



دور الخيال الشعري والرمز في النهوض بالصورة البيانية.. بين الأصالة والحداثة

إعداد

د. محمد محمد عبد العليم

أستاذ البلاغة والنقد المساعد
بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر بالقاهرة





بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة:

لله الذي أعز أهل التوحيد بالإسلام، وأعلى قدرهم بالإيمان، وشرف لغتهم بالقرآن، وأيد رسولهم بناصع الحجة ورفيع البيان، وبعد:

الحمد

فلطالما نسب الحداثيون إلى البلاغة أنها لا تهتم إلا باللفظة المفردة وما تتصف به من فصاحة، فإذا ما اتسعت نظرتها فإنها لا تمتد لأكثر من الجملة الواحدة تشبعها درسا وتحليلاً.. وكثيراً ما اتهموا - على اثر ذلك - الفكر العربي برمته بأنه فكر جزئي لا يعني بالكلية ولا يهتم بها، ورتبوا على ذلك نتائج جد خطيرة، تصل لحد المطالبة باستئصال شأفة البلاغة من جذورها ولحد أن قال قائلهم: إن "تقسيم البلاغة إلى علوم ثلاثة هي: (المعاني) و(البيان) و(البدیع) لا طائل تحته ولا جدوى منه"^(١)، وهو يرى أن الطائل والمجدي "أن نعمل رأساً إلى تحقيق الغرض البعيد من البلاغة العربية تجديداً يمس الأصول والأسس، فيغيرها وينفي فيها ويثبت، ونخالف مقررات كبرى ونضيف إضافات جديدة"^(٢)، بأن تضم إلى البلاغة مقدمة فنية، نعرف الدارس فيها معنى الفن وطبيعته ونشأته وغايته وأقسامه، متحرين في ذلك بيان الفن القولي.. وأخرى

(١) البلاغة العربية بين التقليد والتجديد د. خفاجي ص ١٧٧ وينظر مناهج التجديد ٢٠١.

(٢) مناهج التجديد في النحو والبلاغة د. أمين الخولي ص ٢٠٠ وينظر ص ١٩٩ وفن القول ص ٦٤، ٦٧.



نفسية نعرف الدارس من خلالها القوى الإنسانية ذات الأثر في حياته الأدبية، والوجدان والذوق والخيال، ونزيد فهمه للاعتبارات التي أجملها القدماء تحت كلمة (مقتضى الحال)^٣.

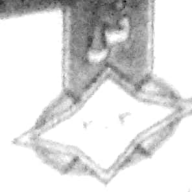
وقد سبق أن رددت قبل على ما جنوه بحق موروثنا البلاغي وأوضحت أن ما اقترحوه إنما كان في مجمله أشبه بسراب يحسبه الظمان ماءً حتى إذا ما جاءه لم يجده شيئاً، ولا يعدو أن يكون في مجمله كلام حق أريد به باطل.. وذلك في بحث تقدمت به في ربيع الآخر من العام ١٤٣٠ الموافق لشهر أبريل من العام ٢٠٠٩ للمؤتمر العالمي الأول الذي انعقد بفرع جامعة الأزهر بالقازيق، وكان البحث بعنوان: (موروثنا البلاغي والأسلوبية الحديثة.. دراسة وموازنة).

ومن عجب أن يتردد من قبل الحداثيين ما سبق أن ذكرته لهم، مع عدم تقديمهم للبديل المقنع. وعلى الرغم مما حظي به باب (الفصل والوصل) - الذي يتضمن الرد الكافي على ما ادعوه بحق بلاغتنا، ومن أنها لا تمتد في نظرتها ولا تتسع مداركها لأكثر من الجملة الواحدة - من عناية فائقة لم يحظ به غيره من مباحث الدرس البلاغي، حتى عده بعض المعنيين بالدرس البلاغي مفهوماً للبلاغة، فقالوا: إن البلاغة هي: معرفة الفصل والوصل.. وإنما يكمن سر هذه العناية في أن هذا الباب يتناول دراسة الأسلوب دراسة شاملة.. وأعني بالدراسة الشاملة: تلك التي لا تقف عند حد دراسة حالي الكلمة والجملة منفردة.. وإنما تتسع

(١) منهج التجديد ص ٢٠١، ٢٠٢.

(٢) على ما لهما من أهمية فائقة في تكوين لبنات الجمل أو النص العربي، على أساس قويم





عنايتها دائرة البحث لتشمل إلى جانب دراسة ما ذكرنا، دراسة علاقته
لجملة الأولى بالثانية، وعلاقة الثانية بالثالثة.. وهكذا.

ولمنا في حاجة إلى أن نضرب من اللغة شواهد على ذلك، فكل كلام
قد نفقه صاحبه ونفاه يعالج ما شئت من الشئون (والفنون)، إذا تأملته
وجدت أحوال جملة تتفاوت من هذه الناحية.. وأنواع الارتباطات داخل
هذه الجملة وطرائق الصوغ ووجه الترتيب، كل ذلك باب من أبواب
النظر. وكل ذلك يختلف باختلاف الأحوال والمقاصد التي يتجه إليها
الكلام. كما يختلف باختلاف أحوال المتكلمين وطبائعهم في إبتائهم عما
في نفوسهم، ومدى تمكنهم من أدائهم وقوة إحساسهم بما يجدون^{٢٨٨}.

وهذا النص لصاحب (دلالات التراكيب)، يحمل في طياته أبلغ رد على
بطلان ما رُمي به (علم المعاني)، من أنه مقصور "على دراسة الجملة
وأجزائها فحسب"^{٢٨٩}، ومن أن الوقوف عند "اللفظة المفردة، لا يكفي في
درستها البلاغي هذا القدر اليسير الذي ألما به^{٢٩٠}.. وأبلغ رد كذلك على
أن مجال البحث في بلاغتنا العربية، لا تقف بالنص الأسلوبى عند
جزئياته كما زعموا، بل ينظر إليه نظرة كلية قائمة على أساس العلاقات
التي تربط بين جملة وعباراته، وعلى أن أية محاولة لإثبات عكس ذلك
هي محاولة باطلة وغير موفقة ومحكوم عليها بالفشل الذريع.

(٢٨٨) دلالات التراكيب د. محمد أبو موسى ٢٨٨.

(٢٨٩) مناهج التجديد ص ٢٠٠.

(٢٩٠) السابق ص ٢٠٠، وينظر ص ١٢٥ وفن القول ١٠، ٨٠ وغيرهما.



ولقد وجهت نفس السهام والطعان، صوب (علم البيان)، واتهموا
أخيلته بأنها مصطنعة.. بل زعم زعماءهم أن صورته وأبحاثه لا تجوز
دائرة الجملة أيضا، إلا أن تكون جملا متماسكة في أداء معنى واحد
كتشبيه مركب أو مجاز كذلك، وهي جمل في منزلة الجملة الواحدة، ونها
صفتها في أداء معنى بلاغي واحد.. يقول قائلهم كالمستنبط لما جنح
إليه أنفا: وعلى هذا نجد التشبيه والاستعارة والكناية التي هي كل بحث
(البيان)، ليست إلا جملة واحدة أو كالجملة الواحدة^١.

وقد غرهم في هذا، تركيز المستلهمين لصور البيان - عادة - على
محل الاستشهاد في العبارة أو الصورة الواحدة، لاستكناد ما فيها من
براعة وخيال.. كما غاب عنهم أنه كثيرا ما تبنى القطعة النثرية أو
القصيدة بأكملها، على كيان صورة تخيلية واحدة، بأن ترشح ببقية
أبيات القصيدة، فتتمد تلك الصورة بهذا، وتتعدد أجزاؤها لتسع سائر
القصيدة، كذا بما يظهرها على الجملة - كما سنرى - خالبة اللب شائقة
الفواد.

وكانى بمدعى التجديد هؤلاء - وهم يرددون ما سبق ذكره - قد خفى
عليه ما ورد بتعريف البلاغيين لعلم البيان من أنه: (العلم الذي يعرف به
إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه).. وأن قدامى
أهل البلاغة إنما أرادوا بتعريفهم هذا، شرح طبيعة هذا العلم الذي غابت
أصوله عن أرباب الحداثة والأسلوبية.. كما أرادوا بـ (اختلاف الطرق

(١) مناهج التجديد د. أمين الخولي ص ١٢٦ وينظر له أيضا (فن القول)
ص ٩٥، ٩٧، ١٠٧، ٢٣٧.



التي يؤدي بها المعنى الواحد في وضوح الدلالة عليه). لفت الانتباه الى عدة أمور - يبحثها هذا العلم الجليل بحكم ما وضع له - هي من الأهمية بمكان.

وأولها: الوقوف على طرق الأداء المختلفة في التعبير عن المعنى الواحد، وعلى اختلاف درجة المبالغة باختلاف هذه الطرق.

وثانيها: معرفة صلة ودرجة قرب المعنى المجازي أو الكنائي من معنى الحقيقي وبعده عنه.

وثالثها: استظهار درجة وضوح القرينة الدالة على المعنى المراد، إذ قد تكون بحيث يدركها السامع لأول وهلة، وقد تحتاج منه إلى إمعان فكر وإطالة نظر.

وقد نتج عن غياب هذه المهام التي يقوم بها (علم البيان)، أن كان ضمن ما وجه من سهام أهل الحداثة والأسلوبية اتهام هذا العلم في أخيلته، وقصوره - برأيهم - عما يروونه من أبحاث في بلاغات اللغات الحية.. ومن تلك الأبحاث: البحث فيما وراء المعنى الجزئي - تشبيهه أو استعارة أو كناية - من معنى كلي وغرض يقصد إليه الأديب، وكيف يرسم له صورة كاملة يراعي تناسب أجزائها وصلة تلك الأجزاء.. ومن ذلك: البحث في إيجاد المعاني كيف يكون؟، وفي ترتيبها كيف يتم؟، وفيما يناسب كل فن أدبي منها وما لا يناسبه، ومن ذلك: البحث في فنون القول الأدبي نثرية وشعرية بدرسها فنا فنا - كذا يقول أرباب

الحداثة - وبيان ما به قوام كل فن منها وحسنه. وما يلائمه من المعنى والتشبيهات والاستعارات والكنائيات، وما لا يلائم^(٩).

إلى غير ذلك مما هو أخص بمباحث (علم المعاني). هـ أدخل في مهام الدرس الأدبي والنقدي، ومما هو في مجمله لا يصدر إلا ممن يهرف بما لا يعرف، ويصدق فيه قول شيخ البلاغة العلامة د. أبي موسى: تحسن محتاجون إلى أن نتخلي عن عقولنا لنقتنع بأن هذا تجديد وتطويع. وإن علم الأسلوب المنتزع من غير العربية، يمكن أن يكون أداة المفسر والفقيه والأصولي وعالم العقائد، وأن نبسط سلطانه أيضاً على علوم القرآن^(١٠).

وليس أمامنا تجاه هذا وغيره من الاعتبارات العقلية والمنطقية، سوى أن نضرب عما فاهوا به صفحاً، لنعرض ضمناً لما اتسم به بديل ما ادعوا على شعرائنا من الأخيصة المصطنعة، مما كان مفخر نتاج أدبائنا ومحط اهتمام نقادنا من (تخييل ورمز)، ولنقارن من خلال صفحات بحثنا التالية بين ما هو سمين وأصيل، وما هو غث ودخيل، ولنعلم أخيراً أي الفريقين خير مقاماً وأحسن ندياً.

لكن ليس قبل أن نذكر ونكشف عن أن مشكلة أولئك ومن حبل بقيدهم، هي: أنهم حكموا على البلاغة من خلال قراءة بعض كتبها التي عنيت بالتقعيد على حساب التحليل، ومن خلال نظرهم الضيقة - أو التي أرادوا لها أن تضيق بشكل أو بآخر - للدلالات الفنية المفادة من

(٩) مناهج التجديد د. أمين الخولي ص ١٢٩.

(١٠) مقدمة خصائص التراكيب د. أبو موسى ط. السادسة ص ز.



الدرس البلاغي، على الرغم من اتساعها في حقيقة الأمر، فتشعر بعضهم يهون من شأن الاعتبارات المناسبة وخصوصيات الجمل والفقرات التي اتسع لها نطاق البحث البلاغي فيسميها (معاني جزئية)، ويستهم البلاغيين بأنهم "قصروا البحث البلاغي على الألفاظ، من حيث أداتها للمعاني الجزئية بالجملة الواحدة، أو الجمل المتصلة في معنى واحد، وهذا اتهام للقدماء وما خلفوه لنا من تراث بلاغي، بالباطل والكذب والبهتان.. أو يفهم كلامهم على غير مراده، فيحمل مرادهم بـ المعنى - الوارد في تعريفهم البيان وأنه: (علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بتركيب مختلفة) - على أنه: (تشبيه) أو (استعارة) أو (كنية) لا غير. أما المعاني الأدبية والأغراض الفنية.. فلم ينظروا فيها.. وهذا من ضيق العطن، إذ فيه ما فيه من الخلط بين طبيعة الدرس البلاغي وطبيعة الدرس الأدبي والنقدي، كما فيه ما فيه من الخلط بين طرق الإيراد التي تأتي عليها أساليب النصوص، وبين الخصوصيات التي تكتنفها هذه الأساليب.. أو يحتمل مراداتهم ما لا يحتمل، كأن يُظن أن كل ما ذكرود لا يعدو أن يكون تناولاً للصورة الإفرادية، أما التركيبية التي يجب التوسع فيها، فهي: تلك التي تشمل الفنون التشكيلية من نحت وعمارة وموسيقى وتصوير وسواها، مما يشبه أن يكون - لدى البلاغيين في مقدمة حديثهم عن البيان - مندرجاً تحت أنواع الدلالات غير المعبرة في الدرس البلاغي.

وقد كان هذا المزيج من (الكذب على البيانيين) و(الخطأ في فهم كلامهم) و(حمل كلامهم على غير وجهه)، هو دافعهم للهجوم الشرس على القدماء والمطالبة بتجديد البلاغة القديمة - حسب تسميتهم - على هذا النحو الانقلابي.

ويحتاج الأمر لإزالة ما علق بأذهان القوم من نيك الشبهات، إلى تحلية أولاً، مما أجهدوا فيه أنفسهم مما سبق ذكره، ثم إلى تحلية بعد ذلك بما هو جدير أن يسمى تجديداً أو تحديثاً.. وفي حاجة كذلك إلى مزيد بيان من الناحية التطبيقية، سيما وأنهم دعوا "إلى دراسة فن القول، بهدف إظهار علاقته بعلم الفلسفة والجمال والنفوس"، واقترحوا لتحقيق ذلك أن تبدأ الدراسة بالكلمة ثم بالجملة ثم الفقرة، ثم تدرس صور التعبير التي قسمت إلى قسمين:

١- صور الإيضاح المعطن وهي: التشبيه، الاستعارة، المجاز، الكناية، التهكم، التجاهل، الفكاهة.

٢- صور التعبير المظلمة من رمز وإيماء وإلغاز وتورية واستخدام واتساع.. ثم تدرس البلاغة في القطعة الأدبية، ثم في الأساليب الفنية في الأدب^(١٣).

ومن هنا فقد جاء هذا البحث ليرد عادية دعاء الحداثة الذين تباروا ليجعلوا من هذه الأشياء السالفة الذكر.. ذريعة للحرب على البلاغة

(١٣) البلاغة العربية بين التقليد والتجديد د. خفاجي وشرف ص ١٥ خفاجي، وينظر الأسلوب ٥، ٣٧ وما بعدهما.





العربية الأصيلة، وللدعوة إلى استئصال شأفة الدراسات البلاغية القديمة من جذورها.. كما استدعى ما ذكرنا لأن يأتي هذا البحث في:

١- هذا التقديم الذي يمهد لسبب الكتابة حول هذا الموضوع والحديث عنه، والذي يشتمل كذلك على خطة البحث.

٢- ومبحث أول، يؤصل لجانبى الخيال الشعري والرمز في موروثنا البلاغى، ويكشف عن منهج شيخ البلاغة - الإمام عبد القاهر - وتصوره تجاه ما يصلح اندراجه في المعانى التخيلية وما لا يصلح. وعما أحدثه - رحمه الله - من أثر فيمن وليه، وعن حديث قدامى البلاغيين عن الخيال وصوره، ويؤصل كذلك لجانب الرمزية أيضا في موروثنا البلاغى.

٣- ومبحث ثان، يتناول إشكالات الحدائين تجاه الخيال الشعري، ومدى تأثرهم بالحدائنة التغريبية، ليفصل القول ويسلط الضوء على الدوافع من وراء اتهام الحدائين الأدب العربى ورميه بالخيال المصطنع، وعلى منازع التخيل لدى الحدائين أنفسهم، وليقارن الخيال لدى عبد القاهر بما هو لدى (كوليردج) مؤسس نظرية الخيال - الذي يجب برايههم، مواكبة ما أسفرت عنه جهوده - فى عصرنا الحاضر، وليتناول كذلك الرمزية كما تتراءى للحدائين بغية الرد على إشكالية انفرادهم بها.

٤- ومبحث ثالث، يسوق نماذج لصير الخيال التى نهضت بالصورة البياتية - التشبيهية والمجازية والكنائية - لدى رموز كل من شعراء

الأصالة والحدثة، وذلك بعد أن يذكر في إطلالة سريعة مكانة التصوير البياتي في العمل الأدبي.

٥- ثم خاتمة توضح نتائج وخلاصة البحث، يتبعه فهرس بالمراجع والموضوعات.

والله أسأل أن يكون هذا البحث مفتاح خير لجمع الأمة على تراثها، وأن يجعله خطوة مباركة في تقديرها لما خلفه أوائلها من كنوز ونخائر لأخذ به عين الاحترام والتقدير والاعتبار.. إنه سبحانه ولي ذلك والقادر عليه، وهو سبحانه نعم المولى ونعم الوكيل.

المبحث الأول

الخيال الشعري في موروثنا البلاغي

أولاً: التأصيل لجوانب وصور التخيل في موروثنا البلاغي:

لما كان التخيل^١ أو التصوير التخيلي ضرورة من ضروريات الإنسان ووجوده، وكانت الأحاسيس التي تصل إليه عن طريق المشاعر، والعواطف التي تنشأ فيه من فعل الغرائز، تتوالد في ذهنه وتتكاثر في خياله حتى إنها تزيد على ما يقتضيه طبيعة وجوده أضعافاً مضاعفة.. لا جرم أضحت حاجته إلى الشعر الجيد - باعتباره الأداة المعبرة عن كل

(١) مصدر (خيل)، والمادة لغة: تدور حول معاني الظن والتفرض والتشبيه والتشابه والتشاكل، وتوجيه التهمة والتهيو والحسبان، وكلها معان يدرج تحتها بشكل أو بآخر التخيل الأدبي، فالذي يصور صورة أدبية بنظم أو استعارة أو غيرهما، ينقل إلى نفس قارئه صورة مستمدة من حنايا نفسه أو من مشاهد حواسه، بعد أن اندمج في هذه المشاهد بجميع ملكاته، واعتل بها باطنه واختلج بها صدره، فأخرجها إلى حيز الوجود مكتملة موهمة القارئ أنها حقيقة ليس فيها ثوب من خداع أو زيف، وما هي كذلك.. ومن ثم كان التخيل في الاصطلاح: يعني التصوير وإخراج الأمور العقلية المجردة عن شدتها وثقلها، إلى أشكال وصور وحدانيات، يتركها القلب وتحسها الحواس قبل أن يعينها العقل ويستوعبها الفكر.. ينظر التخيل البلاغي د. عبد الرازق فضل ص ٢، ١٦

ذلك والتي تفيض به هذه الأحاسيس والعواطف - أوسع وأرحب من حاجته إلى الفكر.. ولا غرو، فقد شكّل الخيال بكل ضروريته - من استعارة وتمثيل وكناية وحسن تعليل - في أدبنا العربي وليس في شمع البلاغة الإمام عبد القاهر، ثاني عناصر الصورة الأدبية بعد النظم. بل وعدت هذه المخيلات نفسها من باب النظم، يتحد في الوضع ويدق فيه الصنع.

ومن هنا تجدر الإشارة إلى أن ما قيل من أمور تتعلق بمعايير الحكم على الكلام بالحسن والقبول - مما يعتري تراكيب الجمل ومكوناتها، من أحوال يجب فيها مراعاة المقتضى والخصائص التركيبية وتذوق العبارة وإحداث الأثر النفسي من خلالها - مقصور على الجملة من حيث أحوالها العارضة من ذكر وحذف وتقديم وتأخير، وتعريف وتنكير.. إلى غير ذلك مما يخص مباحث علم المعاني، ليس صحيحاً بالمرّة.. وإنما يدخل جميع ما ذكرنا في كل جملة اشتمل عليها أي نص أدبي أو عمل فني، سواء اشتملت هذه الجملة أو ذاك النص على ضرب من ضرور البيان أو لون من ألوان البديع أم لم يشتمل.. الأمر الذي يعني أن مراعاة المقتضى وكذا الخصائص التركيبية وتذوق العبارة وإحداث الأثر النفسي من خلالها، هي أمور أعم من أن تكون قاصرة على مسائل ومباحث علم المعاني، لكونها أموراً متغلغلة فيما تعلق من نصوص أو جمل بمباحث سائر الفنون المندرجة تحت هذا العلم الجليل.

والأفكيف تسنى لشيخ البلاغة الإمام عبد القاهر أن يتحدث - على حد قول د. شوقي ضيف وبشهادته - عن "الأثر النفسي للاستعارة وأنها تحدث في السامع متعة وتجلب له أنساً، ثم يأخذ في بيان أقسامها"، مبيناً



أن "الاستعارة المكنية - من بين هذه الأقسام - لا تقوم على التشبيه، وإنما تقوم على بث الحياة والحركة في المشبه لغرض المبالغة"^{١٥٠}.
وكيف تأتي له أن يستهل كتابه (أسرار البلاغة) - وهو الذي جعل الكلام فيه عن مسائل علم البيان - "بالحديث عن الجنس والسجع محاولاً أن يثبت أن الجمال فيهما لا يرجع إلى جرس الحروف وظاهر الوضع اللغوي، وإنما يرجع إلى مسائل معنوية من شأنها أن ترضي العقل، وبمقدار هذا الرضا يكون جمال الجنس"^{١٥١}.

وكيف تسنى له أن يتبع ذلك بالحديث عن التخيل، ويقول: إنه الذي ثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويربها ما لا ترى، وأنه لدقته وتنوعه "مفتن المذاهب كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريباً، ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً، ثم إنه يجئ طبقات ويأتي على درجات، فمنه ما يجئ مصنوعاً قد تُلطف فيه واستعين عليه بالرفق والحدق حتى أعطى شبهاً من الحق وغشي رونقاً من الصدق، باحتجاج تمحل وقياس تصنع فيه وتعمل، ومثاله قول أبي تمام:

لا تنكري عطل الكريم من الغنى * فالسيل حرب للمكان العالي

(١٥٠) البلاغة تطور وتاريخ د. شوقي ضيف ص ١٩٤، وينظر أسرار البلاغة ٤٧، ٥٣ وما بعدهما.

(١٥١) البلاغة تطور وتاريخ د. شوقي ضيف ص ١٩١ وينظر أسرار البلاغة ص ٧: ١٩.

يقول عبد القاهر معلقاً: "فهذا قد خيل إلى السامع، أن الكريم إذا كسر موصوفاً بالعلو والرفعة في قدره، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخس إليه وعظم نفعه، وجب بالقياس أن يزل عن الكريم زليل السيل عن الطود العظيم، ومعلوم أنه قياس تخيل وإيهام لا تحصيل واحكام، فلو في أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية: أن الماء سيل لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب وتمنعه عن الانسياب، وليس في الكريم والماء شيء من هذه الخلال^{١٧}... يريد أن وهو يخاطب صاحبه - لفقره - وهو الكريم - بأن الأمكنة العالية لا يبقى فيها سيل، بل هي أول ما يصيبه المطر ويؤثر فيها، ثم ينحدر عنها إلى الأماكن المنخفضة وتحرم هي من السيل أبداً... ما يعني أن الكرم والغنى لا يجتمعان عادة، وأن هذا هو شأن ذوي الأقدار الرفيعة والقيم العالية.

إلى غير ذلك من روائع ما كتبه عبد القاهر مما هو أعلق بربط البلاغة المتقدمة بالخيال وبعلوم النفس والأخلاق والجمال التي يستعان بها في تأدية رسالتها، ويمكنها من بلوغ هدفها، وهو: الشعور بالأريحية وكسر عزلة البلاغة ووصلها بالحياة.. ومما يدل على أن الصورة الأدبية لا يجتنى ثمارها في واقع الحال ولا يعرف وقعها في الكلام ولا أثرها في النفس إلا بتذوقها والوقوف على محاسنها والإحساس بروعتها وجمالها.. وهذا - عينه - هو ما ينادي به أنصار التخيل والاتجاه

(١٧) أسرار البلاغة ص ٢٦٧.

النفسي وغيره من المجددين الذين لا يحلو لهم إلا الغمز بالحق والباطل في الأقدمين وفيما خلفوه من تراث تليد، شهد به وله الأعداء قبل المنصفين من نقاد العرب ومنظريهم.

أ: منهج شيخ البلاغة وتصوره تجاه ما يصلح اندراجه في المعاني التخيلية وما لا يصلح

كانت دراسة عبد القاهر إمام البلاغيين للمعاني، أشبه ما تكون بمشروع طفق يخطط له بكل عناية، فهو - رحمه الله - لم يتتبع المعاني خاصها ومشاعها، وربما اكتفى في هذا بدراسة التشبيه والتمثيل، لأن الجمع بين المعاني البعيدة والغريبة داخل فيهما.. ويلاحظ من محصلة ما ذكره، أنه إنما أدار دراسة المعاني حول أمرين عظيمين هما: المعاني العقلية والمعاني التخيلية.

وقد أراد بالمعاني العقلية: تلك المعاني الشريفة في ذاتها والتي لا يرجع شرفها إلى صنعة البيان، لكونها شريفة بنفسها ولو نطقت بها العامة، فهي دالة على أدب نفس أو فضيلة من فضائل الأخلاق أو حكمة استخرجها أهل البصيرة.. وهذا الضرب كالذهب، له قيمة تعلو ولو لم يداخله أي صنعة، فإن داخلته صنعة شريفة زادت حسنه حسناً^{١٨}.

ومما جاء على هذا الضرب مما أمكن أن يمثل مكوناً من مكونات عناصر الثقافة العامة، ما جرى في الشعر والكتابة والبيان والخطابة مجرى الأدلة التي يستنبطها العقلاء، والفوائد التي يثيرها الحكماء.. ولذلك تجد الأكثر من هذا الجنس منتزعا من أحاديث النبي ﷺ وكلام

(١٨) ينظر مدخل إلى كتابي عبد القاهر ص ١٨٢.

الصحابه رضي الله عنهم، ومنقولاً من آثار السلف الذين شنتهم الصنف وقصدهم الحق.. أو ترى له أصلاً في الأمثال القديمة والحكم المسنونه عن القدماء.. فما جاء في قول ابن الرومي مثلاً:

وما الحسب الموروث - لا دردره * بمحتسب إلا باخر مكتسب

ونظائره.. هو معنى صريح محض، يشهد له العقل بالصحة، ويعطيه من نفسه أكرم النسبة، وتتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه في كل جيل وأمة، ويوجد له أصل في كل لسان ولغة.. وأعلى مناسبة وأتورها، وأجلها وأفخرها، قول الله تعالى: (إن أكرمكم عند الله أتقاكم.. الحجرات/ ١٣)، وقوله النبي ﷺ: (من أبطأ به عمله لم يسرع به نسبه)^(١٩)، وقوله عليه السلام: (يا بني هاشم، لا تجيئني الناس بالأعمال وتجيئوني بالأنساب)^(٢٠).

وعلة جعله كذلك من الحكم عليه بالصرامة، والشهادة له بالعقل: أنه لو كانت القضية على ظاهر يغتر به الجاهل ويعتمده المنقوص، لأدى ذلك إلى إبطال النسب أيضاً وإحالة التكثير به والرجوع إلى شرفه.. فإن الأول والمقدم في الفضل، لو عدم الفضائل المكتسبة والمساعي الشريفة، ولم يبين من أهل زمانه بأفعال تؤثر ومناقب تدون وتسطر، لما كان أولاً، ولكان المعلم من أمره مجهلاً، ولما تصور افتخار الثاني أو التالي له بالانتماء إليه، وتعويله في المفاضلة عليه، ولكان لا يتصور

(^{١٩}) رواه أبو داود في كتاب العلم والترمذي في أبواب القرآن عن رسول الله ﷺ.

(^{٢٠}) أخرجه وبنحوه الحكيم الترمذي في نوارد الأصول.



مرفق بين أن يقول: (هذا أبي، ومنه نسبي)، وبين أن ينسب إلى الطين
الذي هو أصل الخلق أجمعين.. ولذلك قال ^(١): (كلكم لآدم وآدم من
التراب) ^(٢)، وقال محمد بن الربيع الموصلي:

الناس في سورة التشبيه أكفاء * أبوهم آدم وآدم حواء
فإن لم يكن لهم في أصلهم شرف * يفاخرون به فالطين والماء

ما الفضل إلا لأهل العلم إنهم * على الهدى لمن استهدى أدلاء
ووزن كل امرئ ما كان يحسنه * والجاهلون لأهل العلم أعداء

فقر بعلم تعش حيا به أبدا * الناس موتى وأهل العلم أحياء

فهذا كما ترى باب من المعاني التي تجمع فيها النظائر، وتذكر الأبيات
الدالة عليها، فإنها تتلاقى وتتناظر، وتتشابه وتتشاكل، ومكانه من العقل
ما ظهر لك واستبان، ووضح واستنار ^(٣).

وقد كانت طريقة توجيه عبد القاهر لدراسة هذا اللون من المعاني -
كما ألمعنا - هي: أن تجمع الشعر والأدب حول كل معنى شريف، مثل
أن تجمع الشعر والأدب الذي يدور حول ما سبق ذكره من الاعتداد
بالحسب والنسب الموروث، شريطة أن يكون ذلك متوفر عند المعتد
بذلك، بأن يكون عنده من الحسب والنسب والمكرمة ما عند آبائه..
فليس من حق البليد أن يذكر آباءه الأذكىاء، وليس من حق المهزوم أن
يذكر آباءه المنيصرين، وليس من حق العبد المستذل الخانع الخاضع أن

(١) رواه الترمذي في تفسير سورة الحجرات وأبو داود في كتاب الأدب
وابن إسحاق في سيرته في فتح مكة ٤ / ٥٤.
(٢) ينظر الأسرار ص ٢٦٤، ٢٦٥.

يذكر آباءه الأحرار الماجدين.. وهكذا نجمع الأدب الذي يدور حول هذه القضية الحية ونتنظر فيه وندرس لغته، ونتتبعه عند السائق واللاحق، ونقص أثره بفهم وتحليل وتفصيل.. ثم تنتقل إلى دراسة فكرة أخرى تدور حول معنى آخر، لنفعل به ما فعلنا في سابقه.. وهكذا

وما أشار به شيخ البلاغة الإمام عبد القاهر هو في الحقيقة فكرة جيدة وجديرة بالاعتبار، لولا ما يعتورها من عقبات تحول دون إتمامها، ولولا ما يقف في طريقها من صعوبات تنبه لها صاحب الفكرة نفسه حين ذكر أن هذا الضرب من المعاني قليل النماء، لأنه ضيق المجال، والإبداع فيه صعب، وإن الاتساع في الصنعة إنما يكون في المعاني التخيلية، وهو كما قال.. وإنما الذي شفع لمن ذكرنا من الموصلي ومن كان على شاكلته، أنهم قدموا لنا نماذج فذة في هذا الباب، وأن هذا الباب لا يتوسع فيه إلا صاحب قلب مفعم وعقل مقتدر ولسان مرتاض، وهم إنما كانوا كذلك^{٢٣}.

أما المعاني التخيلية، فهي - على ما أفاض فيها الشيخ عبد القاهر وأفاد - التي لا يمكن أن يقال إنها صدق، وإن ما أثبتته منها ثابت وما نفيته عنها منفي^{٢٤}.. فهي بهذا "معادن من معادن مكونات الشعر، لأن الشعر فيها قائم على هذه الصنعة لا غير، وليس فيه إلا مكونات الشعر،

(^{٢٣}) ينظر مدخل إلى كتابي عبد القاهر د. محمد أبو موسى ص ١٨٤ وأسرار البلاغة ص ٢٦٥، ٢٧٣.

(^{٢٤}) ينظر الأسرار ص ٢٦٧.



ولو نقرت عن معناه فلن تجد شيئاً، وقد اقتبس البلاغيون المتأخرون من هذا البحث النفيس (حسن التعليل) وجعلوه فناً من فنون البديع^{٢٥}.

وكنت قد ألمعت فيما سبق، إلى أن ذهن عبد القاهر تفتق عن عديد من صور التخيل، المفتن - على حد قوله - المذاهب والكثير المسالك.. وذكرت قوله: إن التخيل "يجي طبقات ويأتي على درجات".. وبينت أن صورته في مجملها، تحمل - بنظره - معاني الادعاء والقياس التخيلي القائم على الاحتجاج، بغية الإيهام بالمعنى الذي يكون غريباً في موضعه حتى ليوشك السامع أن يصدق.. وحان أن أضيف هنا: أنه رحمه الله أدخل في تلك الأنواع من غير ما ذكرته له - مما:

١- "يجي مصنوعاً قد تُلطف فيه واستعين عليه بالرفق والحق حتى أعطى شبهاً من الحق وغشى رونقاً من الصدق، باحتجاج تمحل وقياس تُصنع فيه وتُعمل"^{٢٦} حتى ظن حقاً وصدقاً، وهو على التخيل -

٢- ما به يستخدم القياس في مدح المذموم، وذلك صنيعهم إذا أرادوا تفضيل شيء ومدحه، فيتعلقوا ببعض ما يشاركه في أوصاف ليست هي سبب الفضيلة، وظواهر أمور لا تصحح ما قصدوه من التزيين^{٢٧}، كقول البحرني في الشيب والشباب:

وبياض البازي أصدق حسناً * إن تأملت من سواد الغراب

(٢٥) مدخل ص ١٨٤.

(٢٦) الأسرار ص ٢٦٧.

(٢٧) ويجري ذلك أيضاً على العكس منه في ذم المحمود.

فقد بنى الشاعر قياسه على أن المذموم الظاهر من الشيب. ليس من حيث هو.. والمذموم الحقيقي إنما هو إدبار الحياة وذهاب روعة الشباب وانطفاء بهجته.. وقد مهد له هذا، لأن يحتج للشيب وإن يرفع على الشباب فأخذ منه بياض الشعر، ومن الشباب سواد الشعر. وأما على هذا حجته وهو أن البياض في البازي - الذي هو الصقر وهو السيد وهو الغالب - أصدق في الحسن من سواد الغراب. فنفر من الشباب لما جعله سواد غراب، وحبب في الشيب لما جعله بياض البازي^{٢٨}.

