّ عرضه و تحليله يمكن أن أقف عند أهم النتائج التي توصّل إليها هذا البحث المتواضع و هي:

1 -كان غرض الدكتور جابر عصفور من كتابه " الصورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب " دراسة الصّورة الفنّية بشكل أعمق بدلاً من الدّراسة العرضية التي تتناول موضوعات أعم من الصّورة.

2 -الكشف عن عمّا توصّل إليه التراث النّقدي و البلاغي من انجازات تتصل بقضيّة الصورة الفنّية.

3 -كشف الأسباب التي أدّت بالنّاقد القديم إلى الإلحاح على ضرورة التناسب المنطقي الصّارم بين عناصر الصورة.

4 -توضيح التأثيرات المتنوّعة التي وجّهت دراسة الصّورة و جهات عقيمة، لا تفيد في تأمّل ثراء العمل الأدبي و تنوّع مدلولاته.

5 -معالجة طبيعة الصّورة باعتبارها تقديماً حسيّاً للمعنى.

6 - توضيح العلاقة المتفاعلة بين التراث النّقدي و البلاغي و علاقته بالعلوم الأخرى التي ساهمت في إثرائه و توجيه مسار قضاياه الأساسية المرتبطة بمبحث الصّورة.

7 -النّظر إلى التراث من خلال فهم معاصر للصّورة الفنّية.

نبذة عن حياة الكاتب العلمية :

جابر أحمد عصفور وزير ثقافة مصر الأسبق ولد في المحلة الكبرى في 25 مارس1944 هو كاتب ومفكر وباحث وأكاديمي، ورئيس المجلس القومي للترجمة، وكان أمينا عاما للمجلس الأعلى للثقافة في مصر.

- نشأته و دراسته:

ولد جابر عصفور بالمحلة الكبرى في 25 مارس 1944 و التحق بكليّة الآداب بجامعة القاهرة و حصل على الليسانس من قسم اللّغة العربية بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف في يونيو 1965، ثمّ على درجة الماجستير بتقدير ممتاز في يوليو 1969، عن رسالة بعنوان " الصّورة الفنّية عند شعراء الإحياء في مصر " و في عام 1973 حصل على درجة الدكتوراه بمرتبة الشّرف الأولى من القسم ذاته، عن رسالة بعنوان " الصورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي "، أشرفت عليها الأستاذة الدكتورة سهير القلماوي.

و تدرّج في السلك الجامعي حتّى شغل وظيفة أستاذ النّقد الأدبي في قسم اللّغة العربية بكلّية الآداب جامعة القاهرة 1983 و تولّى رئاسة قسم اللّغة العربية بالكلّية سنة 1990، كما عمل أستاذاً زائراً في عدد من الجامعات العربية و الأجنبيّة مثل: جامعة صنعاء – جامعة الكويت- جامعة استوكهلم بالسّويد – و في عدد من الجامعات بالولايات المتّحدة الأمريكية، جامعة وسكونسن- مادسون- جامعة هارفارد (أعرق الجامعات الأمريكية).

و في إطار النّشاط الأكاديمي للدكتور جابر عصفور قام بالإشراف على عديد من رسائل الماجستير و الدكتوراه في الدّراسات النّقدية و البلاغية و التحليل النّصّي، و تتلمذ على يديه مجموعة من الباحثين الشبّان الّذين أضحوا علامات بارزة بين أقرانهم، كما شارك في عضوية اللّجنة العليا للترقيات في تخصّص الدّراسات النّقدية و البلاغية و الأدب العربي الحديث، فضلاً عن التحكيم في الترقيات الجامعية لعديد من الجامعات العربية و الجامعات الأجنبية. وقد شارك الدكتور جابر عصفور بأبحاثه العلمية في عشرات المؤتمرات المحلّية و القومية و العالمية، و بين عام 1974 و عام 2016 أصدر الدكتور جابر عصفور ما يقارب 50 كتاباً في مجالات النّقد و الدّراسات الأدبية و الترجمة، و قضايا العمل الثقافي، و التعليم الجامعي، و تاريخ الفكر العربي، و قد

