اتحاد الجامعات العربية

مجلّة اتّحاد الجامعات العربيّة للآداب

مجلّة علميّة نصف سنويّة محكّمة

تصدر عن الجمعيّة العلميّة
لكلّيّات الآداب في الجامعات الأعضاء
في اتّحاد الجامعات العربيّة

المجلّد الحادي والعشرون

العدد الأوّل

أبريل 2024م/ شوال 1445هـ

ISSN 9849- 1818

نظرية الأكوان في النقد والبلاغة العربيّين: أسئلة الظاهر وحدود المتخيَّل

مولاي يوسف الإدريسي *

https://dol.org/10.51405/ 21.1.2

المجلد 21 – العدد الأوّل – ص ص 25 – 54

تاريخ الاستلام: 2023/7/26

تاريخ القبول: 2023/11/26

ملخّص

لم يكن تواضع رواد الشعرية العربية القديمة على مفاهيم الفطنة والشعور والذكاء والقريحة والنفس والخيال وغيرها ينشد تأكيد الخاصية الإبداعية لعمل الشاعر وبيان طبيعته التخييلية فحسب، كما لم يكن يروم التنبيه على الطبيعة الإدراكية التي تحكم النشاط الذهني أثناء إنتاج قصيدته فقط، بل كان يتوخى أيضا وأساسا مساءلة: طرق تحقق الوعي الجمالي للذات؛ ومستويات رؤيتها الخيالية للأشياء والظواهر؛ ومحددات إنتاجها لأكوان شعرية مغايرة للواقع المادي المدرك والمعيش، وهي مساءلات لم تقف عند عتبات النظر في العلاقة بين النظر الحسي والتمثل الذهني والنتاج الإبداعي، بل تجاوزت ذلك إلى البحث في أشكال المدركات وجواهرها، وطرائق المزج بين تجلياتها العينية وتمثلاتها التخييلية.

وبغية بيان ذلك ومقاربته، يقف البحث الراهن عند آراء بعض الشعراء القدامى وأحكامهم التي جعلت من طرائقهم التخييلية لحظة للتفكير في حدود التجربة الإبداعية وإمكاناتها التعبيرية والتصويرية، ولمساءلة كيفية تشكيل صور الأشياء والعوالم ومظاهرها المادية في تعبيرات وإيحاءات شعرية قوامها المقارنة أو المقاربة أو المغايرة في الوصف والتصوير والتشكيل؛ كما يتابع البحث تصورات النقاد والبلاغيين الذين تميزت مقارباتهم بالنظر إلى الشعر العربي بوصفه كونا جماليا يعيد إنتاج الظواهر الحسية بتمثلات نفسية وصور ذهنية ونتاجات تعبيرية متفاوتة ومختلفة بنية وتعبيرا وتمثلا.

الكلمات المفتاحيّة: نظرية، الأكوان، الإدراك، الذهن، الإبداع، التخييل، النقد.

- جميع الحقوق محفوظة للجمعيّة العلميّة لكلّيّات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتّحاد الجامعات العربيّة 2024.

* أستاذ، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، قطر.

المقدّمة:

انشغل النقد العربي القديم منذ بواكير تشكله إلى مراحل نضجه وتطوره بالشاعرية، فأفرد لها عديد الأبواب والمباحث لفهم مصادرها وخصائصها، وإدراك طرائق اشتغالها الذهني وتأثيرها النفسي، وبيان نوع الأساليب التعبيرية والأشكال البنائية التي تنتجها، فكان بذلك ينظر في الأنشطة التخييلية التي تربط الذات الشاعرة بالذات المتلقية، وتوظف اللغة الطبيعية، والعوالم العينية الظاهرة لتعبر بها عن معان جديدة، وعوالم جميلة مغايرة للمألوف لغة وإدراكا، مستثمرا في ذلك نظرية الأكوان الشعرية التي صاغها أرسطو في كتابه: العبارة، ووظفها في شعرياته لوصف المحددات الإدراكية والتحولات التخييلية التي تنقل المعطيات الماثلة في الحس من تحققها المادي إلى مجال التمثل الذهني والتعبير الجمالي في اللغة الشعرية.

وخلافا للمقاربات التاريخية والمصنفات التعليمية التي تناولت قضايا النقد القديم ومفاهيمه، واقتصرت في عرضها ودراستها على سياقاتها النصية ومضامينها المعرفية، يتوسل البحث بمقاربة منهجية نسقية لا تكتفي بالتحليل التجزيئي للمواقف والأحكام والتصورات، بل تنظر إليها في كليتها الخَطابية، وترابطها النظري، وتماسكها المنهجي، مركزة في ذلك على كشف الترابطات الخفية بين قضايا النقد ومصطلحاته والاتصال الوثيق بين الجمالي واللغوي والإدراكي والوظيفي وغيرها من المباحث التي مثلت مدار الفكر النقدي عند العرب، وشكلت أساس انشغالاته المعرفية والنظرية، بالرغم مما قد يبدو أحيانا من تباعد بينها في المقاربة والتحليل.

وتفيد المقاربة النسقية التي يتبناها البحث بأن عديد تصورات النقد القديم ومصطلحاته عند العرب كانت محكومة بالنظر في طرائق بناء عوالمه التخييلية انطلاقا من الحركات الإدراكية، وبحث طبيعة المسارات التعبيرية والذهنية التي تمر بها التجربة الشعرية في اختراقها للظاهر للوصول إلى الجمال المستتر وراءه، وكشف خصوصية الأنشطة النفسية المحددة لمدارك الشاعر التي تجعله يشكل «كونه الشعري» انطلاقا من تجاوز الحسي وخرق حجب المرئي والظاهر.

ولعل قراءة الخطاب النقدي القديم عند العرب من هذه الزاوية تبين أن القضايا التي شكلت موضوع تفكير أعلامه ظلت تندرج عندهم - بالرغم من التباعد الظاهري بينها وبين قضية الإبداع الشعري - ضمن الجواب عن سؤال طبيعة الأكوان الشعرية التي ينتجها الشعراء، ونوع العلاقة وحدودها بين المدرك الحسي من جهة، والمتخيل الذهني من جهة أخرى، وهو ما يتضح من انشغالهم بالشاعرية وحرصهم على تحديد ماهيتها ومميزاتها وكشف أسرارها الإبداعية، ومحاولاتهم ترتيب مراحلها وحالاتها ووصف مميزات كل مرحلة وحالة عن الأخرى، وتدقيقهم في الحدود الفاصلة بين الطبع والصنعة، والصدق والكذب، ومقارباتهم للأنواع البلاغية ومستوياتها الدلالية والإيحائية، وتفسيرهم طرائق انسياق المتلقي وجدانيا «دون روية أو فكر» وفق المقتضى التخييلي للقصيدة، فضلا عن مقارباتهم للبنيات الشعرية ومن ضمنها المقدمات الطللية والأنواع البلاغية، وغيرها من القضايا المنشغلة بالكشف عن أسرار الشاعرية وبيان خصوصيتها الإدراكية ومميزاتها التعبيرية والتخييلية.

1. الشاعرية بين الإدراك والفطنة:

يفيد تتبع أبرز تعريفات الشاعرية عند النقاد العرب بأنهم ما انفكوا يعتبرونها حالة إدراكية وجمالية تَعْبُرُ خلالها الذات المبدعة من لحظة شعورية إلى أخرى عبورا ينطلق من المرئي المدرك ليعيد تشكيله بمظهر مغاير يكشف جوانب منه ظلت مستترة ومنفلتة من الوعي الحسي أو الخيالي، أو يعيد تركيب عناصره تركيبا يحتاج إلى بعد نظر وعمق تخيل لإدراك صوره البعيدة وتركيباته البديعة.

ويلاحظ الباحث في تعريفات العرب للشاعرية أنها حرصت دوما على تأكيد أساسها الإبداعي القائم على خرق الحجب والإتيان بالبديع الذي يتحرر من الإدراك الحسي ليغوص بالنظر الذهني حتى يفطن إلى ما لا يهتدي إليه غيره من الشعراء، وفي هذا الإطار يقول بشار بن برد (ت 168هـ) في معرض إجابته عن سؤال: «بم فقت أهل عمرك وسبقت أبناء عصرك في حسن معاني الشعر، وتهذيب ألفاظه؟ قال: لأني لم أقبل كل ما تورده علي قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفكر جيد،

وغريـزة قويـة، فأحكمـت سـبرها، وانتقيـت حرهـا، وكشـفت عـن حقائقهـا، واحـترزت عـن متكلفهـا، ولا والله مـا ملـك قيـادي الإعجـاب بـشيء مـما آتي بـه»[1].

تـبرز قيمـة هـذا الموقـف في كونـه يربـط الشـاعرية ويحـدد درجاتهـا الإبداعيـة بطبيعـة العلاقـة بـين المـدرك الظاهـر والمبتكـر الخفـي، وهـي علاقـة تقتـضي ضرورة الانتقـال مـن التمثـلات الذهنيـة الأولى الـواردة عـلى النفـس في بدايـة العمليـة الشـعرية والارتقـاء عبرهـا في مـدارج التمثـلات الشـاعرية البعيـدة والبديعـة، وذلـك اعتـمادا عـلى جملـة أنشـطة ذهنيـة وملـكات إدراكيـة سـماها بالقريحـة والطبـع والفطنـة.