٣- هذا، وقد وقف الشيخ عبد القاهر كثيراً أمام نوع التخييل الشبيه بالحقيقة لكون ما تعلق به من العلة موجود على ظاهر ما ادّعى، أو - على حد تعبير متأخري البلاغيين - لكون الوصف ثابتاً والمقصود بيان علته التي لا تظهر له في العادة ولا يسأل عنها.. ومن الأمثلة التي ساقها لذلك قول أبي تمام:

إن ريب الزمان يحسن أن يهـ * دي الرزايا إلى ذوي الأحساب

فلهذا يجف بعد اخضرار * قبل روض الوهاد روض الروابي

يعنى: إن الرياض الباسقة في الأماكن العالية (الروابي)، أسرع إلى الذبول من الرياض النابتة في الأماكن الواطئة (الوهاد)، وهذا وصف علته - وهي بقاء الماء في رياض الوهاد وسرعة ذهابه عن رياض

(^{٢٩}) مدخل ص ١٨٨ وينظر البلاغة تطور وتاريخ ص ٢٠٧ والأسرار ٢٦٨



الروابي - معلومة، ولكن الشاعر صرف الكلام على غير جهته، فادعى أن سبب هذا الوصف، هو عداة الزمان لكل شريف^{٢٩}.

ومن هذا النمط، في أنه تخيل شبيهه بالحقيقة لا اعتدال أمره، وأن ما تطرق به من العلة موجود على ظاهر ما ادعى، قوله أيضاً:

ليس الحجاب بمُقصر عنك لي أملاً* إن السماء تُرجى حين تحتجب

وهنا يعلق الشيخ فيقول في معناه: إن "استتار السماء بالغيم، هو سبب رجاء الغيث الذي يُعدُّ في مجرى العادة جوداً منها، ونعمة صادرة عنها، كما قال ابن المعتز:

ما ترى نعمة السماء على الأرض* ض وشكر الرياض للأمطار"^{٣٠}.

ويا لها من روعة تخيلية حين يؤلف الشاعر بين طرفين متباعدين - وهما هاهنا: حجب الممدوح مع عدم نفاد الأمل من قبل مادحه في الحصول على نواله، وما ترجى السماء حين تحجب ماءها عنهم في أمس الحاجة إلى مائها - ثم ما يلبث أن يضيف إلى التشبيه ما يفيد تساوي الطرفين في وجه الشبه، بحيث لا نستطيع أن نحدد أيهما مشبه وأيها مشبه به.

٤- وندع الشيخ يجلي عن نوع آخر مما تظهر وتتألق فيه المعاني التخيلية، ويكمن هذه المرة فيما يقرب أن يعد تشبيهاً مقلوباً أو مشروطاً.. وهذا قد مثل لمن جاء بعد الشيخ فتحاً لهما، إذ هو تخييل

(١) الأبرار ص ٢٧٦.

(٢) الأسرار ص ٢٧٧.

شبه بالحقيقة مما أصله التشبيه وأريد به التناهي في المبالغة والإغراق والإغراب.. يقول - رحمه الله - : "وهذا نوع آخر، وهو دعواهم في الوصف هو خلقة في الشيء وطبيعة، بل واجب وأصل فيه، من حيث إن ذلك الوصف حصل له من الممدوح ومنه استفادة، وأصل هذا، التشبيه.. ثم يتزايد فيبلغ هذا الحد، ولهم فيه عبارات منها قولهم: (إن الشمس تستعير منه النور وتستفيد)، أو (تتعلم منه الإشراق وتكتسب منه الإضاءة)، وألطف من هذا أن يقال: (تسرق) و(أن نورها مسروق من الممدوح)، وكذلك قال: (المسك يسرق من عرقه، وأن طيبه مسترق منه ومن أخلاقه)، قال ابن بابك:

ألا يارياض الحزن من أبرق الحمى * نسيمك مسروق ووصفك منتحل
حكيته أبا سعد^{٢١}، فنشرك نشره * ولكن له صدق الهوى ولك الملل^{٢٢}.

فقد شبه الشاعر في البيت الأول رقعة نسيم الروض، برقة طبع الممدوح وطيب خلقه، تشبيهاً ضمناً مقلوباً.. ثم شبه في البيت الثاني رقعة النسيم أيضاً برقة طباع الممدوح تشبيهاً صريحاً مقلوباً: (فنشرك نشره)، واستدرك فجعل الممدوح أفضل من النسيم لما له من المحبة وتعلق القلوب به، ولما للنسيم من الملل والسأم إذا لم تحمله الأجساد..

(^{٢١}) يعني به علي بن محمد بن خلف الهمداني، من أعلام القرن الرابع، ومدحه البديع الهمداني وغيره.

(^{٢٢}) أسرار البلاغة ص ٢٧٧.. والحزن: الأرض الغليظة المرتفعة، وأبرق الحمى: موضع، النسيم: الرائحة، والوصف: النضارة والبهجة، ومنتحل: مدعي، النشر: الرائحة، وصدق الهوى: ثباته، والملل: السأم.



مجلة كلية الآداب
٢٢٢
والتشبيه كما ترى قد تحول من الابتذال والقرب إلى البعد والغرابية
بمسببين: ما شرط فيه بالاستدراك ومجيئه مقلوباً.

وما أقرب الشبه فيما أوضحه شيخ البلاغة هنا ومثل له بقول ابن
بابك، بما أوضحه البلاغيون بعد، ومثلوا له - في محاسن التشبيه
ووسائل تحويل التشبيهات القريبة المبتذلة إلى تشبيهات بعيدة غريبة -
بأقوال الشعراء المقيّدة بتشبيهاتهم بغير أو استدراك، يبرز فضل المشبه
على المشبه به، من نحو قول بديع الزمان الهمذاني:

يكاد يحكيك صوب الغيث منسكبا * لو كان طلق المحيا يمطر الذهبا

والبدر لو لم يغب والشمس لو نطقت * والأسد لو لم تُصد والبحر لو عذبا

حيث أزال بإضافة أساليب الشرط ما لحق هذه التشبيهات من ابتذال،
وأحالها إلى تشبيهات بعيدة غريبة.

٥- وقريب من سابقه "أن يدعى في الصفة الثابتة للشيء، أنه إنما
كان لعة يضعها الشاعر ويختلفها، إما لأمر يرجع إلى تعظيم الممدوح،
أو تعظيم أمر من الأمور"^{٢٢}.. وتستوعب هذه الصورة لدى عبد القاهر،
ما إذا كان الوصف المدعى ثبوته غير ممكن الوقوع، على ما هو الحال
في بيت فارسي قد ترجمه - رحمه الله - إلى:

لولم تكن نية الجوزاء خدمته * لما رأيت عليها عقد منتطق

يريد: أن الجوزاء - وهو برج حوله مجموعة من كواكب تلفه وتسمى
نطاق الجوزاء - جند من جنود خدمة الممدوح، والدليل على ذلك أنها

(٣) الأسرار ص ٢٧٧، ٢٧٨.

قد شئت النطاق حولها اجتهداً منها في خدمته، ولو لم تكن نيّتها خدمة الممدوح لما انتطقت - هكذا - كما تراها^{٢٠}.

فهذا أيضاً تخيل شبيه بالحقيقة مما أصله التشبيه، غير أنه لم يرد به الشاعر المبالغة أو الإغراق أو الإغراب، وإنما القصد منه بالأساس تعظيم الممدوح.. وتستطيع أن تسلك في هذا النظم، بيت حسان بن ثابت في رثاء إبراهيم ابن الرسول عليهما السلام، وفيه:

راى أن لو عاش ساواك في العلا * فأثر أن تبقى فريداً بلانداً

فإن حسناً أراد أن يعلل وصفاً غير واقع ولا هو ممكن الوقوع.. والروايات الصحيحة تحكي أن الرسول ﷺ حين مات ولده إبراهيم حزن عليه حزناً شديداً، فأراد شاعره حسان أن يعزّيه فالتمس لموت ولده إبراهيم علة فيها مسلاة للرسول ﷺ، فقال.. ومعلوم بالضرورة أن وفاة إبراهيم، لها سبب وعلة تنحصر في استيفائه أجله، إذ لكل أجل كتاب.. ولكن حسناً طوى في نفسه هذه العلة والتمس أخرى تخيلية تقوم مقامها، وهي: أن إبراهيم عليه السلام أثر الموت على الحياة، لأنه أدرك أنه إن عاش كان مساوياً لوأله ﷺ في الفضل، وهو يريد أن يعيش والده فريداً لا مثيل له في الناس، ولذلك أثر الموت على الحياة.

٦- ويدخل في هذا الفن - على حد ما جاء في عبارة شيخ البلاغة - قول المتنبي:

لم تحك نالك السحاب وإنما * حمت به فصيبها الرضاء

(٢٠) ينظر حاشية الدسوقي ضمن شروح التلخيص ٢٨١/٤.



إله وإن كان أصله التشبيه من حيث يشبه الجواد بالغيث، فإيه وضع
المعنى وضعا وصوره في صورة، خرج معها إلى ما لا أصل له في
التشبيه، فكان كالواقع بين الضربين^{٣٥}، فهو قريب الشبه بمسايقه غير
أن التعليل فيه شيء ثابت لا يسأل الناس عادة عن علته، ولا ينظرون
إليها لكونها ظاهرة على حسب العادة عند كل الناس.. فقد أراد أبو
الطيب أن يقول لممدوحه:

إن هذا المطر الذي تجود به السحاب لا يشبه عطاءك، وليس محاك
لتلك الذي لا يجارى، وإنما كان ذلك من السحاب عرقاً للحمى التي
أصابته حين اشتدت به الغيرة منك.. فنزول المطر وصف ثابت، لا تظهر
له علة ولا يسأل عنها لتعود الناس عليه، ومع هذا فقد راح الشاعر
يلتمس سبباً وعلّة تخييليتين لنزول هذا المطر، فوجد أنهما كاتا لأجل
الحمى التي أصابت السحاب، نظراً لغيرتها من كرم الممدوح.. وحسن
هذا التعليل أن الجواد يشبه الغيث، ولكنه أخرج المعنى في علة غير
حقيقة، وإن استمدت من واقع التشبيه المذكور.

٧- ومما هو على مثال ما سبق "في أن أصله التشبيه، ثم ياعده
بالصنعة في تشبيهه وخلع عليه صورته، قوله أيضاً:

أست ابن الألى سعدوا وسادوا* ولم يلدوا امرء إلا نجيباً

(٣٦) الأسرار ص ٢٧٨ وقد مثل متأخرو البلاغيين بهذا البيت لما كان من
حسن التعليل من الضرب الأول وهو ما كان التعليل فيه لوصف ثابت لا
تظهر له في العادة علة، وينظر في ذلك شروح التلخيص ٤/ ٣٧٥،
٣٧٦



وما ربح الرياض لها، ولكن * كساها دفنهم في التراب طيبة
فالرائحة الطيبة في ربح الرياض ليس لسببها المعروف - ومن
مرورها على الرياض واكتسابها طيباً من ورودها وأزهارها - وإنما
ادعاه لها المتنبي من أن هذا الطيب الذي تحمله إنما جاءها من مرورها
على قبور آباء هذا الممدوح.

ومن لطيف هذا النوع - كما يتراءى لعبد القاهر - قول أبي هلال
الصكري:

زعم البنفسج أنه كعذاره * حسناً، فسلوا من قفاه لسانه
لم يظلموا في الحكم إذ مثلوا به * فلشدماً رفع البنفسج شأنه^{٢٦}
ذلك أن زهرة البنفسج تمتاز بوجود نبتة زائدة خلفها، فادعى الشاعر
بخياله، أن سبب هذه (الزائدة)، تأديب وقع على زهرة البنفسج حين
زعم أن حسنه كحسن عذاره، فكذبوه على ذلك، وأدبوه على هذا الزعم
وانتزعوا لسانه من قفاه، وإسناد العذار للزهرة إنما هو على التشبيه.
ومن لطيف هذا الجنس، قول الصولي^{٢٧}:

الريح تحسني عليه * كـ، ولم أخلها في العدا

(^{٢٦}) العذار: هو أول ما يبدو على الخد من الشعر، وقد جعل الخطيب هذا
البيت أحد شواهد النوع الأول من حسن التعليل وهو ما جاء التعليل فيه
لوصف ثابت لا تظهر له في العادة علة. ويدور بشأن البيت الأسرار ص
٢٨٦

(^{٢٧}) هما في البيتة منسوبان إلى أبي القاسم الهندي نسبة إلى (هرند) قرية
بالقرب من أصبهان.



لما همت بقبلة * ردت على الوجه الردا

وذلك أن الريح إذا كان وجهها نحو الوجه، فواجب في طباعها أن ترد الرداء عليه، وأن تلف من طرفيه، وقد ادعى أن ذلك منها لحسد بها وغيره على المحبوبة، وهي من أجل ما في نفسها تحول بينه وبين أن ينال من وجهها^{٣٨}. فالريح بما تثيره تلف وجهها، وهي - أي الريح - إنما تفعل ذلك، حسداً منها لأنها لا تريد له أن ينظر إلى هذه المحبوبة، وغيره عليها كي تحول بينه وبين تقبيلها.

٨- وعلى هذه الطريقة - غير أنه لم ينص فيه على علة ولا معلول -

قوله:

وحاربني فيه رب الزمان * كان الزمان له عاشق^{٣٩}

فقد أثبت محاربة من الزمان في معنى الحبيب، ثم جعل دليلاً على علتها: جواز أن يكون شريكاً له في عشقه، وإذا حققنا لم يجب - لأجل أن جعل العشق علة للمحاربة، وجمع بين (الزمان) في هذا البيت (الريح) ببيت الصولي في ادعاء العداوة لهما - أن يتناسب البيتان من طريق الخصوص والتفصيل^{٤٠}.. ذلك أن كون العشق علة للمعاداة في المحبوب أمر معقول لا ينكر، فإذا ما ادعى مدع أن الزمان يعاديه ويحاربه فيه، كان ذلك أشبه بالعلة في ذلك، خلافاً للبيت السابق الذي

(٣٨) الأسرار ٢٧٩.

(٣٩) هو لمحمد بن وهيب من أربعة أبيات في ترجمته في الأغاني ١٩ / ٧٧.

(٤٠) الأسرار ص ٢٨٠.

أوجب أن يكون ردُّ الريح للرداء لعلّة الحسد أو الغيرة، لأن ردَّ السرِّ
شأن الريح.

ولعله قد بدا الآن أن ابن وهيب في البيت الأخير قد ادعى صفة غير
ثابتة، إذا ما ثبتت اقتضت مثل العلة التي ذكرها لكونها أمراً ممكناً.
في البيت الذي سبقه ذكر صفة غير ثابتة حقيقة وبالفعل، ثم ادعى لها
علة من عند نفسه وضعاً واختراعاً^٩.

٩- ومما يلحق بالنوع قبل الأخير أعني مما له علة مخترعة - مع
فارق دقيق بينه وبين سابقة يكمن في أن ثمة تأول في المعنى أو الصفة
الموجودة - ما استشهد به عبد القاهر وهو لأبي الفرج البغواء^{١٠}:

بنفسي ما يشكوه من راح طرفه * ونرجسه مما دهى حسنه ورد

أراقت دمي عمداً محاسن وجهه * فأضحى وفي عينيه آثاره تبدو

فقد أتى لحمرة العين - وهي عارض يعرض لها من حيث هي عين -
بعلة يعلم أنها مخترعه موضوعة: ألا وهي كون ذلك الاحمرار من آثار
رؤية محاسن الممدوح، ووهج وجهه الذي لم يتحملة الشاعر فأحدث في
عينيه ما أحدث.

١٠ - ومما يشبه هذا الفن الذي هو تأول في الصفة فقط، من غير أن
يكون معلول ولا علة - وقد ألفه عبد القاهر الانتباه إليه - ما تراه من

مجلد طلبة اللغة العربية
نزلهم في الأمراض والحميات أنها ليست بأمراض، ولكنها فطن لطيفة
والدهان متوقدة وعزمات، كقول إسماعيل بن أحمد الشاشي في مرض
لم بالصاحب بن عباد:

وحوشيت أن تضري بجسمك علة • إلا إنها تلك العزوم الثواقب

ومن لطيفه قول كشاجم يعطل نزول الحمى ولزومها بعلي بن سليمان
الأخفش:

ولقد أخطأ قوم زعموا • أنها من فضل برد بالعصب

هو ذلك الذهن أذكى ناره • والمزاج المفرط الحر التهب

فقد نفيا أن تكون حرارة الجسم المصاب بالحمى من فعل الحمى
نفسها، وادعيا أن السبب في ذلك هو اتقاد ذكاء الممدوح وفرط مزاجه
الحر، فكان أن طويا السبب الحقيقي وأظهر ما كان سببا آخر أنسب
بمقام الممدوح^٢.

ومن واضح هذا النوع وجيده قول ابن المعتز - وقد ألفت الإمام عبد
القاهر النظر إليه أيضاً -:

صدت شريراً وأزمعت هجري • وصفت ضمايرها إلى القدر؛

قالت كبرت وشبت! قلت لها: • هذا غبار وقائع الدهر

(١) ينظر الأسرار ص ٢٨٢ والبدیع من المعاني والألفاظ د. عبد العظيم
المطفي ص ٤١، ٤٢ والفنون البديعية د. فوزي عبد ربه ص ١٠٦.

(٢) شريد: تصغير اسم صاحبه، وصفت: مالت.. وينظر بحق البيتين
الأسرار ص ٢٨٣.

وهكذا إذا تأولوا في الشيب أنه ليس بابيضاض الشعر الكائن في مجرى العادة وموضوع الخلقة، ولكنه نور العقل والأدب قد انتشر، وبن من وجهه وظهر، كقول الطائي الكبير:

ولا يروّعك إيماض القتير به * فإن ذاك ابتسام الرأي والأدب^{٥٥}؛

١١ - وثمة لون من التخيل هو - بنظر عبد القاهر - غاية في الظرف، ولذا ساغ له - رحمه الله - أن يكشف فيه عن وجه الجمال، وأن يوضح أنه ذاك الذي "يكون فيه للمعنى من المعاني والفعل من الأفعال علة مشهورة من طريق العادات والطباع، ثم يجيء الشاعر فيمنع أن تكون لتلك المعروفة، ويضع له علة أخرى، مثاله قول المتنبي:

ما به قتل أعاديه ولكن * يتقي إخلاف ما ترجو الذئاب

فالذي يتعارفه الناس أن الرجل إذا قتل أعاديه، فإرادته: هلاكهم وأن يدفع مضارهم عن نفسه، وليسلم ملكه ويصفو من منازعاتهم، وقد ادعى المتنبي - كما ترى - أن العلة في قتل هذا الممدوح لأعدائه غير ذلك^{٥٦}... وأنها كرم الممدوح البالغ، وتعوده أن لا يخلف رجاء لأحد بعثه على قتل أعاديه حتى ولو كانت الذئاب، لما اعتادته من تفضله

(^{٥٥}) الأسرار ص ٢٨٤ وإيماض القتير: لمعان أول الشيب في رأسه.

(^{٥٦}) الأسرار ص ٢٩٦ وينظر شروح التلخيص ٤/ ٣٧٧.



مقدمة كلية اللغة العربية بالجامعة - العدد ٢٩
٢٢١
عليها بأشلائهم^{١٧}.. وهي مبالغة في وصفه بالجود والشجاعة على وجه تخيلي، أو قل: وصف تضمن علة تخيلية.

هكذا تتعدد صور الخيال لدى شيخ البلاغة وتتنوع ألوانه وتتشعب طرقه ومسالكه، فمنه ما يقرب من الحقيقة حتى يكاد يضافحها، ومنه ما يبعد منه خطوة أو خطوات.. وما يلبث عبد القاهر - رحمه الله - أن يعرض لما أطلق عليه البلاغيون بعد (حسن التعليل)، وهو: أن يدعي الشاعر لصفة ثابتة في شيء علة يخلقها.. حتى ينتقل إلى الحديث عن التخييل التشبيهي وغيره مما يتناسى فيه التشبيه ويأتي الحديث عنه بإفاضة في حينه.. وهو في كل ما يذكر، يأخذ بعين الاعتبار أن التخييل أياً ما كان الأمر فيه هو من باب النظم يتحد فيه الوضع ويدق فيه الصنع^{١٨}.

ب: أثر عبد القاهر فمن وليه، وحديث قدامى البلاغيين عن الخيال
وصوره:

النقط قدامى البلاغيين ممن أعقب مجيئهم مجيء عبد القاهر، الخيط من شيخهم.. فطفقوا يجعلون (الخيال) واحدة من مفردات مسائل بعينها في (علم البيان)، وأبواباً مخصوصة في (علم البديع).. مصداق ذلك أن ثمة كلاماً فاه به الخطيب القزويني في إيضاحه، ومن ورائه شراح

(^{١٧}) وفيه نوع آخر من المدح، وهو أنه يهزم الجدوى ويكسرهم كسراً بحيث لا يطمعون بعده في المعاودة، فيستغني بذلك عن قتلهم وإراقة دمائهم.. وأنه ليس ممن يسرف في القتل طاعة للغيب والحق، وأنه يعفو إذا قدر، إلى غير ذلك مما يشبه هذه الأوصاف الحميدة.
(^{١٨}) الدلائل ص ٩٣، ٩٩.

تلخيصه، يذكر فيه كثيراً مما استشهد به عبد القاهر في التفسير
 ويفصح فيه عن أنه قد يتصرف في القريب المبتدل بما يُخرجه من حيز
 الابتدال إلى الغرابة، وهو على وجوه... منها أن يكون كقول المتنبي:
 لم تلق هذا الوجه شمس نهارنا* إلا بوجه ليس فيه حياء

فهو يعني أن الشمس دائماً وأبداً في حياء وخجل من الممدوح، لما أن
 نور وجهه أتم من النور والإشراق الذي فيها، فلا يمكن أن تلاقي وجهه
 إلا إذا انتفى عنها الحياء، أما عند وجوده - كما هو حق الأدب منها -
 فلا يمكن أن تلقاه... والتشبيه هاهنا وإن بدا مقلوباً باعتبار أن مراد
 الشاعر جعل وجه الممدوح أعظم من الشمس في الإشراق والضياء، إلا
 أن استلزام اشتراكهما في أصل الإشراق، وأن الشاعر زاد على الشمس
 زيادة، أوجبت لها كونها بحيث تستحي أن تحضر بين يديه، وبحيث لا
 يتصور لها ذلك إلا بنفي الحياء إن كانت ممن يستحي، جعل التشبيه
 ضمناً^(٩).. ومثل المصنف ذلك، بقول الآخر:

إن السحاب لتستحي إذا نظرت* إلى نذاك فقاسته بما فيها.

ولو جعل التشبيه - في بيت: (لم تلق هذا الوجه شمس نهارنا) -
 معكوساً - وهو الأنسب لهذه المبالغة - لأفاد مع تلك المبالغة، هذا
 المعنى.. فتحصل من هذا: أنه شبه الشمس بالوجه عكساً للتشبيه، أو

(٩) ينظر مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح لابن يعقوب المغربي ٣/ ٤٦١.

(١٠) هو لأبي نواس، والندى: الكرم، يعني أن السحاب لتستحي إذا شبهت
 نذاك بمطرها لأنه أعظم منه، وفي هذا تشبيه ضمناً أيضاً.





شبه الوجه بالشمس على الأصل وشرط في تمامه وصحته انتفاء مانع بهذا التشبيه، وهو الزيادة الكثيرة الموجبة لكون المزيد عليه بحيث يستحي أن يحضر بين يدي الزائد في الحسن، وتحصل كذلك أن هاهنا تشبيهاً ووجهاً، شرط في صحته وتمامه انتفاء وصف اعتبر فيه، وهو بلوغه النهاية ولو كان اعتباره ادعاء، وإدراك الوجه على هذه الحالة غريب، فيكون نفس التشبيه غريباً باعتباره، وظهرت من ثم موافقته لما في قوله:

فردت علينا الشمس والليل راغم* بشمس لهم من جانب الخدر تطلع

فوالله ما أدري أحلام نائم* ألتبنا أم كان في الركب يوشع

من جهة أن التصرف فيه راجع إلى شرط انتفاء وصف كان، أو ثبوت وصف لم يكن، وأن ذلك مخرج له كذلك من الابتذال إلى الغرابة^(١).. وأياً ما كان الأمر فإن حديث الحياء وكذا التشكيك مع ذكر (يوشع) - عليه السلام - في هذا الأخير، غاية في الدقة والتخييل.

= ونظير ما سبق في الخروج عن حد الابتذال إلى حد الغرابة لما فيه من تصرف وتخييل، ما ذكره الخطيب لمن هو معروف برشيد الدين الوطواط:

عزماته مثل النجوم ثواقباً* لو لم يكن للثاقبات أفول

فجعل إرادته المتعلقة بمعالي الأمور، مثل النجوم حال كونها نوافذ في الظلمات بإشرافها، فكأنها ثقبته.. وتشبيه العزم بالنجم في الثقوب الذي

(١) ينظر مواهب الفتاح لابن يعقوب المغربي وسائر شروح التلخيص/٣
٤٦٢

هو في العزم بلوغه المراد، أمر مشهور معلوم، ولكن ادعى أن مع ثقب الإرادة، وصفاً زائداً هو: عدم الأقول، أي: عدم الغيبة ودوام الظهور، فكأنه قال: هذا التشبيه بين الطرفين تام، لولا أن المشبه اختص بشيء آخر عن المشبه به.. ومن المعلوم أن الثقب وهو النفوذ الذي في كلا الطرفين تخيلي، وأصله المجاز، واختل في أحدهما بانتفاء الوصف اللازم له في المحل الآخر، ولا شك أن إدراك هذا الوجه على هذا الشرط غريب، وعليه فالتشبيه به غريب.. ونظيره كذلك قول أبي تمام:

مها الوحش إلا أن هاتا أوانس * قنا الخط إلا أن تلك ذوابل

ويعني به أن النسوة المشبهات، تفضلن بقر الوحش في أنهن أوانس، كما أن قدودهن يفضلن بالطراوة والنضارة.. وقول البحري - غير أن الغرابة في تشبيهه ناشئة من قلب التشبيه فيهما :-

في طلعة البدر شيء من محاسنها * وللقضيب نصيب من تنهيا

وقد أراد أنها أصل الحسن وأساسه الذي يؤخذ عنه ضوء البدر، كما أراد بتنهيا: تمايلها وتبخرها، وأن الأغصان أفادت هما من محبوبته.

وصفوة القول، فإن "التشبيه - على حد ما ذكر الخطيب وأفاده غيره من البلاغيين - مما اتفق العقلاء على شرف قدره وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به لاسيما قسم النعتيل منه، يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحاً كان، أو ذماً أو افتخاراً أو غير



ذلك.. فضلاً عن أن التشبيه لديهم - وكما هو عند عبد القاهر - ينقل النفس من خفي إلى جلي، ومن معقول إلى محسوس^{٥٢}.

= فإذا ما انتقلنا من الحديث عن التخييل التشبيهي لدى علمائنا الأماجد، إلى حديثهم عن التخييل المجازي الإفرادي، فإننا نلاحظ مدى تأثر البلاغيين بعد القاهر الذي لديه أصل بابه، إذ كان يرى في الدلائل أن الاستعارة التصريحية هي: (جعلك الشيء الشيء ليس به)، والمكنية: (جعلك للشيء الشيء ليس له)، وراح يفسر ذلك بـ "أنك إذا قلت: (رأيت أسداً) فقد ادعيت في إنسان أنه أسد وجعلته إياه، وإذا قلت: (إذا أصبحت بيد الشمال زمامها)، فقد ادعيت أن للشمال يداً، ومعلوم أنه لا يكون للريح يد"^{٥٣}.

وزاد شرح الأولى بياناً، فوضّح أن سبب ما ترى للاستعارة من المزية والفخامة، أنك إذا قلت: (رأيت أسداً) كنت قد تلطفت لما أردت إثباته له من فرط الشجاعة، حتى جعلتها كالشيء الذي يجب له الثبوت والحصول، وكالأمر الذي نصب له دليل يقطع بوجوده، وذلك أنه إذا كان أسداً فواجب أن تكون له تلك الشجاعة العظيمة، وكالمستحيل أو الممتنع أن يُعزى عنها^{٥٤}.. وقال في حق الثانية: إن الكلمة المستعارة فيها، لم تنقل من معناها إلى معنى آخر كالنوع الأول، وإنما وصفت ببعض خصائصه على سبيل التخييل والوهم، وراح يستعين على بيان ذلك بقول ليبي السابق وهو العظم في هذا:

(^{٥١}) من شروح التلخيص ٢٩٦ / ٣.

(^{٥٢}) الدلائل ٦٧.

(^{٥٣}) السابق ص ٧٢.

وغداة ربح قد كشفتُ وقرّة* إذا أصبحت بيد الشمال زمامها

فبته جعل للشمال يداً، ومعلوم أنه ليس هنا مشار إليه يمكن أن تعبر اليد عليه، كإجراء (الأسد) و(السيف) على الرجل الشجاع في قولك (اتبرى لي أسد يزأر) و(سللت سيفاً على العدو لا يفل).. و(الطباء) على (النساء) في قوله: (من الأطباء الغيد).. وكإجراء اليد نفسها على من يعز مكانه، كقولك: (أتنازعني في يد بها أبطش، وعين بها أبصرم). تريد: إنساناً له حكم اليد وفعلها وغناؤها ودفعها، وخاصة العين وفائدتها وعزة موقعها ولطف موضعها، لأن معك في هذا كله ذاتاً ينص عليها، وترى مكانها في النفس إذا لم تجد ذكرها في اللفظ.. وليس لك شيء من ذلك في بيت لبيد، ولكن لما شبه الشمال لتصريفها القرّة - على حكم طبيعتها بالتصريف - بالإنسان المصرف لما زمامه بيده ومقادته في كفه، أثبت لها يداً على سبيل التخيّل والوهم والتقدير في النفس، مبالغة في تشبيهها به.. وحكم الزمام في استعارته للقرّة أي بعد تشبيهها بالمطية وحذف المشبه به، حكم اليد في استعارتها للشمال.. فجعل للقرّة زماماً ليكون أتم في إثباتها مصرفة، كما جعل للشمال يداً ليكون أبلغ في إثباتها مصرفة، فوفى المبالغة حقها من الطرفين^{٥٥}.

(^{٥٥}) القرّة: البرد، والشمال: أبرد الرياح، يفتخر بأنه يمنع عادية البرد عن الناس بإطعامهم وإيقاد النار لهم، لأن ذلك حاصل وقت الجذب عندهم. (^{٥٦}) ويفهم من كلام الخطيب الذي أجرينا عليه الاستعارة هنا، أن الضمير في (أصبحت) و(زمامها) للقرّة، بينما نراه لدى عبد القاهر يعود على الغداة، والأول أظهر.. ينظر البغية مع الإيضاح ١٣٤/٣ وأسرار البلاغة لعبد القاهر ص ٣٣، ٣٤ ودلائل الإعجاز ص ٤٣٥، ٤٦٠ وما بعدهما.





وقد تلقف السكاكي فكرة عبد القاهر السابقة، وراح يصوغها بأسلوبه ومنهجه في تقعيد المسائل وتقنينها، ويتضح من تعريفه لها وكلامه عنها، أن أي استعارة بالكنية لديه، تتضمن استعارة أخرى تلازمها ولا تنفك عنها، وهي ما أسماها بالاستعارة التخيلية، ومراده بها: إثبات لازم المشبه به للمشبه.. وسار الخطيب على درب السكاكي في القول بملازمة الاستعارة المكنية للتخيلية، بيد أنه خالفه في تحديد معنى الاستعارة المكنية، فلم يذهب مثله إلى أنها لفظ المشبه المستعمل في المشبه به بادعاء أنه عين المشبه به أي من جنسه، بل ذهب إلى أنها تشبيه مضمّر في النفس، وذلك بأن يثبت للمشبه أمرٌ مختصّ بالمشبه به من غير أن يكون هناك أمر ثابت حساً أو عقلاً أجري عليه اسم ذلك الأمر، فيسمى التشبيه استعارة بالكنية ويسمى إثبات ذلك الأمر للمشبه استعارة تخيلية^{٥٧}.. وذلك هو الصواب، لما يستلزمه قول السكاكي من مرادفة لفظ المشبه في نحو (المنية) في بيت أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها * ألفيت كل تميمة لا تنفع

وإطلاق اسمه على لفظ المشبه به، وهو (الموت) الذي ادعيت له السبعة.. وإن أخذ على رأي الخطيب أيضاً ربط هذا المصطلح بعملية نفسية أكثر من ربطه بظاهرة تعبيرية لغوية^{٥٨}، مع ما هو معلوم من أن

(^{٥٧}) بغية الإيضاح ١٤٨/٣ وينظر مفتاح العلوم للسكاكي ص ٣٧٩.

(^{٥٨}) إذ يرى الخطيب أن المكنية هي التشبيه المضمّر في النفس، المدلول عليه بإثبات لازم المشبه به للمشبه، فيقال في البيت المذكور: شبه الشاعر في نفسه المنية بالسبع ثم تناسى التشبيه وادعى أن المشبه فرد من أفراد المشبه به، ثم أثبت لازم المشبه به وهو الأظفار للمشبه، وليس



الدراسة البلاغية تتعامل مع الظواهر الأسلوبية ذات الوجود الفطري في الكلام الملفوظ، وليس مع الظواهر النفسية الخفية^(٥٩)، ومع ما هو منظور من أن الاستعارة لفظ استعمل في غير ما هو له علاقة المشابهة.

ويأتي التخييل في قرينة المكنية - حسب ما ذكر الخطيب - على أمط وأنواع، فـ "منه ما لا يكمل وجه الشبه في المشبه بدونه، كما في قول أبي نؤيب الفائي، فإنه شبه المنية - وهي الموت - بالسبع في اغيل النفوس بالقهر والغلبة من غير تفرقة بين نفاع وضرار ولا رقة لمرحوم، ولا بقاء على ذي فضيلة، فأثبت للمنية الأظفار التي لا يكمل ذلك في السبع بدونها، تحقيقاً للمبالغة في التشبيه.

ومنه ما به يكون قوام وجه الشبه في المشبه به، كما في قول محمد بن عبد الله العتبي:

ولئن نطقت بشكر برك مفصلاً * فلسان حالي بالشكاية أنطق

فإنه شبه الحال الدالة على المقصود بلسان متكلم في الدلالة، فأثبت لها اللسان الذي به قوام الدلالة على الإنسان^(٦٠).

للمشبه وهو المنية شيء محقق حساً ولا عقلاً يستعار له لفظ الأظفار.. والخطيب بذلك يخالف الجمهور فقط في تحديد مفهوم الاستعارة المكنية، إذ هي عنده فعل من أفعال المتكلم مضر في النفس، بينما هي لدى الجمهور من قبيل الاستعارة التحقيقية لأن لفظ المشبه به يستعار لشيء محقق هو المشبه كاستعارة السبع للمنية في البيت المذكور.

(^{٥٩}) ينظر التعبير البياني د. شفيح السيد ص ١٣٨.

(^{٦٠}) الإيضاح ٣/ ١٣٣، ١٣٥.

= هذا وقد أولى البلاغيون عامة، اهتماماً بالغاً بما جاء من التخييل على صورة المجاز المركب، ولا سيما ما كان منه مبنياً على تشبيه التمثيل، كما هو الحال في قول الله تعالى: (إن في ذلك لذكرى لمن كان له قلب.. ق/ ٣٧).. ذلك أن الإنسان عندما لا ينتفع بقلبه فلا ينظر فيما ينبغي أن ينظر فيه ولا يفهم ولا يعي، كان كمن عدم قلبه جملة^{١١}، ولزم على هذا ألا يقال: (فلان له قلب) إلا لمن انتفع به، فكان في قوله تعالى: (لمن كان له قلب) تخييل أن من لم ينتفع بقلبه كالعادم للقلب جملة.