وصلت بعض طبعات كتبه إلى خمس طبعات، و من أبرز مؤلّفاته كتابه الأوّل " الصورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي ، الّذي صدرت طبعته الأولى سنة 1974، و مفهوم الشّعر، دراسته في التراث النّقدي، و كتاب " المرايا المتجاورة"، الّذي يعدّ من أهم الدّراسات التي تناولت طه حسين ناقداً، و اكتملت الرّؤية الكاشفة للنّاقد في كتابه " زمن الرّواية" الّذي صدر سنة 1999، أمّا قضية التنوير و الدولة المدنية، فقد كانت – ولا تزال- مجال اهتمامه الموازي للنّقد الأدبي و المتداخل معه، و قد أصدر فيها كتباً عديدة منها " التنوير يواجه الإظلام " (1992)، " هوامش على دفتر التنوير" (1993)، و " أنوار العقل " (1996) ، و " ضدّ التعصّب" (2000)، "دفاعاً عن المرأة " الصادر في مارس 2007، و " الثقافة و الحرية" (2015).

و قد صدر كتابان عن الإعجاز العلمي و النّقدي للدكتور جابر عصفور، و رسالة للماجستير بالمغرب حول اتّجاهه النّقدي. فضلاً عن ملفّات خاصّة في مجلّة الحداثة البيروتية و مجلّة الرياض السّعودية، و كتاب تكريم له، صدر عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، تحت عنوان " مرايا جابر عصفور" دراسات مهداه ج $_1$، ج$_2$ ، شارك فيه أكثر من خمسين من الباحثين و النّقاد و المبدعين من مصر و العالم العربي و أوروبا و الولايات المتحدة، و أضف إلى ذلك كتاب احتفالي بعنوان " حارس التنوير " أصدره الصالون الثقافي العربي عام 2015، أمّا عطاؤه في المجال الثقافي فمتنوّع متعدّد، بتنوّع الهيئات التي ساهم في عملها و ازدهارها، فقد شارك في إصدار عدد من الدوريات المتخصصة فكان نائبا لرئيس تحرير مجلة "فصول" بين 1980 – 1983، ثم رئيسا لتحريرها من 1992 حتى 1999، وعضوا في هيئة تحرير مجلة قضايا وشهادات 1990 – 1992، ومستشارا لتحرير مجلات: المهد الأردنية، ألف، التي تصدرها الجامعة الأمريكية بالقاهرة، وعالم الفكر الكويتية، ومجلات كلية الآداب بجامعات صنعاء واليرموك والكويت وبغداد والرياض والإمارات، وعضو الهيئة الاستشارية لمشروع "كتاب فى جريدة" الصادر عن اليونسكو، وعضو الهيئة الاستشارية لمشروع "كتاب للجميع" الصادر عن جامعة الدول العربية، وعضو الهيئة الاستشارية للمجلة العربية للعلوم الإنسانية الصادرة عن جامعة الكويت ... إلخ .

أما أهم انجازات جابر عصفور فى مجال العمل الثقافى العام، فهي ما قدمه من خلال توليه الأمانة العامة للمجلس الأعلى للثقافة، فقد قضى قرابة خمسة عشر سنة في منصب الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، منذ 24 يناير 1993 إلى25 مارس 2007. فقد نقل نشاط المجلس من النطاق المحلي إلى الساحة العربية منطلقا من قناعته الفكرية القومية، حتى أصبح الكثير من المثقفين العرب يطلقون على المجلس بيت الثقافة العربية، كما فتح أبواب المجلس لاستضافة أبرز مفكري العالم ومثقفيه من أمثال: مارتن برنال، بيتر جران، جوست سمايرز، يوسا، جاك دريدا، آلان روب جرييه، ميشيل بوتور، موريس جودلييه، أندريه ريمون، روبرت يانج، روجر آلان، أمبرتو إيكو، فيسوافا شمبورسكا، بدرو مونتابث، برويز أمير علي، روي متحدة، ... وغيرهم. على مستوى أخر، أصبح المجلس لأول مرة برلمانا للمثقفين كما كان الغرض منه عند إنشائه، خصوصا أنه يضم بين أعضاء لجانه أكثر من خمسمائة من المبدعين والباحثين والمثقفين من كل الاتجاهات الفكرية والثقافية والبحثية والسياسية أيضا .