وإذا كان بشـار بـن بـرد يشـير إلى أن انتقالـه مـن حالـة شـعورية عاديـة إلى حالـة شـعرية مبدعـة، ومواصلتـه الارتقـاء في مدارجهـا حتـى يهتـدي إلى تمثـل عجائـب العـوالم، وصياغـة بدائـع الصـور والتشـبيهات لا يجعلـه يسـتكين ويطمـئن إلى مـا وصـل إليـه، بـل تـذكي مغامرتـه الإبداعيـة تلـك رغبتـه في خـوض المزيـد مـن التجـارب الإبداعيـة الجديـدة غوصـا عـن معـان وصـور أكـثر جـمالا وإبداعا، فذلـك لأنه يـرى أن الشـاعرية سـبر للحقائق الخفيـة وكشـف عنهـا، وأن القصيـدة - بوصفهـا ترجمـة لهـا - تظـل دائمـا طموحـا لإدراك مبتغـى جـمالي بعيـد، وتمثـل رؤي خياليـة مسـتعصية عـلى الإدراك السـطحي والتفاعـل العـادي، كـما أنهـا محاولـة متجـددة تتحـدى القـدرات النفسـية للشـاعر وملكاتـه الذهنية والإدراكيـة المبدعـة التـي سـماها بالقريحـة والطبـع والفطنـة، وهـي شـبكة مصطلحـات تواضـع الرعيـل الأول مـن الشـعراء والمتأدبـين والنقـاد عـلى توظيفهـا للإشـارة إلى مختلـف العمليـات الذهنيـة والحـركات الخياليـة التـي تقـوم بهـا النفـس أثنـاء اللحظـة الإبداعيـة، وحرصـوا عبرهـا عـلى بيـان أن الشـاعرية انتقـال بالذهـن مـن الحـسي المـدرك صـوب الجـمالي المحجـب الخفـي.

ويعـدّ القـاضي الجرجـاني (ت392هـ) مـن النقـاد الذيـن وظفـوا هـذه الشـبكة الاصطلاحيـة في تعريفـه للشـعر، ووصفـه لشروطـه النفسـية ومراحلـه الإبداعيـة، وذلـك بقولـه: «الشـعر علـم مـن علـوم العـرب يشـترك فيـه الطبـع والروايـة والـذكاء ثـم تكـون الدربـة مـادة لـه، وقـوة لـكل واحـد مـن أسـبابه؛ فمـن اجتمعـت لـه هـذه الخصـال

فهو المحسن المبرز؛ وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان (...) وتجد (...) الشاعر أشعر من الشاعر، والخطيب أبلغ من الخطيب؛ فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة!»[2]. ويفيد تأمل هذا التعريف بأن توظيف شبكة مصطلحات الإبداع الشعري لم يكن يروم بيان طبيعته وارتباطه بالأنشطة النفسية، كما لم يكن ينشد تحديد الآليات التي تصف الشاعرية وتصنف درجاتها ومراحلها وتجلياتها ومستوياتها، بل إنه تجاوز هذا وذاك ليبرز قيمتها الوظيفية وأهميتها الإجرائية، ويبين أنها تعد شرطا ضروريا تتحقق عبره القيمة الجمالية والنفعية للشعر بوصفه علما من علوم العرب، نتيجة ما يتصف به ويؤديه من وظائف إمتاعية وفوائد تعليمية وتوجيهية في حياة الناس، وهي أوصاف ووظائف تتأتى بحسب قدرة الشاعر على الانتقال بالمعاني والصور المعروفة والمشهورة إلى مجالات جديدة وتركيبات مغايرة، تظل حاضرة في الممكن الشعري، وخفية منفلتة من الوعي الإدراكي العادي، ووحدهم المبدعون من يستطيعون الانتباه إليها والتعبير عنها، ولذلك فقد ظل العرب قديما يؤكدون أن الشاعر لا يستحق: «هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره»[3].

ولا شك أن المتابع لمختلف تعريفاتهم للشاعرية وتصورهم لها يلاحظ أنهم أدركوا عميقا أنها نشاط ذهني ووجداني ينتقل بملكات النفس وقواها الذهنية بين فضاءين: قائم مدرك؛ وممكن متخيل، وسعوا جاهدين إلى بيان طبيعة العلاقة بينهما ونوعها ومحدداتها، فأشاروا إلى أن الفرق بينهما يظل محكوما بإدراك عناصر المشابهة والبحث عنها، دون أن يفسروا بوضوح المسافة القائمة بين المدرك الحسي والمتخيل المبتكر التي يتم تجسيرها وتقريبها عبر المشابهة، لأن أمرا مثل ذلك يحتاج إلى أجهزة مفهومية تمتح تصوراتها وتفسيراتها من مباحث النفس والتصورات المنطقية، وهو ما لم يكن متاحا لهم، بحكم اقتصار رؤيتهم وتفسيراتهم على النسق البياني، وعدم انفتاحهم على النسق الفلسفي الذي استثمر فيه بعض البلاغيين والنقاد العرب المباحث النفسية والمنطقية والشعرية التي قدمها أرسطو (ت322 ق.م) وشرحها الفلاسفة المسلمون.

ولعل أول محاولة سارت في هذا الاتجاه تأكيد الجاحظ (ت255هـ) قيمة البيان وخصوصيته بوصفه عملية تواصل تتم باللغة وتتحقق عبر بنيات تركيبية وسمات أسلوبية تثير تفاعلا إدراكيا وانفعالا ذهنيا بين الباث والمتلقي تنتقل بوجبه المعاني والعوالم من الأحوال النفسية والذهنية إلى الإشارات اللغوية، وهو ما عبر عنه بقوله: «قال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني: المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم، والمتخلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، وعلى ما لا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره. وإنما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها. وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم، وتجليها للعقل، وتجعل الخفي منها ظاهرا، والغائب شاهدا، والبعيد قريبا. وهي التي تلخص الملتبس، وتحل المنعقد، وتجعل المهمل مقيدا، والمقيد مطلقا، والمجهول معروفا، والوحشي مجلوفا، والغفل موسوما، والموسوم معلوما. وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى. وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع. والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه، ويدعو إليه ويحث عليه. بذلك نطق القرآن، وبذلك تفاخرت العرب، وتفاضلت أصناف العجم»[4].

تفيد القراءة الفاحصة لتعريف الجاحظ أنه يميز - اقتداء بمن ينقل عنهم - بين مستويين من المعاني: معاني بالقوة؛ ومعاني بالفعل، فأما المستوى الأول فيهم الأفكار التي تموج في النفس وتدور في الذهن قبل أن تتلبس بملفوظات محددة تعكس دلالتها وتعبر عن مضامينها؛ وأما المستوى الثاني فيتحدد بالبوح بتلك المعاني والتعبير عنها بأصوات وألفاظ تخصها وتناسبها. ولا شك في أن التمييز بين هذين المستويين من المعاني هو في الأصل تمييز بين معاني موجودة بالقوة وأخرى موجودة بالفعل:

فالموجودة بالقوة تظل محصورة في الذهن، غير متجاوزة لفكر صاحبها والحامل لها؛ أما الموجودة بالفعل فتخرج بفضل الكلام والتخاطب إلى الوجود والتحقق العيني، وتمكن من تحقيق التواصل بين المتكلم والمخاطبين.

ولئن كان المستوى الثاني من المعاني يهم نقل الأخبار والإعلام بالأشياء الغائبة والحاضرة، ويفيد في تحقيق التواصل وخلق التفاعل بينه وبينه الآخرين، فإنه ينقسم في تصور الجاحظ إلى مستويين: مستوى تخاطبي عادي؛ ومستوى تخاطبي خاص، فأما الأول فيهم التواصل المباشر بين الناس؛ وأما الثاني فيهم التواصل الجمالي بينهم، ويتميز بتفاوت خطاباته وتباينها في درجات الجمالية، وبذلك يعتبر موطن البيان ومجال التفاخر به والتمايز فيه.

ومن الواضح أن ما يشير إليه الجاحظ يكتسي قيمة كبيرة تتمثل في ربطه البيان بدرجات التعبير عن المعاني المقصودة ومستويات تشكيل الدلالات والصور بالألفاظ المناسبة لها، وذلك وفقا لطرائق الوعي بها وقدرات تمثلها الذهني، وهو ما يعني أنه يميز بين المعاني الكامنة في الوجود، والمعاني المدركة بالذهن، والمعاني المعبر بها لغة وأساليب، محددا لكل واحد منها درجة خاصة وحالة نفسية وتعبيرية مختلفة، وذلك ضمن ما سماه البحث بنظرية الأكوان في النقد والبلاغة العربيين.

وقد بلغت هذه النظرية نضجها النظري والتطبيقي مع حازم القرطاجني (ت684هـ) الذي بلغ بها مستوى غير مسبوق، فأحسن بيان كيفية تشكل المعاني والصور وانتقالها من الظاهر الحسي إلى المبتكر الخيالي بعد أن ربطها بأنشطة الخيال وقواه الذهنية، وأدرك الجوهر الحركي للإدراك الخيالي، فوظفه في تفسير مختلف عمليات الإبداع الشعري، وهو ما يتضح جليا في قوله: «إذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب وما تخالف وما تضاد، وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو منتقلة أمكنها أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة، وبالجملة الإدراك من أي طريق كان أو التي لم تقع لكن النفس تتصور

وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض قبولا في العقل ممكنا عنده وجوده، وأن تنشئ على ذلك صورا شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض»[5].

فمدار النشاط الإدراكي قائم في تصور القرطاجني على عمليات التمثل الذهني، ومتحقق بالتمييز بين عوالم وموضوعات: حسية مادية؛ وذهنية متخيلة، والنظر في علاقات التناسب والتماثل التي تربط بينهما، وتسمح بالعبور من الحسي إلى المتخيل عبر ابتكار أوضاع جديدة وصور مغايرة أساسها التركيب وإعادة الصياغة من جديد، إذ كل فعل خيالي – مبدعا كان أو عاديا - متحقق بالعبور والانتقال من هيئة وحال إلى هيئة وحال مختلفة شكلا وبناء وصورة.