ونظير ما سبق في الآية قول الرجل - مع ملاحظة شساعة البون بين كلام الخالق وكلام المخلوق -: (قد غاب عني قلبي)، أو (ليس يحضرني قلبي)، يريد أن يخيل إلى السامع أنه غاب عنه قلبه بجملته، دون أن يريد الإخبار أن قلبه - آلة العقل في الجسم وهي محل الإدراك - لم يكن هناك، وكذا إن قال: (لم أكن هناك) يريد غفلته عن الشيء فهو يضع كلامه على التخييل، على ما أفاده عبد القاهر في كتابيه الأسرار والدلائل.. وعليه فإن المراد بالآية الحث على النظر والتفريع على تركه، وليس مرادها: (لمن كان له قلب مطلقاً)، فإن هذا ظاهر الفساد، بدليل قوله تعالى: (لهم قلوب لا يفقهون بها.. الأعراف/ ١٧٩)^{١٢}.

وقد سبق لعبد القاهر أن أوضح علاقة المشابهة في الاستعارة التمثيلية بين الدلالة الأصلية للتركيب ودلالته المرادة، فبين - وقد تبعه

(^{١١}) تماماً كما «عمل من لا ينتفع بسمعه وبصره فلا يفكر فيما يؤدي إليه، بمنزلة العادم، لهما

(^{١٢}) ينظر الإيضاح مع البغية ٣/ ١٣٠، ١٣١ وأسرار البلاغة ص ٣٦٣ ودلائل الإعجاز ص ٣٠٤.



في ذلك الخطيب وغيره - أنك حين تقول للإنسان الذي يبذل جهده في أمر من الأمور دون أن يحصل على نتيجة: "(أراك تتفخ في غير محرم وتخط على الماء)، فتجعله في ظاهر الأمر كأنه ينفخ ويخط، والمعنى على (أنك في فعلك كمن يفعل ذلك).. وتقول للرجل يعمل الحيلة على يميل صاحبه إلى الشيء قد كان ياباه ويمتنع منه: (ما زال يفتل في الذروة والغارب حتى بلغ منه ما أراد)، فتجعله بظاهر اللفظ، كأنه كل منه فتل في ذروة وغارب، والمعنى على أنه لم يزل يرفق بصاحبه رفقاً يشبه حاله فيه، حال الرجل يجئ إلى البعير الصعب، فيحكّه ويفتل الشعر في ذروته وغاربه حتى يسكن ويستأنس"^{٦٣}.

والذي نود الانتهاء إليه هنا أن الخطيب الذي كرر نفس كلام وأمثلة عبد القاهر التي أسلفنا ذكرها بحق المجاز المركب مع شيء من الشرح والتوضيح، راح يسترسل في ذكر المزيد.. فذكر - في سر تخصيص التعبير باليمين - ضمن ما ذكر، قول الرماح بن ميادة - في وجه تشبيهه صورة إكرام ممدوحه له بصورة من يجعل الشيء في يمينه لإكرامه، والعكس -:

ألم تك في يميني يديك، جعلتني * فلا تجعلني بعدها في شمالكا

وأفاد أن المعنى: كنت مكرماً عندك فلا تجعلني مهتماً، وكنت في المكان الشريف منك فلا تحطني في المنزل الوضيع.. وكذا قول الشماخ - يمدح به عرابة الأوسي -:

إذا ما راية رفعت لجد * تلقاها عرابة باليمين

(^{٦٣}) الدلائل ص ٦٩ وينظر الإيضاح مع البغية ٣/ ١٢٧.

حيث استعيرت هيئة تلقي الشيء باليمين، لهيئة اقتداره على نيل
المجد، ومثله قول بشر بن منقذ:

هون عليك، فإن الأمور * بكف الإله مقاديرها^{٦٤}.

وإن كنت آخذ على الخطيب، أن استثناسه بما سبق، إنما كان لأجل
تأويل قول الله تعالى: (والسموات مطويات بيمينه .. الزمر/ ٦٧) وحمل
الآية على التمثيل المفضي للقول بالمجاز والخروج بالصفة عن ظاهر
مغناها^{٦٥}.

= كما عرض البلاغيون لأنماط متعددة ومتنوعة للتخييل - الذي لا
يخلو في مجمله من صور بيانية ينهض التخييل بها - فيما اصطلاحوا
على تسميته بـ (حسن التعليل)، وهو: (أن يدعى لوصف علة مناسبة
له باعتبار لطيف غير حقيقي)، بأن يكون ما اعتبر من العلة المناسبة
لها الوصف، غير مطابقة للواقع، أي ليست علة في نفس الأمر، بل
اعتبر كونها علة بوجه يتخيل به كون التعليل صحيحاً^{٦٦}.

وقد نظر البلاغيون في هذا الباب إلى الشيء المعلن، وهل توجد له
علة حقيقية أم لا؟، وهل إذا وجدت، ينظر الناس إليها ويسألون عنها أم
لا؟، وهل هذا الشيء المعلن وصف ثابت أم غير ثابت؟ وإذا لم يكن

(٦٤) ينظر الإيضاح ٣/ ١٢٨، ٢٩، وشروح التلخيص ٤/ ١٤٣.

(٦٥) وينظر تفاصيل رد ذلك، في كتابنا (موقف السلف من المجاز في
الصفات) صفحات ٢٦، ٩٩، ١١٢، ٢٣٤ وما بعدها.

(٦٦) ينظر الإيضاح وحاشية الدسوقي على شروح مختصر السعد ٤/ ٣٧٣،
٣٧٤.

ثابتاً، فهل هو ممكن - بمعنى أن العرف والعادة يقضيان بإمكان وجوده - أم غير ممكن؟.. وأداهم هذا إلى أن (حسن التعليل) إنما يتأتى على أربعة أضرب، لأن الوصف الذي تريد أن تثبت له علة - على ما تقتضيه القسمة العقلية - إما ثابت أي: له تحقق، وقصد بيان علة.. أو غير ثابت أريد إثباته بإثبات علة.. والأول أي الوصف الثابت إما أن لا يظهر له في العادة علة، أو يظهر له علة غير المذكورة، والثاني إما ممكن أو غير ممكن.

١- وقد سبق أن ذكرنا ما مثل به الإمام عبد القاهر لما كان التعليل فيه لشيء ثابت لا تظهر له علة حقيقية أو لا يسأل الناس عادة عن علة - وقد ذكره البلاغيون بعد - من قول المتنبي:

لم تحك نائلك السحاب، وإنما * حمت به فصبيها الرضاء

فالناس عادة لا يسألون عن علة الأمطار ولا ينظرون إليها، ولكن المتنبي جعلها في عدم محاكاته لعطاء الممدوح، فخيل أن السحاب لم يأت بالمطر لمحاكاة عطائه، وإنما أمطارها عرق من حمى أصابته جراء إياسه من مشابهته ومن إدراك ما رأى، وجراء تغيظه وأسفه على الفوات، ولا شك أن استخراج هذه العلة المناسبة إنما ينشأ من لطف في النظر ودقة في التأمل وليست علة في نفس الأمر^{٦٧}.. ومما هو قريب الشبه بما سبق قول الآخر مغللاً ظهور البدر ثم اختفائه في السحاب:

أرى بدر السماء يلوح حيناً * ويبعدو ثم يلتحف السحاب



وذاك لأنه لما تبدى * وأبصر وجهك استحياء وغابا

فنبؤ البدر ثم اختفاؤه، لا ينظر الناس إلى علته ولا يسألون عن سببه، ولكن الشاعر يعلله بهذا التعليل الطريف، وغرضه من ذلك أن يدخل السرور على المخاطب ويؤثر في وجدانه بالتظرف في مدحه والتلطف في الثناء عليه^{٦٨}

ومن لطيف ما جاء من هذا القسم مع استرسال صاحبه في الخيال، قول ابن نباتة يصف فرساً أسود محجلاً أغر:

وأدهم يستمد الليل منه * وتطلع بين عينيه الثريا

سرى خلف الصباح يطير مشياً * ويطوي خلفه الأفلاك طياً

فلما خاف وشك الفوت منه * تشبث بالقوائم والمحيا

فقد بالغ في وصف سواد الفرس، فجعله مصدراً يستمد الليل منه ظلمته، وشبه غرته - وهي: البياض بين عينيه - بالثريا، وتخيل أن الفرس أخذ يعدو خلف الصباح ويطوي الأفلاك طياً بشدة سرعته، فخشى الصبح أن يسبق، فأمسك بقوائمه وجبهته يحجره عن السبق، فترك أثراً منه في هذه الأماكن من الفرس، فكانت الغرة في جبينه والتحجيل في قوائمه^{٦٩}.

(٦٨) ينظر علم البديع د. بسيوني فيود ١٢١ / ٢.

(٦٩) ينظر بغية الإيضاح ٤ / والأسرار ٢٨٦ والفنون البديعية د. فوزي عبد ربه ص ١٠٤.

ومن لطيفه كذلك قول أحد الشعراء وقد حدث زلزال في مصر -
أثر بتولي كافور الإخشيدي أمرها - فتطير بسببه الناس:

ما زلزلت مصر من كيد يراد بها * لكنها رقصت من عدله طربا

فقد علل حدوث الزلزال - فيما لا يسأل الناس عادة عن علته - بان
الأرض باتت ترقص طرباً وفرحاً بتولي كافور، لما عرفته من علته
وفضله.

٢- ومما جاء على مثال ما يظهر لوصفه الثابت علة غير المذكورة،
قول أبي طالب المأموني في بعض الوزراء ببخارى:

مغرر بالثناء صب بكسب الـ * مجد يهتز للسماح ارتياحا

لا يذوق الإغفاء إلا رجاء * أن يرى طيف مستميح رواحا

ففعلة إغفاء النوم الحقيقية، هي: راحة البدن، ولكن الشاعر لم يلتفت
إليها وذكر أنه ينام ليرى طيف طالبي العطاء ليسعد بهم في منامه، فهو
يود أن يسأل في جميع أوقاته، حتى إذا ما جنه الليل وانقطع عنه
المستجدون لعطائه، طلب النوم، علّه يسعد في المنام برؤية مستميح
يسأله فيعطيه.. يقول الخطيب القزويني: وتقبيده - يعني: طلب النوم -
بالرواح ليشير إلى أن العفاة إنما يحضرونه في صدر النهار على عادة
الملوك، فإذا كان الرواح قلوًا، فهو يشواق إليهم فينام ليأتس برؤية
طيفهم.. وأصله في نحو قول الآخر - وهو مجنون ليلي مخاطباً إياها -

واني لاستغشي وما بي نعمة * لعل خيالاً منك يلقي خيالياً.

يقول صاحب الإيضاح: وهذا غير بعيد أن يكون أيضا من هذا
الضرب، إلا أنه لا يبلغ في الغرابة والبعد عن العادة ذلك المبلغ، فبقه قد
يتصور أن يريد المغرم المقيم إذا بعد عهده بحبيبته أن يراه في المنام،
فيريد النوم لذلك خاصة^{٧٠}.. ومهما يكن من أمر فإن طلب النوم وصف
ثابت، علته الظاهرة طلب الراحة والاستجمام، ولكن الشاعرين جعلاه
عللا أخرى يبلغان بهما مرادهما كل بحسبه.. ومن طريف هذا الضرب
قول ابن هاتى الأندلسي:

لولا تصافح رجلها صفحة الثرى * لما كنت أدري علة التيمم

فالتيمم بالتراب علته معروفة، وهي التطهر من الحدث للتهيئة للصلاة
عند فقد الماء أو العجز عن استعماله، لكن الشاعر أخفى العلة الحقيقية
للتيمم وادعى أن علته أن رجل المحبوبة بلامستها للتراب أكسبته
طهارة وشرفا، ونحن لا نتيمم إلا لنحصل على هذه الطهارة وذلك
الشرف.

٣- ويأتي حسن التعليل لما كان الوصف فيه غير ثابت وأريد إثباته
مع كونه ممكنا، ثالث مراتب هذا الباب من التخيل.. وقد مثل له شرح
التلخيص بقول مسلم بن الوليد:

يا وأشيا حسنت فينا إساءته * نجى حذارك إنساني من الفرق

فقد استحسّن ابن الوليد إساءة الساعي بالكلام على وجه الإفساد، لما
في استحسانه - لما الأصل عند الناس أن يسوءهم - من منعه إياد من

(٧٠) الإيضاح من شروح التلخيص ٣٧٨ / ٤ وينظر أسرار البلاغة

ص ٢٩٧، ٢٩٨.

البكاء، ولما في تركه البكاء من نجاة إنسان عينه وسوادها من الغرق بالدموع.. يقول الشيخ الدسوقي: "إن الشاعر يقول: إنما حسنت إساءة الواشي عندي لأنها أوجبت حذاري منه، فلم أبك لئلا يشعر بما عسدي. ولما تركت البكاء نجا إنسان عيني من الغرق في الدموع، وغرق إنسان العين في الدموع كناية عن العمى"^{٧١}.. فاستحسن إساءة الواشي بوشايته، شيء غير ثابت، لم يقض العرف بثبوته ولم تجر العادة به. ولكن قد يقع من بعض الناس فهو ممكن وليس محالاً، وقد علله الشاعر بهذه العلة الخيالية وهي: أن حذره من وشاية الواشي منعه من البكاء، فهو لأجل ذا، لم يغرق حبات عينه بالدموع.. ونظيره قول الآخر:

ولقد هممت بقتلها من حبها * كيما تكون خصيمتي في المحشر
حتى يطول على الصراط وقوفنا * فتلذ عيني من لذيذ المنظر

فقد ادعى أمراً غير ثابت ولا معتاد ولكنه ممكن، ألا وهو: هم العاشق بقتل حبيبته، وعلله بطول الوقوف معها، للمخاصمة يوم المحشر على الصراط فتلذ عينه من منظرها اللذيذ والذي يهون دونه كل عذاب.

٤- أما ما جعله البلاغيون خاتمة هذه الأقسام لحسن التعليل، فهو ما كان الوصف فيه غير ثابت وأريد إثباته، بيد أنه غير ممكن.. وهذا يوضحه قول الشاعر - وقد مر بنا -:

لولا تكن الجوزاء خدمته * لما رأيت عليها عقد منتطق

(٧١) حاشية الدسوقي وينظر سائر شروح التلخيص ٤/ ٣٧٨، ٣٧٩.



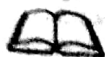


يقول الدسوقي في حاشيته على شرح مختصر السعد: "حصل مفسر البيت: أن الجوزاء مع ارتفاعها، لها عزم ونية على خدمة تلك الممدوح، ومن أجل ذلك شدت النطاق تهيباً لخدمته، فلو لم تنو خدمته ما رأيت عليها نطاقاً.. فالشاعر كأنه ادعى دعوة، وهي أن الجوزاء قصدها خدمة الممدوح، واستدل على ذلك بدليل، وهو: لو لم يكن قصدها الخدمة لما كانت منتطقة، لكن كونها غير منتطقة باطل لمشاهد انتطاقها، فبطل المقدم، وهو عدم قصدها الخدمة، وثبت نقيضه وهو المطلوب".. وبذا يكون "قد جعل علة الانتطاق في الخارج نية خدمة الممدوح، وجعل الانتطاق دليلاً على نية الخدمة" انتهى من كلام صاحب مواهب الفتاح^{٢٢}.. والمهم أن كل ما ضربنا به وله الأمثال هو - من دون شك - ضارب بجذوره في التخييل.

وعود على بدء، فإن جهود عبد القاهر وتلاميذ مدرسته في تجلية صور التخييل والكشف عن دورها في النهوض بالصور البياتية، قد واكبها - من غير ما ذكرنا - جهود أخرى لمعاصرين وتابعين له.. وإذا كان عبد القاهر قد أوفى التخييل التشبيهي حقه، فإن أبا هلال العسكري ت ٣٩٥ قد صرح قبلاً بأن التشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً^{٢٣}.. ولا شك أن زيادة الوضوح في المعنى وإكسابه التأكيد عن طريق التشبيه، أمر يرجع إلى ما في التشبيه من التخييل.

(^{٢٢}) شروح التلخيص ٤/ ٣٨٠.

(^{٢٣}) ينظر الصناعتين ص ٢٤٣.



كما نجد بواكير وملاحح الحديث عن التخييل التشبيهي لدى فطحي
البلاغيين أيضاً، في قول ابن سنان الخفاجي ت ٤٦٦: "الأصل في حسن
التشبيه أن يُمَثَّلَ الغائب الخفي الذي لا يُعْتَادُ، بالظاهر المحسوس
المعتاد، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد، أو يُمَثَّلُ
الشيء بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه، فيكون حسن ذلك لأجل الغلو
والمبالغة"^{٧٤}.. فقول ابن سنان: "أن يُمَثَّلَ الغائب الخفي الذي لا يُعْتَادُ
بالظاهر المحسوس المعتاد"، هو التخييل البلاغي في معناه العام.
وقوله: "فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد.. ويكون
حسن ذلك لأجل الغلو والمبالغة"، هو ثمرة التخييل.. كما نلاحظه فيما
ذكره ابن سنان من قول يزيد بن عوف العليمي يذكر صوت شرب رجل
اللبن:

فَعَبَّ دَخَالاً، جَرَعُهُ مُتَوَاتِرٌ * كَوَقَعَ السَّحَابُ بِالطَّرَافِ الْمُدَدِ ٧٥

حيث يشير الشاعر إلى صوت الجرع المتتابع، بل ويبالغ في إيضاح
الصورة حتى تبدو أظهر وأكمل من صوت جرع الرجل لو سمع منه..
يقول ابن سنان: "وهذا تشبيه جيد، لأنه شبه صوت اللبن على عصب
المريء من حلق الإنسان، بصوت المطر على الخباء المصنوع من
الأدم، وذلك من أصح التشبيه، لأن المريء من جنس الأدم واللبن من
جنس الماء فصوتاهما متشابهان.. والغرض في هذا التشبيه المبالغة"^{٧٦}.

(٧٤) سر الفصاحة ص ٢٤٦.

(٧٥) السابق ص ٢٤٨ والطراف الممدد: هو الخباء من الأدم.

(٧٦) السابق.





وها هو ابن الأثير ت ٦٣٧، يصرح بأن إذا شبهنا صورة بصورة هي أحسن منها، كان ذلك مثبتاً في النفس خيالاً حسناً، وكذلك إذا شبهناها بصورة شيء أقبح منها، كان ذلك مثبتاً في النفس خيالاً قبيحاً، ويتمثل ابن الأثير لما يلقيه التشبيه في النفس من خيال حسن أو قبيح، قول ابن الرومي:

تقول: هذا مجاج النحل تمدحه * وإن تعب قلت: ذاقيء الزنا بير ٧٧.

فإذا ما تخطينا فترة الشروح والتحشية والتقرير والتجريد، وطالعنا جهود المخلصين للغة وأدب العربية في العصر الحديث، فإننا - والحق يقال - لم نعدم دقائق في هذا الباب، أضفاها أدباء وشعراء يشار إليهم بالبنان، وينبغي ألا نضرب عنها صفحاً، آخذين بعين الاعتبار أن باب التخيل يتغير بحسب تغير الأزمنة والدول على حد ما أفاده ابن سنان الخفاجي ٧٨.

ولكثير من المحدثين آراء دقيقة صائبة في التخيل التشبيهي، زبدتها - على حد قول د. عبد الرازق فضل - أن التخيل التشبيهي الجيد، هو: الذي تفيض فيه الصورة بالمعاني، وتأتينا الصورة التشبيهية قطعة من نفس مبدعها، وليست وقوفاً مجرداً عند الصور والأشكال الحسية.. ومن ذلك ما سطره العقاد في كتابه الديوان، قال: "وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئاً أو أشياء مثله في الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد، ولكن

(٧٧) المثل السائر ١٢٣ / ٢ وما بعدها.

(٧٨) في كتابه (سر الفصاحة) ص ٢٥٦ وما بعدها.

التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك.. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس.. يقول مقررًا ومؤكداً: "وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء، يمتاز الشاعر على سواه.. لأنه يزيد الحياة حياة، كما تزيد المرأة النور نوراً"^{٧٩}.

وهذا مسلك جيد، نهجه كثير من الشعراء المفلقين في العصر الحديث. من أمثال شوقي ومن لف لفه من الإبداعيين في كثير من تشبيهاتهم. ومن أمثال أبي شادي وناجي ومن حبل بقيدهم من جماعة أبولو، ومن أمثال العقاد نفسه والمازني ومن سار على هداهما من جماعة الديوان.. فقط الذي نأخذه على العقاد فيما ذكره هنا هو عدم صحة ما عرض به من اتهام الصور التشبيهية في أدبنا العتيق، من وقوف أصحابها على مجرد الشكل واللون والصوت.. فإن المتعمق والمستقصي للصور التشبيهية التليدة في أشعار الجاهليين والإسلاميين والأمويين والعباسيين، يلحظ في أكثرها جلالة وبراعة ما أبدعته أخيلة شعراء تلك العصور، بما يكشف عن مخبوء النفس ومكنون الفؤاد، وبما ينقل للقارئ صورة حية نابضة لما تعمل به نفس الشاعر ويختلج في صدره، وبما يجعلك تعيش الموقف المتخيل منفعلًا به مندمجًا فيه^{٨٠}.. وربما نستطيع فيما سنذكره من نماذج تأتي - بمشيئة الله تعالى - في حينها، أن ندلل على صدق ذلك، ومن ثم عدم صحة ما اتهموا به أدبنا العربي.

(^{٧٩}) الديوان ١/ ١٦، ١٧.

(^{٨٠}) ينظر التخييل البلاغي د. عبد الرازق فضل ص ٤٢.



ثانياً: التأسيس للرمزية في موروثنا البلاغي

الممعن فيما دبجه الإمام عبد القاهر بحق الكناية - التي يأتي الرمز واحداً من أضرابها - يلحظ أنه - رحمه الله - لم يعرض للكناية عن موصوف، بينما نراه يحفل بالصفة إذ لم تأت مصرحاً بذكرها مكشوفاً عن وجهها ولكن مدلولاً عليها بغيرها، وكذا بالصفة تثبتها للشيء إذا لم تلقه إلى السامع صريحاً وجئت به إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة.. وإن هذا خلع على الكلام الفضل والمزية، وكان له من الحسن والرونق ما لا يقل قليله ولا يجهل موضع الفضيلة فيه^{٨١}.

وشيخ البلاغة وإن بدا في كلامه ما يشير إلى تفاوت الكنايات وصورها وطرقها ومسالكها التي لا حد لها ولا نهاية^{٨٢}، إلا أنه لم يضع بين هذه المصطلحات التي أسلفنا ذكرها له، حدوداً وفواصل على النحو الذي فعله السكاكي ثم الخطيب فيما بعد، حينما قسم الكناية إلى أربعة أنواع، مسمى كل نوع منها بمسماها الخاص، فما كان منها غرضية سميت (تعريضاً).. وإن لم تكن كذلك وزادت وسائطها عن واحدة، كان من المناسب أن تسمى (تلويحاً).. وإن كان الانتقال فيها بغير واسطة أو بواسطة واحدة، فإن كان فيها نوع خفاء ناسب أن تسمى (رمزاً)، وإن لم يكن فيها خفاء فالمناسب أن تسمى (إيماء وإشارة).. وراح السكاكي يذكر أمثلة لأنواعه تلك، معتمداً على معظم ما ذكره شيخه من قبل^{٨٣}.

(٨١) ينظر الدلائل ص ٣٠٦.

(٨٢) ينظر السابق ص ٣١٢، ٣١٣.

(٨٣) ينظر مفتاح العلوم ص ١٧٣، ١٧٤ والإيضاح مع البغية ١٦٢/٣.



ومن قبل ذلك - وتحت باب الإشارة - ذكر ابن رشيق ت ٥٦: همد
الأنواع، وقد مثل لها وإن لم يحد جلها، وكان مما مثل به للرمز والتكنية
-- (عدّ الحصى) عن كثرة الهم والتفكير، قول أحد القدماء يصف امرأة
قتل زوجها وسببت:

عقلت لها من زوجها عدّ الحصى * مع الصبح أو مع جنح كل أصيل
"يريد أنني لم أعطها عقلاً ولا قوداً بزوجه، إلا الهم الذي يدعوها إلى
عدّ الحصى". قال ابن رشيق: "وأصله من قول امرئ القيس:
ظَلَلْتُ رِدَائِي فَوْقَ رَأْسِي قَاعِدًا * أَعَدُّ الْحَصَى مَا تَنْقُضِي عِبْرَاتِي" ٨٤

يريد أنه لما غشي ديار الحي فلم يجد أحداً، وضع رداءه فوق رأسه
وجلس مفكراً يعدّ الحصى ودموعه لا تترقأ.. وكان ابن أبي الأصبع
ت ٦٥٤ قد عقد باباً سماه (باب الرمز والإيماء)، وقال: إن هذا الباب
فحواه: أن يريد المتكلم إخفاء أمر ما في كلامه، مع إرادته إفهام
المخاطب ما أخفاه، فيرمز له في ضمنه رمزاً يهتدي به إلى طريق
استخراج ما أخفاه في كلامه.. والفرق بينه وبين (الإشارة)، أن المتكلم
في باب الإشارة لا يودع كلامه شيئاً يستدل منه على ما أخفاه.. والفرق
بينه وبين (الإلغاز)، أن الإلغاز لا بد فيه من ذكر بعض أوصاف الشيء
المعمى عنه والمشاركة بينه وبين غيره، فهو أظهر من باب (الرمز)
الذي مثل له صاحب (بديع القرآن) بقول النابغة الذبياني:

أَحْكَمْ كَحَكَمِ فَتَاةِ الْحَيِّ إِذْ نَظَرْتُ * إِلَى حَمَامٍ شَرَاعٍ وَارِدِ الشَّمَدِ

(٨٤) العمدة لابن رشيق ١ / ٣٠٤.

يحفه جانباً نيق وتبغفه * مثل الزجاجة لم تكمل من الرمد
قالت ألا ليتما هذا الحمام لنا * إلى حمامتنا ونصفه فقد
فحسبوه فالضوء كما حسبت * تسعاً وتسعين لم تنقص ولم تزد
فكملت مائة فيهم حمامتها * وأسرعت حسبة في ذلك العدد

فإنه رمز إلى عدة الحمام التي رأتها الزرقاء - وعدتها ستة وثلاثون
حمامة - فأخفى هذه العدة، ولم يدل عليها بصريح الدلالة، ورمز للدلالة
على عدتها بهذا الطريق^{٨٠}، أن عدتهن ومثلهن ونصفهن وربعهن، إلى
جانب حمامتها يساوين مائة.

ومهما يكن من أمر، فالرمز يطلق عند البلاغيين، على الكناية التي
انعدمت فيها الوسائط أو قلّت، وكان بها نوع من خفاء التلازم بين
المعنيين المكنى به والمكنى عنه، نحو: (عريض القفا) كناية عن
الغباء.. وهو - بالطبع، وعلى ما سيأتي تفصيله - يغير الرمز لدى أهل
الحدائث الذين يعنون به: (عدم الكشف عن المعنى الذي يختلج به نفس
الأديب) كذا بما يفيد التعمية وعدم الوضوح.

والذي يهمنا الآن من كل هذا وبخاصة من حديث البلاغيين عن
الكناية، هو أنهم ميزوا بين ما صح ووضح فيه الانتقال بين المعنيين
المتلازمين، وما كان من ذلك على العكس.. وقد مثلوا لكليهما بقول
العباس بن الأحنف:

سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا * وتسكب عيناى الدموع فتجمدا

(٨٠) ينظر بديع القرآن لابن أبي الأصبع ص ٣٢٣.

فدل بسكب الدموع على ما يوجبه الفراق من الحزن والكمد. فاحسب
وأصاب، لأن من شأن البكاء أبداً أن يكون أمانة للحزن، وإن يجعل دلالة
عليه وكناية عنه.. ثم ساق هذا القياس إلى نقيضه، فالتمس أن يسار
على ما يوجبه دوام التلاقي من السرور بقوله: (لتجمدا).. وغلط فيسر
ظن، وذاك أن الجمود هو ألا تبكي العين في حال يراد منها ذلك..
وسياتي كيف نهض الخيال بالصور الكنائية في تراثنا الشعري، وكيف
امتاز أدبنا العربي في هذا الميدان بالوضوح، في حين أضحي الغموض
والاغراق في الرمزية ملمحاً من ملامح تشكيل الصورة الشعرية في
شعر الحدائين. وكيف أدى ذلك إلى فساد الذوق وإلى غلبة الشعر
الهلامي السطحي الذي استهدف محاربة الأصالة والبلاغة، وكيف سعى
باصحابه إلى الانفصال عن مسار الأدب العربي الصحيح.



المبحث الثاني

إشكالات الحداثيين تجاه الخيال الشعري والرمزية في الأدب العربي، ومدى تأثرهم بالحدائثة التغريبية

أولاً: الدافع وراء اتهام الحداثيين الأدب العربي ورميه بالخيال المصطنع:

ينتاب الأدب العربي في صورته الراهنة محنة تشبه تلك التي انتابته في القرن الثالث الهجري.. ووجه الشبه بينهما هو التداعي الذي أصاب نفراً من المثقفين من الشعوبيين والحداثيين الذين التقوا على كلمة سواء، تمثل في تجريد فن العربية الأول من كل قيمه خلقية وفنية، واتهام أصحابه بفساد الذوق وشطط الذهن، وأن أدبهم أدب تكسب ومعدة وبطون وفقاقيع، "وأدب صحراوي جاف ملئ بالمبالغات والتكلف والزخرف، ووصف العقلية العربية بأنها عقلية سامية قاصرة عن استنتاج المعاني المجردة"^{٨٧}.

ووجه آخر للشبه، هو: ظهور حركة التأليف والترجمة لكل ما من شأنه ذم العرب وامتداح غيرهم، ووضع الشروح الغربية لتشويه الأدب العربي والزراية بما ينطوي عليه من قيم ومثل عربية.. والذي يرمق مسار هذه الهجمة الشرسة من قديم، يلحظ أنها سارت في خطين

(٨٧) بقظة الأدب العربي في مرحلة ما بين الحربين لأنور الجندي ص ١٧٦

متوازيين تارة، ومتداخلين أخرى، وأنها ما لبثت أن بزغت قرونها من جديد في عشرينيات هذا القرن حين التمتعت سوق الثقافة الغربية، وانفتحت أمام المستشرقين والمبشرين - الذين عكفوا على دراسة الأدب العربي وتحليله - نوافذ تحمل تجاه ثقافتنا مناهج مغرضة. ظاهرها الموضوعية وباطنها تشكيك المثقفين العرب في مسلماتهم تراثهم الأول. على ما يظهر من حركة التمرد التي يأتي في مقدمتها أ. أحمد أمين. وسلامة موسى، وزكي نجيب محمود، ولويس عوض، والمدعو علي أحمد سعيد الذي أعلن تبرئته حتى من اسمه العربي الإسلامي، وخلع على نفسه اسم (أدونيس) وتعني (البطل الأسطوري) أو (إله الخصب) عند الفينيقيين، وغيرهم من رموز الحداثة التغريبية الذين لجأوا في طغيانهم يعمهون، ودأبوا على التمرد على تراث الأمة الشعري ووصفوه ببرية الشعر والبداءة.. وبالتحجر والجمود والعقم والتقييد بالقيود الشكلية.. وبالخيال المصطنع والبهرجة الكاذبة والفرقة اللفظية والصنعة البديعية.. وبافتقار النزعة الإنسانية.. وأخيراً بالمحلية وبأنه الأشد كلفاً بعبادة القديم.. وأنه لأجل كل ذلك لن يصل إلى العالمية إلا بالتححرر من ربة الماضي واحتذاء القيم الفنية الأوربية^{١١٨}.

(١١٨) ينظر في ذلك على سبيل المثال فيض خاطر لأحمد أمين ١٢٢ / ٢، ٢٥٠ - ٢٦٠ والخيال الشعري عند العرب لأبي قاسم الشابي.. إلى آخر ما طفحت به كتب هؤلاء الذين ذكرنا أسماءهم ومن كان على شاكرتهم.. وقد كان للدكتور محمد طه عصر جهد مشكور في تفنيد هذه الشبهات في بحث له بعنوان: (عالمية فن العربية الأول.. وإشكالات الحداثيين) نشر في حوانية كلية اللغة العربية جامعة الأزهر بالقاهرة العدد ٨ ص ٤٣٤.



مسألة كلوه اللغة العربية

هذا على الرغم من أن الأدب العربي يمثل - على حد قول د. طه
عصر - أحد معطيات الحضارة العربية، وقد أدى عبر ماضيه الطويل
دوره التاريخي والعقدي، أو الفكري والإنساني على أحسن ما يكون
الأداء. فكان - وبخاصة الشعر منه - ديوان العرب وخزانة حكمته
ومستنبت آدابهم ومستودع علومهم، وبه حفظت الأسباب وعرفت
المآثر، ومنه تعلمت اللغة وكان الحجة فيما أشكل من غريب القرآن
وحديث النبي ﷺ وأخبار أصحابه والتابعين، هذا عن دوره التاريخي..
أما دوره العقدي أو الفكري، فهو: خدمة الدعوة والدفاع عنها كما
يتضح من قول النبي ﷺ ملتفتاً إلى الأنصار: (ما يمنع القوم الذين
نصروا رسول الله بسلاحهم أن ينصروه بالسنتهم)، وكان ما هو معروف
من رد حسان بن ثابت وقول الرسول ﷺ: (قل وروح القدس معك)^{٨٩}.

ثم كان له بعد ذلك دوره الحضاري الذي يتمثل في نقل معطيات
الحضارات التي توارثها في البلاد المفتوحة، وكان ذلك بلغة القرآن، إلى
أن جاءت النهضة الأوروبية وقامت على أكتاف الحضارة الإسلامية في
العصور الوسطى، فكان العرب أينما حلوا يحملون معهم لغتهم.. تلك
اللغة التي قدر لها أن تصبح أداة أدب عظيم، والتي كان من فخارها أنها
صارت الواسطة التي نقل بها علم أرسطو وجالينوس الذي كان قد
أوشك أن ينسى^{٩٠}.

(^{٨٩}) ينظر الأغاني للأصفهاني ج٤ ط. التقدم ١٣٢٣ والعمدة لابن رشيق
٣١/١.. والحديث رواه البخاري ومسلم وغيرهما من أصحاب السنفن لكن
بلفظ: (اللهم أيده بروح القدس).
(^{٩٠}) ينظر د. عبده بدوي مجلة الشعر عدد ١٥ يوليو ١٩٧٩ ص ٥.

وكان من أهم ما تذرعه به الحداثيون - وهو ما يعنينا هنا - ما تغشوا من هذه الشبهات السالفة الذكر من اتهام أدبنا العربي بفساد الذوق والمقاييس الجمالية، وبالخيال المصطنع والبهرجة اللفظية.. وما فُسر أهل الحداثة يلجون في إثارة هذه الأباطيل ويرمون أدبنا بأنه تمثال بديع من المحسنات لا حياة فيها، وبأنه أدب بطون ولا حظ له من الجوهر أو الروح، وتلك هي بعض عباراتهم.. وهم في هذه الفرضية يجردون الأدب العربي من رسالته في الحياة، ويعتبرون ما سبق ذكره جنائية على الأدب وإمالة للذوق، وأنه يضعف ملكة الإبداع ويقعد بالأدب عن العالمية.. ومثلهم الأعلى في ذلك هو الأديب الإنجليزي (صامويل تيلور كوليردج) أشهر من تكلم عن الخيال في النقد الأدبي الأوربي في القرن التاسع عشر.

وقبل أن نتعرف على ما لدى (كوليردج) ونعقد مقارنة بين الخيال لديه ولدى شيخ البلاغة العربية، يجب التنبيه أولاً على أن ما أثاره أهل الحداثة بحق تراثنا الأدبي - فيما يتعلق بجزئية التأنيق البلاغي - سبق أن أثاره كثير من الشعوبيين الذين افتخروا على العرب بالذوق والبلاغة. مما جعل الجاحظ يرد عليهم بقوله: "ونحن إذا ادعينا للعرب أصناف البلاغة في القصيد والأرجاز والمنثور، وفي المزدوج وما لا يزدوج، فمعنا الحكم على ذلك، في الديباجة الكريمة والرونق العجيب والسبك والنحت".