ويبقى إنجازه الأهم تأسيس "المشروع القومي للترجمة"، الذي كان نواة صغيرة لحلم كبير. فخلال عشر سنوات صدر عن المشروع القوم ي أكثر من ألف عنوان، عن أكثر من ثلاثين لغة مختلفة من اللغات الحية وتلك التي بطل استخدامها، ومن بين تلك اللغات لغات ترجم عنها مباشرة إلى العربية للمرة الأولى، كما كسر المشروع المركزية الثقافية الأوربية في الترجمة، فنقل عن لغات آسيوية وأفريقية إلى جانب اللغات الأوروبية التقليدية. و قد كان منذ بدايته مشروعا عربي التوجه من حيث مشاركة مترجمين من الدول العربية في ترجمة أعماله، ومن حيث نشر أعماله على النطاق العربي.

وكان اكتمال الحلم بإنشاء المركز القومي للترجمة الذي تولى جابر عصفور إدارته وتجهيزه وتأسيسه بنفسه، والذ ي أصبح ملتقى للمنشغلين بقضايا الترجمة على المستويين المصري والعربي من خلال أنشطته الثقافية ومؤتمراته، كما أضحى ساحة للتعاون الدولي في مجال الترجمة من لغات العالم المختلفة إلى اللغة العربية .

وقد ترك جابر عصفور المركز القوم ي للترجمة بعد أن أكمل المركز ترجمة أكثر من

ألفى (2000) كتاب، مع استكمال تدريب جيل لاحق من الذين ترك لهم جابر عصفور إكمال المهمة الجليلة فى المركز الذي كان له شرف تأسيسه. ويكفى التذكير بأنه حرص على ترجمة كل دساتير العالم، لكي تكون ترجمتها عونا على الوعي بأهمية الدستور فى العالم العربي كله، ومصر بخاصة.

ولا يزال الدكتور جابر عصفور متابعا ومسهما ف ي أنشطة المركز القوم ي للترجمة الذي أنشأه بوصفه عضوا في مجلس الأمناء.

و قد حصل الدكتور جابر عصفور على عدد من الجوائز المهمة المحلية والقومية والعالمية. ونال العديد من الأوسمة ودروع التكريم والجوائز تقديرا لدوره الأكاديمي ودوره الثقافي ودوره في العمل العام، ومنها جائزة الدولة التقديرية فى الآداب، وجائزة العويس، وجائزة اليونسكو.

وأخيرا، فإن الانجاز العلم ي الأكاديم ي والثقافي للأستاذ الدكتور جابر عصفور، لا ينفصل عن أجيال تلامذته الذين أصبحوا أساتذة جامعات ومثقفين بارزين على امتداد العالم العربي، فضلا عن أن انجازاته فـي الثقافة العامة تشهد بها كتب ومؤسسات لا يمكن إغفال إسهامه القوى بها ومنها وفيها، إنشاء وتأسيسا وتطويرا وإضافة.

- تدرّجه العلمي:

- حصل على درجة الليسانس من قسم اللغة العربية بكلية آداب جامعة القاهرة بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف (يونيو 1965).
- حصل على درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بكلية آداب جامعة القاهرة بتقدير ممتاز (يوليو 1969) .
- حصل على درجة الدكتوراه من قسم اللغة العربية بكلية آداب جامعة القاهرة، بمرتبة الشرف الأولى (1973).

- تدرّجه الأكاديمي:

- يعمل جابر عصفور بالسلك الأكاديمي بكلية آداب جامعة القاهرة منذ عام 1966 ، حيث عين معيداً بقسم اللغة العربية بالكلية في 19 مارس 1966.