معنى ذلك أنه سواء بالنسبة للإدراك الذهني العادي أو الإدراك الشاعري المبدع تظل عملية التفاعل النفسي محكومة بحضور الصور وتمثلها، حسية وواقعية، أم خيالية ومبتكرة، استنادا إلى التركيب وإعادة الصياغة من جديد، دون أن يعني ذلك تطابقا تاما وتماثلا كليا، وإنما تأكيد وجود فرق في الطبيعة والدرجة بين عملية التصوير في الفعل الإبداعي والإدراك الطبيعي العادي، إذ في الوقت الذي يكون الإدراك العادي محكوما بضبط المدركات وإقامة صور مطابقة لمظهرها المادي وتحققها الواقعي، يتخذ الإدراك المبدع مسلكا أكثر دقة وحرصا على العناية بعناصر التناسب وعمليات التركيب، فيقوم جوهره الخلاق على مراعاة علاقات المشابهة وصياغتها صياغة فنية ضمن بنية لغوية بديعة وأسلوب تمثيلي جديد.

ومن الواضح أن القرطاجني استطاع - بفضل ما أفاده من شروحات لشعريات أرسطو ومباحثه النفسية، ونتيجة انشغاله بخصوصية العملية الإبداعية وطبيعتها الذهنية المميزة لها عن غيرها من العمليات الإدراكية - أن يقدم تصورا متقدما مقارنة بأقرانه من البلاغيين والنقاد، وهو تصور أفاد في إبراز طبيعة تشكل الصور وطرائق بنائها الذهني ومراحل تخلقها النفسي وصيغ التعبير عنها، وعبر عنه في قوله: «إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق

لما أدرك منه، فإذا عبِّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبَّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم. فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ. فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها»[6].

تعتبر الصور وفق هذا التصور أساس كل عمليات الإدراك الذهني، والجوهر المحدد لمستوياته وأشكاله، فالعالم الخارجي غير قابل للإدراك دون حركات ذهنية، وكل حركة ذهنية تتحدد طبيعتها، ويختلف جوهرها بحسب طبيعة النشاط الإدراكي المحرك لها، وكل فعل إدراكي قائم ومتحقق عبر تمثل للصور، ويتم التمثل عبر أنشطة ذهنية وحركات إدراكية تختلف بحسب درجتها في الوجود ومستوى الوعي بها وطريقة التعبير عنها، ويتمظهر ذهنيا وتعبيريا بأشكال وصيغ مختلفة ومتفاوتة، أرجعها القرطاجني إلى خمسة مستويات للوجود، كل مستوى منها يتخذ مظهرا وصورة مختلفة، وطريقة خاصة في التعبير عن المعنى، تنسجم مع مستوى تحققه في الوعي وطريقة التعبير عنه، ونوع اللحظة الذهنية والحال الإدراكية الخاصة به. وتتحد تلك المستويات الخمس في الوجود كالآتي: المعاني في الأكوان، والمعاني في الأعيان، والمعاني في الأذهان، والمعاني في الألفاظ، والمعاني في الخطوط والرسوم.

تشير المعاني في الأكوان إلى الموجودات القائمة في العالم المادي غير المدركة بالذهن أو الحس؛ وتفيد المعاني في الأذهان لحظة الإدراك الحسي لصور الأشياء المادية والمعطيات الخارجية؛ وتدل المعاني في الأذهان على التمثلات الذهنية للأشياء والموجودات وارتسام صورها في الخيال الذهني؛ وتتحدد المعاني في الألفاظ بالصور الصوتية الماثلة في الأسماع للكلمات المعبر بها عن الموجودات المدركة؛ بينما ترمز المعاني في الخطوط إلى الصور والأشكال الرمزية والتعبيرات المكتوبة الدالة على الكلمات المتلفظ بها.

وإذا كان القرطاجني يضع بهذا فروقا دقيقة بين مراتب هذه المعاني ومستويات وقوعها في الذهن بغية الكشف عن طرائق تشكل الصور الشعرية والمعاني التخييلية في علاقتها بالواقع المادي، والشاعر، والمتلقي، والخطاب اللغوي، فإن قيمة تصوره تبرز في اعتباره الشعر نتاج أنشطة ذهنية وتفاعلات إدراكية تتم على المستوى الخيالي للنفس، وينتقل عبرها المعنى ويتولد ضمن مدارات الكشف وإعادة البناء والصياغة الذهنية المستمرة، التي تجعل الشاعر يعيد باستمرار بناء موضوعاته وتشكيل صوره وصياغة معانيه، بسبب شعوره بأن التجربة الإبداعية محكومة بإدراكه الذهني وحركاته الانفعالية.

ومما يبين وعيه الحاد بذلك كونه أشار في معرض تفسيره طبيعة العملية الذهنية القائمة على التمثل الإدراكي للعالم إلى أنها تظل محكومة بالنقصان، وفي حاجة دائمة لمعاودة النظر والتأمل والمعاينة لخرق حجب الظاهر والنفاذ إلى الأسرار الثاوية خلف أشكاله المادية، وذلك بقوله في النص السابق: «تطابق لما أدرك منه». وقد أراد بهذه الإشارة التنبيه على أن الإدراك الذهني يظل محاولة لإكمال المطابقة والوصول بها إلى درجة الإحاطة بكل جزئياتها، وأن هذا الشعور يزداد حدة دوما لدى الشعراء نتيجة ما يعانونه قبل تجاربهم الشعرية وأثناءها وبعدها من وعي جمالي حاد يجعلهم يشعرون بأن ما يجيش في خيالاتهم وتتمثله أذهانهم أبعد وأعمق بكثير مما تصوغه عباراتهم وتحويه صورهم، فتتجدد عندهم جراء ذلك الرغبة في خوض تجربة شعرية جديدة، وإعادة صياغتها في قصيدة جديدة، وهو ما عبر عنه بدقة بشار بن برد في قوله: «ولا والله ما ملك قيادي الإعجاب بشيء مما آتي به»[7].

ولاشك أن الفرق بين بشار بن برد وغيره من الرعيل من الشعراء والنقاد من جهة، وحازم القرطاجني من جهة أخرى، يتجلى في كون المتقدمين أدركوا أن القصيدة -بوصفها تعبيرا عن الفطنة والذكاء وحدة القريحة يروم صياغة معاني شعرية وصور جمالية بديعة- هي نتاج عملية انتقال من الحسي المرئي إلى الجمالي المتخيل، إلا أنهم لم يفسروا بشكل واضح ودقيق مراحل تلك الصياغة والانتقال، في حين أن القرطاجني انشغل بهذه العمليات، وحرص على تفسير شروط تحققها، وبيان

كيفيات اشتغال مراحلها الذهنية في ارتباط بالأنشطة النفسية وقوى الخيال وملكاته الإدراكية، فلم يقف عند مرحلة من مراحل العملية الإبداعية، بل تجاوز ذلك إلى النظر في الحالات والأوضاع الإدراكية التي تسبق الفعل الإبداعي، وتسم انطلاق دفقاته الشعورية وأنشطته الخيالية، وتطبع صيغ تلقيه وأشكال تقبله الشفاهي والخطي أيضا.

وإذا كان ذلك يمنح قيمة كبيرة لتصور القرطاجني، فإن مما يزيد تلك القيمة عمقا ودقة حرصه على التمييز بين الأوضاع النفسية والحالات الإدراكية التي تسم مختلف مواطن الإبداع الشعري وطبيعة الحركات الذهنية ونوع صلتها بكل قوة من قوى الخيال، لذلك فقد حدد لكل واحدة منها موطنا خاصا بها، أجملها في أربع حالات ومواطن، فقال: «للشاعر المروي (...) أربعة مواطن للبحث: -1 موطن قبل الشروع في النظم، -2 وموطن في حال الشروع، -3 وموطن عند الفراغ، يبحث فيه عما هو راجع إلى النظم، -4 وموطن بعد ذلك متراخ عن زمان القول يبحث فيه عن معان خارجة عما وقع في النظم لتكمل بها المعاني الواقعة في النظم وتستوفي بها أركان الأغراض ويكمل التئام المقاصد»[8].

وفي تصوره يتصل كل مستوى من مستويات النشاط الخيالي للشاعر بحال من أحواله النفسية، وطبيعة الحركات الذهنية التي تحكم خياله، وتختلف تلك الأحوال والحركات باختلاف تجاربه الإبداعية، وأوضاعه النفسية والشعورية، وقد حصر تلك الأحوال في ثمانية، وحرص على تأكيد تفاعلها وترابطها، واستقلال كل منها بنشاطها الإدراكي وطبيعتها الخيالي، وذلك في قوله: «إن للمخيلين في التخييلات التي يحتاجون إليها في صناعتهم أحوالا ثمانية: لكل واحدة منها في زمان مزاولة النظم مرتبة لا تتعداها»[9]. والذي يهمنا من الأحوال التي أشار إليها ووقف عندها القرطاجني أنه أدرك أن الفعل الخيالي الذي يحكم التجربة الشعرية أثناء تخلقها محكوم بأحوال وأزمنة نفسية تقاس باللحظة الخيالية، وليس بالزمن الفيزيائي. صحيح أن القصيدة أثناء تخلقها تظل محكومة بشكل عام بهذا الزمن الذي ترتبط به الذات الشاعرة وتخضع لنظمه وأجزائه، لكن الأخيرة – خلال الدفقة الشعورية والحال الخيالية -

تحاول أن تغير ذلك الزمن إلى زمن خاص محكوم بمحددات مختلفة، ووحدات قياس خاصة تتحرر من انسياب الزمن العام، لتخضعه لمنطقها الإبداعي المغاير الذي لا يختلف من شاعر إلى آخر فحسب، بل من تجربة شعرية إلى أخرى بالنسبة إلى الشاعر الواحد.