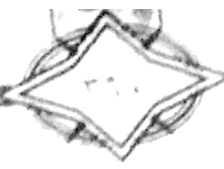
وإذا كان التائق البلاغي الذي هو من مثالب الأساليب العربية عند
الحدثيين، قد حل دون وصول الأدب إلى العالمية، فإن هذا يرد عليه
وينقضه ما قرره المستشرق الإنجليزي س. هاملتون جيب (١٨٩٥ -
) من أن التائق البلاغي هذا، يعد أحد السمات التي يتميز بها الأدب
العالمي.. وهو وإن جرد الأدب العربي منه، فقد ناقض نفسه حين ذكر -
والحق ما شهدت به الأعداء - أن "التائق البلاغي الشرقي الذي أصبح
نموذجاً، هو أجنبي على التعبير العربي الطبيعي، وقد زحف إلى الأدب
العربي من مصادر أجنبية"^{٩٢}.. ويذهب إلى هذا الرأي أيضاً المستشرق
النمساوي جوستاف جرونباوم (١٩٠٩ - ١٩٧٢)، مقررًا أن الجمال عند
العرب لم يكن سوى زخارف، وعن هذه النظرية الأرسطوطالية نشأت
النظرية النقدية العربية"^{٩٣}.

إذا كيف يكون التائق البلاغي أو البديع - وما به من خيال نراه ماثلاً
في كثير من صوره - من مثالب الأدب العربي وأنه سمة فعدت به دون
العالمية، ثم هو بعد، أصل يوناني نقله العرب؟!.. ثم هو كيف يكون
عربياً وأجنبياً في آن، مع أن البديع كما يقول ابن المعتز معروف في
القرآن وكلام العرب والحديث النبوي والأشعار المتقدمة"^{٩٤}.. بل كيف
يبنى القول بهذا والعرب الجاهليون لم يعرفوا المصادر الأجنبية، فضلاً

(٩٢) عالمية فن العربية الأول (د. عصير ص ٤٥٥ نقلاً عن تاريخ الأدب
العربي للسباعي ص ٦٩).

(٩٣) دراسات في الأدب العربي لجوستاف ترجمة إحسان عباس وآخرين
ص ٩ بيروت ١٩٦٢.

(٩٤) نظر النقد المنهجي عند العرب د. مندور ص ٤٨.



عن أن ينقلوا عنها أو يتأثروا بمعطياتها الجمالية^{٩٤}.. وأيضاً لابد
يتسنى ما قيل، مع ما اعترف به المستشرق كراتشوفسكي مقرراً أنه
من الصعب إيجاد آثار للتفوذ اليوناني في نشوء البديع العربي. وإن
الأخير قد ولد في بيئة تختلف عن البيئة التي نشأ فيها البديع اليوناني
كل الاختلاف، وإن ابن المعتز كان رائد البديع في الربع الأخير من القرن
التاسع وأن منهجه جاء نتيجة دراسته للقرآن والحديث وشعر العرب
الذي ظهر في هذا الاتجاه^{٩٥}..

ثم إن البديع بحكم طبيعة الشعر ذاته أمر يحتاج إلى صياغة، وفي
طرق هذه الصياغة تتركز عادة أصالة الشاعر، إذ بفضلها يقيم علاقات
بين الأشياء، وكلما ازدادت تلك العلاقات ودقتها وجدتها وقوة إحاثها
ازداد شعره جودة. فالليل (كالجمل تمطى بصلبه)، والبرق (كمصابيح
راهب أمل السليط)، و(الحرب تهر الناس أنيابها عضل)، والرجل
الشجاع (تسد به لهوات ثغر)، و(الصدر يريح الليل عازب همه) كما
يريح الراعي الإبل إلى مباءتها، وفوارس تغلب (يطعمون الموت كل
همام).. وما إلى ذلك مما يجده القارئ في باب الاستعارة من كتاب ابن
المعتز السابق ذكره^{٩٦}.

وهنا نتساءل مع د. عصر.. إذا كان الحداثيون العرب قد جردوا الأدب
العربي من العالمية على هذا الأساس البديعي الذي بنوا عليه تصورهم
الغير منسب، واعتبروه تمثلاً بديعاً وخيالاً مصطنعاً قائماً على عبادة

(^{٩٤}) عالمية فن العربية الأول ص ٤٥٦ عن دراسات في الأدب المعاصر
لكراتشوفسكي.

(^{٩٥}) النقد المنهجي عند العرب د. مفدور ص ٤٧، ٤٨.





الماضي، وأنه أفقد الأدب وظيفته الحياتية، وقصره على الدعاية السياسية للحاكم.. أفلا تعد هذه الدعوى بلورة عربية لفكر غربي أشاد به من قبل كثير من المستشرقين وقرروا من خلاله أن الطريقة السائدة في الشعر العربي هو فن الزخرفة^{١٧}؟!.

ويبدو أن جوستاف جرونباوم - يقول عصر - قد نسي ما كان يدعو إليه من قبل، من أن هذه الصنعة البديعية عند العرب، إنما هي أصل يوناني وأنها من ملامح العالمية في الأدب، إذ نراه - دون تمحيص - يقرر أن هذه الصنعة هي السبب في تأخر المسلمين وتأخر أدبهم بسبب نزوعهم إلى حب الماضي، وأن الكاتب المسلم كان متقناً أنواع الأساليب في صفة أي حاكم في أية طريقة، ومثل هذا يقضي على الطبيعة العقلية والجمالية في هذا النوع من الثقافة التي تحجز الذهن بسبب إثارتها الشكل والشكلية على ما فيها من ميل إلى الظهور بمظهر جمالي^{١٨}.

إن المتأمل في حقيقة الأمر - بعد كل ما سردناه من حقائق - يجد بوضوح أن المتمردين عندنا، والمتجنين على تراثنا العربي لا يعدون أن يكونوا ببغاءات يرددون ما يقوله غيرهم من أعداء ثقافتنا.. وأن اتهامهم الذوق العربي بالفساد والشطط، واتخاذهم الحداثة سبيلاً لهدم تراثنا البلاغي، لا يتعدى طور أن يكون تعويذة نقدية صعودوا على سلمها ليطلبوا الشعراء بالصدور عن أذواقهم هم وليس عن أذواق القدماء..

(^{١٧}) عالمية فن العربية الأول د. عصر ص ٤٥٦ عن المدخل لدراسة الفلسفة الإسلامية لجوتيه.

(^{١٨}) عالمية فن العربية ص ٤٥٦ بتصرف، عن (دراسات في الأدب العربي) لجرونباوم.



آية ذلك ما أتوا به في ثوب النصيحة والمناشدة بألا يجمدوا على تشبيهاتهم التي لا توانم العصر، صائحين بأنه قد حلت الطائرة محل الإبل ولا زلنا نقول: (ألقى حبله على غاربه).. ذلك أن هذه الصيحات ما هي إلا صدى وترداد لمقولات الحائقين، ثم هي بلورة عربية لفكرة استشرافية نلمح أصولها عند (كراتشكوفسكي) حين رمى البديع العربي بالعقم والجمود، مدعياً أن التجديد في هذا المجال لم يكن سوى "إحلال شيء محل آخر، فحل القطار محل الناقة، وظلت التقاليد القديمة مهيمنة على الشعر العربي"^{٩٩}.

أفتسلم - بعد كل هذا - دعاوى الحداثيين أن الخيال في الأدب العربي كان خيالاً مصطنعاً وذا بهرجة كاذبة وفرقة لفظية وتمثالاً لا حياة فيه. أفسد الذوق وأضعف الملكة وأقعد الأدب عن العالمية؟.

ولا يمنع ما ذكرنا - وهذا للإنصاف - أن لعقلاء المحدثين آراء دقيقة ونماذج طيبة في التخيل البياني، زبدتها: أن التخيل الجيد هو الذي تفيض فيه الصورة بالمعاني، وتأتينا صورته تيك قطعة من نفس مبدعها، وليست وقوفاً مجرداً عند الصورة والأشكال الحسية كما ادّعى وعلى ما سيأتي بيانه.

ثانياً منازع التخيل لدى الحداثيين

وكما معنا، يعد (صامويل تيلور كوليردج) الإنجليزي أشهر من تكلم عن الخيال في النقد الأدبي الأوربي حديثاً، وتحديداً في القرن التاسع

(^{٩٩}) ينظر عالمية فن العربية الأول د. محمد عصر ص ٤٥٧ عن دراسات في الأدب المعاصر لكراتشكوفسكي ص ١٨.



عشر، وقد تأثر به كثير من شعرائنا المحدثين كالعقاد وعبد الرحمن
شكري وعمر أبو ريشة.. إلخ.

والخيال عند (كوليردج) هو الخيال الرومانسي.. وعلى ضوء ما ذكره
الدكتور أحمد كمال زكي في كتابه: (النقد الأدبي الحديث.. أصوله
ومناهجه)، والدكتور حسن جاد في كتابه: (على هامش النقد الأدبي
الحديث)، فإن (كوليردج) اهتم في الفصل الثالث عشر من كتابه (السيرة
الأدبية) بالخيال الشعري، وفسره تفسيراً فلسفياً اهتدى من خلاله إلى أن
إبرك الخيال، إنما يكون: بمزجه شتى المتناقضات بطريقة تتأى بنفسها
عن أن تكون مجرد تجميع للصور.. فهو يرى أن لدى الشاعر القدرة
على خلق جو أو نغم خاص يُمكنه من إحداث توازن بين الصفات
المتضادة أو المتعارضة، بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة،
والموضوعات القديمة المألوفة.. بين حالة غير عادية من الانفعال
ودرجة عالية من النظام.. بين الحكم اليقظ والانفعال العميق^(١١).

فالخيال الشعري عند (كوليردج)، وبمعنى أوضح، هو: القوة الموحدة
المركبة التي تسعى إلى إيجاد وحدة في الأفكار والموضوعات الخارجية
وتحويل الواقعي منها إلى مثالي.. وبهذا تتجاوز وظيفة الخيال ما يمكن
أن يصنعه قاتون (الترابط) أو (تداعي المعاني) من صلات باردة بين
الأجزاء، إذ ذلك أدخل في مفهوم التوهم الذي يعني: القدرة على جلب
مجموعة متباينة من الصور يربط بينها الشاعر ربطاً تصفياً مجرداً من

(١١) ينظر (النقد الأدبي الحديث.. أصوله ومناهجه) د. أحمد كمال زكي ص
١٢٦ و(على هامش النقد الأدبي الحديث) د. حسن جاد ص ٣٦.

العاطفة وفق قانون الترابط أو تداعي المعاني، ومن ثم تكون الصور قلقة فيما بينها، إذ تفتقر إلى الوشائج والصلات الرابطة بينها (كوليردج) الذي تأثر كثيراً بـ (كانت)^{١٠٢}، يقسم الخيال إلى: أولى يشترك فيه الناس جميعاً بطريقة تلقائية وبدون وعي منهم. وخيال ثانوي يعد صدى للخيال الأول، وهو الذي يختص به الشعراء، والأخير "وإن كان مخلوقاً مع الإرادة الواعية إلا أنه يُفَتَّت ويشتت ويفكك، كسريع الخلق ويوجد من أجل بلوغ المثل الأعلى، فهو نشيط بطبيعته. وليس كالوهم الذي لا يتعامل إلا مع الثوابت والمحددات ويظل مفعماً بالعواطف الجياشة إلى أبعد مدى"^{١٠٣}.. فـ "الذي يحدث في الخيال الشعري، هو أن الشاعر يخلع روحه على موضوعات العالم الخارجي ويفرض عليها عاطفته ووعيه وذاته، وفي أثناء هذه العملية يبدو له كأنه يسبر أغوار هذه الموضوعات، وكأن حقيقتها الجوهرية تتكشف له"^{١٠٤}.

- (^{١٠١}) ينظر مفاهيم نقدية د. عبد المطلب زيد ص ٤١، ٤٢.
- (^{١٠٢}) في تفرقة بين الحكم الجمالي والحكم العقلي.. و(كانت): فيلسوف ألماني، كان يرى أن الخيال أجل قوى الإنسان، وأنه لا غنى لأية قوى أخرى من قوى الإنسان عن الخيال.. ينظر النقد الأدبي الحديث د. غنيمي هلال ص ٤١٢.
- (^{١٠٣}) النقد الأدبي الحديث أصوله ومناهجه ص ١٢٦، ينظر مفاهيم نقدية د. عبد المطلب زيد ص ٤١.
- (^{١٠٤}) وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث د. سامي منير عامر ص ٩٦ وينظر كتاب كوليردج للدكتور مصطفى بدوي ص ٨٥.





ومعرفة النفس تتطلب ما أسماه (كوليردج) بالخيال الأولي لكونه القوة الحيوية والعامل الأساس في كل إدراك إنساني، وهو يشمل ما يسميه (كانت) الخيال الإنتاجي أو الاختراعي أو التأليفي ويتمثل في صور المجاز العربي: التشبيه - التمثيل - المجاز - الاستعارة، وهو الذي يستمد عناصره من الذاكرة بعد أن يكسو الذاكرة صيغة حية.. ويتخذ في الأدب مظهراً تعبيرياً أو وصفيّاً في الأسلوب، وتأليفاً في اختراع حوادث خارجية تؤثر في الشخصية، وذلك حين يكون ذا عنصر قصصي.. ويتخذ مظهراً نفسياً بالكشف عن الحال النفسية بوساطة الصور ووصف مظاهر العاطفة الخارجية.. كما يشمل ما يعرف بالخيال الابتكاري، وهو الذي يبدع الشاعر به الأساطير أو الخرافات التي يسوق بها قضاياها.

وأما الثانوي أو الشعري الذي يعد صدى للخيال السابق. فإنه يصطبغ دائماً بالوعي الإرادي، وهو وإن كان يتفق مع الخيال الأولي في نوعه، إلا أنه يختلف عنه في درجته وطريقة عمله، لأنه يحل الأشياء أو يؤلف بينها ويوحدها، أو يتسامى بها ليخرج من ذلك بخلق جديد هو الخيال الجمالي.. وهو القوة العليا على تمثيل الأشياء، ويتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأولي من مدركات، فيحولها إلى تعابير بمثابة الجسم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية التي هي في أصلها مدركات عقلية محضة، والطبيعة - كما يراها الشاعر - ما هي إلا رموز للحياة الفكرية التي يمارسها المرء أو يشار له فيها^(١٠).

(١٠) ينظر دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص ٧٧ والنقد الأدبي الحديث ص ١٤، ١٦ وكلاهما للدكتور غنيمي هلال.



إن الخيال - كما يتراءى لـ (كوليردج) وعلى حد قول الدكتور عبد المنعم خفاجي - هو ما "يحاول الشاعر به أن يسمو على الواقع نحسب المثال، أي أنه: يحاول أن يكشف لنا عن الحقيقة الكامنة وراء الظواهر عن جوهر التجربة الإنسانية.. يحاول أن يؤلف صورة الكامنة من شذوذ الجزئيات المتناثرة، وعلى ذلك فقد حقق نظرية أخرى في الخيال، هي: أن الخيال ليس تذكر شيء أحسنه من قبل، وليس ابتداء صوراً جديدة مركبة من حسيات، بل هو في الواقع: خلق جديد، خلق صورة لم توجد وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده، صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كلاً واحداً في الفنان" (١٠٦) .. وهو عنده - وعلى حد قول صاحب كتاب (الخيال.. مفهوماته ووظائفه) - "يعيش الإرادة، ولا يتجلى إلا في عملية الإبداع الفني، إنه يحل ويفكك ليعيد الخلق، ويناضل ليخلع على الأشياء وضعاً مثالياً يوحد بينها" (١٠٧) .. فالخيال برأي (كوليردج) قائم على أمرين هما، التفكير: وهو مرحلة تحليل عناصر الصورة الخيالية، والتركيب: وهو مرحلة تأليف هذه العناصر بعد منحها من نفسه وظيفة جديدة، تؤديها الصورة بعد انفصالها عن التأمل الداخلي في صورة محسنة (١٠٨).

لكن الدكتور مصطفى ناصف يذكر مُتَشَدِّداً في شرح واف، أن القول بأن الإبداع يقوم على التفكير وتأليف عناصر الصورة المعهودة بشكل

(١٠٦) دراسات في النقد الحديث ومذاهبه د. عبد المنعم خفاجي ص ٤٤ وينظر

البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي د. علي صبح ص ١٤٣.

(١٠٧) الخيال د. عاطف جودة ص ٢٤١.

(١٠٨) ينظر الصورة الأدبية د. مصطفى ناصف ص ٣٩، ٤٤، ١٢، ١٥.



جديد. قول نافيض بشوه حقيقة الإبداع في صميمه، فلا ترجع الجودة إلى كون المؤلف أو التنظيم جديداً فحسب، بل إلى أن العناصر التي أدخلت في النظام الجديد كانت - بالفعل - جديدة من حيث معانيها ووظائفها.

ويرى الدكتور ناصف أن للخيال الشعري جانبين: تحليل وتركيب. والتحليل لا يصبح عملاً فنياً إلا إذا كان في كل، وليس غاية في ذاته، بل هو خطوة ضرورية سيكولوجية من حيث إن الفن يخرج اللاشعور المتناقص المفكك إلى الشعور المنظم الموحد، ولا علاقة لهذا التفكيك أو التحليل بما يقال عن رعاية تفاصيل الأشياء والنظر إليها، وسواء أنظر الخيال إلى التفصيلات أم أهملها، فإنه على الدوام - إذ يحقق الاندماج بين الشعور واللاشعور - يحقق التوافق بين الوحدة والتنوع، فالوحدة تعبر عن الشعور، والاختلاف تعبر عن اللاشعور، والوحدة بلا تنوع كالتنوع بلا وحدة لا يخلق عملاً فنياً، وعلى هذا النحو فالحياة الشعورية الخالصة نراها واضحة محددة، والحياة اللاشعورية الخالصة ترى مبغرة مفككة^{١١}.

والتعبير الفني هو وحده القادر على أن يخلق الجمال من مجموع حقيقي كل منهما لا يكتفى بذاته.. وبناء على هذا نفهم كيف يحقق الخيال صفة عليا، هي: التوازن والاعتدال، فيشعر - من ثم - الرضا بالانطلاق

فالتخيل الشعري الثانوي - بناء على ما سبق ذكره هنا - يخلق تقارباً
تتلاءم عناصره تلاؤماً مظهره الوحدة والتنوع المشار إليهما مسلفاً.
وهذان مصدرهما: إدراك الدلالة.. وإذا كانت الدلالة تتبع من إحساس
أعطيه المرء في البدء، فإن ثمة قوة روحية تدخلت في كشف ذلك
الشيء كشفاً قد يجعله جديداً، هذا التدخل يعني أن التخيل يرتبط ارتباطاً
ضرورياً بما نسميه الواقع، ويعني أنه في الوقت نفسه أسمى من أن
ينحل إليه في سر.. وبذلك يمكن أن يهاجم الذين يرون أن التخيل
الشعري ينفصل عن الواقع فضلاً عن الذين يعتبرون الخلق الشعري
مجرد تلوين للواقع^(١١).

ثم إن ما قيل بحق خلط بعض القدماء بين الوهم والتخيل في المفهوم،
لحد أن أدام هذا الخلط إلى الحذر من استعماله لمجافاته العقل الذي
بدونه تكون الأفكار مزورة والحقائق مشوهة.. ينبغي ألا نوجه إليه
لوماً، لأن القدماء كانوا يمثلون مرحلة تاريخية في تدرج مفهوم التخيل،
كما أن النقد الحديث يمثل مرحلة لها دورها في تحديد مفهومه.

إنها إذن وجهات نظر لا تعدو طور الأخذ والرد، ويدور جميعها حول
الحق والأحق، بين الجدير بالاعتبار والأجدر.. ولا يستأهل الأمر -
والحال كذلك - لأن نشكك في نظرة الأدب العربي للتخيل، ولا أن نرمي
أدب تراثنا بفقرية أن الأخيلا التي تمخضت عنها مصطنعة أو متكلفة، أو
أن نتهمها بفساد الذوق والمقاييس وبالبهرجة اللفظية، إلى آخر ذلك..

(١١) الصورة الأدبية ص ١٣، ١٤ باختصار وينظر قدامة بن جعفر والنقد
الأدبي د. بدوي طبانة ص ٣١٣ ومقدمة شرح ديوان الحماسة للمرزوقي
ص ٨: ١١.

ومما يلاحظه أن مثل هذا التعميم يتنافى تماماً مع النظرة العلمية للأمور.
والنقد الدقيق للحكم على الأشياء.

ومشكلة المتمردين على العربية وآدابها من أهل الحداثة، أنهم يريدون
أن يحاكموا أدب الفصحى إلى أدب الغرب ناسين أو متناسين أن لكل أمة
ثقافتها، وأن لكل أدب خصوصياته التي تميزه عن غيره.. وقد أداهم
صفهم على أدب القوم إلى أن يؤثروا ما قاله الغربيون دون أن يفكروا
في صلاحه لنا أو خطئه.. ومنهم من أخذ ما قاله الغربيون باطمئنان
ورقة.. ومنهم من رآه أكثر قداسة.

وإذا كان يعاب على أدبنا أنه جمد على مذاهب القدماء، فأي عذر لنا
نقبل ما يفرض علينا من مناهج أنشأها الغربيون على مقاييس أدبهم
ورفود فنونهم؟ وكيف نقبل منهم ما ليس مطابقاً لأذواقنا وبيئاتنا؟ ولماذا
نكون تابعين لمدارس معينة في الفكر والأدب والشعر، ولا تكون
نظرياتنا العربية الأصيلة ومدارسنا المبتكرة قائمة على أسس من قيمنا؟
لماذا نتأقلم نحن لنظريات الآخرين، ولا نمتص أساليب الغير ونخلق
مذهبنا ونظرياتنا الخاصة؟.. ويواصل أ. أنور الجندي تساؤلاته -
لسلفه الذكر - قائلاً: "إلى متى نظل على هذا الولاء لمذاهب الغرب في
دراسة الأدب العربي، هذه المذاهب التي أفسدت علينا نظرياتنا ولم تشأ
أن تمنحنا أصالة فكرنا، والتي كانت تستهدف - وما زالت - عزلنا في
عصر الحديث عن أدبنا القديم كله وازدراؤه، وإقامة مفاهيم أدبنا
الحديث وفق مناهج غربية خالصة، وذلك حتى نذوب في البوتقة
العالمية، وننصهر في أتون الأمم التي تاكل الشعوب وتقضي على
هويتها الخاصة؟.. ولئن كان للمذاهب الأدبية أوجه خلاف ولقاء بين

اللغات الفرنسية والإنجليزية والإيطالية، أو حتى بينها وبين الهندية والصينية واليابانية، فإن هذا كله لا يعني إلا شيئاً واحداً هو أن الأدب العربي من أرومة مختلفة، وقد كونه عوامل عميقة الأثر في اختلاف مناهجه عن هذه الآداب مجتمعة أو متفرقة، وأن التسليم للأدب العربي إلى الإسلام والقرآن وحده، كفيلاً بأن يقسم له ذاتية مخصصة ومنهجاً خاصاً^(١١٢).. وهذا هو.

ونستطيع - مع هذا، وفي مقارنة سريعة بين الخيال في ميزان النقد العربي الأصيل ممثلاً في بواكيره التي بدت على يد عبد القاهر، وبينه في ميزان النقد الحديث ممثلاً في أولئك الذين ارتضوا نظريات الغرب للحكم على آدابنا ولغة شعرائنا - نستطيع أن نكشف ونلخص السمات التي تميز الخيال في موروثنا الأدبي ممثلاً فيما ذهب إليه عبد القاهر، عما يقول به الحداثيون متأثرين فيه بنظرية (كوليردج) فيما يلي:

١- أن التخيل عند عبد القاهر: خداع عقلي، وقياس وادعاء واحتجاج، وقد يكون تعليلاً أو مبالغة أو إفراطاً في الوصف.. ويكون في المعاني غير الثابتة، أي: الكاذبة.. وهو صناعة يصقلها فكر الأديب خداعاً لمخيلة المتلقي مخيلة لعقله.. كما أن الشاعر يهدف من ورائه إلى إيهام المخاطب بالمعنى التخيلي لا تحصيله، وقد تستحضر هذه المعاني كما في قول أبي تمام:

(^{١١٢}) موسوعة أنور الجندي في (محاولة منهج إسلامي متكامل) ١٦٣/٤.





وإذا أراد الله نشر فضيلة • طويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت • ما كان يعرف طيب عرف العود

حيث راعي الشاعر - وهو يصنع التخيل - إحداث أثر نفسي لدى
المتلقي، يتجلى في إثارة تعجبه أو استثارته نحو هدف مقصود يتفق
والمواصفات الاجتماعية السائدة - دون أدنى اعتبار لذاته الشاعر -
بما يرضي كبرياء المخاطب أو يهيج فيه نائرة العدوان.

بينما الخيال عند (كوليردج) أستاذ مدرسة الحداثة في بلاد العرب
والمسلمين، حدث فني معقد ينسج خيوط تجربة فنية، وهو قوة تركيبية
سحرية، ويعني بذلك: أنه عمل فني منبعه اللاشعور.. وهو يفكك ويحطم
ويذيب، ويوفق بين الصفات المتضادة ويخرج اللاشعور المتناقض
المفكك إلى الشعور المنظم الموحد، كما أنه يدمج الشعور باللاشعور..
وبمعنى آخر، يكسر الحاجز الذي قد يبدو عصبياً بين العقل والمادة،
فيجعل الخارجي داخلياً والداخلي خارجياً، ويجعل من الطبيعة فكراً ويحيل
الفكر إلى الطبيعة.. والخيال وهو يقوم بهذا كله من منبع اللاوعي، إنما
يصنع هذا في لحظة ووعي تامين وفي حراسة مشددة من العقل الواعي،
وهذا هو موطن السر في الفنون، وهو الخلق الفني.

٢- أن التخيل عند عبد القاهر عمل يصنعه العقل، ويقوم على القياس
والتعطيل فحسب دون مرور باللاشعور أو تحطم وتفكيك للمدركات
الحسية ثم إعادة خلقها.. بينما هدفه عند (كوليردج) إحداث متعة
موسيقية، وجلاء الحقيقة الإنسانية بالكشف عنها بطريقة واضحة.

٣- التخيل عند عبد القاهر يأتي في إطار الموضوعات الفنية الشهيرة عربياً، ولا يتجه كالشعر الرومانسي - الذي خص بالتخيل لدى (كوليردج) - نحو الطبيعة، مختاراً منها موضوعاته التي هي من أسس الأشياء بساطة وإلغاً كالفراشة والنخلة الحمقاء والوردة الذابلة والبحار والكهوف وقوس قزح والأساطير القديمة، لأنه يجد فيها رموزاً تجسد فكره وخواطره.

٤- كما أن التخيل عند (كوليردج) نشاط شعري إنساني حي، يمكن الشاعر من إخراج أحاسيسه والتعبير عن مشاعره الدفينة التي تورقه، كما أنه يبعث على التطلع والتشوف إلى مثل ما يتطلع ويتشوف إليه المتخيل، ويخلق بنا في مثل الأجواء التي خلق فيها، ويساعدنا كذلك كما ساعد المفتن على تجميع الحواس والوجدان والعقل في كل واحد يتذوق الحياة وما وراء الحياة.. بينما هو عند عبد القاهر منقطع الصلة بشعور المبدع لأنه تخيل عقلي يهدف إلى استثارة شعور المتلقي شخصياً، وخداعه.. فهو يهتم بسكولوجية التلقي.

٥- والتخيل لدى عبد القاهر لا يخرج عن حدود الأغراض الشعرية التي تواضع عليها العرف الفني العربي قديماً، ولا عن إطار هذه الأغراض.. بينا هو عند (كوليردج) يرتبط بالتجربة الفنية التي يبدعها هو في لحظة الخلق الفني، فهو يستلهم مملكة النبات في كونه يتخذ من التجربة الشعرية بذرة تنمو شيئاً فشيئاً كما ينمو الجذع والساق.. والنمو - برأيه، وفي نظر الشعر الرومانسي - هو القوة التي تظهر في العمل الفني في كونه نمواً وولادة أو تطوراً، وكل كلمة تلد ما بعدها، وكل



سطر يتولد مما قبله.. وهكذا تنشأ الوحدة العضوية النامية في العمل الفني.

٦- الخيال عند (كوليردج) يعنى العمل الفني كله، بينما هو عند عبد القاهر يمثل في جزئية تطل من بيت أو بيتين.

٧- الخيال عند عبد القاهر ينتهي أثره بمجرد سماعه.. بينما هو عند (كوليردج) يفتح سبيلاً إلى تأمل الدورة الأبدية في الكون: (دورة الهدم والبناء) .. إلخ.

٨- الصورة عند (كوليردج) - الذي يعتمد الخيال الرومانسي - موعظة في الذاتية، ومن ثم فهي غير متشابهة مع صورة أخرى لمبدع ثان، كما أنها كذلك تتميز بالخصوصية والفردية تبعاً لخصوصية الشاعر.. بينما هي عند عبد القاهر يمكنها أن تكون مسروقة مجلوقة لوجه شبه خارجي، فهي أحياناً لا تعبر عن روح الشاعر الرومانسي الذي يهتم بالألفاظ ويراهها معبرة عن حركة الانفعالات الداخلية.

٩- الخيال الرومانسي يعود عند عبد القاهر - في أحيان كثيرة - إلى استغراقه في تجربته وانفعاله بها.. بينما تعود لدى (كوليردج) - في فترة الشاعر على إبداع الصورة - إلى ذكائه وفطنته.

١٠- عبد القاهر في التخيل يفضل الصور التي تولدت في الوهم على تلك التي تلتزم بمعطيات الواقع.. بينما الخيال الرومانسي يعتبر الوهم عاملاً في خدمته، وقد يعملان معاً لأنهما غير متضادين.



١١- الخيال الرومانسي يُعنى بالرموز في الطبيعة، ويبث فيها روح الخلقية والشعرية عن طريق الأساطير.. بينما لم يكن للتخييل نصيب من هذا^(١١٣).

تلك مقارنة بسيطة بين الخيال في القديم والخيال لدى الحداثة الغربية التي أجراها بعض من لهم انتماء إلى فكرة الحداثة، وهي أي حال - وبغض النظر عن أنها قد تكون منصفة في أشياء أو مجحفة في أشياء - مقربة وموضحة، وتعكس عمق الخلاف والمفارقة بين طبيعة أدب وثقافة ولغة العرب، وأدب وثقافة غيرهم من أصحاب اللغات الأخرى.

بيد أن ثمة إشكالات وتساؤلات حول ما أورده هذا الطرح في الموازنات، تبدو واضحة في إخفاء هذه المقارنة لبعض الحقائق الهامة، ومن ثم هشاشة ما عليه القوم، يكمن

أولها: فيما أورده (سير موريس بورا)، من عدم وضوح لمفهوم مصطلح (الرومانسية) ذاته، ومن أن هذه الكلمة - حسب ما ذكره في كتابه (الخيال الرومانسي) ص ٣٣١، ٣٣٨ وما بعدهما - لها استعمالات كثيرة وفي أغراض متعددة، بحيث يصبح من العسير تحديد معناها.. ولئن تضافر خمسة من كبار الشعراء الإنجليز هم: (بليك) و(كوليردج) و(ردورث) و(شيلي) و(كيتس) - على ما بينهم من اختلاف - واتفقوا على أن الخيال الإبداعي، مرتبط أشد الارتباط بالبصيرة الخاصة النافذة في نسق غير مرئي يقع وراء المرئيات.. فإنه يوجد في

(١١٣) أ.هـ ملخصاً من كتاب (نظرية الخيال) لعبد القاهر وكوليردج.. دراسة تنظيرية مقارنة) د. عبد الحليم سلطان ص ١٥٤ وما بعدها.



تلك المرحلة وما تلاها شعراء آخرون ممن شاركوا هؤلاء في نواحياتهم. لم يكن مفهوميهم عن الشعر مماثلاً لهذا المفهوم.. فمن ناحية نرى (بليوك) ينكر قيمة الخيال ولا يؤمن بأي نسق سام للأشياء، كما نرى من ناحية أخرى (أدجار آلان بو) متمادياً في شططه وغلو، يعتقد أن الخيال مضى كل العناية به (الماوراء) ولا يرتبط بعالم الواقع.. وبين هذين الطرفين يوجد شعراء آخرون لم يعترف أحد منهم بوجهة النظر الرومانسية كاملة.. وثمة مخاطر أخرى لهذا التوجه المذهبي تحدث عنها (سير موريس)، لكن ليس هذا مجال الخوض في تفاصيلها.

كما ينحصر ثانيها: فيما واجه الرومانسيون - على خلفية إصرار بعضهم على أن الخيال أمر تقويه اعتبارات دينية، وإثر ما استنتجته (بليوك) عن ارتباط الخيال بعالم الأبدية وبالإله المخلص (المسيح) وما حدثه في الروح الإنسانية، ومن أن أي فعل خلاق شكّله الخيال، إنما هو فعل إلهي - من مشكلة كبيرة مؤداها إن الإنسان إذا أطلق لنفسه العنان لخياله، فأي ضمان يثبت أن ما يقوله صادق؟ وهل يستطيع ذلك الخيال أن يخبرنا بأمر لا نعرفه، أم هو قد انعزل عن الحياة العادية انعزال الهارب منها؟.. وقد تفرع عن هذه المشكلة، مشكلة أن الشاعر قد يستغرق عالمه الخاص وما يقتضيه كشف زوايا هذا العالم البعيدة، حتى يغدو عاجزاً عن نقل تجربته الجوهرية إلى الآخرين ويفشل في تحويلهم إلى عقيدته^(١).

(١) انظر الخيال الرومانسي ص ٦ : ١٠.



ثالث هذه الإشكالات والفجوات التي أوضحتها هذه المقارنة: ما عرفت المستغربون - وقد سار فيه على دربهم أهل الحداثة - بحق العرب العربي، من تجريده من أخص خصائصه وهي الغنائية التي هي سر الأسرار في فن العربية الأول، فمع أنها "أقدم نشأة لأنها تعبير عن خلجات النفس وعواطف الإنسان العربي وحاجاته في تلك الحياة الأولى الساذجة، التي تجعله ينظر إلى ذاته أولاً ويهتم بحاجات نفسه ومطالبها قبل أن يهتم بغيرها"^{١١٥}.. إلا أننا كما رأينا، نلاحظ تجاهلاً واضحاً وتغافلاً بيناً بشأنها والإشادة بها، بل وصل الأمر بـ (جرونيباوم) إلى أن يدعي "تقص هذا الجانب في الثقافة الإسلامية في القرون الوسطى وأنه قعد بالعرب عن الإبداع والخلق"^{١١٦}.

رابعها: أن الأمر يستوجب - بعد كل ذاك - ألا ننسى أن عبد القاهر الجرجاني حين أفاض في الحديث عن الجانب التخيلي، أوجب تحري الحقيقة وترك الإغراق والمبالغة.. فلا عبرة عنده بالعبارة الطليبة المزيينة بالباطل الموشاة بالكذب، إذ الحق أوسع ميداناً وأقدر بتوجيه الهمم إليه، وأنه حين تكلم عن الخيال المصطنع ومدحه، فليس مقصده "أن ينحل - المتخيل - الوضع صفة من الرفعة هو منها عار، أو يصف الشريف بنقص وعار"، وإنما من جهة كونه "قد تلطف فيه، واستعين عليه بالرفق والحدق حتى أعطي شيئاً من الحق وغشي رونقاً من

(^{١١٥}) في النقد الأدبي عند العرب د. محمد طاهر درويش ص ٢٥٣.
 (^{١١٦}) نفسه ١٠٧، ١٠٨، وينظر عالمية فن العربية الأول د. طه عاصر ص ٤٥٧.