- حصل على درجة مدرس مساعد في 29 نوفمبر 1969 ، ثم مدرس في 18 يوليو1973.
- عمل أستاذاً مساعداً زائراً للأدب العرب ي بجامعة ويسكونسن-ماديسون الأمريكية (أغسطس 1977 - أغسطس 1978)
- أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية بكلية آداب جامعة القاهرة اعتبارا من 11 أكتوبر1978.
- عمل أستاذاً زائراً للنقد العربي بجامعة ستكهولم بالسويد (سبتمبر 1981 – يونيو 1982).
- عين أستاذاً النقد الأدبي بقسم اللغة العربية بكلية آداب القاهرة سنة 1983.
- عمل أستاذاً معاراً ثم عميداً مساعداً بكلية الآداب جامعة الكويت (1983-1988).
- رأس قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة من 19 مارس 1990 إلى فبراير 1993.
- أمين عام المجلس الأعلى للثقافة اعتبارا منذ 24 يناير 1993 حتّى مارس 2007.
- أستاذ زائر للنقد العربي – بجامعة هارفارد الأمريكية (1995).
- وزيرا للثقافة 31 يناير 2011 خلفا للوزير السابق فاروق حسني.
- استقال من وزارة الثقافة 9 فبراير 2011 لأسباب صحية .
- وكان وزير الثقافة للمرة الثانية من يونيو 2014 حتى نهاية فبراير 2015.

- المؤتمرات التي شارك فيها:

شارك جابر عصفور في عشرات من المؤتمرات والندوات التخصصية داخل وخارج الوطن العربي، منها:

- مؤتمر الدراسات العربية بالولايات المتحدة، ديسمبر.1977
- مؤتمر طه حسين بجامعة القاهرة، أكتوبر.1979

- مؤتمر حافظ وشوقى، وزارة الثقافة، القاهرة، أكتوبر.1982
- ندوة علم النص بتونس، ديسمبر.1982
- الندوة الدولية لذكرى طه حسين العاشرة في مدريد، أبريل.1983
- شعر الشابي في تونس، أكتوبر.1984
- العديد من المؤتمرات النقدية والأدبية في العواصم العربية المختلفة وجامعات أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية.

- المؤلّفات:

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي (القاهرة : دار المعارف) (1973).
- مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي (القاهرة: دار الثقافة) (1978)
- المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب) (1983).
- الإحيائية والإحيائيون ـ دار الثقافة للإحياء، كلية الآداب جامعة القاهرة
- قراءة التراث النقدي - (دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر) (1991).
- التنوير يواجه الإظلام - (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب) (1993).
- محنة التنوير - (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب) (1993).
- دفاعاً عن التنوير- (القاهرة : الهيئة العامة للثقافة) (1993).
- هوامش على دفاتر التنوير - (بيروت : دار سعاد الصباح) (1994).
- إضاءات - (القاهرة: إضاءات الهيئة العامة لقصور الثقافة) (1994).
- أنوار العقل - (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب) (1996).
- آفاق العصر - (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب) (1997).
- زمن الرواية - (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر) (1999).
- أوراق ثقافية ـ (القاهرة: المركز المصري العربي) (2003).
- النقد الأدبي والهوية الثقافية - (دبي: مجلة دبي الثقافية) (2009).

- الجوائز و التكريمات:

- جائزة أفضل كتاب للدراسة النقدية، وزارة الثقافة- القاهرة (1984)

- جائزة أفضل كتاب في الدراسات الأدبية ، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت (1985).
- جائزة أفضل كتاب في الدراسات الإنسانية، معرض الكتاب الدولي - القاهرة (1995).
- الوسام الثقافي التونسي من رئيس جمهورية تونس (أكتوبر 1995).
- جائزة سلطان بن علي العويس في حقل الدراسات الأدبية والنقد ـ الدورة الخامسة (1996-1997).
- درع رابطة المرأة العربية (8 مارس 2003).
- جائزة القذافي العالمية (الدورة الأولى) سنة 2009 .

مـكـتـبـة الـبـحـث:

المصادر و المراجع:

- الصورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب (جابر عصفور).
- ريتشاردز: مبادئ النّقد الأدبي.
- الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السّلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة 1948.
- الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، دار العراق، بيروت 1955.
- ابن سينا: الإشارات و التنبيهات، تحقيق سليمان، دار المعارف، القاهرة، 1956
- ابن رشد: تلخيص كتاب الحاس و المحسوس، ضمن كتاب أرسطو طاليس في النّفس، تحقيق عبد الرحمن بدوي، النّهضة المصرية، القاهرة 1959.
- ابن سينا: حي بن يقظان، تحقيق أحمد أمين، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ.
- ابن رشيق: العمدة في صناعة الشّعر و نقده، تحقيق محي الدّين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، 1955.
- الرّماني: النّكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله و محمد زغلول سلاّم، دار المعارف.
- عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق هـ رينر، مطبعة وزارة المعارف، اسطنبول 1954.
- عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تصحيح السّيد محمّد رشيد رضا، مكتبة القاهرة 1961.
- أبو هلال العسكري، المعاني، مكتبة القدسي، القاهرة 1452 هـ.
- الرّازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، مطبعة الآداب و المؤيّد، القاهرة 1317 هـ.
- السّكاكي، مفتاح العلوم الحلبي 1937.
- إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، بيروت 1971.