ولا تقتصر قيمة تصور القرطاجني على ربطه العملية الإبداعية بقوى الخيال الذهني، وإبرازه طبيعة اشتغال تلك القوى واختلاف حركاتها في كل حال من أحوال التجربة الشعرية، بل تتجلى أيضا في كونه نبه على دور المؤثرات المادية والموجهات الثقافية والطبيعية في نشأة الشاعرية وتكون ملكاتها الخيالية وتحكمها في طرائق اشتغال قواها الإبداعية، ففي رأيه تلعب العوامل الطبيعية المحيطة بالإنسان، والتنشئة الثقافية والشروط البيئية فضلا عن نوع الطعام التي يغذي به جسده دورا كبيرا في اشتغال أجهزته الإدراكية وقواه الخيالية، وهو ما عبر عنه بقوله: «لما كان الشعر لا يتأتى نظمه على أكمل ما يمكن فيه إلا بحصول ثلاثة أشياء، وهي المهيئات والأدوات والبواعث، وكانت هذه المهيئات تحصل من جهتين: -1 النشء في بقعة معتدلة الهواء، حسنة الوضع، طيبة المطاعم، أنيقة المناظر، ممتعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علقة. -2 والترعرع بين الفصحاء الألسنة المستعملين للأناشيد المقيمين للأوزان (...) وجب ألا تكمل تلك المهيآت للشاعر إلا بطيب البقعة وفصاحة الأمة وكرم الدول ومعاهدة التنقل والرحلة»[10].

معنى ذلك أن العملية الشعرية ليست مجرد تعبير عن مدارك واقعية أو متخلية وصياغة لها في قالب بنائي خاص، بل هي أبعد من ذلك، إذ تتم بواسطة آلات إدراكية وملكات خيالية تتأثر بعوامل مختلفة ومتنوعة: منها ما هو طبيعي متصل بالبيئة التي ترعرع فيها الشاعر؛ ومنها ما هو ثقافي يهم نوع التمثلات والقيم التي ترسخت في نفسه أثناء تنشئته الاجتماعية؛ ومنها ما هو تكويني تعليمي يتعلق بالمعارف والعلوم التي تلقى.

ولاشك أن القرطاجني تجاوز بوقوفه عند هذه العوامل التصورات السابقة التي سعى أصحابها إلى بيان طبيعة الشروط المحددة للانتقال بالمعاني والصور من

التحقق المادي الظاهر إلى المعنى الشعري المتخيل والمتصور، وهو أمر أتيح له بفضل حسن اطلاعه وإفادته من التصورات السابقة للشعراء والبلاغيين والنقاد العرب قديما، وإثرائه لها بالمقولات الفلسفية القديمة التي شرحت عمليات الإدراك الذهني ومراحل تشكل الصور وصياغة التخاييل، وهو ما مكن من بلورة جهاز مفهومي وإطار نقدي لتحليل طرائق التعبير عن المعاني وتشكيل العوالم الشعرية الممتدة بين الظاهر المادي والمتخيل المبتكر، انطلاقا من الوقوف على الأطلال، وإلى حين بلوغ موضوع القصيدة والبدء في غرضها الأساس.

2. الأطلال وترميم صور الذاكرة:

لم يكن تواضع الشعراء العرب منذ القدم على الوقوف على الأطلال مجرد اختيار جمالي وسلوك فردي محكوم بحنين عاطفي إلى زمن منفلت أو منازل أحبتهم بعد أن أصبحت آثارا دارسة فحسب، بل كان أيضا وأساسا تقليدا راسخا في الممارسات الاجتماعية والثقافية يروم -عبر الانتقال بالإدراك الظاهر من فضاء مادي ماثل في الحس إلى فضاء آخر مندثر - إحلال الأخير وإعادة بناء مظاهره وعناصره نفسيا وذهنيا ضمن طقوس وممارسات خاصة تنعش الذاكرة والوجدان، وتسائل الإنسان حول قسوة الطبيعة، وإرغامها له على "الرحيل والخوف الدائم" من المصير الغامض المتربص به، الذي يهدد وجوده وحياته، وهي مساءلة كانت تجعل من تلك الآثار وأطلالها المتغيرة بتغير الأزمنة الفيزيائية، ولحظات العبور المتوالية موضوعا للنظر والاستحضار والمقارنة، ومجالا لتجاوز اللحظة واستكشافها في أبعادها الرمزية والدلالية والإيحائية.

ولعل بسبب ذلك، ارتبط دائما الوقوف على الأطلال بأوعاء نفسية وأنشطة خيالية متوالية ضمن سلسلة من الحالات الذهنية المتتابعة في العملية الإدراكية الواحدة، تمزج موقفا عابرا ومنتهيا بآخر جديد مختلف وجوديا عن الأول ومتقاطع ذهنيا وخياليا معه، فكان لذلك استهلال الشعراء منذ الجاهلية قصائدهم بالوقوف على الأطلال نابعا من حرص ثقافي على الاحتفاء جماليا بحالاتهم النفسية، وتخليدها

بنظام قصيد خاص، كما كان محكوما لديهم برغبة راسخة في تحويل سلوك إنساني طبيعي إلى طقس من طقوس الحياة التي لا تستقيم دون بعث حالات نفسية وأحداث معاشة سلفا ضمن أوضاع ووقائع جديدة، ومشاركتها مع المتلقين لشعرهم المستمتعين والمتأثرين ببراعة استهلاله ودقتها في التعبير عن الوعي الجمعي المشترك بينهم، وهو وعي لم يكن بعيدا عن إدراك خصائص هذه العملية وعناصرها الذهنية وموجهاتها الإدراكية، بل كان يؤطر موقفهم الجمالي ويحدد تعبيراته في عالم القصيد منذ بواكير نشأة شعريتهم.

لذلك يلاحظ أن الشعراء العرب حرصوا دوما في مطالع قصائدهم على افتتاحها بالوقوف على الأطلال بطرائق متعددة، ومن زوايا ومواقف مختلفة، تسائل الذات وتستحضر أزمنة ضائعة وأمكنة مندثرة، فتستدعي أهلها الظاعنين عنها وتسميهم بأسماء خاصة ومتداولة، وتشبه جوانبها وبقاياها بآثار الكتابة وأشكال خطية معينة، أو تصف مآلها وأشكالها الدارسة المدركة[11]، متجاوزين في هذا وذاك حدود التعبير عن موقف وجودي من حياتهم القاسية التي تضطرهم إلى الرحيل بحثا عن الماء والكلأ، إلى الوقوف عند اللحظة الإدراكية في ذاتها ومعاينة طرائق تحققها الذهني، بغية التأمل والمساءلة، وحرصا على إشراك المتلقي في صميم الحال "الشعورية" واللحظة التخييلية التي يعيشها الشاعر، وذلك وفق ما أدركه الرعيل الأول من المتأدبين ونبهوا عليه منذ بواكير نشأة الشعرية العربية القديمة.

وحسب رواية ابن قتيبة (ت276هـ) في كتابه الشعر والشعراء عن أهل الأدب العارفين بالشعر وخفاياه، كان استهلال مقصد القصيد شعره بالمقدمة الطللية، وإتباعها بالنسيب قبل الخوض في غرضه الأساس يندرج ضمن استراتيجية تخييلية واضحة، تبدأ بتحريك الذهن بالصور والمعطيات الظاهرة الجديدة لآثار أمكنة قديمة أصبحت دارسة، والدعوة إلى استحضار صورها ومعالمها القديمة ومآلها بأشكالها وهيئاتها الجديدة، ليكون ذلك مبعثا للأسى والبكاء على حال مضى وواقع حل محله، ويتحقق به الهدف المرجو المتمثل في انسياق المتلقي في عالم القصيد واندماجه ذهنيا وخياليا بين لحظة نفسية وحال شعورية تجمع بين الحسي الظاهر والمتخيل

المرتسم في الذاكرة عبر الصور والتمثلات والمدركات التي يشكلها الشاعر. وتتضح هذه الاستراتيجية المتبعة من بنية الرواية التي تبدأ بأداة الحصر وتعقبها بجمل تفسيرية: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصّد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الديار (...) ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها) (...) ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه) (...) فإذا (علم أنّه قد) استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، (...) فإذا علم أنّه (قد) أوجب على صاحبه حقّ الرجاء، (...) بدأ في المديح (...)»[12].

يبدو واضحا من بنية النص الذي تكرر فيه الفعل الدال على البداية بصيغتين مختلفتين في أوله ونهايته أن الخطوة الأولى لا تعدو أن تكون وسيلة يعد بها الشاعر ويهيء المتلقي نفسيا وذهنيا للوصول إلى الخطوة الثانية المقصودة، والرامية إلى دفعه للاندماج في اللحظة التخييلية التي عاشها إبداعيا، فشكل عناصرها، وهو اندماج غير قابل للتحقق الفعلي والجمالي دون خطوات أولوية تمهد نفسيا وذهنيا لتحققه عبر مراحل دقيقة وخاصة. ومما لاشك فيه أن إدراك الرعيل الأول من العلماء والمتأدبين لهذه الاستراتيجية الشعرية المتبعة، وتنبيههم عليها يروم في العمق تأكيد المدارات التخييلية للشعر القديم الذي يقف في تناول موضوعاته ووصف الأشياء والعوالم بين لحظتين ذهنيتين متفاعلتين ومتداخلتين: حسية وخيالية، تجعل الشاعر يقف مشدوها أمام صورة منازل الأحبة الراسخة في الذاكرة، وصورتها الجديدة التي حولتها عاديات الزمان وتقلبات الأحوال الطبيعية إلى أطلال لم تنفع معها محاولات الترميم العديدة للإبقاء على شواهدها ومعالمها، فاختلطت الصورتان في ذهن الشاعر، ولم يستطع تبيّنهما إلا بعد طول نظر وتفحص وتذكر.