لنفسى كذلك أن النقاد العرب القدامى يكادون يجمعون على قبول الخيال المعتدل والمبالغة المقبولة، ورفض الخيال الجامح والمبالغة المردولة التي تغرق في الكذب الصريح، أو تفضي إلى الاستحالة المفقودة^{١١٨}.

خامسها: أما ما غمز به أدبنا العربي - وفي المقدمة منه الشعر - وعرض به في رابع ما ذكر بالمقارنة، من أن الخيال عند (كوليرج) الإنجليزي، يتميز بأنه نشاط شعري إنساني حي.. يبعث على التطلع والتشوف إلى مثل ما يتطلع ويتشوف إليه المتخيل^{١١٩}.. وأبان عنه أبو فاسم الشابي صراحة بقوله: "إن الأدب العربي لا تشوف فيه إلى مستقبل^{١٢٠}"، وهو ما روج له أحمد أمين وأدونيس وسلامة موسى وزكي نجيب محمود.. فكل هذا يرد عليه ما أقرؤا هم به حين طوفوا على قصص (الف ليلة وليلة)، وما ذكروه بشأنها من أن الأمر فيها على النقيض، لأن فيها عندهم تطلع إلى المستقبل^{١٢٠}.. كما يرد عليه ما لا يستطيع أحد إنكاره من أن العرب أنتجوا شعراً أنطقوا فيه الحيوان والجماد والنبات، ونظم ابن الهبارية ديوان (الصادح والباغم) وهي قصص على لسان الحيوان، كما عرفوا في النثر (كليلة ودمنة)،

(الأسرار ص ٢٧١، ٢٦٧.

ينظر على هامش النقد الأدبي الحديث د. حسن جاد ص ٣٧.

المدخل لدراسة الفلسفة الإسلامية لجوته ص ٣٧.

(وكلاماً من هذا القبيل قد توسع فيه صاحب مقال (عالمية فن العربية الأول.. وإشكالات الحديثين) ص ٤٤٥، ٤٥٧ وما قبلهما وما بعدهما حولية كلية اللغة العربية عدد ٨ لسنة ١٤١٠، ١٩٩٠، فليراجع.



والمقامات التي ابتكرت شخصيات خيالية لا وجود لها، ووضعوا قصصاً شعبياً يلعب فيها الخيال دوراً مهماً كقصة عنتره وسواها.. وكلها ألوان من الخيال تتناول النص الأدبي جملة، فتبتكر الأشخاص وتحركها تارة وتستنطقها لتجعلها تتحدث على لسان الحيوان والجماد تارة أخرى.. وهكذا.

سادسها: أن الإشكال والتقصير، يكمن ليس في انعدام الأدب العربي مما ذكرنا من ألوان الأخيالة في شعر العرب ونثرهم، وإنما لأن العرب أنفسهم - وقد عرفوا وأنتجوا هذه الألوان من الأخيالة - لم تسترع هذه الألوان انتباههم، ولم يقفوا عندها وقفة ناقدة يتبينون عملها ويدرسون منهجها في العمل الأدبي وفي ابتكار الشخصيات.. كما أنهم لم يغضوا بدراسة الخيال دراسة عامة واسعة تثمر بها فنون الأدب، وإنما درسوه باعتباره قوة من قوى العقل، لها اتصال بلاغي بفن القول، وذلك عندما يكون هناك جامع خيالي أو وهمي، أو تداع للمعاني في علمي البيان والمعاني، ولهذا انحصرت دراسته عندهم في التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل.

سابعها: أنه مهما قيل من غمط للصورة الخيالية لدى أدباء العربية وبلغائها، أو الإقلال من شأنها لديهم أو في تراثهم الشعري.. فإنه لا أحد بوسعه إنكار أنهم كانوا ولا يزالون، يرون الكلام المشتمل على الخيال - ولو من ناحية النظم، ناهيك عما اشتمل عليه من صور البيان - أكثر





روعة وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع^(١٢١)، وأن ما يتوارد من صور، يجعل الأمور المعنوية محسوسة لك، ماثلة أمام عينيك، فيها من الحركة والحياة ما يزيدك بها يقيناً، وما يزيدها في نفسك استقراراً وتأثيراً، فإتاك ترى الشاعر في قوله:

ولما قضينا من منى كل حاجة * ومسح بالأركان من هوامسح
وشدّت على دهم المهاري رحالنا * ولم ينظر الغادي الذي هوراج
أخذنا باطراف الأحاديث بيننا * وسالت بأعناق المطي الأباطح^(١٢٢).

قد بلغ بهذه الصورة - التي تتراءى لك من خلال قوله - إلى ما قصد من أن الإبل اندفعت في سيرها بأقصى سرعتها، ولكن في سلاسة ولين، فكانت كأنها سيول وقعت في تلك الأباطح، فجرت بها.. وليست الدقة في هذا، فإن هذا شبه معروف ظاهر، ولكن الدقة واللفظ في خصوصية أفادها، بأن جعل (سال) فعلاً للأباطح، ثم عدّاه بالباء بأن أدخل الأعناق في البين فقال: (بأعناق المطي) ولم يقل: (بالمطي)، ولو قال: (سالت المطي في الأباطح) لم يكن شيئاً.

والذي نود أن نختم به قولنا هنا، لنطفئ به جذوة وغلواء الحائقين على كل ما هو عربي: أن نزعة الإنسان الخيالية أسبق وجوداً وأيسر

(١٢١) العدة لابن رشيق ١٧٨/١ وينظر في النقد الأدبي عند العرب لمحمد طاهر درويش ص ٢٠٤.

(١٢٢) الأبيات تروى لكثير ولعقبه بن كعب بن زهير بن أبي سلمى، وينظر في شأنها أسرار البلاغة ص ٢١ والدلائل ٧٤، ٢٩٤ وما بعدها.

منالاً من التزامه الواقع في تصور، وفي تفكيره جملة، لأنها لا تحتاج في عملها وإنتاجها لمجهود أو عناء أو ثقافة تلتزم بتحقيق غاية أو وصول إلى نتائج منطقية تربطها بالدقائق أو الواقع.. وما هو إلا أن يطلق العنان لخياله يجول حيثما طاب له الجولان، سابحاً في كل اتجاه دون حاجة إلى زاد من المعرفة أو شيء من القيود، ولهذا كانت للطفولة نزعتها وقدرتها الخيالية على الرغم من أنه لا قدرة لها تذكر في المجالات الأخرى، كما يتضح هذا من تتبع تاريخ الإنتاج الفكري والفني للبشرية.

فهذه النزعة الخيالية تتجلى في رسوم الشعوب الفطرية كما تتجلى في رسوم الأطفال، فجميعهم يرسم ما يتراءى في خياله لا ما هو واقع أمامه، ولهذا كان الخيال في العصور الإنسانية الأولى عماد قوة الإنسان الغنائية والتعليمية، وكم كان لأهل الريف قديماً - ولا يزال - من أقاصيص خيالية خرافية ينسجونها ويتناقلونها، ويجعلونها أحاديث أسماهم وأساس فنونهم الغنائية.. ولعل في هذا ما يفسر لنا لم كان الشعر في صورته الأولية الساذجة - وهو خليط من الأقاصيص المنبعثة من أساطير أسلافهم - أسبق وجوداً من النثر الفني والخطابي عند الأمم التي عرفت آدابها في طفولتها.

وقد شهد العرب في عهودهم الأسطورية نظيراً لذلك، كما اشتهر لديه ما كانوا يعتقدونه من أن لكل شاعر شيطاناً يوحى إليه بالشعر وينطق به على لسانه، وفي أشعارهم إشارات إلى هذا، منها قول الراجز:

إني وإن كنت صغير السن * وكان في العين نبوء عني

مجله كلية اللغة
فإن شيطاني أمير الجن * يذهب بي في الشعر كل فن

وتوسعوا في هذا حتى ادعوا المعرفة بعالم الجن وقبائله. ونسبوا شياطينهم إلى بعضها، فحسان بن ثابت مثلاً يذكر أن شيطانه في الشعر من بني الشيصبان، وهكذا.. بل ذهب خيالهم في تصوير هذه المسألة مذاهب بعيدة، ترمز كلها إلى اعتماد الشعراء على قوى خفية، تمدهم بالإعجاز وتسعفهم بذلك الإحسان وتعينهم على ذلك الإبداع الفني، أو ترمز إلى ما يمدّون به من إلهام يفوق قدرة الإنسان، ولذلك كان ذكرهم هذه الشياطين مصحوباً بذكرهم ذلك الإبداع، ومقصوراً على مشاهير الشعراء دون المغمورين والصغار الذين لا يرتفعون إلى تلك المنازل من الإحسان، ومن هنا قالوا: (شاعرٌ عبقرى) نسبة إلى عبقر، وما عبقر عندهم إلا واد تسكنه الجن.

والذي يهمنا أن الشياطين أو الجن كانت لدى شعراء العرب الجاهليين رمزا إلى العبقرية والإلهام، الذي يفيض على أولئك الشعراء الكبار فيكون مصدر الافتتان والإبداع، وكانت تلك الشياطين عندهم رمزا للاعتداد بذلك الإلهام.. وعلم النفس الحديث يعرض لهذه القضية، فيصلها بعالم اللاشعور أو العقل الباطن، فكل صورة في الخلق الفني لها جذورها العميقة في عالم اللاشعور، لأن وراء هذا الظاهر المضيء الذي نلاحظه في ذات أنفسنا، مجالا مظلماً مجهولاً عامراً بالظواهر النفسية التي لا نعرف إلا انعكاساتها المعقدة المحورة، وذلك المجال هو مجال اللاشعور.

والشعر الغنائي - وهو الذي ينبعث عن الوجدان الخالص مترجماً عن الأحاسيس والمشاعر الذاتية - أقدم نشأة من كل هذا، لأنه تعبير طبيعي

عن خلجات النفس وعواطف الإنسان وحاجاته، والمرء بطبيعته - كما ذكرنا، ونكرر - ينظر إلى ذاته أولاً ويهتم بحاجاتها ومطالبها فيسأل فيهتم بغيرها.. والشعر العربي القديم في جملة شعر غنائي، لأنه يعبر عن الانفعالات الذاتية، فلا غرو أن رأينا يسائر ما كان في تلك الحداثة الأولى الساذجة^{١٢٢}.. فقيم اللفظ إذا والخوض في فلسفات تصيب في صياغة نظريات للخيال لا ندري مدى صوابها من خطئها، بينا الأمر - كما رأينا - أيسر من هذا بكثير.

رابعاً: الرمزية كما تتراءى للحدائثيين، وإشكالية انفرادهم برؤسهم - بها:

بعد أن أصلنا للرمزية في موروثة البلاغي، ورأينا - في المبحث الفات - كيف دخل الرمز في بنية العمل الأدبي التخيلي لدى شعراء العرب التقليديين سواء كانوا من الأقدمين أو المعاصرين، وعرفنا كيف نهض بأداء دوره في تجلية المعنى وتأديته بغير غموض ولا إلغاز.. من المناسب أن نكشف عما تمخضت عنه آراء وأقوال الحدائثيين ممن تأثروا بنظرية (كوليردج) وغيره من منظري أدب الغرب، لنرمق الفرق ولنرى كيف أصبح الغموض في أشعارهم مظهراً عاماً من مظاهر الحداثة.

في مقال للأستاذ محمد الهادي الطرابلسي حمل عنوان: (من مظاهر الحداثة في الأدب.. الغموض في الشعر)، يرى هو أنه لا بد في حد الشعر من اعتبار ظاهرة الغموض وإبرازها في الصيغة التي نضعها له..

(^{١٢٢}) ينظر (في النقد الأدبي عند العرب) د. محمد طاهر درويش ص ٢٤٩: ٢٥٣.



وهنا يتساءل الطرابلسي، إذا كان الغموض مقوم الشعر الأكبر، فكيف تكون نسبة الواضح من الشعر أكبر من نسبة الغامض عند الأمم؟ ثم إذا صح أن الغموض أساس الشعر، فهل يبقى بعد ذلك مجال للتفاهم بين الدارسين على حدّ الجيد من الرديء فيه؟ وفي أي وجه يكون ذلك؟

ويجيب: بأنه إذا تأكد أن الغموض أساس الشعر، فلا بد من أن يكون الغموض بناءً، يطلب طلباً، ويمثل أدباً، وأن يكون واحداً من مقومات الشعر وليس حدثاً عارضاً فيه أو عنصراً متمماً لعناصر أصلية غيره.. وبعد أن يبين أن من لوازم ذلك، ألا يخضع النص الشعري لقلب موحد، ولا لعدد معين من الموضوعات، ولا لترتيب خاص تخضع له هذه الموضوعات إذا تعدد، أو منطق خارجي مفروض تتسلسل حسيبه.. يرى أن اللغة في الشعر الجديد شأن مخالف لشأنها في الشعر التقليدي تماماً، فهي هنا بعيدة عن أن تكون وسيلة لأداء المعاني والأفكار والحقائق والأخبار، كما أنها هنا تتحول من مجرد وسيلة في الأداء إلى لبنة من لبنات الدلالة في النص، قيمتها فيما توحى به لا فيما تخبر عنه، وفيما تولده في النص من أوضاع جديدة لا فيما توضع له في الأصل.. وعلى ذلك فإن قيمتها السامية تكتسى من البناء بعد الهدم، والخلق بعد الفتك، ولا ينهيا للشاعر الخلق والإبداع - على هذه الطريقة - إلا بتحدي القرى في ثقافته ومعتقد، وبمباغتته بما لم يكن في درايته وحسابه^(٢٢).

(٢٢) وهنا يشرع الطرابلسي في تحليل أنواع الغموض في الشعر أو صروبه ومظاهره، ليميز الإيجابي منه من السلبي، أو البناء من الهدام.. إذ الغموض قد يكون ناتجاً عن قصد التعمية والتضليل، أو يكون متولداً

وما من شك أن مثل هذا العبث المقصود والنية المبيتة، هما تلويح
جراً أهل الحداثة على ثوابت الأمة، وهو الذي هيأ المناخ لواء كبش
شاكر السياب لأن يعلنها صريحة وبكل بجاجة ودون موارد:

لاطوحن بكل عرف ساند* ولاعبثن بكل أي محكم

ولا هتكن على الفضيلة سترها* ولا صغين لما يقول به دمي

وعلى نسق ما استعرضته الدراسات والبحوث المعنوية بقضية الرمزية.
فقد عرض د. مصطفى ناصف لمحاولات ساذجة للمفهوم الذي يحمل
خصائص الرمز في العمل الأدبي، أشاح عنها جميعاً، ليعرض مفهوماً
هو عنده أولى بالنظر والاعتبار، عبر عنه بقوله: "إنما الرمز لمحة من
لمحات الوجود الحقيقي، يدل عند الناس - ذوي الإحساس الواعي -
على شيء، من المستحيل أن يترجم عنه بلغة عقلية، دلالة تقوم على

عن التمثل باسم الحداثة حين يخفق الشاعر في إحكام الصلة بين ما يريد
من الشعر وما يريد الشعر منه، فيفرط في طلب الشعر إفراطاً مخرلاً،
فينخلق شعره بمقتضى تجريده من كل إطار غير شعري يخرج منه،
وهناك ضرب ثالث متولد عن القصور، وراجع إلى التطفل على الشعر
بتعاطيه مع الجهل بحقيقته، وهذه كلها - لدى الكاتب - مظاهر للغموض
غير الشعري، لأن الغموض فيها من صفات الكلام القارة لا العارضة،
لا تبدده قراءة النص مهما تعددت أو تنوعت عبر الزمان والمكان.. وهو
يرى أن الضرب الرابع المقبول - باعتقاده، والذي يعنيه - هو الغموض
الناتج عن الحدة الشعرية، أو كثافة الطاقة الشعرية على نحو يجعل النص
قابلاً لقراءات متعددة، تبرهن على سموه وأدبيته.. ينظر مقال بمجلة
فصول ٢٨ / ٢ وما بعدها، المجلد الرابع يوليو: أغسطس ١٩٨٤.



بفهم مباشر^{١١٠}... وهو في هذا متأثر بالاتجاه النفسي لا الحسي، ولذا
أردفه بقول (يونس): "الرمز وسيلة إدراك ما، لا استطاع التعبير عنه
بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل
لفظي، هو بديل عن شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته^{١١١}."

ولا يعني هذا كله سوى أن الرمز في تصور هؤلاء يعني: عدم الكشف
عن المعنى الذي تختلج به نفس الأديب كشفاً ينتهي به إلى إبراز
ملامحه في تحديد صريح صارم، فغاية الشاعر أو الكاتب ماثلة في توليد
المشاركة الوجدانية بينه وبين المتلقي، ومن ثم فليس من شأنه نقل
المعاني والصور المحددة، وإنما عليه أن ينقل وقع الأشياء الخارجية أو
الداخلية من نفس إلى نفس، إذ إن هذا الوقع لا يمكن نقله بأسلوب
واضح محدد المعنى، بل لا بد من أسلوب ينزع إلى الإبهام^{١١٢}... وإنما
يتحقق ذلك بانتقاء الألفاظ الموحية، وشفافية الصور الشعرية بحيث
تسمو بها عبقرية الشاعر فتخلصها من كثافة المادة، وتقطع الوشيجة
بينها وبين القيود الحسية فتغدو مظلة بضباب من الإبهام، يمنحها من
السحر والفتنة ما يغري بها^{١١٣}.

(١١٠) الصورة الأدبية د. مصطفى ناصف ص ١٥٢.

(١١١) نفسه ص ٢٧١.

(١١٢) الرمزية في الأدب العربي د. درويش الجندي ص ١٠٦ بتصرف
يسير وينظر في البيان العربي د. البهنسي ص ٢٧١.

(١١٣) ينظر إلى جانب ما سبق (الرمزية والأدب العربي الحديث) لأنطوان
عطاس كرم، و(الأدب المقارن) و(النقد الأدبي الحديث) د. محمد غنيمي
ملاي و(الأدب ومذاهبه) د. محمد مندور.

وبإغماض الطرف عما شاب هذا الاتجاه من نظريات وأفكار ومصطلحات أجنبية، لا تتناغى أصلاً مع خصوصيات أدبنا العربي - من نحو (التفكيك والبناء)، وما أسموه بـ (تراسل الحواس) بحيث تتسلسل معطياتها وتبدو مدركاتها متبادلة - فإنه من الواضح أن هذا الاتجاه إنما يحاول الاقتراب من درجة الوسطية المتمثلة في إمكانية أن يسخر الرمز في نسيج العمل الأدبي المعقد به، طالما أن صاحبه يهدف إلى أن يخلع عليه شيئاً من الغموض والإبهام، بحيث لا يبدو المعنى للمتلقى صريحاً، وبحيث ألا يصل - في الوقت ذاته - لحد الإلغاز والتعمية، وهذا ما صرح به رائد الرمزية في العالم العربي (أنطوان غطاس كرم). فقد ذكر أن جمال الرمز قائم على عمق وعلى عظمة الفكر فيه، ولكن الوضوح أيضاً شرط أساسي.. فلنسلم أن الرمز ينهار إذا فقد ميزة الوضوح، فالوضوح من أركان الفن وعنصر ملازم لجماله، وبفقدانه يكون الشعر باعتباره فناً قد خسر ركناً من أركانه الأساسية^{١٢٩}.

وفي إطار هذا المعنى يقول د. محمد مندور: "والرمز غير اللغز، وما ينبغي أن يكونه، وإلا عدَّ عيباً وتخبطاً في التعبير وعجزاً عن الفهم والابانة، فما يجوز أن ينقلب الرمز إلى لغز، وإنما يجب أن يظل على شفافية تتم عما خلفه أو توحى بمضمونه"^{١٣٠}.. وتلك هي رؤية المعتدلين في فهم الرمز ودوره في التعبير الأدبي.. ولا أظن أنه يبتعد بنا كثيراً عما أصلنا له في تراثنا العربي.

(١٢٩) الرمزية والأدب العربي الحديث ص ١٤.
(١٣٠) الأدب وفنونه ص ٢٨.



وهناك فريق يسرف في نظرتة إلى الرمز، فلا يعتد إلا بما كان مغرقاً في الغموض، وعن هؤلاء يحدثنا د. غنيمي هلال فيقول: "وقد أساء بعض الرمزيين من الأوربيين والعرب إلى الرمزية، بإيغالهم في الغموض حتى جاءت صورهم مستكرهة مغلقة لا تساوي الجهد في البحث عما وراءها"^{١٣١}.. ولعل هذا هو الذي حدا بالدكتور محمد أبي موسى لأن يفرق بين هذا المسلك وبين مسلك البلاغيين، بل ولأن يعيب عن الأخيرين تقسيماتهم فن الكناية إلى: (تلويح) و(إشارة) و(رمز) و(إيحاء)، قائلاً: "وذكر الرمز في هذا التقسيم التائه، أغرى بعض من يتعلقون بهذا العلم والحدائث أيضاً، بربطه بالرمز الأدبي، وحاول أن يجد للرمزية مسلكاً في أسلوب الكناية، وتلك سذاجة وجهل بطبيعة الرمزين"^{١٣٢}.

والمأمل في كلام الدكتور أبو موسى يلحظ - بالفعل - أن ثمة أنواعاً من الكناية لم تشملها تقسيمات البلاغيين، وأن من ألوان الكناية غير التي اصطُح على تسميتها بـ (الرمز)، ما يصلح لأن يكون رمزاً، وهو ما أسماه فضيلته بـ (الكناية العرفية)، وهي التي ليس فيها تلازم بين المكنى به والمكنى عنه.. وفي كلام د. أبي موسى نفسه ما يؤيد هذا، حيث نجده في تعليقه على قول حميد بن ثور:

تجرم أهلوها لأن كنت مشعراً* جنوناً بها يا طول هذا التجرم

(^{١٣١}) ينظر النقد الأدبي الحديث ص ٤٥٢ وينظر ٤٢١، و(في البيان العربي) * البهنسي ص ٢٧٨.
(^{١٣٢}) التصوير البياني ص ٣٩١، ٣٩٢.

وما لي من ذنب إليهم علمته * سوى أنني قد قلت يا سرحة اسلمي

يقول: "كنى عن صاحبه بالسرحة.. وإنما يكون ذلك كناية، إذا نظر إلى أن دلالة (السرحة) على المرأة دلالة عرفية، يعني أنه اشتهر عنده هذا، وأنه روعي فيه ظلها، والراحة والدعة عند الفيء إليها، ويصح أن تكون استعارة إذا نظرت إلى علاقة الشبه هذه، وأن المرأة مشبهة بالسرحة" ١٣٣.

وعلى أية حال، فهاتان وجهتان متقابلتان لا نكاد نرى من خلالهما لدى أهل الحدائث جديداً.. ومع ذلك أرى من الإنصاف أن نبحث عن المصدر الذي كان بمثابة نقطة الانطلاق في بحث مسألة الرمز عند الحدائثين.. فأقول: إنه وفي حديث مستفيض يحدثنا د. عمر فروخ في سياق كلامه عن المفتونين بأدب الغرب، ويرى أن في شعر حميد بن ثور رمزاً يقابل الرمز عند (بودلير)، ويشده الولاء لأدب العرب فيرى في عمومهم رمزاً كما يراه في فن التصوف خاصة، ويدلف من ذلك إلى ما نحن بصدده فيقرر: "أن الرمز في الأصل ليس شيئاً أكثر من المبالغة في الاستعارة والكناية والتورية، مع المحاولة للجمع بين هذه الأوجه الثلاثة من البلاغة في نظام واحد.. فالاستعارة هي نسبة فعل إلى غير فاعل في العادة، نحو: (ابتسم الفجر).. فإناك شبهت الفجر بإنسان، ثم نسبت إليه الابتسام الذي هو في الأصل من فعل الإنسان، والكناية أن تأتي بلفظ دال على حال مادية وأنت تقصد حالاً معنوية، ويمكن أن تدل عليها تلك الحال المادية. نحو قولك: (فلان ضيق الصدر)، فإنت لا تعني أن مساحه

(١٣٣) التصوير البياني ص ١١١.

صدره من اليمين إلى اليسار ضيقة، ولكنك تعني أن ذلك الإنسان لا صبر له على معاناة الأمور، ولا على احتمال مناقشة الناس كما يحتملون هم المناقشة منه" (١٣٤).

وهذا كلام جيد، وإن كنت أرى أن ما مثل به الدكتور عمر من نسبة الابتسالم إلى الفجر، لتبرير ما لدى القوم مما أسموه بـ (تراسل الحواس).. بعيد كل البعد عن هذه الفكرة التي مثل بعضهم لها - وهو يصف السماء مغطاة بالسحب البيضاء - بقوله: (وكان لون السماء في نعمة اللؤلؤ). والمبتناة أصلاً، وفي نظر أصحابها القائلين بها والمتبنين لها. على: أن الصوت قد يترك أثراً في النفس شبيهاً بالأثر الذي يتركه اللون، كما يترك اللمس فيها أثراً شبيهاً بأثر النظر، وكذلك المرئيات والمشمومات.. ذلك أن فكرة (تراسل الحواس) تلك، لا تستقيم وما كان لها - بحال - أن تستقيم مع تراثنا البلاغي أو اللغوي.. إذ من المعلوم أن الاستعارة تعتمد على التشبيه، ومن المعلوم كذلك أن الاستعارة التي توصف بالبلاغة يجب أن تعتمد على علاقة مقررة بين المستعار منه والمستعار له، وقد عبر عن ذلك كثير ممن كتبوا في البلاغة من المتقدمين.

ومن ذلك ما قاله الآمدي في كتابه: (الموازنة بين أبي تمام والبحري)، قال: "وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له، إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستفادة حينئذ لائقة بالشئ الذي استعيرت له، وملائمة

(١٣٤) هذا الشعر الحديث د. عمر فروخ ص ٥٥.

لَمَعَاهُ^{١٣٥}.. وَمِنْهُ مَا كَانَ مِنْ عَبْدِ الْقَاهِرِ، إِذْ نَرَاهُ حِينَ يَسْتَشْهَدُ بِقَوْلِ
(رَأَيْتُ أَسَدًا) تَرِيدُ (شَجَاعًا)، يَفْرُقُ بَيْنَهُ وَبَيْنَ (أَفْوَاهِ الْمَنَآيَا) فِي نَحْوِ
قَوْلِهِمْ: (نَوَاجِذُ أَفْوَاهِ الْمَنَآيَا الضَّوَاحِكُ)، وَكَذَا (يَدُ الشَّمَالِ) فِي قَوْلِ
الشَّاعِرِ:

وَعِدَاةُ رِيحٍ قَدْ كَشَفَتْ وَقْرَةً، إِذَا أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زَمَامِهَا

فِيذَكُرُ أَنَّ الْأَخِيرِينَ مِنْ بَابِ وَاحِدٍ، وَيَقُولُ: "وَيَفْصِلُ بَيْنَ الْقَسْمَيْنِ: أَنَّكَ
إِذَا رَجَعْتَ فِي الْقِسْمِ الْأَوَّلِ - رَأَيْتَ أَسَدًا - إِلَى التَّشْبِيهِ الَّذِي هُوَ الْمَغْزَى
مِنْ كُلِّ اسْتِعَارَةٍ تَفِيدُ، وَجَدْتَهُ يَأْتِيكَ عَفْوًا.. وَإِنْ رَمْتَهُ فِي الْقِسْمِ الثَّانِي
وَجَدْتَهُ لَا يَوَاتِيكَ تِلْكَ الْمَوَاتَاةُ.. وَإِنَّمَا يَتَرَاءَى لَكَ التَّشْبِيهِ بَعْدَ أَنْ تَخْرُقَ
إِلَيْهِ سِتْرًا، وَتَعْمَلُ تَأْمَلًا وَفِكْرًا.. فَأَنْتَ كَمَا تَرَى تَجِدُ الشَّبَهَ الْمُنْتَزِعَ هَاهُنَا
إِذَا رَجَعْتَ إِلَى الْحَقِيقَةِ، وَوَضَعْتَ الْأَسْمَ الْمُسْتَعَارَ فِي مَوْضِعِهِ الْأَصْلِيِّ، لَا
يَلْقَاكَ مِنَ الْمُسْتَعَارِ نَفْسُهُ، بَلْ مِمَّا يُضَافُ إِلَيْهِ"^{١٣٦}.

صَفْوَةُ الْقَوْلِ: أَنَّ التَّشْبِيهِ هُوَ الْمَغْزَى مِنْ كُلِّ اسْتِعَارَةٍ تَفِيدُ، وَهُوَ فِي
مِثْلِ (يَدِ الشَّمَالِ)، يَلْقَاكَ مِنَ الْمَضَافِ إِلَيْهِ.. وَالْأَمْرُ فِي الْاسْتِعَارَةِ - كَمَا
يَقُولُ عَبْدُ الْقَاهِرِ - أَنَّهَا: "تَعْتَمِدُ التَّشْبِيهِ أَبَدًا"^{١٣٧}.

وَالْأَمْدَى وَعَبْدُ الْقَاهِرِ وَغَيْرُهُمَا "مَنْ أَصْلَوَا هَذَا الْأَصْلَ، لَمْ يَبْتَدِعُوهُ
مِنْ أَفْكَارِهِمُ الْخَاصَّةِ، وَإِنَّمَا - يَقُولُ الدُّكْتُورُ عَلِيُّ الْعِمَارِيُّ - نَظَرُوا فِي

(١) العماري ١: ٢٥٠

(٢) السراج النافع ص ٥٧

(٣) السراج ص ٥٥ ونظر ادعاء التجديد مهددون لا مجددون: علي

العماري ص ٥٥، ٥٦

كلام العرب وأطالوا النظر، فتأكد عندهم أن العرب لا تستعير إلا على هذه الأسس، والعرب كانوا في غاية الفطنة والدقة حين فعلوا ذلك. لأن التصرف في الألفاظ بنقلها من معانيها الأول إلى معانٍ ثوان، لو كان من غير ضوابط، لشاعت الفوضى في اللغة، كما هو جار الآن عند الخارجين على روح العربية من استعارات مِجْجوجة^(١٣٨).

فإذا ما تجاوزنا هذه الإشكالية - في مناقشة ما ذكره (د. عمر فروخ) - فإننا نلاحظ أنه يذكر الاستعارة والكناية والتورية، كما أنه يشير - وهو يتحدث عن المفارقة بين (بودلير) و(ملارم) في رؤيتهما للرمزية - إلى أن الأول كان يجمع بين المشبه والمشبه به بأداة تشبيه، أما الثاني فكان ينزع إلى التجريد فيرفع حرف التشبيه والمشبه، ولا يخفى أن حذف المشبه وأداة التشبيه يحيل الصورة وينقلها إلى حيز الاستعارة.. ومن قبل ذلك رأينا د. أبا موسى يتناول في لفظة (السرحة) جرياتها بين الاستعارة والكناية.. وهذا يجعلنا نتساءل، هل تدخل الاستعارة في إطار الرمز، وهل باستطاعة الأخير أن ينهض بها؟.

في سبيل الإجابة عن هذا السؤال، يذكر د. البهنسي أن الباحث الذي استنبط - إبان وفي سياق كلامه عن رمزية (بودلير) وتمحيصه لمضمون الرمز - جذور نظرية الرمزية في التربة العربية.. تحدث عن نظرية (بونو) الرمزية، ثم جمع بينه وبين (ملارم)، ذلك أنهما كانا يحاولان إيجاد رموز، هي بالأحرى استعارات تجردت بعض الشيء عن محتواها المادي، إلا أن هذه الاستعارات المستقلة بعض الاستقلال عن

(١٣٨) أدعياء التجديد مبددون لا مجددون د. علي العماري ص ٥٤.



محتواها المادي مهدت السبيل للرمز بمعناه الأدق، كما يبرز في رسمة (ملارمة)، وهو وحده الذي حقق الرمز الشعري^(١٣٩)... فالاستعمار عندهما لم تكن رمزا، بل كانت مهادا للرمز الذي تحقق في شعر (ملارمة) الذي بلوره وصفى معدنه.

وكان د. البهنسي قد أورد نموذجا معاصرا ينهض فيه السياق بمفرد الرمز نهوضا واضحا، ونحن إذا تأملناه رأينا فيه صورة الاستعارة. وهذا النموذج من قصيدة لأبي القاسم الشابي يخاطب شعبه الذي استكأن للذل، ولم ينهض للتخلص من الاستعمار، على الرغم من صرخاته المدوية ليهب من غفوته متمردا، وليتحرر من سيطرة هذا الاستعمار. وفيها:

أيها الشعب ليتني كنت حطا * با فاهوى على الجذوع بفاسي

ليت لي قوة العواصف يا شع * بي فالقي إليك ثورة نفسي

ليت لي قوة الأعاصير لكن * أنت حي يقضي الحياة برمس

أنت روح غبية تكره النو * ر تقضي الدهور في ليل غلس

فالجذوع التي يعنيها، ليست سوى أولئك الذين يحتلون مكان الصدارة في مجتمعه، فهم على رغم ذلك قابعون في مكائهم خاتعون لما يمليه المستعمر، لا يقودون شعبهم للجهد، فهم كما يقول القرآن: (كانهم خشب مسندة.. المنافقون / ٤)، ولذلك أبرزهم الشاعر في صورة الجذوع التي لا تستحق إلا أن تجتثها الفؤوس، ومن ثم يتمنى الشابي أن تكون

(١٣٩) في البيان العربي د. بهنسي ص ٢٨٧ عن الرمزية والأدب العربي الحديث لانطوان غطاس كرم ص ٤٦.

له قوة العواصف أو شدة الأعاصير، لينفخ في روح شعب يعيش في
حلمها الغمور أو ظلمات الليل، فهو يكره الحرية ما دام لا يسعى إليها.
اسمعه يلموه رمز بها الشابي إلى تلكم الجدوع أو الخشب المسندة.
بها يورده د. العماري نموذجاً مما أسموه بـ (الشعر الحر)، فيها يقول
نزار قباني:

حبيبتي إن يسألك عني يوماً / فلا تفكري كثيراً / قولي لهم بكل
كبرياء / يحبني كثيراً / حبيبتي / يا ألف يا حبيبتي / حبي لعينيك أنا
كبير / وسوف يبقى / دائماً كبيراً.

وعليها يعلق د. العماري قائلاً: "إن ما يسمونه بالأدب الرمزي سواء
في مصر أو في أوروبا، ليس له عندي أشرف من كلمة واحدة باللغة
العامية، وهي (تهجيص).. وسواء تستروا بالرمز ليواروا به عور هذا
الهنر، أو صاغوه في أسلوب أشبه بالعامي - في إشارة لقصيدة (نزار)
السلفة الذكر - فهي محنة للعربية، بل للإسلام كما يقول أحد الكتابين
بعد أن أشار إلى رمزية الباطنية: (والرمزية التي تطل برأسها اليوم أشد
خطراً وأكثر تدميراً وفتكاً بالشريعة الإسلامية إلى اليوم، لأن أصحابها
أرادوا إفساد اللغة العربية وتضييع معالمها وقطع الصلات بين الناطقين
بها)، وكما قال باحث آخر بعد أن قرأ الكثير من هذا الجديد: (إن وراء
هذا التجديد مؤامرة هدم لأدبنا، وثورة على تراثنا)".