- شكري عيّاد: من وصف القرآن، يوم الحساب و الدّين، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة فؤاد الأوّل، كلّية الآداب 1946-1947.
- ج.م، جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة 1974.
- رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق محمّد عبد الهادي أبوريدة، دار الفكر العربي، القاهرة 1955.
- قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تحقيق س.أبونيباكر، مطبعة بريل، لندن 1956.
- ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر و نقده، تحقيق محمد محي الدّين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة 1955.
- الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة 1965.
- الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، تحقيق السّيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة 1975.
- ابن رشيق، العمدة في صناعة الشّعر و نقده، تحقيق محمّد محي الدّين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة 1955.

الفهرس:

مقدمة: ..... أ- ب- ج- د

الفصل الأوّل:محتوى كتاب الصورة الفنّية في التراث البلاغي و النّقدي عند العرب (عرض الكتاب) .....**(01-58)**

1. **محتوى الكتاب** 02

2. طبيعة الخيال و علاقته بالصّورة .....**(02-15)**

1.2. مصطلح الخيال 02

2.2. سيكولوجية التخيّل 06

3.2. طبيعة التخيّل و فاعليته 08

4.2. التخييل الشعري 11

5.2. التخييل و التهوين من شأن الشعر 13

6.2. الصّنعة و الإلحاح على الذّاكرة و الحفظ.....14

3. الأنواع البلاغية للصورة الفنّية .....**(16-31)**

1.3. تقديم 16

2.3. بيئة اللّغويين 17

3.3. بيئة المتكلّمين 19

4.3. بيئة الفلاسفة 21

5.3. مفهوم التشبيه 24

6.3. التشبيه و إيقاع الائتلاف بين المختلفات 25

7.3. مفهوم الاستعارة في القرن الرّابع 27

8.3. اتّفاق النّقاد في النّظرة إلى الاستعارة 28

9.3. عبد القاهر و تأصيل مفهوم الاستعارة 29

10.3. تأثير عبد القاهر في المتأخّرين 31

4. التصوير و التقديم الحسّي .....**(33-45)**

1.4. طرح الجاحظ للفكرة 33

2.4. تطوّر الفكرة في الدّراسة الأسلوبية للقرآن 34
3.4. تطوّر الفكرة في الدّراسة الأسلوبية للشّعر 37
4.4. العلاقة بين الشعر و الرسم 39
5.4. التقديم الحسّي و الخصائص النّوعية للشّعر 41
6.4. تأصيل حازم لمفهوم التقديم الحسّي 42
7.4. ارتباط التقديم الحسّي بمفهوم المحاكاة 44
5. أهمّية الصورة و وظائفها .....(46-59)
1.5. علاقة الصورة بالمعنى 46
2.5. أهمّية الصورة 48
3.5. وظائف الصورة و وظائف الشعر 49
4.5.الشّرح و التوظيف 52
5.5. المبالغة 53
6.5. التحسين و التقبيح 56
7.5. الوصف و المحاكاة 58
الفصل الثاني: آراء النّاقد جابر عصفور و النّقد الموجّه له في الكتاب.....(60-70)
1. الأفكار التي طرحها المؤلّف في الكتاب .....(61-65)
1.1. طبيعة الخيال و علاقته بالصورة 61
2.1. الأنواع البلاغية للصورة الفنّية 62
3.1. التصوير و التقديم الحسّي 63
4.1. أهمّية الصورة و وظائفها 64
2. آراء النّقاد في كتاب جابر عصفور و اختلافهم في النّظرة إلى الصورة الفنّية....65
3. رأيي في الكتاب .....(67-70)
خاتمة 71
نبذة عن حياة الكاتب العلمية .....(72-78)
المصادر و المراجع .....(79-80)