وقد حفل الشعر العربي القديم بكثير من المواقف ساءل فيها الجاهليون - أثناء وقوفهم على الأطلال - ذواتهم ومداركهم، وعبروا عن وقع الحيرة في نفوسهم بين صورتي معالم راسخة في الذاكرة، وأخرى ماثلة أمام العيان. ويعدّ مطلع معلقة عنترة بن شداد (ت525 هـ) من أبرز النماذج الدالة على ذلك، وفيه يقول:

هَلْ غَادَرَ الشّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ [13]

تبرز قيمة هذا البيت الذي تصدر المقدمة الطللية لمعلقة الشاعر في استهلال شطره الأول بسؤال استفهامي، وتكرار السؤال ذاته في بداية الشطر الثاني؛ ما أدخل الشاعر والمتلقي على حد سواء في عالم من التساؤلات والحيرة نتيجة توالي محاولات تذكر المكان وتكرارها، ولامست شكل الدار كما كان في الواقع وترسخت صورته في الذاكرة، قبل أن تصبح بمظهر جديد وشكل مختلف، مما حرك الوهم وجعل الصور القديمة الراسخة فيه تسطو على الوعي وتربك الفعل الإدراكي، ليقف الشاعر حائرا ومتوزعا بين لحظتين إدراكيتين: الأولى ظاهرية ترتبط بالإدراك الحسي الراهن؛ والثانية متخيلة تثير التوهم وتستدعي التمثل والتذكر، واضطرته اللحظتان إلى الانتقال ذهنيا وشعوريا بين الظاهر والمتخيل لكي يحرر النفس والذهن من وهم التمثل والتماثل، فأخذ يبحث – عبر عمليات استعادة ذهنية وإنعاش ذاكري متواصل - عن الملامح والآثار الباقية في الرسم الدارس، رغبة في استحضار شكلها الظاهر المتحقق عينيا في الواقع قبلا.

وبين السؤالين في صدر البيت الأول وعجزه تشتغل اللغة والصور الفنية لتعبر بفكر الشاعر والمتلقي بين واقعين وزمنين مختلفين في الطبيعة والدرجة، فتتجسر العلاقة الذهنية والتخييلية بين الأخيرين عن طريق القصيدة بكل ما تحويه من أساليب وصور وإيحاءات، وما تتيحه من مزج ذهني بين لحظتين متباعدتين إدراكيا ومختلفتين نفسيا، لكنهما ممتزجتين تخييليا في لحظة إدراكية جديدة ولاحقة؛ لأن السؤال الأول يحيل على زمن ممتد في الماضي ومتعاقب في اللحظات الشعورية التي توالى فيها الوقوف على الأطلال وتعاقبت خلال أطواره الأولى عمليات الوقوف ومحاولات ترميم الرسوم وصون معالمها؛ بينما السؤال الثاني فيحيل على زمن لاحق وقف فيه الشاعر على مظاهر جديدة ومآلات مختلفة للأطلال، فانبثقت عن شكلها الجديد حيرة كبيرة بسبب اندثار المعالم التي كانت تتيح بناء الشكل الطللي قبلا، وانثالت على ذهنه صور من الأوهام والخيالات بسبب التباين الكلي بين الصور السابقة والجديدة.

ولم يقتصر التوزع في الإدراك بين تمثلين ذهنيين ولحظتين نفسيتين متباعدتين ومختلفتين في الجوهر والطبيعة نتيجة الوقوف على الأطلال والآثار الدارسة فقط، بل اتصل أيضا وأساسا بمدارك العالم وأشيائه المادية، وبالعواطف والانفعالات الناتجة عن اللحظات الواقعية والتجارب الحميمية، وهو ما تجسد في الصور التخييلية التي كان يشكلها الشعراء ويبنون بها وعبرها أكوانا جمالية تقارن بين عناصر العالم المادي أو تقرب بعضها من بعض بما يغير ظاهره جزئيا أو كليا، أو تتجاوزه لتشكل بديلا عنه.

3. المجاز بين الظاهر والمتخيل:

يفيد تتبع نشأة علم المجاز وتطوره عند البلاغيين العرب القدامى أنه لم يخرج بدوره عن الانشغال بالخصائص الإدراكية والمحددات الجوهرية القائمة بين الظاهر والمتخيل، فكان التفكير في مختلف تجلياته وأساليبه وأنواعه محكوما بالنظر في طرائق الإدراك، ومستويات التمثل الذهني، وصيغ التعبير الأسلوبي عن الأشياء والمدركات.

ولعل من أقدم الحكايات الدالة على ذلك تلك التي رواها ياقوت الحموي (ت626هـ) عن أبي عبيدة (ت 209هـ) في سبب تأليفه كتاب مجاز القرآن؛ إذ قال: «أرسل إليَّ الفضل بن الربيع إلى البصرة في الخروج إليه سنة ثمان وثمانين ومئة، فقدمتُ إلى بغداد، واستأذنْتُ عليه، فأَذِن لي، فدخلتُ عليه (...) ثم دخل رجلٌ في زي الكتاب له هيئة، فأجلسه إلى جانبي، وقال له: أتعرف هذا؟ قال: لا، قال: هذا أبو عبيدة عَلاَّمة أهل البصرة أَقْدَمْناه لنستفيد من علمه، فدعا له الرجل وقرظه لفعله هذا وقال لي: إني كنت إليك مشتاقاً، وقد سألت عن مسألة أفتأذن لي أن أعرِّفك إياها؟ فقلت: هات. قال: قال الله تعالى: ﴿طَلْعُها كأنه رؤوس الشياطين﴾ [الصافات: 65]، وإنما يقع الوعد والإيعاد بما عُرِف مثله، وهذا لم يُعرف. فقلت: إنما كلَّم الله تعالى العرب على قَدْر كلامهم، أما سمعتَ قول امرئ القيس:

أيقتُلني والمَشْرَفيُّ مُضاجِعي ومَسْنونةٌ زُرْقٌ كأنياب أَغْوال

وهـم لم يَـرَوا الغـول قـط، ولكنهـم لمـا كان أمـرُ الغـول يَهولهـم أُوعِـدوا به، فاستحسـن الفضـل ذلـك واستحسـنه السـائل، وعَزَمْـتُ مـن ذلـك اليـوم أن أضـع كتابـاً في القـرآن في مثـل هـذا وأشـباهه، ومـا يُحتـاج إليـه مِـنْ عِلْمـه، فلـمَّا رجعـت إلى البـصرة عملـت كتـابي الـذي سَـمَّيْتُه المجـاز»[14].

تفيـد الحكايـة الراهنـة أن النظـر في أسـاليب التعبـير الجـمالي لم يقتـصر عنـد العـرب في بدايـات تشـكل مباحثهـم البلاغيـة عـلى خصائصـه الإيحائيـة ومميزاتـه الأسـلوبية، كـما لم يكتـف بمعرفـة علاقـات المشـابهة ووجوههـا، بـل يتجـاوز ذلـك إلى بحـث طرائـق التعبـير وإبـراز شروطـه التـي تتجـاوز اللغـوي إلى الإدراكي، وهـو مـا كان يحتـم الوقوف عنـد أحوال التفاعـل قبـل تلقـي الصـورة وأثناءهـا وبعدهـا، والتمييـز بـين كل حـال، ونـوع المعرفـة الإدراكيـة المميـز لهـا، وطبيعـة النشـاط الذهنـي المرافـق لهـا أيضـا. ويتضـح هـذا وذاك مـن قـول السـائل في النـص: «(...) بمـا عُـرِف مثلـه، وهـذا لم يُعـرف (...) وهـم لم يَـرَوا الغـول قـط»، ويسـتفاد مـن هـذا الموقـف أن إدراك المشـابهة في مقاربـة الآيـة الكريمـة بـين رؤوس الشـياطين وشـجرة الزقـوم مـشروط في المجـرى التـداولي عنـد العـرب بحصـول تجربـة إدراكيـة سـابقة، ومرهـون بقـدرة ذهنيـة عـلى التمثـل والتصـور، ولذلـك فلـما لم يسـتطع السـائل الانتقـال ذهنيـا مـن الظاهـر إلى المتخيـل، لجـأ إلى أبي عبيـدة ليـشرح لـه وللحاضريـن خصوصيـة العمليـة وطبيعتهـا القائمـة عـلى المجـاز، الـذي يسـتعمل هنـا بمعنـى العبـور بـين أسـاليب التصويـر والتعبـير وطرائـق الإدراك الذهنـي سـواء في القـرآن الكريـم أو الخطـاب الشـعري.