(١١) (أدعاء التجديد.. مبددون لا مجددون) د. علي العماري ص ٦٩، ٧٠
عن مقال لعبد الكريم الخطيب بمجلة الأزهر عدد جمادى الآخرة
سنة ١٣٨٤، جنابة الشعر الحر لأحمد فرج عقيلان ص ٣٠.

المختلطة، والتي تجسد الفكرة في جهاز صوري شعري وفكري، والتي هي من باب الإحياء لا من باب المعنى المحدود، توسع أفق الشعر وترحبه.. حيث تُقرر أن الإحياء شرط أساسي من شروط الشعر الذي نعتوه بالرمزي^{١٤١}.. كما يخلص د. البهنسي إلى أن كلام د. أبي موسى يرسخ ويؤكد على اعتبار الاستعارة رمزاً خاصاً، وأن (حميد بن ثور) لم يقصد إلى التصريح لعدم قدرته عليه، فأراد أن يوصل إلى مهوى فؤاده إيماء^{١٤٢}.

كذا بما يعني أن الرمز، قد نشأ عندنا - وعلى حد قول د. عمر فروخ^{١٤٣} - قبل (بودلير) ت ١٨٦٧م بألف ومائتي عام.. وأن الشعر العربي الأصيل لا زال وسيظل على العهد به.. وأن أهل الحداثة ومن تأثروا بهم، لم يزدوا عن أن أضافوا إلى أدبنا من الخصوصيات ما لا يصلح له، فضلاً عن أنهم تمردوا باسم الرمزية على كل شيء حتى طال ذلك - كما رأينا وسنرى - حد الشعر العربي ذاته، الذي يقوم - بعد

(١٤١) السابق ص ٢٨٨ عن الرمزية والأدب العربي الحديث ص ١١.

(١٤٢) ينظر السابق ص ٢٨٩، ٢٩٠.

(١٤٣) وإبان سوقه في رمزية الكناية بين حميد بن ثور ت ٢٢٣ هـ ٦٤٤ م.. ينظر كتابه: (هذا الشعر الحديث) ص ٥٣.

المية - على أربعة أشياء، هي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية -
 مما جاء في عبارة ابن رشيق^(١١١) - بل وفي شهادة الشاعر الإنجليزي
 (ب. س. إليوت) أحد رموز الحداثة الغربية الذين يقتدي بهم دعاة
 الحداثة العربية، إذ يرى "أن الشاعر الحق لا يسعى إلى التحرر من
 الشكل الموزون"^(١١٢)، وأن الشاعر الرديء وحده هو الذي يحاول التخلص
 منه^(١١٣).. بل وحتى طال ذلك ثوابت الدين ومعتقد المسلمين، وإلى الله
 وحده المشتكى.

(١١١) العمدة ١ / ١١٩.

(١١٢) وأبرز دليل على أن الرداة ومجازة الحق من لوازم الشعر الحر
 (غير الموزون)، ما نقله د. عبد الله أحمد المهنا في بحثه عن: (الحداثة
 وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة) عن الأديبة
 الحداثية العراقية (نازك الملائكة) في كتابها: (قضايا الشعر المعاصرة)
 ص ٥٣ من: "أن الشاعرين (نزار قباني) و(فدوى طوقان) ينظمان
 قصائد بالأوزان القديمة وقصائد حرة، فلا تقع أغلاط الوزن إلا في
 قصائدهما الحرة".. و عليه فليس صحيحاً بالمرّة ما ساقته (نازك) عمّن
 يقولون: إن "ملخص ما فعلته حركة الشعر الحر، أنها نظرت متأمله في
 علم العروض القديم، واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد
 يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير، وإطالة العبارة وتقصيرها
 بحسب مقتضى الحال"؛ عالم الفكر العدد ٣ / ١٩٨٨ بعنوان الحداثة
 والتحديث في الشعر ص ١٥٩٧.. لأن ما ذكر، يمكن - بل يجب - تحقيقه
 في الشعر الموزون المقفى.

(١١٣) التمرد في أدب الحداثة د. إبراهيم قاسم ص ١١٢ عن (قضية الشعر
 الجديد) د. محمد البويهى ص ٢٨ معهد الدراسات والبحوث العربية.
 القاهرة: ١٩٦٤.



المبحث الثالث

الصورة البيانية في أخيلة ورموز شعراء الأصالة والحدائثة

أولاً: مكانة التصوير البياني في العمل الأدبي

من المناسب بعد التأسيس للخيال الشعري والرمز في أدبنا العربي ثم في أدب الحدائثة، أن نتبع ذلك بنماذج توضح وتبين نظرة هؤلاء وأولئك عن الخيال والرمز بطريقة عملية تطبيقية، ولا سيما أن ضروب الخيال من استعارة وتمثيل وكناية ورشاقة ألفاظ وجناس وطباق ومزاوجة كلها أمور ناشئة عن النظم، وآتية في الترتيب من حيث الأهمية بعده، إذ بها يكون وعنهما يصدر.. ولذلك عد عبد القاهر هذه المخيالات - من باب النظم - يتحد في الوضع ويدق فيه الصنع، ويكفي هنا أن استشهد بقوله: "ومما هو أصل في شرف الاستعارة، أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات قصداً إلى أن يلحق الشكل بالشكل، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد، كما في قول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه * وأردف إعجازاً وناء بكل كل



فاته لما جعل الليل صلباً قد تمطى به، ثنى ذلك فجعل له أعجازاً
أردف به الصلب، وثلاث فجعل له ككلاً قد ناء به، فاستوفى له جس
أركان الشخص^{١٤٧}.

وللمتنبي في ميدان التشبيه الخيالي فرائد وقلائد، ولعل من المع
برز فيه وخدع بتخييله الحسن، فأحال الأمر الثابت إلى ضده، ما قاله في
رثاء أم سيف الدولة:

ولو كان النساء كمن فقدنا * لفضلت النساء على الرجال
وما التأنيث لاسم الشمس عيباً * ولا التذكير فخر للهِلال

فتفضيل الرجال على النساء أمر ثابت، لكن الشاعر يدعي أن هناك من
النساء من يفق الرجال ويرجحهم عقلاً وذكاء وحكمة.. وهذا أمر
يحتاج إلى إقناع عقلي، هنا يأتي دور التخييل القائم على التشبيه،
فالشمس مؤنثة اللفظ، والقمر مذكرة، وليس فضل الشمس على القمر
مظنة شك أو ريب.. ذلك أن العقل يشهد لفضل الشمس على القمر
شهادته دلالة على أن الشرف لا يوصف به أحد من حيث التذكير
والتأنيث، بل يوصف به من حيث الخلق والقدر، وتأكد ذلك وتحقيقه في
لمح ما بين الشمس والقمر من فرق، رغم تذكير هذا وتأنيث ذاك، وهذا
هو الحال للمرثية بالنسبة للرجال^{١٤٨}.

وتأمل كذلك قوله يمدح سيف الدولة:

(١٤٧) -لائل الإعجاز ص ٩٨، ٩٩.
(١٤٨) ينظر التخييل البلاغي في الشعر العربي د. عبد الرزاق محمد فضل
ص ٢١.





يهز الجيش حولك جانبيه * كما نفقت جناحيها العقاب

وقول ابن المعتز يصف انبلاج الفجر، ومشبهاً إياه بفرس مال عنه
غطاؤه الأسود فبدا بياضه:

غدا والصبح تحت الليل باد * كطرف أشهب ملقي الجلال

وقول الفرزدق يصف الشيب ونهوضه، وتمكنه من الشباب وسيطرته
عليه:

والشيب ينهض في الشباب كأنه * ليل يصيح بجانيبه نهار

فاتك ترى فيه خيالا يفوق الوصف ويدق فيه الصنع.. والحق أن مكانة
التخييل القائم على التصوير البياني في العمل الأدبي، ليس بمقصود
على غرض دون غرض، بل الذي يطلع على قدر مناسب من دواوين
الشعراء، يجد مكانة التخييل ضامة كل الأغراض الشعرية تقريبا.. خذ
مثلا شعر الحماسة - الذي يقول عنه ابن الأثير: "الألفاظ تنقسم في
الاستعمال إلى جزلة ورقيقة، ولكل منها موضع يحسن استعماله فيه،
فالجزل منها يستعمل في وصف مواقف الحروب وفي قوارع التهديد
والتخويف وأشباه ذلك، وأما الرقيقة منها فإنه يستعمل في وصف
الأشواق وذكر أيام البعاد وفي استجلاب المودات وملاينات الاستعطاف
وأشباه ذلك" ١٥٠ - تجد دور التخييل بارزا واضحا.

ولنضرب لذلك مثلاً بقول زفر بن الحارث الكلابي القيسي، في مدحه
مرج راهط المشهورة والتي انتصر فيها مروان بن الحكم الأموي ومعه
بنو ثعلب، على الضحاك بن قيس وقومه الذين هم قوم الشاعر:

وكنا حسبنا كل بيضاء شحمة * ليالي لا قينا جذام وحميرا

فلما قرعنا النبع بالنبع بعضه * ببعض أبت عيدانه أن تكسرا

ولما لقينا عصابة تغلبية * يقودون جرداً للمنية ضمرا

سقيناهم كأساً سقونا بمثله * ولكنهم كانوا على الموت أصبرا

والمعنى الذي أقام عليها الشاعر أبياته ويلج على تأكيده فيها، هو أن
القوة مع أعداء قومه كانت متساوية، وأن زمام المبادرة كانت في أيديهم
هم، ولم تكن الهزيمة لتهافت قوتهم أو نقص سلاحهم، وإنما هو الخطأ
في التقدير والتفاوت في الجلد والصبر على الموت.. وتلك شهادة بالقرع
وما جرده على قوم الشاعر من هزيمة استتبعته الندم.. أعقبته شهادة
أخرى بضعف تحملهم وصبرهم، وكيف نتج عن هذا وذاك هزيمة منكرة
بالشاعر وقومه رغم ما لديهم من معرفة بفنون النزال وعدته.

وقد تشكلت الصورة التخيلية من أجزاء كونت في النهاية صورة كلية
متكاملة، فالأمر قرع متبادل وليس مجرد ضرب - وشتان ما بينهما -
إنه قرع لا تكاد تفرق بين القارع والمقروع.. وأداة القرع ليست سهاماً
مأخوذة من شجر النبع - الذي هو أصلب وأمتن ما يتخذ منه السهام
والقسي - وإنما النبع عينه.. فهو يشهد لقومه شهادته لأعدائه،
فالفريقان أقوىاء، والشهادة لقوة العدو شهادة أكيدة لقوة قومه.

ثم انظر إلى الثبات والجسارة والإباء، وإسناد الإباء إلى عيدان النبع
وكأنها ذات علم مختارة، وما في هذا المجاز العقلي من تأكيد القوة
والمغالبة والمناجزة والملاقاة، ثم انظر إيثار كلمة (تكسرا) على غيرها،
فهي لم تأب أن تتحطم أو تسحق، وإنما هي التي امتنعت على التكسر..
كل هذا تخيل يؤكد ويثبت أن القوة كانت على قدر متساو بينهم، وأن
المعركة كانت سجالات (سقيناهم كأساً سقونا بمثله)، وأن ما أفاده التخيل
من تساو في القوة، أكد وأثبت مما لو اختار الشاعر طريق الدلالة على
المعاني بالألفاظ.. وهكذا هو التخيل في الأدب، في استطاعته أن يحيل
المنقصة منقبة والهزيمة إلى نصر.

بل لك بعد ذلك أن تلاحظ تعبير الشاعر عن الخطأ في التقدير في قوله:
(حسبنا كل بيضاء شحمة)، وما أحدثته الصورة التخيلية التي نهضت
به، فإني أجد أن هذا الشطر مأخوذ من المثل العربي المشهور: (ما كل
بيضاء شحمة).. فالتخيل هنا اعتمد هذه الاستعارة التمثيلية طريقاً له،
وفي التمثيل بهذا المثل بيان واضح للأسباب التي أدت إلى هزيمتهم -
رغم قوتهم - فهم أصحاب نظرة عجلية، لا ترجع النظر ولا تحسن
للفرس والتأمل، ولا تأخذ للأمر أهبطه، وإنما هو الاعتساف والتسرع،
وكل نتيجة ذلك ندماً طويلاً وهماً مطبقاً ونهاية مفاجئة^{١٥}.

والهراء غرض شعري آخر يبدو - للنظرة غير المتأنية - بعيداً عن
التخيل ومجالاته.. رشح بالتوقف على بعض نماذج، يتبين لك دور
التخيل ومكانته في العمل الأدبي.. وكانوا قد ذكروا أن الفرزدق أخبر

زياد الأعجم أنه هم أن يهجو قومه عبد القيس، فاستمهلته زياد وقيل
كما أنت حتى أسمعك شيئاً، فقال زياد:

وما ترك الهاجون لي إن هجوتهم * مصحاً أراه في أديم الفرزدق
وانا وما تلقى لنا، إن هجوتنا * لكالبحر مهما يرم في البحر يفرق

فقال له الفرزدق: (حسبك، هلم ننتارك) قال زياد: (ذاك لك).. ولنا
كي نتبين أثر التخييل وقيمته - أن نوازن بين حال الفرزدق وهو يخبر
أنه بصدد هجاء بني عبد قيس قوم زياد، وبين حاله وهو يتفقهّر
وينكص عن الإقدام على ما انتواه، بل ويستجدي زياد السكوت والترك..
وما ذاك إلا لأن ميسم الأذى فيما أنشأ زياد، كان الذع وأشد، وما جعل
ذلك كذلك إلا حسن التصرف في التخييل الذي صور ساحة الفرزدق أشبه
بنطع من جلد، سدد إليه الرامون سهامهم فنقرته وما تركت فيه بؤرة
صحيحة سليمة يمكن أن يسدد إليه زياد سهم هجاء.. أما ساحة زياد
وقومه، فهي من السعة والعمق والضخامة بحيث أن هجاء - ولو عظم
- لا يؤثر فيها أدنى تأثير، فهي كالبحر سعة وعظمة وعمقا، كل ما يلقي
فيه يغرق ولا يبقى له أي أثر^{١٥٢}.

وهذا كثير عزة - أحد رواد الغزل العذري في عهد بني أمية - يقول:

واني وتهيامي بعزة بعدما * تخليت عما بيننا وتخت
كالمرتجى ظل الغمامة كلما * تبوأ منها للمقبل اضمحلت

(^{١٥٢}) ينظر السابق ٢٥: ٢٧.

ونلاحظ في بيتيه عاطفة مشبوبة، تكشف عن قلق النفس واضطرابها،
كما تكشف عن أمل ضعفت عيادته وذبلت أزميره بعد تساقط أوراقه.
وقد اعتمد كثير التخييل التشبيهي أدواته الفاعلة، لكشف ما يعتليه صدره
وتعطل به نفسه وتشقى به حياته، فهو بعد أن استسلم لتجهم الأيام،
وأوصدت أبواب الوصال دونه، يحاول السلو والنسيان، أملا في
الاستقرار والشفاء من داء الحب ومكابدة الشوق، فإذا بحاله يتحول هما
مقلقا واضطرابا مفزعا، ويستعصي عليه المنام استعصاء من يحاول
المقيل في ظل سحابة مالها من قرار.

لقد رسم التشبيه صورة ماثلة للعيان، صورة رجل طوح به إلى
صحراء جرداء مقفرة موحشة، اشتد حر شمسها، فهو مضطرب النفس
مفروع القلب زائغ النظرات، يبحث عن مأوى فيه شيء من ظلال، فلما
ليس من ذلك لاذ بظل غمامة بدت له من بعيد، لكن سرعان ما ضاع
أمله وانزوى رجاؤه بضياعها وانزوائها^{١٥٢}.

وفي العصر الحديث تصرف كثير من الشعراء المجيدين في الصور
البيانية المخيلة، فأتوا بالعجيب الفريد، فهذا أمير الشعراء شوقي، تراء
في تخييل استعاري يخاطب الأزهر قائلا:

ما ضرني أن ليس أفقك مطلعني * وعلى كواكبه تعلمت السرى

وجاعلا علماء الأزهر كواكب هاديات عاليات، تهدي السائر - ليلا -
في أي مكان، وقد فتح التخييل الاستعاري للشاعر على هذا النحو،
طريقا للاعتذار الذكي عن انتسابه للثقافة الغربية الساعية لمحو نظيرتها

(١٥٢) ينظر السابق ص ٦٢، ٦٣.



العربية، ويمكن له ذلك لأن يثبت أن علماء الأزهر نجومًا نيرات في
صفحة السماء، ينتفع بها أهل البلدان الذين اختلفوا إليها طوعاً أو كره
الكوكب الدرّي ينير في فرنسا إنارته في الأندلس أو في مصر أو في
الشام أو في غيرها.. ويمتد به الخيال الاستعاري المصور لعلماء
الأزهر، حتى يطال حلقات العلم حول أعمدة الجامع فراح ينسج هذه
المعاني بخياله ويقول:

وسما بأروقة الهدى فأجلها * فرع الثريا وهي في أصل الثرى
ومشى إلى الحلقات فانفرجت له * حلقات كعالات السماء منورا
حتى ظننا الشافعي ومالكاً * وأبا حنيفة وابن حنبل حضراً
بل انظر إلى دعوته للتجديد غير المعتمد على هدم التراث، والمبرأ مما
اقترفه كثيرون من السخرية من كل ما هو أصيل والتنديد به :-
لا تحذ حذو عصابة مفتونة * يجدون كل قديم شيء منكراً
ولو استطاعوا في الجامع أنكروا * من مات من آبائهم أو عمرا
من كل ماض في القديم وهدمه * وإذا تقدم للبناءية قصراً
وأتى الحضارة بالصناعة رثة * والعلم نزرأ والبيان مثرثراً
وها نحن نرى خيال شاعر النيل (حافظ إبراهيم) وهو يحلق في أجواء
وأجواز ودوحة لغة الضاد التي كرمها الله بنزول الوحي بها، وشرفها
بمجيء القرآن على سننها، يقول على لسانها - وقد راحت تنعي حظها
بين أهلها وتشكو بثها وحزنها، بعد أن هجرها ووصفوها بالعجز
والتخلف عن مواكبة العصر ومتطلباته :-

رجعت لنفسي فاتهمت حصاتي * وناديت قومي فاحتسبت حياتي
رموني بعقم في الشباب وليتني * عقلت فلم أجزع لقول عداتي
ولدت ولما لم أجد لعراسي * رجلا وأكفاء وأدت بناتي
وسعت كتاب الله لفظاً وغاية * وما ضقت عن أي بها وعظات
فكيف أضيّق اليوم عن وصف آله * وتنسيق أسماء لمخترعات
أنا البحر في أحشائه الدر كامن * فهل ساءلوا الغواص عن صدفاتي
فيا ويحكم أبلى وتبلى محاسني * ومنكم وإن عز الداء أساتي
فلا تكلوني للزمان فأنني * أخاف عليكم أن تحين وفاتي
أرى لرجال الغرب عزاً ومنعة * وكم عز أقوام بعز لغات
أيظربكم من جانب الغرب ناعب * ينادي بوادي في ربيع حياتي
أيهجرنى قومي عفا الله عنهم * إلى لغة لم تتصل برواة
فإما حياة تبعث الميت في البلى * وتنبت في تلك الرموس رفااتي
وإما ممات لا قيامة بعده * ممات لعمرى لم يقس بممات

ففي البيت الأول تخيل بني على استعارة رُشحت ببقية أبيات القصيدة
البالغ عددها ثلاثة وعشرين بيتاً، فامتدت الصورة واتسعت وتعددت
أجزاؤها بما يظهرها على الجملة خالبة اللب شائقة الفؤاد.. إذ صورت
للغة شخصاً تسر في حياة حقيقية، وله عقل يتهمه، ونفس يرجع
إليها، ولسان ينادي به، وحياة إذا لم يحافظ عليها ويمدها بأسباب
الصحة والعافية يتهدها الموت، لتشكو - إلى الله، بعده - تقصيره
نحوها. فاللغة عند كائن حي، لكن حياتها في ذاتها ناقصة، وحياتها

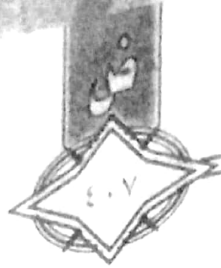
الكاملة إنما تكون بجهد أبنائها وقوتهم العلمية وتفتابهم في خلسهم
والتحدث بها.

وحافظ إبراهيم هنا وعلى طريقته في استنطاق ما لا يتأتى منه نطق
راح يستنطق لغة الضاد، ويجعل منها شخصية متحركة ناطقة ذات
عاطفة مضطربة بين الحسرة والندم والضيق والشكوى والاعتداد بما
كان، ويصورها وهي ترد بالدليل والبرهان على كل عيب رماها به
أعداؤها.. بل يترقى في الرد فيصورها - وقد انتفخت أوداجها من أثر
الغضب على ما رماها بها الأعداء من عدم القدرة على استيعاب ألفاظ
الحضارة - تدعو على نفسها على إثر اتهامها بالعقم، أن لو كانت عقيماً
حقاً، لما كان يفزعها قول الأعداء وفراهم.

ثم تعود فتتحدى باللائمة على أبنائها الذين لم يكن لهم حظ في الابتكار
العلمي الإبداعي، مما جعل ألفاظها الجديدة لا تجد الذوات الصناعية التي
تحملها.. وقد جعلت الألفاظ عرائس تبحث عن يكلها فلا تجد، فلا يكون
أمامها إلا أن تند هولاء البنات.. ثم تستطرد اللغة العربية التي أنطقها
الشاعر بخياله العميق فتقول: إذا كنت قد وسعت في الماضي كتاب الله
- وهو الذي لم يغادر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها - لفظاً وأسلوباً،
فكيف أضيق في الحاضر عن وصف أشياء، هي بالنسبة لكتاب الله
غرض فيض وغشاء سيل^{١٥٤}.

فلا غرابة إذن أن نجد الخيال يداخل سائر فنون الشعر وأغراضه، وأن
يرى الأدباء والبلغاء الكلام المشتمل على الخيال، أكثر روعة وأحسن

(١٥٤) ينظر السابق ص ١٢٩.



موقعاً في القلوب والأسماع^{١٥٥}.. ذلك أن من الميزات التي حبا الله - تعالى - بها الإنسان وفضله بها على سائر المخلوقات، أن أحاسيسه التي تصل إليه عن طريق المشاعر، وعواطفه التي تنشأ فيه من فعل الغرائز، إنما تتوالد في ذهنه، وتتكاثر في خياله حتى تزيد على ما تقتضيه طبيعة وجوده أضعافاً مضاعفة^{١٥٦}.. والفكر والخيال والعاطفة ثلاثها ملكات للنفس التي عنها يصدر فيض النتاج الأدبي، وحاجة الأدب إلى الخيال أوسع وأرحب من حاجته إلى الفكر، فالشاعر بما يخيّل يستطيع أن يحيل الوقائع إلى أضدادها، ويخلع الحسن على ما يبدو في صورته المجردة قبيحاً والعكس، وباختصار يستطيع أن يقتنع بما ليس في العقل مقتنع، وقديماً قالوا: (غلب باطله حقنا)^{١٥٧}.

ناهيك عما يتوارد بالخيال من الصور التي تجعل الأمور المعنوية محسوسة لك، وماثلة بين عينيك، وفيها من الحركة والحياة ما يزيدك بها يقيناً، وما يزيدك في نفسك استقراراً وتأثيراً، فأنت "إذا قلت: (بلغني أنك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى)، كان أوقع من صريحه الذي هو قولك: (بلغني أنك تتردد في أمرك، وأنت في ذلك كمن يقول: أخرج ولا أخرج، فتقدم رجلاً وتؤخر أخرى"^{١٥٨}.. كما أنك بما قلت، توجب له - في أخصر عبارة - الصورة التي يقطع معها بالتحير والتردد، وتريه نفسك في حال ناطقة بتردده.

(١٥٥) العمدة ١/ ١٧٨.

(١٥٦) ينظر دفاع عن البلاغة للزيات ص ١١٧.

(١٥٧) ينظر التخييل البلاغي ص ١٨.

(١٥٨) الدلائل ص ٧١.

رأينا كيف تسنى لعبد القاهر أن يعرض للتخييل صوراً يتناول فيها
الشعراء الصفة من غير أن يكون هناك معول ولا علة، وأخرى يستلزم
كثير منها في صور مختلفة وأطراف عديدة من حسن التعليل.

ويلاحظ عبد القاهر في ثانيا عرضه لصور التخييل أن بابيه الرئيس
التشبيه، معتبراً أن هذا الباب "قد حظي من هذه الطريقة بضرب من
السحر، لا تأتي الصفة على غرابته ولا يبلغ البيان كنهه ما ناله من
اللفظ والظرف، فإنه قد بلغ حداً يبرز المعروف في طباع الغزل، ويلهي
التكلمان عن التكل" ١٥٩.

ولا غرو فقد كان للشعراء في ذلك نواذر وروائع من نحو ما ألمع إليه
عبد القاهر فيما كان أصله التشبيه.. ومما جاء مدللاً على هذا الجنس
من التخييل بما حواه من تشبيه مغل، قول صاحب بن عباد:

وكان السماء صاهرت الأرض* ض فصار النثار من كافور

وقول أبي تمام:

كان السحاب الغرغرين تحتها* حبيباً فما ترقاً لهن مدايع

فكل واحد من هذين الأخيرين، قد خدع نفسه عن التشبيه وغلطها،
وأوهم أن الذي جرى العرف بأن يؤخذ الشبه منه، قد حضر وحصل
بحضرتهم على الحقيقة، ولم يقتصر على دعوى حصوله حتى نصب له
علة، وأقام عليه شاهداً، فأثبت صاحب زفافاً بين السماء والأرض، بعد

أن شبه وصير النثار - أي: الثلج، باعتباره كالطريق الممهّد لإتمام هذا الزفاف - كافوراً.. وجعل أبو تمام للسحاب - بعد أن شبهه بالتراب - حبيباً قد غيّبه تحتها، فعل - على سبيل الشك - نزول المطر من سحب بأنها غيّبت حبيباً تحتها، فهي تبكي عليه ويسيل دمعها مدراراً في التراب، وذلك بعد أن جعل القطر الذي ينزل من السحاب دموعاً، ووصف السحاب والسماء بأنهما يبكيان^{١٦٠}.

وطالما أشاد عبد القاهر قديماً بالتشبيه التخيلي، ونثر بحقها - في كتابيه (الدلائل) و(الأسرار) - درراً نفيسة لا تزال في حاجة إلى من يستخرجها من أصدافها.. ففي غير ما ذكرناه له، وإبان استدلاله على أن مزية الكلام إنما تتمثل في النظم، يقول: تقول: (زيد كالأسد) أو (مثل الأسد) أو (شبيه الأسد)، فتجد ذلك كله تشبيهاً غفلاً ساذجاً، ثم تقول: (كان زيدا الأسد)، فيكون تشبيهاً - أيضاً - إلا أنك ترى بينه وبين الأول بونا بعيداً، لأنك ترى له صورة خاصة، وتجذك قد فحمت المعنى وزدت فيه.. ثم تقول: (لئن لقيته ليلقيك منه الأسد)، فتجده قد أفاد هذه المبالغة لكن في صورة أحسن وصفة أخص، وذلك أنك تجعله في (كان) يتوهم أنه الأسد، وتجعله هاهنا يرى منه الأسد على القطع، فيخرج الأمر عن حد التوهم إلى حد اليقين^{١٦١}.

ثم هو بعد ذلك يتبع - في استعراضه لجوانب الخيال في طرق الأداء وأغنى بها: (الصورة البيانية)، وعلى نحو ما رأينا - الطريقة التي

(انظر الأهرار ص ٢٩٠)

(الدلائل ص ٢٥)

تعتمد تحكيم الذوق في تفضيل بعض التشبيهات على بعض، ويؤثر
 يفضي بك إلى أن خير التشبيه هو التشبيه التخيلي الذي يخرج الشيء
 عن أن يكون مجرد إلحاق شيء بشيء، إلى كونه إخراج صورة شيء
 في صورة شيء آخر، حتى إنك ترى الممثل قد صار هو الممثل
 شاخصاً مرئياً محسوساً.. وكانت هذه هي نقطة انطلاقه صوب الحسنة
 عن التمثيل الذي يأتي "في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في
 معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته"^{١٦٢}.. كما كانت سر
 الإكثار من شواهد أسبابه، وذكر عباراته الطنانة في بيان أثره.. من
 نحو قوله: "وانظر هل نشر المعنى تمام حلتته، وأظهر المكنون من حسنه
 وزينته، وعطرك بعرف عوده.. واستكمل فضله في النفس ونبله.
 واستحق التقديم كله إلا بالبيت الأخير - يقصد به ما جاء في قول أبي
 تمام:

لولا اشتعال النار فيما جاورت * ما كان يعرف طيب عرف العود^{١٦٣} -

وما فيه من التمثيل والتصوير؟"^{١٦٤}.

ومن نحو سوقه - "مما له في التفضيل، الفضل الظاهر لحسن الإبداع،
 مع السلامة من التكلف، وهو من التشبيهات الصريحة - قول أبي سعيد
 الرستمي:

ماء على الرضراض يجري كأنه * صحائف تبر قد سبكن جداولاً

(^{١٦٢}) الأسرار ص ١١٥ وما بعدها.

(^{١٦٣}) وقيله: وإذا أراد الله نشر فضيلة * طويت أتاح لها لسان حسود.

(^{١٦٤}) الأسرار ١١٨، ١١٩.

كان بها من شدة الجري جنة * وقد البستهز الرياح سلاسل

يقول عبد القاهر: "وإنما ساعده التوفيق، من حيث وطن له من قبل الطريق، فسبق الغرق بتشبيه الحنك على صفحات الغدران بحلق الدروع، فتدرج من ذلك إلى أن جعلها سلاسل، كما فعل ابن المعتز في قوله:

وأنهار ماء كالسلاسل فجرت * لترضع أولاد الرياحين والزهر

ثم أتم الحذق بأن جعل للماء صفة تقتضي أن يسلسل، وقرب مأخذ ما حاول عليه، فإن شدة الحركة وفرط سرعتها من صفات الجنون، كما أن التمهل والتأني من أوصاف العقل^{١٦٥}.

وكما استحسنوا التشبيه المتغلغل في الخيال إذا كان دقيق التصوير، استجادوه إذا كان طريفاً مبتكراً^{١٦٦}.. "وقد اتفق للمتقدمين من المحدثين^{١٦٧} في هذا الفن نكت ولطائف وبدع وظرائف، لا يستكثر لها الكثير من الثناء ولا يضيق مكانه من الفضل عن سعة الإطراء، فمن ذلك قول ابن نباتة في صفة الفرس - وهو داخل أيضاً في باب حسن التعليل:

فكانما لطم الصباح جبينه * فاقتص منه وخاض في إحشانه"

(الأسرار ص ٢٨٧)

(ينظر نقد الشعر ص ٣٩ والعمدة ١/ ٢٦٢).

(في الأسرار ص ٢٨٦: للمتأخرين من المحدثين، وإنما كان ذلك في عصره).



فهو يصور معركة نشبت بين الصباح والفرس، قد بدأها الصباح بجبين الفرس، ولكن الفرس لم يسكت، بل ثار من الصباح فطره أرض وخاض بقوائمه في أحشائه، وكان من نتائج هذه المعركة أن يصير قوائم الفرس وابيض جبينه^(١٢٨).

ويرى الحداثيون - مع هذا ومع كل ما سبق ذكره - أن لغتنا الجميلة قد فقدت حيوية الإبداع وحرارة الحياة^(١٢٩).. وأنه يجب أن تتطور مع الزمن، وأنها إنما تتطور على أسنة المتكلمين بها^(١٣٠).. والأخيرة كلمة حق أريد باطل، وإلا فقد رأينا في أخيلة المتأخرين من المحدثين من أمثال (شوقي) و(حافظ إبراهيم) ومن كان على شاكلتهما، ما يرد هذه العادية، وينقض هذه الدعوى ويجتثها من جذورها.

كما يرى الحداثيون أن على الشاعر ألا يكرر لغة مألوفة سائدة، بل أن يكشف لغة غير معروفة^(١٣١)، ولقد كان لشعراء المهجر - بحكم إقامتهم بين من هم من غير جلدتنا ويتكلمون بغير لغتنا - دور في هذه الدعوى العريضة والدعوة المريضة، فـجبران خليل جبران يرى أن الشاعر هو الوسيلة الوحيدة لإحياء اللغة، وأنه يأخذ لغته عما غربلته الأذن، وعما حفظته الذاكرة من كلام مأنوس تتداوله أسنة الناس، وأن الشاعر لا ينتظر إذناً من واضعي القواميس وأصحاب المجامع اللغوية،

(١٢٨) ينظر علم البديع د. بسيوني فيود ١٢١/٢.

(١٢٩) زمن الشعر أدونيس ص ١٢٩.

(١٣٠) الحداثة في الشعر. يوسف الخال ص ٣٨.

(١٣١) صدمة الحداثة لأدونيس ص ٣١٤.



وانه ليس ثمة تعارض بين الفصحى والعامية^{١٧٢}... إلى غير ذلك من الكلام الذي لا يمل هؤلاء ترداده - على خطئه الفادح - بدعوى الإبداع والتحديث.

والحديثون وإن كانوا يرون أن "الشعر ضد اللغة، وضد الألفاظ لصلاب الحروف"^{١٧٣}.. فباتهم يريدون من وراء ذلك "تحرير اللغة من مقاييس نظامها البراني والاستسلام لمدىها الجواني، وإن تصبح اللغة بلا حدود، وتزول الهلوية بين المعنى والمعنى، بين الكلمة والشيء، مما يؤدي إلى القضاء على علم المعاني"^{١٧٤}.

وقد أسفرت حملتهم هذه الشنيعة على عربيتنا، وأدت دعوتهم لهدم اللغة وتحطيمها وإلغاء كل مقوماتها.. لأن يصوروها بأخيلتهم المريضة على أنها قيود يجب أن يتحرروا منها، ولأن يصفوها بصفات لا تليق بها.. ومن مظاهر ذلك وصف وتشبيه أحدهم - هو عبد الوهاب البياتي - إياها بامرأة شاحبة عجوز شوهاء، قد أفقدها الصلع والكبر جمالها وبهاءها وصفاءها، قائلًا:

اللغة الصلعاء / كانت تضع البيان والبديع / فوق رأسها كالباروكة / وترتدي الجنس والطباق / في أروقة الملوك / وشعراء الكدية الخصيان

(١٧٢) ينظر المجموعة الكاملة العربية. جبران خليل جبران ص ٥٥٤: ٥٦٢

(١٧٣) من الأصالة والمعاصرة. لأحمد فرج عقيلان ص ٢٥٠.

(١٧٤) مقدمة للشعر العربي لأدونيس ص ١٢٧.

٤١٤
في عواصم الشرق / على البطون في الأقفاس يزحفون / بنمو القمل
والطحالب في أشعارهم^{١٧٥}.

ويقول في عداوته للعربية ساخرًا منها ومتهمًا عليها:

"من أين يأتي الحب يا حبيبتي، ونحن محكومون بالإعدام / ونحن في
السيرك وفي حديقة الحيوان / واللغة المومس والتاريخ والأوهام / العقم
واليباب / محاصرون منذ ألفي عام / نحاول الخروج من بواب
الأصفار"^{١٧٦}.