يدخل كتاب الصورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب لجابر عصفور في دائرة اهتمام الباحثين في مجال اللّغة العربية بشكل خاص و الباحثين في التخصّصات قريبة الصّلة بوجه عام حيث يقع كتاب الصّورة الفنّية في التراث النّقدي و البلاغي عند العرب لجابر عصفور في نطاق تخصّص علوم اللّغة العربية و وثيق الصّلة بالتخصّصات الأخرى مثل: البلاغة اللّغوية و الأدب العربي و الشعر و النثر و غيرها من الموضوعات اللّغوية التي تهم الدّارس، حيث أنّ جابر عصفور من الشعراء المحدثين الذين تطرّقوا إلى قراءة التراث النّقدي من خلال هذا الكتاب، و الّذي استنتجت من خلال قراءته و تحليله إلى أنّ قراءة جابر عصفور للتراث النّقدي اتّسمت بالنّسقية و الإحاطة و الشمولية التي أفرزت تلك النّصوص و أنتجته، و هكذا نجد قراءته تربط النّصوص بالأنساق المعرفية المختلفة، في محاولة جريئة لا تتوقّف عند حدود التّلقي المباشر السلبي أو عند حدود الاجترار و الإبلاغ، بل تساهم في إنتاج وجهة النّظر و إنتاج تفسيرات تسعى إلى إعادة بناء يفهم التراث من خلال فهم معاصر للصّورة الفنّية.

الكلمات المفتاحية: الصورة الفنّية - التراث النّقدي - جابر عصفور – الأنساق المعرفية.

Le livre de l’image artistique dans le patrimoine critique et rhétorique des arabes de Jaber Asfour est inclus dans le cercle d’intérêt des chercheurs dans le domaine de la langue arabe en particulier et des chercheurs dans des disciplines étroitement liées en général, où le livre du tableau artistique se situe dans le patrimoine critique et rhétorique des arabes par Jaber Asfour dans le cadre de la spécialisation des sciences du langage, l’arabe étroitement liée à d’autres disciplines telles que : la littérature arabe, la poésie et la prose, et d’autres sujets linguistiques d’intérêt pour l’étude, car Jaber Asfour est l’un des poètes

modernes qui a traité de la lecture du patrimoine critique à travers ce livre, qui s'est conclu par sa lecture et son analyse. Jusqu'à ce que la lecture de Jaber Asfour du patrimoine critique se caractérise par la coordination, le briefing et l'exhaustivité qui ont produit ces textes et les ont produits.

Ainsi, nous trouvons sa lecture qui relie les textes à différents systèmes épistémologiques, dans une tentative audacieuse qui ne s'arrête pas aux limites de la directivité négative ou aux limites de la rumination et du reportage, mais contribue plutôt à la production d'interprétations et cherche à reconstruire ce discours et à révéler le silence à son sujet, comme il a tenté de la faire, comprendre le patrimoine à travers une compréhension contemporaine de l'image artistique.

Mots clés : image technique – systèmes cognitifs – Jaber Asfour.

The book of artistic image in the critical and rhetorical heritage of the arabs by Jaber Asfour is included in the circle of interest of researchers in closely related disciplines in général, where the book of the artistique picture is located in the critical, and rhetorical heritage of the arabs by Jaber Asfour within the scope of the specialisation of language sciences arabic and closely related to other disciplines such as : linguistic rhetoric, arabic literature, poetry and prose, and other linguistic topics of interest to the student, as Jaber Asfour is one of the modern poets who dealt with reading the critical heritage throught this book, which I concluded through reading and analyzing it, until Jaber Asfour

reading of the critical heritage was characterized by the coordination, briefing and comprehensiveness that produced these texts and produced them. Thus we find his reading that links the texts to differents epistemological systems, in a daring attempt that does not stop at the limits of negative directivity or the limits of rumination and reporting, but rather contributes to the production of interpretations and seeks to reconstruet this discourse and reveal the silence about it, as the attempted to do. Understanding heritage throught a contemporary understanding of the artistic image.

Keywords : technical image – critical heritage – cognitive systems – Jaber Asfour.