وإذا كانـت هـذه الحكايـة تفيـد بـأن النظـر في علاقـة الإدراكي بالبلاغـي كانـت حـاضرة في بواكـير الفكـر البلاغـي عنـد العـرب، وعامـلا مـن العوامـل الأسـاس الموجهـة لنشـأة التأليـف البلاغـي في بواكـيره الأولى، ومثلـت دافعـا للوقـوف عنـد أسـاليب التصويـر وأفانين التعبـير المختلفـة بغيـة بيـان الكيفيـة التـي يحـدث بهـا العبـور ذهنيـا مـن الحـسي إلى المتخيـل، أو مـن الخيـالي إلى الوهمـي، وذلـك عـبر أنشـطة ذهنيـة ترسـم الحـسي بصـور خياليـة وترتقـي بالخيـالي في مـدارج التصويـر والتمثيـل، فإنهـا تؤكـد أن البلاغيـين والنقـاد العـرب قديمـا كانـوا يقاربـون الصـور البلاغيـة والأسـاليب المجازيـة بوصفهـا نتـاج حـركات

إدراكيـة خاصـة ومختلفـة عـن الحـركات الإدراكيـة العاديـة التـي يقـوم بهـا الذهـن، معتبريـن أن طبيعتهـا المختلفـة تحتـم بالـضرورة الصياغـة المختلفـة لهـا لغـة وتعبـيرا، وتقتـضي التفاعـل معهـا والوعـي بهـا عـلى نحـو مغايـر أيضـا، مـع فـارق أسـاس يتجـلى في طبيعـة الأجهـزة المفهوميـة التـي كان يوظفهـا كل فريـق منهـم، وينطلـق فيهـا مـن مرجعيـة مختلفـة.

ذلـك أن الرعيـل الأول المؤسـس للبلاغـة والنقـد العربيـين كانـوا يوظفـون في البدايـة - بسـبب غيـاب الأجهـزة الاصطلاحيـة الدقيقـة وتأخـر تشـكلها ونشـأتها - بعـض الإبـدالات المفهوميـة التـي تشـير إلى نـوع النشـاط الإدراكي وطبيعتـه الذهنيـة وحـدوده الخياليـة، من قبيـل الفهـم والمعرفـة والنظـر وغيرهـا مـن المفاهيـم التـي تتصـل بشـبكة المصطلحـات المرتبطـة بقضيـة الإبـداع الشـعري مثـل الخاطـر والـذكاء والقريحـة لتقـارب العمليـة الشـعرية وتصـف خصائصهـا الفنيـة ومحدداتهـا الأسـلوبية والجماليـة، فجـاءت بسـبب ذلـك تصوراتهـم محـدودة وعامـة، ولم تسـتطع الربـط بـين الأسـلوب الشـعري والأنشـطة الذهنيـة والخياليـة للنفـس، بينـما دأب البلاغيـون والنقـاد المتأثـرون بالفلسـفة عـلى توظيـف شـبكة مصطلحـات أخـرى اسـتمدوها مـن كتـب فلاسـفة الإسـلام، مثـل: الخيـال والذهـن والإدراك والحـس وغيرهـا، فاسـتطاعوا بذلـك تقديـم مقاربـة دقيقـة وعميقـة للعلاقـة بـين الإدراكي والتعبـيري، وتمكنـوا مـن وصـف المحـددات الجماليـة والخصائـص الإيحائيـة التـي تطبـع نقـل ذهـن المتلقـي مـن نشـاطه الإدراكي العـادي إلى تمثـل الصـور الفنيـة والأكـوان التخييليـة التـي تتضمنهـا.

مـن هنـا يلاحـظ أن رواد الاتجـاه البيـاني ظلـوا يعـبرون عـن تصورهـم بتوظيـف مفاهيـم عامـة مـن قبيـل: الفهـم والإفهـام والعقـل والوضـوح والإيضـاح انسـجاما مـع نسـقهم البلاغـي القائـم عـلى مراعـاة الحـدود المنطقيـة بـين الأشـياء والظواهـر القابلـة للتمثـل الذهنـي في صياغـة المشـابهات وابتـكار الصـور وإبداعهـا، وهـو النسـق المهيمـن في حدهـم للبلاغـة، وتحديدهـم لخصائصهـا وإطارهـا التـداولي، والنمـوذج البـارز في هـذا الإطـار قـول أحـد أئمـة البلاغـة: «يكفـي مـن حـظ البلاغـة أن لا يـؤتى السـامع مـن سـوء إفهـام الناطـق، ولا يـؤتى الناطـق مـن سـوء فهـم السـامع»[15]، وقـول الجاحـظ: «مـدار

الأمر على البيان والتبيين، وعلى الإفهام والتفهم. وكلما كان اللسان أبين كان أحمد كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد. والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل، إلا أن المفهم أفضل من المتفهم وكذلك المعلم والمتعلم (...)»[16]، وتأكيده أيضا: «مدار الأمر والغاية التي يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام. فبأي شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع»[17].

تفيد هذه التعريفات التي ترددت عند عديد البلاغيين أمثال المبرد (ت 286 هـ) وأبي هلال العسكري (ت 395 هـ) وابن رشيق (ت 456 هـ) أن أصحاب الاتجاه البياني أدكوا أن جمالية الخطاب ناتجة عن فعل إدراكي خاص، فاستعملوا لوصفه وتحديد طبيعته ومصدره إبدالات مفهومية لتعيينه وتحديده تمثلت في الفهم والقلب والعقل، وهي مفاهيم، وإن كانت تدل على وعي راسخ وعميق بالطبيعة النفسية والمصدر الباطني للنشاط البلاغي والتعبير الجمالي، إلا أنها تظل غير واضحة نظريا وإجرائيا، لأن أمرا مثل ذلك يتطلب ضرورة الاطلاع على المباحث النفسية وتوظيف أجهزتها الاصطلاحية، وهو ما لم يتحقق مع رواد الاتجاه البياني.

ولعل أول خطوة في هذا الاتجاه يمثلها عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) الذي استعاد فكرة التمييز بين مستويات المعاني ودرجاتها الواردة عند الجاحظ، فربطها بمقولة الكلام النفسي عند المتكلمين، وانتهى إلى صياغة تصور جمالي دقيق، عبر عنه بقوله: «المعنى الذي له كان هذه الكلم بيتَ شعرٍ أو فصلَ خطابٍ، هو ترتيبها على طريقة معلومة، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة، وهذا الحُكْمُ - أعني الاختصاص في الترتيب - يقع في الألفاظ مرتَّباً على المعاني المرتَّبَة في النفس، المنتظمةِ فيها على قضيّة العقل، ولا يُتّصوَّر في الألفاظ وُجُوبُ تقديم وتأخير، وتخصُّصٍ في ترتيب وتنزيل، وعلى ذلك وُضِعَت المراتبُ والمنازلُ في الجمل المركَّبة»[18].

تتحدد قيمة هذا النص في كونه يبرز - استنادا إلى تصور الجاحظ وآراء الأشاعرة في الكلام النفسي - أن الكلام يتحقق بمستويين: معنوي ومادي، فالمستوى المعنوي يتم بالأفكار المجردة التي تدور في الخاطر عبر تمثلات وصور ذهنية مجردة ومنفصلة عن العبارة والكلام؛ أما المستوى المادي فيتحقق بترجمة تلك الأفكار والتمثلات إلى أصوات وألفاظ دالة معبر بها.

لقد أدرك الجرجاني دور الأنشطة الذهنية والحركات النفسية في إنتاج الدلالات والتعبير عن المدارك، وأنها تمثل الأساس الأول الضروري الذي يسبق كل أشكال التعبير وأساليبه، إلا أن تصوره ظل مع ذلك محدودا، لكونه لم يستطع كشف طبيعة الحركات الذهنية والأنشطة النفسية التي تحرك المدارك وتتحكم فيها، وتمكن من إنتاج المعاني وصياغة الأساليب، وذلك خلافا للبلاغيين المتأثرين بالفلسفة الذين استطاعوا بيان ذلك، فربطوا بين المستويين النظري والتطبيقي، نتيجة اطلاعهم على مباحث كتاب النفس الأرسطي، وحسن استفادتهم منها في تطبيقهم لها على المباحث البلاغية.

ويلاحظ الباحث في امتدادات التراث البلاغي عند العرب أن هذا المنحى أغوى العديد من البلاغيين المتأخرين الذين انطلقوا مما بدأه القرطاجني فذهبوا بعيدا في تطويره وتطبيقه على مباحث البلاغة العربية وبيان الفروق بين أساليبها، ولعل أبرز نموذج في هذا الإطار ابن يعقوب المغربي (ت1128هـ) ومحمد الدسوقي (ت1230هـ)، وهما من شراح التلخيص، وقد استعانا بمباحث كتاب النفس ووظفاها في تحليل طبيعة الجامع الخيالي في الصور البلاغية التي تستند المشابهة فيها على «الخيال» أو «الوهم»، فأبرزا طبيعة الأنشطة الذهنية والحركات الخيالية لقوى الإدراك النفسي التي تميز الفعل الإبداعي، وهو ما يتضح من قول ابن يعقوب المغربي: «(...) فالهيئة التركيبية التي قصد التشبيه بها، وهي هيئة نشر أعلام مخلوقة من الياقوت على رماح مخلوقة من الزبرجد لم تشاهد قط لعدم وجودها. ولكن هذه الأشياء التي اعتبر التركيب معها التي هي مادة أي أصل تلك الهيئة وهي العلم والياقوت والزبرجد شوهد كل واحد منها لوجوده فهو محسوس، وقد علم من هذا أن ليس المراد بالخيالي هنا ما تقدم وهي الصورة المدركة بالحواس ثم تبقى في خزانة الخيال بعد غيبتها عن الحس المشترك، لأن هذا المركب المسمى بالخيالي هنا ليس صورة مشاهدة قط لعدم وجودها وإنما أحست مادت، فالمراد بالخيالي هنا المركب من مادة مشاهدة وهو بنفسه معدوم، واختار إلحاقه بالحسي دون العقلي مع أن

صورته الكلية تدرك بالعقل نظرا لمادته المحسوسة، فلما كانت مادته صورا خيالية بعد شهودها وغيبتها عن الحس المشترك ناسب جعله حسيا خياليا مع أنه لو جعل الحسي ما يدرك بالحواس حقيقة والعقلي ما سوى ذلك انضبط التقسيم أيضا»[19].