ويقول محمد علي شمس الدين مشبها العربية وكلماتها بجثة، يراد لها
الرحيل عن مصدر عزها ومقر أهلها، كي تصبح بعد غربتها ونسيان
أهلها لها، أثرًا بعد عين:

"ثم ترحل في يدك جزيرة العرب / عبرتك جارحة، مع اللغة التي
دمرتها / وعرضت في سوق المدينة جثة الكلمات / جثتك القديمة: هل
تظل مشردا"

هذا الموقف وهذه الكراهية تجاه لغة الضاد التي لا هم للحدثيين سوى
تدميرها، بعد أن بدت البغضاء من أفواههم وما تخفي صدورهم تجاهها
أكبر، لم يقتصر على مجرد الحروف والكلمات بل تعدت إلى ما صرح به
بعضهم بقوله: "المطلوب تدمير الأساليب والصور والصيغ اللغوية،
وابتداع أساليب وصور جديدة تتسع لمعارف العصر التي عجزت عنها -

(^{١٧٥}) السيف والقيثار من أشعار البياتي. اختيار شوقي عبد الأمير ص ٥٢.

(^{١٧٦}) المختار من شعر البياتي ص ١٠٧.

١١٥
مجله كلية اللغة العربية
برعهم - اللغة القديمة.. فقد اتفق الناس على أن يكون الفاعل مرفوعاً
والمفعول منصوباً، وبإمكانهم أن يتفقوا على العكس^{١٧٧}.

ولقد حاولوا ذلك بالفعل ووصلت كراحتهم للغة القرآن لأن يطلقوا
عليها: لغة الجيم، بدلاً من لغة الضاد، واختاروا الجيم على غيرها من
حروف المعجم، لأنها - كما توهموا - تكون أول حرف في كلمات يحبها
الحدثيون.. وفي ذلك يقول أحدهم:

الجيم جربال وناجود وجام

والجيم سرج وجواد ولجام

وقد كشفت إحدى الحداثيات عن سر حبهم واختيارهم لهذا الحرف.
فقالت: "إن الجيم ربما كانت هي اللون الأحمر، فالجربال: صبغة حمراء،
والناجود: الخمر أو الدم أو الزعفران، والجام: قدح شراب الخمر، وبين
الخيال والخمر علاقات قوية توحى بمعنى التمرد والغضب، أو الشهوة
والغفوان.. فالجيم إذن هي الحرف الأول في أبجدية الشاعر الحديث،
لأن الشعر المعاصر شعر غاضب متمرد شهواني^{١٧٨}."

ونرى الأمر في خيال شاعر النيل (حافظ إبراهيم) - وهو من المحدثين
لا الحداثيين - على عكس كل ما سبق تماماً.. فهو حيال لغة الضاد التي

(^{١٧٧}) الحداثة سرطان العصر ص ١٧ عن مقال لأحمد عبد المعطي حجازي
بصحيفة عكاظ عام ١٩٩١.

(^{١٧٨}) السابق ص ٨٠ وينظر بعض صولاتهم وجولاتهم تجاه هذا العبث
(التمرد في أدب الحداثة) د. إبراهيم قاسم ٩٣: ١٠٨.

كرمها الله بنزول الوحي بها، وشرفها بمجيء القرآن على سنفها، يقول على لسانها ما سبق أن سقناه له.

وإذ قد عرفنا فيما سبق أن أهم ما يطلب له التشبيه التخيلي الأصيل كي يؤثر في النفس أيما تأثير، الابتكار ودقة التصوير.. فإنه لا ينبغي أن يفوتنا أن نضيف إلى ذلك إبراز الفكرة وجلاءها.. فالخيال المعتمد على التشبيه - أي ما كان زمنه الذي قيل فيه، وأياً ما كانت الموهبة الفذة التي صدر عنها - إنما يكون له وقعه على النفس وموضعه في الاستحسان ومكانه في الاستظراف، إذا ظهرت فكرته.. ولهذا حسن منه ما كان قريباً في مأخذه، لأنه أقدم على تحقيق الغرض منه.. وخذ من ذلك مثلاً ومن غير ما ذكرنا، قول النابغة:

فإنك كالليل الذي هو مدركي * وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

فهو يشبه قدرة الملك الشاملة لا يستعصي عليها قريب أو بعيد، بالليل الذي يعم الناس كافة مهما نأت ديارهم، واختيار الشاعر الليل دون النهار لأن الليل تصحبه الرهبة والخوف اللذين يحس بهما مطلوب هارب من ملك قادر واسع السلطان، وهو تشبيه بالغ حد القوة والدقة في تصوير هذه الحال.. ذلك أن "اختصاص الشاعر الليل، دليل على أنه روى في نفسه، فلما علم أن حالة إدراكه - وقد هرب منه - حالة سخط، رأى التمثيل بالليل أولى" ١٧٩.



وانك لو اجد في تخيل كعب بن زهير التخييلي. أريحية وانت تسمع او
تقرأ في عيون الشعر العربي قوله مادحا الرسول ﷺ وقد آمنه بعد ان
أسلم:

مازلت أقتطع البيداء مدرعا * جنح الظلام، وشوب الليل مسبول
حتى وضعت يميني ما أنازعها * في كف ذي نقمات قليله القيل
فلهو أخوف عندي إذ أكلمه * وقيل إنك مسبور ومسبول
من ضيغم من ضراء الأرض مخدرة * ببطن عثر غيل دونه غيل
يغدو فيلحم ضرغامين عيشهما * لحم من الناس مغفور خراذيل
إذا يساور قرنا لا يحل له * أن يترك القرن إلا وهو مغلول
منه تظل حمير الوحش ضامرة * ولا تمشي بواديه الأراجيل
ولا يزال بواديه أخو ثقة * مطرح البر والدرسان مأكول
إن الرسول لنور يستضاء به * مهند من سيوف الله مسلول^{١٨٠}

حيث عاطفة الخوف المزلزل، وقد أحسن الشاعر توظيف الألفاظ
والصورة التشبيهية في الكشف عن عاطفته.. ففي مسيرة للقاء المرتقب
يستعمل فعل المفاعلة (أقتطع)، ليبين عن معاناة حسية أزكتها معاناة
نفسية.. وفي قوله: (مدرعا جنح الظلام) ما يكشف عن معاناة ضيق

(^{١٨٠}) ضراء الأرض: هي الأرض المستوية تأويها السباع وبها تبتدئ من
الشجر، مخدر: مكان إقامة الأسد، وبطن عثر: مأسدة، والغيل: الأجمة،
يلحم: يطعم اللحم، مغفور: ملقى في التراب، والأراجيل: اسم جمع
لأرجل، أي سائر على رجليه، البر: الثياب، والدرسان: الخلق منها.

محيط بالنفس إحاطة الدرع بالصدر، وفي جعل الظلام ثوبا مسبولا
يوحي باتساع مساحة المعاناة التي ألمت بنفس الشاعر من كل أقطاره
وأحاطت به إحاطة الثوب بالجسد.

أما الصورة التشبيهية - وهي المرومة بالاستشهاد هنا - فقد خيل
فيها الشاعر قوة رسول الله ﷺ التي يرهبها ويخافها وكأنها قوة الأسد.
لكن ليس كبقية الأسود، وإنما هو أسد تجمع له من عناصر القوة
عرين في مأسدة تحميها أجمة دونها أجمة، وأشبال صغار يغدو من
أجلهم في البكور للوقوع على فريسة يلحمهم بها، بعد أن تنقطع
أوصالها وتتغفر قطعها بالتراب من شدة جرها على الأرض، ودوام
انتصار في صراع لا تكون نتيجته إلا له، وحمى ممتد تنفر منه حمير
البر ولا تهرب نحوه أعظم الفرسان الشجعان، وعلى الرغم من ذلك فأنك
واجد في وادي هذا الأسد صريعا كان شديدا في قومه، موثوقا في قوته
تقطعت أشلاؤه وصارت ثيابه خلقا ممزقة.

فالصورة التي رسمها الشاعر لرسول الله ﷺ لم تكون عناصرها
مشاهدة، وإنما بالغ في تركيبها هاجس نفسي، وجمع أجزاءها تصور
داخلي، وإلا فإنه - بأبي هو وأمي - ألوف، يشعر جليسه إليه أنه يعرفه
منذ زمن بعيد، ولكنها الصورة المركبة من الخوف بداعت أجزاءها
وتهدم بنيانها بمجرد أن وضع كعب يده في يد رسول الله ﷺ .. وقد كان
كعب بارعا في بناء الصورة المتخيلة للخوف، بارعا في هدمها بما ذكره
عقب أبيات الخوف مباشرة:

إن الرسول لنور يستضاء به • مهتد من سيوف الله مسلول

فإذا كان الظلام قد لف نفس كعب وطريقه، فإن نور رسول الله ﷺ يبدد هذا الظلام بأسرع مما كان يخطر بالبال، وبديل حالة نفس كعب من ظلام إلى نور، ومن قلق إلى راحة، ومن زيغ إلى هدى، ومن باطل إلى حق، وإذا كان - وهو في الطريق إلى رسول الله يدرع جناح الظلام، فها هو قد كسي برده ﷺ، وأعظم بها من كساء^{١٨١}.

ومن التخييل التشبيهي قول البحرى:

أضرت بضوء البدر والبدر طالع * وقامت مقام البدر لما تغيبا

حيث شبه المرأة بالبدر، وقد جناح فيه وحلق به - حتى يخرج به عن الحد المعتاد - في آفاق فسيحة من الحسن والطرافة، فهو لم يجعل المرأة شيئاً ملحقاً بالبدر بل رقى به درجات، تباعد التخييل فيه عن أن يكون مبنياً على تشبيه يكون وجه الشبه فيه أقوى في المشبه به منه في المشبه، وإنما جعلها بدرًا آخر ينافس بدر التمام في كمال الظهور وتمام الرفعة وبعد المنزلة وسموق المكانة، بل طار به الخيال فجعلها أمكن في الإضاءة والظهور من البدر نفسه، فظهورها يضر بظهور البدر ويكاد يخفي ضوؤه، ثم طفق بعد يصاعد من نبرة هذا الظهور حتى أنابها مناب البدر لما تغيبا.. ولم يساوقه في حسن المبالغة ودقة المسلك ولطافة التشبيه ورشاقة اللفظ وقوة التأثير سوى قوله:

في طلعة البدر شيء من محاسنها * وللقضيب نصيب من تشنيها

وقول مجنون ليلي يصف قوة تأثيرها ونفاذ سلطاتها:

(١٨١) ينظر التخييل البلاغي د. عبد الرازق فضل ص ٥٨ : ٦١.

هي السحر إلا أن للسحر رقية * وأنني لا ألقى لها الدهر راقيا
وقول كثير في تصوير محاولة نسيانها، وكأنها دعوة إلى أن يراها
بخياله في كل سبيل:

أريد لأنسى ذكرها فكانما * تمثّل لي ليلى بكل سبيل
ومن بدائع تشبيهات بعض المعاصرين التخيلية، قول الهمشري في
قصيدته (إلى القمر):

كانك في روض السموات وردة * كأن سناها عطرك المتأرج
كانك في خد السموات دمعاً * همت من عيون باكيات تدرج
كانك طاووس مدلّ، كأنما * نجوم الدجى ورقّ حوالياك تهزج
كانك مزمار من العرش صافر * كأن صده نورك المتبلج
وقول شوقي يخاطب الشمس - وقد تكاثرت المشاعر وقوي الإحساس
وأرهفت العاطفة -:

مشيت على الشباب شواظ نار * ودرت على المشيب رحي طحونا
تعيين الموالد والمنايا * وتبني الحياة وتهدمينا
فيا لك همة أكلت بنينا * وم ولدوا وتنتظر الجنينا
وأهم ما يطالب له التشبيه التمثيلي حتى يكون له التأثير كذلك - ومن
غير ما ذكرنا من الطرافة والدقة إبراز الفكرة وجلانها - أن يكون
مواسم البيئة وللعصر، إذ تختلف الصورة باختلافهما.. وإذا هفت نفوسنا
إلى معرفة ذلك بوضوح، فطينا أن نتذكر أنه مما جرت به العادة إذا أراد
الشاعر في الماضي أن يفصح عن ملامح الحسن في فتاته، أن يشبهها

٤٢١
بالبدر وبفصن البان وبالغزال، فيشير بذلك إلى إشراقه الوجه واعتدال
القلمة ولينها ورشاققتها، كالذي نراه في قول المتنبي:
بدت قمراً ومالت خوط بان * رفاحت عنبراً وورنت غزالاً

ولعل هذا هو ما دعا أبا القاسم الشابي لأن يمضي مع عصره، ليرسم
معالم حسننها على نسق آخر، ويقول:

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام * كاللحن كالصباح الجديد

كالسما الضحوك كالليلة * كالورد كابتسام الوليد

فترى - بدون ما قدح في أخيلة الأدب القديم ولا تعريض منه بها -
أن خفة الروح والبراءة وصفاء النفس، قد انعكست على ملامح هذه
الصورة، ومن ثم فهو يتسلل إلى أعماقنا غير مستأذن، ويسري في
نفوسنا سريان الروح في البدن والماء في العود الأخضر، فلا نلبث أن
نلق لها ونعجب من خالب روعتها وحين ألقيها^{١٨٢}.

ودع عنك - بعد ذاك - من رموا تراثنا وما خلفه علماؤنا ونقادنا
وشعراؤنا والتابعين لهم بإحسان بالعقم والجمود، ونفضوا أيديهم منه،
وبدا من خلال شذوذهم وتمردهم أنهم ما هم بمبدعين ولا منصفين ولا
مطورين.. وقرأ إن شئت لبعضهم - هو البياتي^{١٨٣} الذي بلغت جرأته أن
راح يطعن في الذات العلية، مشبها إياها وبخياله المريض، كأنها سلعة
مهانة تباع وتشترى - قوله:

(١٨٢) في البيان العربي د. البهنسي ص ٢٥٢، ٢٥٣.
(١٨٣) في ديوانه ١/ ٥٢٦ دار العودة بيروت ١٩٧٢.

"الله في مدينتي يبيعه اليهود / الله في مدينتي مشرد طريد / الغزاة أن يكون / لهم أجيرا شاعرا قوادا / يخدع في قبشارة المذهب العباد / لكنه أصيب بالجنون / لأنه أراد أن يصون / زنايق الحقول من جرادهم / أراد أن يكون".

ولغيره - هو هذا المارق (أدونيس)^{١٨٤}، يرى نفسه ندا لله عز وجل في ملكوته وخضوع العالم له - قوله عن نفسه:

"مالك، ملكه الأرض والسماء / شغره النبات / جسده الأقانيم / عروقه الأنهار / ويداه جناحان يمشي بهما في الفضاء / ظاهره بر وباطنه بحر / أو / كما / قيل / اخرج إلى الأرض أيها الطفل".

ولسواهما - هو الخاسن محمد علي شمس الدين^{١٨٥}، يصور الله يتأخر عن مواعده - قوله:

والله تأخر عن مواعده / فشردنا / كشيء لا وجه لها / في / ظلمات الروح.

بل ويصل به الجنون إلى أن يجعل لله ذقنا - تعالى سبحانه عما يقوله ويقول الفسقة الفجرة علوا كبيرا - فيقول^{١٨٦}:

وإن هذه السماء / مثل إلية النساء / مثل غمامة كبيرة بيضاء / تحت ذقن الله / تدور فيها / نقطة وحيدة من المياه.

(١٨٤) في ديوانه (زمن الشعر) ص ١٤ دار الأدب بيروت ١٩٨٨.
(١٨٥) ضمن أعماله الكاملة ص ٦٦٩.
(١٨٦) السابق ص ٤٠٤.

ويقول^{١٨٧} في وقاحة وفجور ومجون لا حد له:

في جنة عدن / في الفردوس حيث الحور العين عاريات كفواكه /
الصيف على الأشجار / ومستلقيات على بطونهن / وظهورهن تلمع
تحت الشمس / والولدان المخلدون بلحومهم البيضاء / وبطونهن
المكورة / وأفخاذهم البلورية / يتكئون على الأرائك / والمياه تجري من
تحتهم من تحت الأرض."

ويقول نزار قباني^{١٨٨} في عبارات مليئة بالإسفاف والعبارات الجنسية
المكتشفة والمتدنية:

في جوارى / ناهد شبعان عزا / يجرح النجمة هزا / والدراري /
حلمتان / كاندفاع الهودج / فوق حقي أرج / يطفران / تلك غادة / مثل
ثعبان تلوى / وهو يطويها فتطوى / كوسادة / يا لنهد / نزع المنقار
أبيض / مثل عصفور تنفض / بين ورد."

ونجد هذا التفلت الأخلاقي والتبذل والمجون عند محمد شمس الدين
أيضا، وها هو ذا يقول^{١٨٩}:

يلمع العشب فوق سرتك الأنثوية كالسيف / سأرعى إذن كل هذا
الحشيش الربيعي / مثل جرثومة / أفتك بالأصفر / الأصفر / الأصفر
المنتهى من رزاز النساء / ومن زغب الصدور والفخذ تحت الرداء /
وأشرب ما يترك الزغب المشتهى / من حنين الماء.. إلخ.

(^{١٨٧}) السابق ص ٤٥٨.

(^{١٨٨}) في أعماله الكاملة ١/ ١٨٣.

(^{١٨٩}) أعماله الكاملة ص ٣٤٧.

ويقول كالمعاود والتمادي في الكشف عن جسد إحدى عشيقاته دون ما حياء ولا خجل:

"دعيني أكتشف ثانية جسدك الحقيقي / يدك، فمك، دمك / ودعيني أركض على ظهرك الفسيح / مثل خيال يقطع سهل البقاع / ويبلغ الرياح / وأصعد إلى ذروة نهديك العالين / مثل مغامر يتسلق ذروة حرمون / ثم نزل به قدميه / فيتدحرج إلى أسفل قدميك العاريتين / ويرنطم بالسماء"^{١٩٠}.

وإنما وودت - على كراهة من نفسي - أن أسوق هذه النماذج من التشبيهات التخيلية لدى أولئك المتجربين، تلك التي ما خفي منها كان أعظم، والتي تبرأ منها الأقلام، ويعف عن النطق بها اللسان، وتمجها الأنفس الأبية والقلوب العامرة بالإيمان.. ليعلم المغرر بهم من أبناء عروبتنا والمغترون من أبناء ديننا بالحدائث والحدائثين، من أولئك المردة؟، وإلى أي مدى ينجرفون؟، وإلى أي فريق ينتمون؟.. والله وحده المشتكى.

ثالثاً: التخيل في المجاز اللغوي بضربيه - الاستعارة والمجاز المرسل - بين الأصالة والحدائث:

الذي يظهر لي، أن عبد القاهر الجرجاني كان مقتنعاً بأن معيار ملائمة المستعار منه للمستعار له، مبدأ ممتد الحدود بعيد الآفاق، يسهل

(^{١٩٠}) والسؤال أين ذلك من تخيل البحري وقد مر بنا منذ قليل ومن قبله تخيل كثير عزة وغيرهما مما سبقنا نماذج لتغرلهم في ثنايا هذا البحث؟! لا مقارنة.





اجتيازها، فأثر تجنب الاحتكام إليه في دراسة الاستعارة، ولهذا لا نقرأ عنده تلك الأوصاف التي أطلقها النقاد على بعض الاستعارات، من نحو: (استعارة مفرطة)، أو (بعيدة)، أو (ردينة)، أو (قبيحة)، أو (فاسدة) وما إليها.. وقد رأى أن مشكلة مثل هذه الاستعارات تكمن في أن علاقة الشبه فيها بين طرفيه غير قائمة، أو غير قريبة من الذهن.. وحل لهذه المشكلة، ذهب إلى القول بوجودها على سبيل التخيل والوهم.. إلا أنه تبين له أن هناك طائفة من تلك الاستعارات البعيدة أو المفرطة، لا تعدو أن تكون نقلاً شكلياً فقط للفظ من مكان إلى مكان، كاستعارة (المشفر) وهو للبعير، أو (الجحفة) وهو للفرس.. للشفة، وهكذا، أما من حيث المعنى فلا فائدة فيها، ولذا يسميها (استعارة غير مفيدة).

ويستعرض عبد القاهر في هذا السياق طائفة من الأمثلة، بعضها مما استبقه النقاد أو وصفوه بالإفراط أو الرداءة، لكنه يتجنب هذه الأوصاف وينظر إليها من خلال منظوره السابق: الإفادة وعدمها، أو كونها استعارة لفظية أو معنوية، ولا يعني ذلك أن حكمه عليها جاء موازياً لأحكامهم بالتبعية، وإنما يعني أنه جاء صادراً عن تقديره وحسه الأدبي الخاص فوافق وخالف، بل كانت مخالفته لهم أكثر من موافقته.. ومن أمثلة ما عرض له من الاستعارات قول أوس بن حجر:

وذات هدم عارِ نواشرها * تصمت بالماء تولباً جدعا ١٩١

(١٩١) ذات هدم: يعني امرأة ضعيفة، الهدم: الكساء الخلق الرث، النواشر: الأوردة التي تحت الجلد في باطن الذراع، مفردة ناشرة والمراد ذراعها، تصمت: تسكت، التولب: ولد الأتان، جدعا: سيء الغذاء.



يريد: بكى ابنها، ولم تجد لبناً فأسكتته بالماء.. فقد استعار (التوليب) الذي هو اسم ولد الحمار، للصبي الرضيع.. وفي حين وصف قدامة هذه الاستعارة بأنها من فاحش الاستعارة^{١٩٢}، عدها عبد القاهر استعارة معنوية يعني مفيدة، معللاً ذلك بما يفيد استخدامها في موضع السقم والنقص، فالشاعر - كما يقول - "يصف حال ضر وبؤس، ويذكر امرأة بائسة فقيرة، والعادة في مثل ذلك، الصفة بأوصاف البهائم ليكون أبلغ في سوء الحال وشدة الاختلال"^{١٩٣}.. وهكذا.

والذي يعنينا هنا ويستحق الوقوف عنده - وقد غرض الطرف عنه كثير من الحداثيين - هو ما اعتد به عبد القاهر وأولاده مزيد اهتمامه وأطلق عليه الاستعارة المفيدة، إذ هي عنده "أمد ميداناً، وأشد افتناناً وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسع سعة.. وأذهب نجداً في الصناعة وغوراً.. وأسحر سحراً، وأملأ بكل ما يملأ صدراً ويمتع عقلاً ويؤنس نفساً ويوفر أنساً، وأهدى إلى أن تهدي إليك أبدأ عذارى قد تخير لها الجمال، وغنى بها الكمال، وأن تأتيك على الجملة بعقائل يأنس إليها الدين والدنيا، وفضائل لها من الشرف الرتبة العليا"^{١٩٤}.

ومهما يكن من أمر، فإن الذي يؤخذ من اعتبارات وكلام جمهرة علماء البلاغة والنقد، أن مقاييس الجمال في التخيل الاستعاري تتوافر في

(^{١٩٢}) ينظر نقد الشعر ص ١٧٧.

(^{١٩٣}) اسرار البلاغة ص ٣٩ وينظر التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية ص ١٤٦: ١٦٢.

(^{١٩٤}) الاسرار ص ٤٢.





أربعة أمور، هي: ١- القرب بمعنى وضوح المناسبة بين الطرفين، ٢- الرفعة والخصوصية، ٣- الطرافة والملاحه، ٤- تجاهل التشبيه.

١- وإنما أريد بالقرب أن تكون الصلة بين المشبه والمشبه به واضحة، فليس من مذاهب العرب استعمال الاستعارات البعيدة المخرجة لتكلام إلى الخطأ والإحالة^{١٩٥}. وما أحسن ما قال مسلم بن الوليد في نكايه المال الناتج عن تمزيق ممدوحه له بكثرة العطاء:

تظلم المال والأعداء من يده * لا زال للمال والأعداء ظلاماً

ومن واضح التخيل في الاستعارة قول امرئ القيس في وصف الفرس:

وقد اغتدى والطير في وكناتها * بمنجرد قيد الأوابد هيكل

فاستعار للمنع (القيد)، وهذا أبلغ من قوله: (مانع الأوابد من الذهاب والإفلات)، لأن القيد من أعلى مراتب المنع من التصرف، ولأنك تشاهد ما في القيد من المنع فلست تشك فيه.

ومما غدا في نظر الخفاجي كذلك من أحسن الاستعارات وأليقها قول الشريف الرضي:

رما النسيم بواديكم ولا برحت * حوامل المزن من أجداثكم تضع

ولا يزال جنين النبت ترضعه * على قبورك العراصة الهمع

ونلك لأن المزن تحمل الماء، وإذا هملت وضعت، فاستعارة الحمل لها والوضع المعروفين، من أقرب شيء وأشبهه، وكذلك قوله: (جنين

^(١٩٥) الموازنة ص ١٧.



النبت) لأن الجنين المستور مأخوذ من الجنة، وإذا كان النبت مستورا والغيث يسقيه، كان ذلك بمنزلة الرضاع، وكانت هذه الاستعارة من قوله ما يقال وأليفه.. كما أعجب الخفاجي بقول ذي الرمة:

أقامته حتى ذوى العود والثرى * ولف الثريا في ملائته الفجر

ويبين ابن سنان عن سر إعجابه فيقول: "لأن الفجر لما غطى السحاب ببياضه وشمل الأرض عند طلوعه، حسنت استعارة الملاءة له لتضئبه هذا المعنى، وعبر بطلوع الثريا وقت طلوع الفجر بانه لفيها في ملائته. وتلك أحسن عبارة وأوضح استعارة"^{١٩٦}.

٢- كما أريد بالرفعة: ألا تكون الاستعارة عامية مبتذلة، بأن تكون من الخاص النادر الغريب الذي لا تجده إلا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال كقول الشاعر:

أمسي وأصبح لا ألقاك، واحزنا * لقد تأنق في مكروهي الفقر

فاختيار كلمة (تأنق) حسن لأنها رفيعة، خاصة في الدلالة على ما أراد من تخير الدهر لأشد ما يصيب ويؤذي.. وقول الآخر:

بعرض تنوفة، للريح فيها * نسيم، لا يزوغ القرب وإن^{١٩٧}

(^{١٩٦}) سر الفصاحة ص ١٢٤، ١٢٥، ١٢٢ وينظر علم البيان لنزوي ص ٢٠٣، ٢١٣ وفي النقد الأدبي عند العرب ص ٢٠٨.
(^{١٩٧}) التنوفة: القلاة لا ماء بها ولا أنيس، وعرضها: عفاها.

فهذه الاستعارة بالغة حد البراعة، إذ تصور التراب راقدًا في هدوء، وهذا النسيم الواتي يمر به فلا يثيره ولا يروعه.. وهو فيها عند استعارة الترويع لإثارة الريح التراب، بجامع الحركة الهوجاء في كل.. ومرجع الغرابة في البيت إلى كون المستعار له بعيد الحضور في الذهن عند ذكر المستعار منه، فصار الجمع بينهما غريباً دقيقاً.

ومن ذلك قول ابن المعتز:

يناجيني الإخلاف من تحت مطله * فتختصم الآمال واليأس في صدري ١٩٨

فقد صور الإخلاف على أنه إنسان يتحدث من خلف ستار، والأمل واليأس على أنهما متخاصمان يتنازعان مكاناً للإقامة فيه.. ومنه قول يزيد بن مسلمة يصف فرساً:

عودته فيما أزور حبابي * إهماله وكذاك كل مخاطر

وإذا احتبى قربوسه بعنانه * علك الشكيم إلى انصراف الزائر ١٩٩

ووجه الغرابة، ما في الجامع من التفصيل، فضلاً عن كون المستعار منه أو المشبه به وهو الاحتباء الذي هو ضم الرجل ركبتيه وجمعه ظهره وساقيه بثوب، نادر عند حضور المستعار له أو المشبه وهو ضم اللجام مقدم الفرس إلى فمه، نظراً لتباعد الهيئتين^(١٩٨).

(١٩٨) الإخلاف: عدم الوفاء، والمطل: التأخير في إجابة المطلوب.
(١٩٩) القربوس: السرج أو مقدمته، العنان: سير اللجام، وعلك: مضغ، والشكيم: الحديدة المعترضة في فم الفرس.
(٢٠٠) ينظر في شأن هذه الأبيات دلائل الإعجاز ص ٢٧٤ و علم البيان د. بسونى ٢٠١٢، ٢٠١٣.

الحقيقة، كما قال الله تعالى: (وجزاء سيئة سيئة مثلها .. الشورى / ٤٠)، وكذلك: (إن تسخروا منا فإننا نسخر منكم .. هود / ٣٨)، والثاني ليس بسيئة ولا بسخرية، ومثل هذا في الشعر كثير مستعمل، فلما كان في مجرى العادة أن يقول قائل: (أغلظت لفلان القول) و(جرعته مرارة الكأس) و(سقيته منه أمر من العلقم)، وكان الملام مما يستعمل فيه التجرع على الاستعارة، جعل له ماء على الاستعارة^{٢٠١}.. فقد روى أن مخلداً الموصلي بعث إليه بقارورة يسأله أن يبعث له فيها قليلاً من ماء الملام، فقال لصاحبه: قل له يبعث إليّ بريشة من جناح الذل - في إشارة منه، إلى الاستعارة في قول الله تعالى: (واخفض لهما جناح الذل من الرحمة .. الإسراء / ٢٤) - لأستخرج بها من القارورة ما أبغشه إليه^{٢٠٢}.

كما يستأنس للملاحاة بلفظة (الجسر) في قول أبي تمام أيضاً:

لا يطمع المرء أن يجتأب لجنه * بالقول ما لم يكن جسرا له العمل
يعني ما لم يقطع ما يعوقه بهما معا.. وقوله:

بصرت بالراحة العظمى فلم ترها * تنال إلا على جسر من التعب

فاتك ترى لها في الثاني حسنا لا تراه في الأول.. ثم انظر إليها في
قول ربعة الرقي:

قولي نعم، ونعم إن قلت واجبة * قالت: عسى، وعسى جسر إلى نعم

فاتك واجد لطفاً وخلابة وحسناً ليس الفضل فيه - على حد قول شيخ
البلاغة - بقليل^{٢٠٣}.

٤- كذلك أرادوا بـ (تجاهل التشبيه): ترك ما يشير إليه في اللفظ،
كما في قول ابن طباطبا:

لا تعجبوا من بلى غلالته * قد زرأ زرارته على قمر^{٢٠٤}

حيث استعار القمر للممدوح وأدخله في جنس الأقمار فصح بذلك
النهي عن التعجب.. وقد عمد إلى أن يذكر في البيت الضمير العائد على
المشبه، وهو الضمير المضاف إليه في (غلالته) و(أزراره)، لكن ذكره -

(٢٠٣) ينظر الدلائل ص ٧٨، ٧٩.

(٢٠٤) البلى: الفساد، والغلالة: ثوب صغير يلاقي البدن يلبس تحت ثوب

أوسع منه، وزر: شد.. وهم يزعمون أن ثياب الكتان يسرع إليه البلى عند
بروزها لضوء القمر، فكيف إذا زرَّت عليه؟، إن البلى عندئذ يكون أشد
سرعة إليها.

كما ترى - بوجه لا ينبئ عن التشبيه، بل ينبئ بالاستعارة.. ومن نفس قول معن بن أوس في هجاء بني عامر:

يشيب على لؤم الفعال كبيرها * ويغذى بثدي اللؤم منها وليدها

فأي تصوير للنشأة اللئيمة أقوى وأعمق من تصويرهم يرضعون اللؤم منذ ولادتهم، فيتأصل فيهم ويلازمهم في مشيبيهم.. ويلحق بهذا الضرب - فيما أرى - ما سمي بـ (الاستعارة المرشحة) وهي التي قرنت بما يلحم المستعار منه أو المشبه به، إذ تلك فيها من قوة وتوكيد المبالغة ما لا يقدر قدره.. وقد أدى ذلك بواحد في منزلة الطوي لأن يطلق اسم (الاستعارة الموشحة)^{٢٠٠}، لما لزينتها وما تحلت به من ذكر لوازمها وأحكامها الخاصة.. ولك أن تستشعر هذه المعاني وأنت تقرأ قول الشاعر:

إذا ما الدهر جر على أناس * كلاكله أناخ بآخرين

فقل للشامتين بنا أفيقوا * سيلقى الشامتون كما لقينا

حيث استعار الجمل للدهر استعارة مكنية، وتم استيفاء قرينتها بإضافة لازم المستعار منه (الجر) و(الكلاكل) إلى المستعار له (الدهر)، ثم ذكر جملة (أناخ بآخرين)، وهي من ملائمت المستعار منه.. ونظيره في ذكر ملائم المستعار منه، قول المتنبي:

رميتهم ببحر من حديد * له في البر خلفهم عباب

(٢٠٠) من الموشح، وهو: ترصع الحلية بالجواهر واللآلئ بترقب المرأة من عاتقها إلى كتفها، وهو المسمى بـ (الموشح).

فهو لم يكتف باستعارة البحر للجيش القوي، حتى ذكر ما يلازم
المستعار منه وهو (العباب) و(البر) .. وكذا قوله:

كبرت حول ديارهم لما بدت * منها الشمس وليس فيها المشرق

وقوله يمدح علي بن سيّار التميمي:

ولم أرقبلي من مشى البحر نحوه * ولا رجلاً قامت تعانقه الأسد

وقوله يمدح غيره:

تعرض لي السحاب وقد قفلنا * فقلت إليك إن معي السحابا

فشم في القبة الملك المرجى * فامسك بعد أن عزم انسكابا ٢٠٦

وقول أبي تمام مادحا:

يا ابن الكواكب من أنمة هاشم * والرجح والأحساب والأحلام

وقول الفرزدق مادحاً أيضاً:

أبي أحمد الغيثين صعدة الذي * متى تخلف الجوزاء والدلو يمطر ٢٠٧

فقد استعاروا الشمس والبدر والكواكب والأسد والسحاب والغيث
لممدوحهم، ثم بنوا كلامهم على تناسي التشبيه وطفقوا يمعنون في
التناسي، حتى جعلوا الممدوحين بدوراً وكواكب وشموساً وأسوداً وسحبا
وغيثاً على الحقيقة، ولهذا ساغ التعجب من قبل المتنبي في بعض ما
سقته له، على نحو ما ساغ أيضاً في قول ابن العميد:

(٢٠٨) فقلنا: رجعنا، إليك: اسم فعل بمعنى تنح، شيم: انظر.
(٢٠٩) أحمد الغيثين: أحقهما بالحمد، ومراد بالغيثين: أبود والغيث الحقيقي،
والجوزاء والدلو: برجان يكثر فيهما المطر.

قامت تظللني من الشمس * نفس أعز علي من نفسي

قامت تظللني ومن عجب * شمس تظللني من الشمس

وعلى غرار ما سبق من تناسي التشبيه، جاء قول ابن المعتز:

سقاني وقد سل سيف الصبا * ح، والليل من خوفه قد هرب

فهو لم يقتنع بالتشبيه الظاهر والقول المرسل، في تصوير إدبار وتولي الليل أمام الصبح المحي لظلامه.. ولكنه أحب أن يحقق دعواه أن هناك سيفاً مسلولاً، وأن يجعل نفسه كأنها لا تعلم أن هاهنا تشبيهاً، وأن القصد إلى لون البياض في الشكل المستطيل، فتوصل إلى ذلك بأن جعل ظلام الليل كالعدو المنهزم الذي سلّ السيف في قفاه، فهو يهرب مخافة أن يضرب به.. ومنه قول ابن المعتز أيضاً:

والورد يضحك من نواظر نرجس * قذيت، وأذن حيها بممات

فالضحك في الورد وكل ريحان ونور يتفتح، مشهور معروف.. بيد أن ابن المعتز هنا، علله بأن جعل الورد كأنه يعقل ويميز، فهو يشمت بالنرجس لانقضاء مدته وإدبار دولته، وبدو أمارات الفناء عليه.. ومما يشوب الضحك فيه شيء من التعليل، قوله بن الرومي:

مات الهوى مني وضاع شبابي * وقضيت من لذاته آرابي

وإذا أردت تصائباً في مجلس * فالشيب يضحك بي مع الأحباب

فقد جعل المشيب يضحك ضحك المتعجب من تعاطي الرجل ما لا يليق به، وتكلفه الشيء ليس هو من أهله^{٢٠٨}.