وفي السياق نفسه يقول محمد الدسوقي: «اعلم أن الخياليات جمع خيالي والمراد به هنا المركب المعدوم الذي تخيل تركبه من أجزاء موجودة في الخارج، وليس المراد بالخياليات الصور المرتسمة في الخيال بعد إدراكها بالحس المشترك المتأدية إليه من الحواس الظاهرة، لأن هذه داخلة في الحسيات، وليست من الخياليات بالمعنى المراد هنا، ألا ترى أن الأعلام الياقوتية المنتشرة على رماح زبرجدية التي سماها أهل هذا الفن خياليات لا وجود لها حتى تتقرر في الحس المشترك عند مشاهدتها بالحس الظاهري، وأن الوهميات جمع وهمي والمراد به هنا صورة لا يمكن إدراكها بالحواس الظاهرة لعدم وجودها لكنها بحيث لو وجدت لم تدرك إلا بها (...)»[20].

يتضح من هذين النموذجين أن رواد الاتجاه الفلسفي في البلاغة العربية تبنوا مقاربة أكثر إحاطة وأوسع تحليلا لأساليب التعبير الجمالي وخصائص الصور البلاغية، وذلك مقارنة بغيرهم من البلاغيين العرب الذين حصروا أبحاثهم ضمن الرؤية البيانية وحدها ذات الأصول اللغوية الصرف، والمقتصره على دراسة الأساليب والبنيات التركيبية وبيان علاقات المشابهة وحدودها، وقد تأتى لأصحاب الاتجاه الفلسفي ذلك بفضل استثمارهم المباحث النفسية وتوظيفهم أجهزتها المفهومية في مقاربة مكونات التعبير البلاغي ومميزاتها الإيحائية والفنية، ونظرتهم للعبارة والصور في علاقتها بالأنشطة الإدراكية لقوى النفس وملكاتها الخيالية، كما تدل على ذلك مصطلحات «الخيال»، و«الحس المشترك» و«الوهم» التي تشير إلى قوى الإدراك الباطنية[21].

وجدير بالإشارة أن توظيف تلك المصطلحات ينم عن تصور عميق لدى هذين البلاغيين مؤداه أن التحليل الأسلوبي للصور البلاغية ومضامينها الإيحائية وعلاقاتها التمثيلية لا يجب أن ينفصل عن متابعة طرق تشكلها في النفس، ومستويات انتقالها من قوة ذهنية إلى أخرى؛ لأن الصور البلاغية ليست مجرد بنيات تعبيرية تركب ظواهر العالم ومعطياته الإدراكية ضمن أساليب لغوية وعلاقات فنية قوامها

المشابهة أو اللزوم، ولكنها نتاج حركة ذهنية للنفس يتفاعل فيها الوعي الجمالي بالعالم الخارجي مع النشاط الإدراكي لقوى الذهن وملكاته الباطنية، كما أوضح ذلك الفلاسفة المسلمون الذين يعتمد عليهم صاحبا هذين النصين.

ويفيد تأمل التحليل الذي يتبناه الشارحان أنهما يعيان ويؤكدان في الوقت ذاته أن التشبيه – شأنه في ذلك شأن كل العمليات الإدراكية والصور التعبيرية - نتاج فعل تركيبي تقوم به قوى النفس وملكاتها الخيالية، استنادا إلى عملية ذهنية قبلية – وضرورية - قوامها الفصل والتفكيك، حيث يتم استحضار مكونات الصورة وأجزائها ذهنيا بطريقة منفصلة، فيعاد بناؤها ومزج عناصرها المتقاربة والمتشابهة على نحو جديد، وبصورة مغايرة لوجودها في الحس، وهو ما عبر عنه ابن يعقوب المغربي في النص أعلاه بقوله: «(...) فالهيئة التركيبية التي قصد التشبيه بها (...) شوهد كل واحد منها لوجوده فهو محسوس (...) فالمراد بالخيالي هنا المركب من مادة مشاهدة وهو بنفسه معدوم».

ومما لا شك فيه أن الربط - في معرض مقاربة المشابهة وتفسير طرائق تشكلها وصياغتها - بين اللغوي والإدراكي، والنظر للأخير بوصفه شرطا أولا لتحقق الثاني يدل دلالة واضحة على أن رواد الفكر البلاغي عند العرب أدركوا بمستويات مختلفة وعبروا بدرجات متفاوتة عن طبيعة الأنشطة الذهنية التي تميز العمليات الإدراكية، وتمكن من الانتقال من المستوى الإدراكي العادي المحكوم بالحس الظاهري إلى التعبير المجازي المشروط بالوعي الخيالي والصياغة الجمالية. ويفيد تتبع تصوراتهم أنهم استطاعوا من ملامسة بعض العناصر النظرية التي انتهى إليها البحث في العلاقة بين الحسي الظاهر والخيالي المتصور، ووصف مختلف العمليات الذهنية والأنشطة الإدراكية التي تحدد عناصر تلك العلاقة وتوجهها، فانتقلوا من الحديث العام المحكوم بتوظيف الإبدالات المفهومية من قبيل الفهم والفطنة والذكاء والعقل إلى المقاربة النظرية والتطبيقية الواضحة التي توظف شبكة المفاهيم النفسية، وتصف وصفا واضحا ونفسيا طرائق الانتقال ومستويات العبور الذهني من الحسي إلى الخيالي بعد التفكيك وإعادة الصياغة والتركيب، وهو ما تحقق لدى البلاغيين المتأثرين بالفلسفة ومكنهم من الانفتاح على أبعاد تعبيرية وإيحائية جديدة ومهمة.

الخاتمة:

يفيد تتبع تصورات رواد التراث الشعري والبلاغي عند العرب بأن منجزهم الجمالي والنظري لم ينفصل منذ بدايات تشكله عن النظر في المحددات النفسية والسياقات الإدراكية والشروط الذهنية التي تسم الفعل الإبداعي، وتوجه مختلف عمليات التأثر والانفعال التي تحكم المتلقين.

وتؤكد متابعة مواقفهم وأحكامهم حول الشعر وخصائصه التعبيرية والجمالية أنها ظلت تثير بمستويات مختلفة، ومن زوايا متعددة، العلاقة بين الشعري والواقعي، ساعية إلى تحديد المسافة بين المدركات الحسية والوقائع المادية وطرائق إدراكها وتمثلها وصياغتها في صور خيالية، وأساليب التعبير عنها، وهو ما تمت مقاربته عبر شبكة متنوعة من المفاهيم التي صنفها البحث إلى نوعين: بيانية مثل الفطنة والشعور والذكاء والقريحة والفهم؛ وفلسفية مثل الذهن والحس والخيال والوهم.

ولئن كان البحث قد خلص إلى أن المفاهيم البيانية ظلت محدودة، ولم تلامس بالعمق النظري والوضوح المنهجي المطلوبين طبيعة العلاقة بين الواقعي والتخييلي في الخطاب الجمالي، فقد أوضح أن المفاهيم الفلسفية كانت أكثر عمقا ووضوحا منها؛ لأنها ارتبطت بالمباحث النفسية، واعتنت ببيان طبيعة تلك العلاقة ومحدداتها وخصائصها وأنواعها، وهو أمر طبيعي وله دلالة هامة ودقيقة تتجلى في أن الانشغال بتلك العلاقة ظل يحكم التراث الأدبي والبلاغي عند العرب، إذ بدأ مع الشعراء الجاهليين الذين جعلوا من مقدمات قصائدهم مجالا لمساءلة الظاهر، وبحث صلته بالمتخيل من خلال وقوفهم على الأطلال واستحضارهم أشكالها القديمة، وأطياف أحبتهم الساكنين فيها، واستمر مع الرعيل الأول من البلاغيين الذين احتفلوا بمفاهيم العقل والفهم والذكاء والفطنة قاصدين بها طرائق الإدراك وصيغ التعبير في علاقتها بالواقع الحسي والمشاعر الحقيقة، مركزين في ذلك على النظر في العلاقة بين الحسي والتخييلي وطرائق التعبير الجمالي، والنظر في طرائق الانتقال من مستوى إدراكي إلى آخر، ليبلغ مع البلاغيين المتأثرين بالفلسفة ذروته النظرية والتطبيقية بتوظيف

شبكة مفهومية ذات أساس نفسي، استطاعوا عبرها تجاوز بعض العوائق التي حالت دون فهم الأدباء والبلاغيين السابقين ووعيهم بخصوصيات العمليات الذهنية ومحدداتها الإدراكية والجمالية، فقدموا تصورا متقدما يفسر طبيعة تلك العمليات ومميزاتها الإدراكية، ونوع قواها الذهنية وخصوصياتها التعبيرية، والطرائق المتبعة ذهنيا ولغويا في المزج بين عناصرها والانتقال بين تعبيراتها من مستواها الحسي الظاهر إلى الخيالي المتصور، ونحو ذلك من التفسيرات التي تندرج ضمن نظرية الأكوان عند أرسطو التي اعتنى فيها ببيان مستويات الوعي والإدراك وأشكال المزج الذهني بين الظواهر والأشياء، وطرائق الربط بين تمظهرات الشيء الواحد والانتقال من لحظة ذهنية وحال نفسية إلى أخرى، وهو ما يعتبر من أبرز التصورات البلاغية التي تحتاج إلى مزيد عناية الباحثين والمهتمين بمباحث العلوم المعرفية اليوم قصد كشف قيمتها النظرية وأهميتها الإجرائية.

Theory of Universes in Arabic Criticism and Rhetoric: Questions of the Apparent and the Limits of the Imaginary

Moulay Youssef DRISSI,

Department of Arabic Language, College of Arts and Sciences, Qatar University, Qatar.

Abstract

The detailed examination of poetic and critical heritage among the Arabs reveals that the positions of its pioneers were not limited to defining the cognitive nature that governs mental activity during the creative process alone. Rather, they also aimed primarily at questioning the ways of achieving aesthetic self-consciousness, highlighting the levels of their imaginative vision of things and phenomena, and elucidating the factors that contribute to the creation of poetic universes that differ from the perceptible and tangible material reality. Therefore, they did not stop at contemplating the relationship between sensory perception, mental representation, and creative output. Instead, they went beyond that to investigate the perceived forms and their essences, describing the mental and imaginative processes that govern creative action and enable it to convert perceptual consciousness into various linguistic representations and expressions.

To illustrate this, the research will continue to examine the opinions of some ancient poets and their judgments that made their imaginative methods a moment for reflecting on the limits of creative experience and its expressive and pictorial possibilities. It will question how images of things, worlds, and their material manifestations were cast in poetic expressions and allusions, characterized by comparison, approximation, or differentiation in description, depiction, and formation. The study will also explore the opinions of some critics and rhetoricians distinguished by a particular reading that views Arabic poetry as an aesthetic universe that reproduces sensory aspects through psychological universes, mental worlds, and varied and diverse expressive structures, forms, and representations.

Keywords: Theory, Universes, Perception, Mind, Creativity, Imagination, Criticism.

الهوامش

(1) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972، 239/2.

(2) علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، 1966، ص 15-16.

(3) ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، 1968، ص130.

(4) أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، تح وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط5، 1985، 1/ 75.

(5) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 3، 1986، ص 38 – 39.

(6) نفسه، ص 18-19.

(7) ابن رشيق القيرواني: مرجع سابق، 239/2.

(8) حازم القرطاجني، مرجع سابق، ص 200– 201.

(9) حازم القرطاجني، مرجع سابق، ص 109 – 110.

(10) حازم القرطاجني، مرجع سابق، ص 40 – 42.

(11) من ذلك مثلا قول المرقش الأكبر (ت 550م):

هَلْ بالديارِ أنْ تُجيبَ صَمَمْ لو كانَ رَسْمٌ ناطقاً كَلَّمْ
الدارُ قَفْرٌ والرسُومُ كَمَا رَقَّشَ في ظَهرِ الأديمِ قَلمْ

ديوان المرقشين، تح: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط1، 1998، ص 67.

وقول امرئ القيس:

قِفَا نَبكِ مِنْ ذِكرى حَبَيبٍ وَعِرفانِ وَرَسْمٍ عَفَتْ آياتُهُ مُنذُ أَزمانِ
أَتَتْ حِجَجٌ بَعدِي عليها فأصبَحتْ كَخَطِ زَبُورٍ في مَصاحفِ رُهبَانِ

الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، بيروت، ط1، 1984، ص 89.

(12) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، ط3، 1977، 1/81-82.

(13) عنترة بن شداد: الديوان، تح: محمد سعيد مولوي، مطبعة المكتب الإسلامي، ص 182.

(14) ياقوت الحموي: معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993، 4/ 2706-2707

(15) أبو عثمان الجاحظ، مرجع سابق، 1/ 87.

(16) أبو عثمان الجاحظ، مرجع سابق، 1/11-12.

(17) أبو عثمان الجاحظ، مرجع سابق،1/ 76.

(18) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط1، 1991،ص 3-5.

(19) ابن يعقوب المغربي: مواهب المفتاح، ضمن شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، 315/3.

(20) محمد عرفة الدسوقي: حاشية على السعد التفتازاني، ضمن شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، 313/3.

(21) يوسف الإدريسي: التخييل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات ضفاف، بيروت، الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص.125-142.

المصادر والمراجع

- الإدريسي، يوسف، التخييل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات ضفاف، بيروت، الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط5، 1985.
- الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط1، 1991.
- الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، 1966.
- ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله، معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993.
- الدسوقي، محمد عرفة، حاشية على السعد التفتازاني، ضمن شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
- ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972.
- العسكري، أبو هلال الحسن، الصناعتين: الكتابة والشعر، تح وضبط: د.مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981.
- عنترة بن شداد، الديوان، تح: محمد سعيد مولوي، مطبعة المكتب الإسلامي، القاهرة، 1970.
- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ط3، دار الحديث، القاهرة، 1977.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 3، 1986.
- ابن وهب الكاتب، إسحق بن إبراهيم، البرهان في وجوه البيان، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، 1968.
- المرقش الأكبر، عمرو بن سعد، ديوان المرقشين، تح: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط1، 1998.
- امرؤ القيس، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، بيروت، ط1، 1984.
- ابن يعقوب المغربي، مواهب المفتاح، ضمن شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

List of References

- al-Idrīsī, Yūsuf, al-takhyīl wa-al-shi‘r Ḥafrīyāt fī al-falsafah al-‘Arabīyah al-Islāmīyah, Manshūrāt Ḍifāf, Bayrūt, al-Ikhtilāf, al-Jazā’ir, Ṭ1, 2012.
- al-Jāḥiẓ, Abū ‘Uthmān ibn Baḥr, al-Bayān wa-al-tabyīn, ṭḥ wa-sharḥ: ‘Abd al-Salām Hārūn, Maktabat al-Khānjī lil-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr wa-al-Tawzī‘, al-Qāhirah, ṭ5, 1985.
- al-Jurjānī, ‘Abd al-Qāhir ibn ‘Abd al-Raḥmān, Asrār al-balāghah, qara’ahu wa-‘allaqa ‘alayhi: Maḥmūd Muḥammad Shākir, Maṭba‘at al-madanī, al-Qāhirah, Dār al-madanī, Jiddah, Ṭ1, 1991.
- al-Jurjānī, ‘Alī ibn ‘Abd al-‘Azīz, al-Wasāṭah bayna al-Mutanabbī wa-khuṣūmih, ṭḥ wa-sharḥ: Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm wa-‘Alī Muḥammad al-Bajāwī, Dār al-Qalam, Bayrūt, 1966.
- Yāqūt al-Ḥamawī, Shihāb al-Dīn Abū ‘Abd Allāh, Mu‘jam al-Udabā’ Irshād al-arīb ilá ma‘rifat al-adīb, ṭḥ: D. Iḥsān ‘Abbās, Dār al-Gharb al-Islāmī, Bayrūt, Ṭ1, 1993.
- al-Dasūqī, Muḥammad ‘Arafah, Ḥāshiyat ‘alá al-Sa‘d al-Taftāzānī, ḍimna shurūḥ al-Talkhīṣ, Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah, Bayrūt, D. t.
- Ibn Rashīq, Abū ‘Alī al-Ḥasan, al-‘Umdah fī Maḥāsin al-shi‘r wa-ādābuh wa-naqdih, ṭḥ: Muḥammad Muḥyī al-Dīn ‘Abd al-Ḥamīd, Dār al-Jīl, Bayrūt, ṭ4, 1972.
- al-‘Askarī, Abū Hilāl al-Ḥasan, al-ṣinā‘atayn: al-kitābah wa-al-shi‘r, ṭḥ wa-ḍabaṭa: D. Mufīd Qumayḥah, Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah, Bayrūt, Ṭ1, 1981.
- ‘Antarah ibn Shaddād, al-Dīwān, ṭḥ: Muḥammad Sa‘īd Mawlawī, Maṭba‘at al-Maktab al-Islāmī, al-Qāhirah, 1970.
- Ibn Qutaybah, ‘Abd Allāh ibn Muslim, al-shi‘r wa-al-shu‘arā’, ṭḥ: Aḥmad Muḥammad Shākir, ṭ3, Dār al-ḥadīth, al-Qāhirah, 1977.
- al-Qarṭājannī, Abū al-Ḥasan Ḥāzim, Minhāj al-bulaghā’ wa-sirāj al-Udabā’, ṭḥ: Muḥammad al-Ḥabīb Ibn al-Khūjah, Dār al-Gharb al-Islāmī, Bayrūt, Ṭ 3, 1986.
- Ibn Wahb al-Kātib, Isḥāq ibn Ibrāhīm, al-burhān fī Wujūh al-Bayān, ṭḥ: Aḥmad Maṭlūb wkhdyjh al-Ḥadīthī, Maṭba‘at al-‘Ānī, Baghdād, 1968.
- Ibn Wahb al-Kātib, Isḥāq ibn Ibrāhīm, al-burhān fī Wujūh al-Bayān, ṭḥ: Aḥmad Maṭlūb wkhdyjh al-Ḥadīthī, Maṭba‘at al-‘Ānī, Baghdād, 1968.
- Almrqsh al-akbar, ‘Amr ibn Sa‘d, Dīwān almrqshyn, ṭḥ: Kārīn Ṣādir, Dār Ṣādir, Bayrūt, Ṭ1, 1998.
- Imru’ al-Qays, al-Dīwān, ṭḥ: Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, Dār al-Ma‘ārif, Bayrūt, Ṭ1, 1984.
- Ibn Ya‘qūb al-Maghribī, Mawāhib al-Miftāḥ, ḍimna shurūḥ al-Talkhīṣ, Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah, Bayrūt, D. t.

Association
of Arab Universities

The Scientific Society of Arab
Universities Faculties of Arts

Association of Arab Universities Journal for Arts

A Biannual Refereed Academic Journal

Published by The Scientific Society of
Arab Universities Faculties of Arts at
Universities Members of AARU

Vol. 21

No.1

April 2024 / Shawal 1445 H

ISSN 9849 – 1818