(٢٠٨) ينظر الأسرار ص ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤.



وإن تعجب فعجب أن ترى الخلافة منقادة تجر أذيالها في أبيات أبي
الغناهي وهو ينشد الخليفة المهدي قائلاً:

أنته الخلافة منقادة * إليه تجر أذيالها

فلم تك تصلح إلا له * ولم يك يصلح إلا لها

ولورامها أحد غيره * لزلزلت الأرض زلزالها ٢٠٩

وعجب كذلك أن تفرع الأفلاك ويلتفت الدهر في بيت محمود سامي
البارودي - وهو من هو من شعرائنا المعاصرين - فتكون لهلعتها من
الممدوح في وضع استعداد، استجابة له واحتفاء به في سلمه وحربه.
وذلك قوله:

إذا استل منه سيد غرب سيفه * تفرعت الأفلاك والتفت الدهر ٢١٠

وأن تستنطق البلاد، كما جرى على لسان فارس هذا الميدان حافظ
إبراهيم.. إذ نراه على عادته وعلى طريقته في استنطاق ما لا يتأتى منه
نطق، يشيد بمصر وبفخارها قائلاً على لسانها:

وقف الخلق ينظرون جميعاً * كيف أبني قواعد المجد وحدي

أنا تاج العلا في مفرق الشرق * وذرائعه فرائد عقدي

(١) ولقد بلغ من إعجاب بشار - وكان أعمى - أن هاج وقال لصاحبه:
(النظر ويحك، هل طار الخليفة عن فرشه؟).. وإنما كان عجب بشار لما
في تصوير أبي الغناهي وإبداعه في التمثيل وبلوغه الغاية في التخيل،
مما جعل التأثير في السامع قوياً وشديداً.
(٢) غرب السيف: حده، واستل: انتزع.

أنا إن قدر الإله مماتي * لا ترى الشرق يرفع الرأس بعدي
 ما رماني رام وراح سليما * من قديم عناية الله جندي
 كم بغت دولة علي وجارت * ثم زالت وتلك عقبى التعدي
 وأن تركض السحب، وتعصب الشمس جبينها، ويخشع البحر.. كما في
 أبيات إيليا أبي ماضي التي فيها:

السحب تركض في الفضا * الرحب ركض الخانفين

والشمس تبدو خلفها * صفراء عاصبة الجبين

والبحر ساج صامت * فيه خشوع الزاهدين

هذا، وثمة كثير من العبارات الحسية التي تدل على حكم صائب في
 الحياة، وقد شاع استخدامها بين الناس في معان مماثلة، وهي لهذا تعد
 استعارات تمثيلية إذا استخدمت وحسن استعمالها على هذا النحو، ومن
 ذلك قول المتنبي:

إذا رأيت نيوب الليث بارزة * فلا تظن أن الليث يبتسم

وقوله:

ومن يك ذا فم مر مريض * يجد مرأبه الماء الزلال

وقوله:

ومن يجعل الضرغام للصيد بازه * تصيده الضرغام فيما تصيدا

وقول غيره:

إن الأفاعي وإن لانت ملامسها * عند الققاب في أنيابها العطب

وقول آخر:

متى يبلغ البنيان يوماً تاماً * إذا كنت تبنيه وغيرك يهدم؟

وقول آخر:

ومن ملك البلاد بغير حرب * يهون عليه تسليم البلاد

وهنا تجدر الإشارة إلى أن بعض الأبيات الشعرية في أدبنا العربي التخيلي، قد تحتوي في شطريها على صورة تشبيهية مركبة، فإن ذكر البيت بكامله تحقق ذلك، وكان من قبيل التشبيه المركب أو تشبيه التمثيل.. وإن ساغ مع هذا انتزاع الشطر الثاني الذي هو المشبه به واستخدامه وحده في موقف مشابه لما يعبر عنه، فإن ذلك يعد من قبيل الاستعارة التمثيلية.. ومن ذلك قول المتنبي:

من يهن يسهل الهوان عليه * ما لجرح بميت إيلام

فالبيت بهذه الصورة تشبيه مركب، لكن الشطر الثاني منه إذا ذكر وحده في موقف يستدعيه فهو استعارة تمثيلية.. وكذلك قوله:

ضحوك إلى الأبطال وهويروهم * وللسيف حد حين يسطو ورونق

إذ يمكن اقتطاع الشطر الثاني والتمثل به في معنى مشابه، على غرار ما جاء في قول أبي فراس الحمداني:

سيدكرني قومي إذا جد جددهم * وفي الليلة الظلماء يفقد البدر

فالشطر الثاني هو المشبه به، لكنه إذا قيل وحده في مقام يتلاءم معه كان من قبيل الاستعارة التمثيلية^{٢١١}.

= ومن هذا الذي يمكن له أن يتجاهل - في شأن التخييل الجاني على صورة المجاز المرسل، يعني لعلاقة غير المشابهة - قول عنتره:

فشككت بالرمح الأصم ثيابه * ليس الكريم على القنا بمحرم

أو قول ليلى الأخيلية:

رموها بأثواب خفاف فلا ترى * لها شبة إلا النعام المنفرا

حيث ذكر عنتره الثياب وأراد الجسد، وذكرت ليلى (الأثواب) وأرادت الرجال الذين ركبوا الإبل فرموها بأنفسهم، وذلك على طريق المجاز المرسل لعلاقة المجاورة؟.. ومن ذا في استطاعته أن يتغافل عن قول آخر:

ألمأ على معن وقولا لقبره * سقتك الغوادي مربعا بعد مربع^{٢١٢}

حيث ذكر الحال وهو (معن) وأراد ما يحل به وهو القبر.. أو قول السموأل:

تسيل على حد الظبات نفوسنا * وليست على غير الظبات تسيل

(^{٢١١}) ينظر التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية د. شفيع السيد ص ١٤٤، ١٤٥.

(^{٢١٢}) ألمأ: أنزلا به، الغوادي: السحاب ينشأ غدوة ومفردها غادية، مربع: أربعة أيام متوالية.



حيث عبر بالنفوس عن الدماء لعلاقة الكلية، إذ الدماء الذي ينشأ منه
السلطان جزء منها، وقول امرئ القيس:

أهرك مني أن حبك قاتلي * وأنت مهما تآمري القلب يفعل

حيث عبر عن نفسه بالقلب، لأن السياق سياق حب وغزل وهيام.
ونظيره في العلاقة، وفي التعبير - تحديداً - بالكف عن الإنسان المعدم،
قول الخنساء ترثي أخاها صخرًا:

وكنّت إذا كف أتتك عديمة * ترجي نوالاً من سحابك بليت؟

ناهيك عما في المجاز المرسل، من الإيحاء - المبتنى على إثارة
صوراً خيالية قائمة بين شينين - في إطلاق السبب على المسبب،
كإطلاق اسم اليد على النعمة، باعتبار أن اليد سبب فيها إذ هي وسيلتها
في الغالب، تصدر عنها.. على ما في قول الشاعر:

سا شكر عمراً إن تراخت منيتي * أيادي لم تمنز وإن هي جلت

والحق أن الكلام عن دور الخيال في النهوض بالمجاز اللغوي في
شعرنا الرصين قديمه وحديثه، لا ينتهي.. ولكن حسبنا منه ما ذكرنا،
لنقارنه ببعض نتاج الحداثيين وبما تمخضت عنه عقولهم وجهودهم
الغير مشكورة.

في قصيدة له بعنوان: (الإشارة) يقول (أدونيس) - ولتحاول قارئنا
الكريم أن تتأمل ما يقول -:

مزجت بين النار والثلوج / لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج /
وسوف أبقي غامضاً، أليفاً / أسكن في الأزهار والحجارة / أغيب /

أستقصي / أرى / أموج / كالضوء بين السحر في جزيرة الجفون
 ضيفاً على الأصداف والجرار / رأيت أن الدهر قارورة / تجمع بين الماء
 والشرار / ويتمنح الإنسان أن يكون / أسطورة أو نار أسطورة / وكنت
 محمولاً على الغصون / في غابة بيضاء مسحورة / نهارها المنثور
 للجنون / مدينتي، والليل مقصورة".

إنك لن تجد سوى الغاز لا يفهمها سوى صاحبها، وسوى هذين لا
 يحسن السكوت عليه، "إنه - على حد قول د. المطعني في كتابه:
 (الحداثة سرطان العصر) - كلام ميت عقيم سخيف، ملفوف في سحب
 من الغموض، ظلمات بعضها فوق بعض" ٢١٣.

بل تأمل معي قول (عبد الوهاب البياتي) عن نيسابور:

"كل الغزاة من هنا مروا بنيسابور / كل الغزاة بصقوا في وجهها
 المجدور / وضاجعوها وهي في المخاض / حياتنا فيها وفي داخل هذا
 النفق المسدود / رواية مملة مثلها أحرق أو مجنون".

وقول (نزار قباني) - وهو يردد ما يقوله الحداثيون عن اغتيال الله،
 تعالى الله عما يقول الظالمون علواً كبيراً :-

"بلادي تقتل الرب الذي أهدى لها الخسب / وحوّل صخرها ذهباً /
 وغطى أرضها عشباً / وأعطاهم كواكبها / وأجرى ماءها العذبا / بلادي
 لم يزرها الرب منذ اغتالت الربا".



فإنك لن تجد فيه سوى الانحراف والألفاظ الخادشة للحياء، وما يدعو إلى "الضياع والضلال.. إن هذا الذي نقرؤه لدعاة الحداثة، ليس دلالة واضحة - والكلام هذه المرة، للدكتور إبراهيم قاسم - على أنهم تتكبروا الطريق السوي، وتاهوا في مجاهل الضلال، وضل سعيهم وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا، فظنوا أنهم بهذا الغناء الذي تطفح به دواوينهم يقدمون فكراً أو إبداعاً، والحقيقة أنه تلوث فكري يكشف زيف ما يدعون، ويظهر ما ران على قلوبهم من زيغ"^{١١٤}، عياداً بالله.

رابعاً: التخيل الكناي والتعريض والرمزي بين الأصالة والحداثة

وللمتفحص في موروثة الشعري، والمقدر لما خلفه قداماؤنا منه، أن يرمى التخيل بجلاء ووضوح، في باب الكناية الذي هو من أجل أبواب الخيال.. ذلك أنه بدت فيما تركه شعراؤنا في هذا الباب ما إن تأملته رأيت "محاسن تملأ الطرف ودقائق تعجز الوصف، رأيت هنالك شعراً شاعراً وسحراً ساحراً، وبلاغة لا يكمل لها إلا الشاعر المفلق والخطيب المصنع"، ويفسر عبد القاهر كلامه السالف الذكر فيفيد أنه:

وكما أن الصفة إذا لم تأت مصححاً بذكرها مكشوفاً عن وجهها، ولكن مدلولاً عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها وأطف بمكانتها.. كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتاً لها، إذا لم تلقه إلى السامع صريحاً، وجئت به من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق ما لا يقل قلبه ولا يجهل موضع الفضيلة فيه.. فإنهم إنما يرومون وصف الرجل ومدحه، وإثبات معنى

(^{١١٤}) التمرد في أدب الحداثة ص ٤٧.



من المعاني الشريفة له، فيدعون التصريح بذلك، ويكتفون عن جعلها
بجعلها في شيء يشتمل عليه ويلبس به، ويتوصلون في الجملة إلى
أرادوا من الإثبات، لا من الجهة الظاهرة المعروفة، بل من طريق يظن
ومسلك يدق، ومثاله قول زياد الأعجم:

إن السماحة والمروءة والندى * في قبة ضربت على ابن الحشر

ومما هو في حكم المناسب لبیت زياد، قول زهير:

هناك ربك ما أعطاك من حسن * وحيثما يك أمر صالح فكن

وقول الكميت:

يصير أبان قرين السما * ح والمكرمات معا حيث صارا

وقول أبي نواس:

فما جازه جود ولا حل دونه * ولكن يصير الجود حيث يصير

وقول حسان:

بنى المجد بيتا فاستقرت عماده * علينا، فاعين الناس أن يتحول

وقول البحتري:

أو ما رأيت المجد ألقى رحله * في آل طلحة ثم لم يتحول

كل ذلك توصل إلى إثبات الصفة في الممدوح بإثباتها في المكان الذي
يكون فيه، وإلى لزومها له بلزومها الموضع الذي يحله.. على أن هذه
الصنعة في طريق الإثبات، هي نظير الصنعة في المعاني، إذا جاءت
كنايات عن معانٍ أخرى، نحو قوله:



وما يك في من عيب قاني * جبان الكلب مهزول الفصيل

وإنما كان من فاخر الشعر، ومما وقع في اختيار أبي تمام له في الحماسة، لأجل أنه أراد أن يذكر نفسه بالقرى والضيافة، فكفى عن ذلك بجبن الكلب وهزال الفصيل، وترك أن يصرح فيقول: (قد عرف أن جنابي مألوف، وكلبي مؤدب لا يهر في وجوه من يغشائي من الأضياف، وأني أحر المتالي من إبلي وأدع فصالتها هزلى من فرط جودي).

وإنك لناظر إلى قوله: (مهزول الفصيل)، فتعلم أنه نظير قول إبراهيم بن هرمة:

لا أمتع العوذ بالفصال، ولا * أبتاع إلا قريبة الأجل

وتنظر إلى قول نصيب:

وكلبك أنس بالزائرين * من الأم بالابنة الزائرة

فتعلم أنه من قول ابن هرمة أيضاً:

يكاد إذا ما أبصر الضيف مقبلاً * يكلمه من حبه وهو أعجم

ومما هو في معنى بيت زياد السالف الذكر، قول الشنفرى يصف امرأة بالعدة:

يبيت بمنجاة من اللؤم بيتها * إذا ما بيوت بالملامة حلت

وذلك أنه توصل إلى نفي اللؤم عنها وإبعادها عنه، بأن نفاه عن بيتها وباعد بينه وبينه، وكان مذهبه في ذلك مذهب (زياد) في التوصل إلى جعل (السماحة والمروءة والندى) في ابن الحشرج، بأن جعلها في القبة المضروبة عليه، وإنما الفرق أن هذا ينفي وذاك يثبت.



وفنّ منه غريب، قول بعضهم في البرامكة:

سألت الندي والجود: ما لي أراكما * تبدلتما ذلاً بعز مؤنس

وما بال ركن المجد أمسى مهتماً؟ * فقالا: أصبنا بابن يحيى محمد

فقلت: فهلاً متما عند موته * فقد كنتما عبديه في كل مشهد

فقالا: أقمنا كي نُعزّي بفقدته * مسافة يوم ثم نتلوهُ في غد

فقد شخص الندي والجود بعد أن جعلهما عاقلين يناديان، ثم رشح ذلك بذكر ما يكون للعاقل من نقاش وسؤال وجواب.. وعلى حد قول شيخ البلاغة، فليس لشعب هذا الأصل وفروعه وأمثاله وصوره وطرقه ومسالكه، حدّ ولا نهاية^{٢١٥}.

ومما جاء منه لكن على نمط التعريض الذي يفهم من عرض الكلام وجانبه وسياقاته وقرائن أحواله، قول الشاعر وقد اجتمع له مع التعريض معنى الكناية:

يلوم في الحب من لم يدر طعم هوى * وإنما يعذر العشاق من عشقا

فهو يفيد أن اللوم يقع على العشاق من الذين لم يعرفوا الهوى، ولم يكتسبوا بنار العشق، وهذا يستلزم نفي اللوم عن أهل الهوى.. فالمعنى الممكن عنه: هو نفي نسبة اللوم إلى العشاق وأصحاب الغرام كما يدل على ذلك الشطر الثاني، فإذا ما وجه هذا البيت إلى من عرف باللوم أو قيل في مجلس يحضره من عرف أهل الهوى بلومه، كان الكلام تعريضاً به.

ولعل أقدم من حاول الفصل بين الكناية والتعريض من العلماء. ابن
رشيق... فقد جعل الكناية من أنواع الإشارة، وباعد بينهما وبين
التعريض الذي مثل له بقول كعب بن زهير رسول الله ﷺ:

في فتية من قريش قال قائلهم * ببطن مكة لما أسلموا زولوا

فعرض بعمر بن الخطاب، وقيل بأبي بكر رضي الله عنهما، وقيل
برسول الله ﷺ تعريض مدح، ثم قال:

يمشون مشي الجمال الزهر يعصمهم * ضرب إذا عرد السود التنايل^{٢١٦}

فقيل إنه عرض في هذا البيت بالأنصار، فغضبت الأنصار وقال
المهاجرون: لم تمدحنا إذ ذممتهم، حتى صرح بمدحهم في أبيات يقول
فيها:

من سره كرم الحياة فلا يزل * في مقنب من صالحى الأنصار^{٢١٧}

ومن ملح التعريض قول أيمن بن خريم الأسدي لبشر بن مروان -
يمدحه ويعرض بكلف كان بوجه عبد العزيز حين نفاه من مصر على
يدي مولاة (نصيب الشاعر) -:

كان التاج تاج بني هرقل * جلوؤه لأعظم الأعياد عيدا

يصافح خد بشر حين يمسي * إذا الظلماء باشرت الخدودا

فهذا من خفى التعريض، لأنه أوهم السامع أنه إنما أراد المبالغة بذكر
الظلماء، لاسيما وقد قال: (حين يمسي)، وإنما أراد الكلف^{٢١٨}.

(٢١٦) الرد: البيض، عرد: فر وأعرض، التنايل: جمع تنال وتنبال.
(٢١٧) المقنب: الجماعة من الناس.

ومتذوقو الفن التعبيري في الماضي، إذا راعوا قول امرئ القيس
مفضياً بمتعة اللقاء بصاحبه في نسق كناني:

فصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا * ورضت فذلت صعبة أي إلال

فإن روعتهم ستكون أشد أثراً وفتنتهم ستضحى أبعد مدى، إذا راعوا
تلك الصورة المترفة الممغنة في الترف من قول (علي محمود طه) -
أحد المحدثين لا الحداثيين - مفضياً بهذا المعنى:

هناك على ربي الوادي * لنا مهد من العشب

يلف الصمت روحينا * ويشدو بلبل الوادي

يطوف بنا على شط * من الأضواء مسحور

شراع خافق الظل * على بحر من النور

تناجيه نجوم اليل * مل نجوى الأعين الحور

فقد صقل العصر بحضارته، حسن الشاعر.. وأمدّه بتلك الصورة الخالية
المعبّرة عن ذلك المعنى بما هو أبعد من الهمس.. ويضاعف من عمقه
شدو البلبل الذي راح يطوف بالشاعر ومحبوبته في جو ساحر، مائل
في: شط من الأضواء المسحورة، وشراع يخفق ظله على بحر من
النور، وتناجيه النجوم مناجاة الأعين الحوراء.. ومن روائع التخييل
الكناني التي خلع عليها العصر طابعه، قول أبي القاسم الشابي:

إذا ما طمحت إلى غاية * ركبت المنى وخلعت الحذر

ولم أتجنب وعور الشباب * ولا كبة الذهب المستعر

(١١٨) ينظر العمدة ١/ ٣٠٤ وعلم البيان د. بدوي طبانة ص ٢٥٦، ٢٥٧.





ومن لا يحب صعود الجبال . يعيش أبد الدهر بين الحفر

فقد كنى عن الاجتهاد في المسعى بركوب المنى، واتبع تلك الكناية بأخرى تشد من أزرها، وهي الاستهانة بالمخاطر، ماثلة في نسيان الحذر واجتياز الشعاب الوعرة والسقوط في النيران المشتعلة، ثم ألهم شعور المتلقي إلى الاجتهاد في تحقيق الأمانى والاستهانة بالمخاطر، فكنى عن نباهة الشأن بصعود الجبال، وعن الخمول بالعيش بين الحفر، وجعل عدم محبة النباهة سبيلاً إلى الضعة والخمول^{٢١٩}.

هذا بالنسبة للتخييل في الشعر العمودي قديمه وحديثه.. أما بالنسبة له في الشكل الجديد - أعني في الشعر الخالي من الشعر أو ذاك المسمى بالشعر الحر - فـ "ليس من اليسير دائماً - وبشهادة شاهد من أهلها - استشفاف البعد النفسي للصورة الحسية.. وكثيراً ما يتطلب ذلك قدراً كبيراً من التأمل"^{٢٢٠}.. ولا بد في هذا الصدد، من التنبيه إلى:

أولاً: بيان أن ظهور شعر الحداثة أو الشعر الحر، إنما كان ثمرة من ثمار استيراد النظريات النقدية الغربية الحديثة، في ظروف تمكنت فيها جماعات الشعوبيين والتغريبين، من تصدر أغلب مؤسسات الفكر والثقافة والأدب والصحافة، وذلك بهدف إخراج الأدب العربي من أصالته وتدمير (عامود الشعر)، أو ما أطلق عليه (لويس عوض) (كسر عامود اللغة).. وقد كانت محاولات الشعر الحر، واحدة من محاولات قديمة جرى عليها بعض الشعراء، ولكن الطقس - الذي وضع فيه الأدب

(٢١٩) ينظر (في البيان العربي) د. البهنسي ص ٢٦٤، ٢٦٧.
(٢٢٠) السابق ص ١٦٩.

العربي بسيطرة الشعوبيين اللبنانيين والماركسيين والتغريبيين على الصحافة، وإغرائهم بعض الشعراء بتغيير أسلوبهم الأصيل تحت اسم المعاصرة أو التقدمية أو التجديد - كان مشرباً بالاسموم.

ولعل أكبر دليل على أن هذه المحاولة لم تكن في الاتجاه الصحيح أنها لم تحقق مزيداً من القدرة على الأداء أو التصور أو التغيير.. بل على العكس من ذلك، كانت عاملاً من أكبر عوامل القشرية والسذاجة في التعبير وفي المعنى الذي تحمله الصورة، فقد اختفت تلك التصورات العميقة التي عرضها الشعر العربي من خلال عمالقاته في العصر الحديث، كما كانت المحاولة تقليد ومتابعة للصور الشعرية الغربية والماركسية التي لم تكن إلا مثلاً للتفاهة والانهيار^{٢٢١}

ومن نماذج ذلك - وقد ساقه د. غنيمي هلال - قول الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي في قصيدة له بعنوان: (الذي كان يغني):

"على أبواب طهران رأيناه / رأيناه / يغني / عمر الخيام، يا أخت،
ظنناه / على جبهته جرح عميق، فاغر فاه / يغني، أحمر العينين /
كالفجر، بيميناه / رغيف مصحف قبيلة، كانت بيميناه / يغني، عمر
الخيام، يا أخت / حقول الزيت والله / يغني طفلة المصلوب في مزرعة
الشاه / وكان الموت أواه / على مقربة منه، على أطراف دنياه /
ونادانا، وناداه / صياح الديك، أختاه / وخلفناه في الساحة لا تطرف
عيناه / وداعاً!! قالها واختنقت في فمه الآه".

(^{٢٢١}) موسوعة أ. أنور الجندي في محاولة لبناء منهج إسلامي متكامل / ٤
٥٤٨



وكان ضمن ما علق به د. غنيمي قوله: "هذه طريقة رمزية في التصوير، ولكن الصور التي ذكرها لا تتماسك على وحدة الإحياء، وبخاصة تمثيله بعمر الخيام الذي يوحى بانتهاز فرص الاستمتاع. وهو ما يبدو غير متفق مع طبيعة ما يصف الشاعر، ولم نفهم وجه الإحياء في صور الرغبة والمصحف والقنبلة، على فرض أنها مبدلة بعضها من بعض"^{٢٢٢}.. والكلام في ذلك أكثر من أن يحصى.

كما لابد ثانياً: - حتى لا نكون متجنين في حكمنا وكلامنا السابق - من التفرقة فيما سبق ذكره، بين أعمال أدبية صدرت من هذا النوع من الشعر المتحرر عن أناس سلمت نواياهم - إبان خضوعهم لهذه التجربة لظروف، وإن كانوا لا يعذرون عليها بحال - فكانوا أخف وطأة في تجنيهم على الشعر العمودي من غيرهم.. وبين أعمال وتجارب أخرى لآخرين تمردوا على قيم الإسلام ومبادئ عقيدته، فبدت البغضاء من أفواههم وما تخفي صدورهم أكبر.

ولنا أن ندع التقييم لهاتين التجربتين تتحدثان عن نفسيهما من خلال ما نسوقه لكل من نماذج شعرية وما تحمله من تجارب شعرية وتخيلية.. ولناخذ من نماذج الضرب الأول على سبيل المثال ما جاء في قصيدة (رحاب) لمحمد إبراهيم أبو سنة، وفيها يقول:

تهر من موسيقى / بين ضفاف الورد / بسمتك العذراء / فجر من
لؤلؤ / وشواطئ من فيروز / فلتبتسمي / حتى يهطل مطر طفولتي

الخرساء / في نهر طفولتك الأزرق / بسمتك حرير ونداء / أن تتعشق
كل الأشياء / تورق فوق الصحراء الأعشاب.

الصور الشعرية هنا تجمع بين التشبيه والاستعارة - بما فيها ما
أسموه بـ (تراسل الحواس)^{٢٢٣} - وهي في جملتها نسق جديد وغريب.
لكن أشدها غرابة وتأبياً على منطق العقل صورتان التاليتان: (مطر
الطفولة الخرساء)، و(نهر الطفولة الأزرق).. والذي نلاحظه على هاتين
الصورتين وما جاء على شاكلتهما - من أمثال تعبيرات: (الضوء
الناعم)، و(العطر القمري)، و(الهمسة الخضراء)، و(اللون الدافئ).. إلخ -
أن الشاعر لا يتعامل مع اللغة وفق المبدأ القائل بأنها وسيلة للفهم
والإفهام، وإنما بمنطق جديد هو منطق اللغة المشعة التي يعد الغموض
سمتها الجوهرية.

ونسوق لتوضيح ذلك وتأكيده قول (نازك الملائكة) وهي تخطب
الجزائر الجريحة، وتوائم - بطريقة عجيبة، وفيما عدوه أيضاً من
تراسل الحواس - بين رقصة المذبوح مع الضحك والغناء والاطمئنان:

(^{٢٢٣}) وهو واجدة من ثمرات التأثر بأدب الغرب وما تمخضت عنه -
الرمزية، وهو ليس سوى الاعتداد بالعالم الباطني الذي قصده (برجسون)
وأراد به تلك الأحاسيس الدقيقة الغائمة في اللاشعور، والتي تستعصي
على اللغة العادية تحديدها، كما لا يمكن وصفها وصفاً مباشراً، وليس من
سبيل إلى التعبير عنها إلا بالإيحاء، وذلك بإعادة خلقها في عقل القارئ
باستعمال الرموز الغامضة وانهيار الحواجز القائمة بين مجالات الإدراك
الحسي المختلفة، ليحل محل الاختلاف بينها التجاوب والتوافق.





أرقصي مذبوحة القلب وغني / واضحكي فالجرح رقص وابتهسام /
اسألي الموتى الضحايا أن يناموا / وارقصي أنت وغني واطمئني.

وأقول - مع من يقول - : إن الاحتكام في دراسة مثل هذه الصور إلى
النظر العقلي المحض، مفض - لا محالة - إلى طريق مسدود، فضلا
عما ينطوي عليه من سخف وتخليط.. ويتضح ذلك تمام الوضوح من
النموذجين السابقين، كما يتضح في قصيدة (رؤيا في عام ١٩٥٦) لبدر
شاكر السياب، التي جاء فيها:

"ما الذي يبدو على الأشجار حولي من ظلال / منجل يجتث أعراق
الدوالي / قاطعاً أعراق تموز الدفينة / وعلى القتب أشلاء حزينة / رأس
طفل سابح في دمه / نهد أم تنقر الديدان فيه، في سكينه / أي آه من دم
في فمه".

ذلك أن من يتأمل التحليل العقلي لهذه الصور، يجد أنها لا تؤدي بحال
إلى شيء مفيد، فالشاعر يتساءل عن الظلال التي تتبدى على الأشجار
من حوله، وكأنها مرآة كاشفة، والصور التي تتراءى على صفحاتها:
منجل يجتث جذور أشجار للعنب، بل يقطع عروق إله الخصب (تموز)..
وهناك أشياء حزينة فوق نبات القتب الذي تُقتل من لحائه الحبال، منها:
رأس طفل غارق في دمه، ومنها: ثدي أم تنهشه الديدان في أمان
واطمنان.

هذه هي دلالات الصورة الشعرية وفقاً للعلاقات اللغوية الظاهرة، وهي
- بالطبع، والكلام هنا وفيما قبله للدكتور شفيع السيد - دلالات غير
سائغة بمنظور الفن، وإنما يرمز بها الشاعر إلى جرائم القتل والإرهاب

والتدمير التي ارتكبتها الحكم الشيوعي في العراق، وما يكمن في أعنف
إزائها من إحساس بالقبح والشناعة^(٢٢١).

فإذا ما انتقلنا إلى قول السياب - وهو يتجراً على الله تعالى فيصوره
سبحانه فزعاً في الليالي الداجية -:

وفي الليالي الداجية / في ذلك السكون ليس فيه / إلا الرياح العالوية /
سيفزع الله من الأموات / ويسحب الموت ويغفو فيه / مثل دثار في
الليالي الشاتية.

وقول أمل دنقل وهو يتحدث عن رب العالمين - جل في علاه -
بسخرية تدل على الزيف والانحراف والمجون الذي لا حد له:

يا أبانا الذي صار في الصيدليات والعب العازلة / نجنا من يد القابلة
/ نجنا حين نقضم في جنة البؤس تفاحة العربات وثياب الخروج.

وقول سعدي يوسف في حديثه - المسف والخالي من الأخلاق والقيم
- عن أفريقيا:

على أبواب أفريقية المفتوحة الأفخاذ / وكاد الثلج يسقط، والصبية
تحتة تبكي.

وقول نظيره أحمد عبد المعطي حجازي:

أنا إله الجنس وانهوف وآخر الذكور / أظنها التقوى وليس الخوف /
أو أنني أرد الخوف بالذكرى / فأستحضر في الظلمة آبائي / وأستعرض
في المرأة أعضائي / وألقي رأسي المغمور في / شقشقة الماء الطهور

(٢٢٢) التعبير البياني د. شفيع السيد ص ١٧٩: ١٨١ وما بعدها.





/ تركت مخبائي لألقي نظرة على بلادي / ليس هذا عطشاً للجنس / إني
أودي واجباً مقدساً".

وقول صلاح عبد الصبور:

"هذا زمان السأم / نفخ الأراجيل سأم / دبیب فخذ امرأة بين أيتي رجل
سأم".

وقوله - وقد بلغ به الإسفاف والتبذل والمجون منتهاه:

"ملاحنا ينتف شعر الذقن في جنون / يدعو إله النعمة المجنون / أن
يلين قلبه ولا يلين / ينشده أبنائه وأهله الأذنون / والوسادة التي لوى
عليها فخذ زوجه / أولدها محمداً / وأحمداً وسيداً / وخضرة البكر التي
لم يفتزع حجابها إنس ولا شيطان / يدعو إله النعمة الأمين / أن يرعاه
حتى يقضي الصلاة / حتى يوتي الزكاة / حتى ينحر القربان / حتى يبني
كنيسة ومسجداً وخان"^{٢٢٥}.

عرفنا كم جنت الحداثة على أصحابها ومجتمعها من فساد وإفساد،
وتأكد لنا كم جرت هذه الساقطة على الأمة من تحلل في الأخلاق، ومن
انطماس للفطر السليمة، ومن دمار في القيم لم يلو على شيء، بل عمَّ
مع العمل الفني كل شيء.

ولقد رصد د. المطعني المبادئ التي أقام عليها الحداثيون نظريتهم -
الغريبة هذه عن ثقافتنا ومبادئنا وقيمنا - في الغموض، وذكر لذلك

(^{٢٢٦}) والكلام في هلك كثير يعجز المقام عن حصره، وينظر المزيد منه
كتاب: (التمرد في أدب الحداثة) د. إبراهيم قاسم.

نماذج عدة.. ومن قبل ذلك رصد - رحمه الله - الدوافع والأسباب التي جعلت ظاهرة الغموض شائعة لديهم في أشعارهم، وذكر من أهمها:

١- الجهل المركب والعجز الفاضح في مقدرتهم اللغوية، وعدم الإلمام بالأساليب البيانية شعراً ونثراً، وذلك بشهادة (أحمد عبد المعطي حجازي) أحد شيوخهم، الذي أقر بأن معرفة الكثيرين من الأدباء والشعراء المعاصرين لقواعد اللغة متواضعة، لم تؤثر في سلتقهم أو عواطفهم، وأن هذه حقيقة لا تزعجهم بل ربما عدوها ميزة يعتزون بها.. وقد رد أ. أحمد حسن الزيات في كتابه (دفاع عن البلاغة) على هؤلاء (النجباء البله) ببيتين من الشعر هما:

رام عنقوداً فلما * أبصر العنقود طاله

قال هذا حامض لما * رأى أن لا يناله

٢- الافتتان الشديد ببعض مذاهب الغرب، والتقليد الأعمى لطرائقه ونماذجه، وذلك أيضاً بشهادة بعضهم.

٣- الهروب من مطارق النقد، وليتسنى لهم الفرار من نقد الشكل المتمثل في تحطيم الوزن والقافية، ومن نقد المضمون المتمثل في اللجوء إلى الغموض الذي يبلبل أفكارهم حتى جعلهم لا يفهمون ما يقولون.



٤- النيل من قيم الأمة وتحطيم مقومات المجتمع من وراء ستار.
وأفكارهم وأشعارهم طافحة بالمكر والكيد، ساخطة كل السفخ على
الفضائل والأخلاق والسلوكيات النبيلة^(١١٦).

إننا نستطيع - وبكل جرأة وإنصاف - أن نخلص من تجربة الحداثيين
وما أجهدوا فيه أنفسهم من أعمال شعرية وتجارب شعورية، أن نتردد
مقولة أ. أنور الجندي في هذا الصدد من أنه "ربما يصح قول البعض في
أن منطق هذه الدعوة إلى الشعر الحر كانت ذات نية سليمة، تهدف إلى
نظم هذا النوع من الشعر، لأنه لا يحتاج إلى أي مجهود، أو ربما كان
الهدف اتخاذه أسلوباً في محاولة للرمز والإخفاء لمعاني تحول بعض
الظروف دون إبرازها.. لكن المعروف أن الشعراء الذين حملوا لواء
الدعوة إلى الشعر الحر، هم دعاة الشعبوية أمثال (سعيد عقل)
(أونيس) و(نزار قباني)، وهم يحملون لواء تدمير اللغة العربية وهدم
مقومات فكرها، وقد وجدوا من أتاح لفكرتهم تلك المسمومة، أن تصل
إلى كثير من الشباب المثقف، وأن تستقطب بعض الأغرار الذين لا
يعرفون أبعاد المؤامرة.. والمعروف كذلك أن الدراسة المتأنية لهذا
الركام الذي صدر، تكشف عن حقائق أساسية:

أولها: انفصال تام عن التراث الإسلامي العربي، وتهويم في أفاق
غريبة ليست لها أصالة النظرة الإسلامية العربية العميقة الممتدة.

ثانيها: الاستهانة بالبيان العربي واللغة العربية والسخرية بهما.

(١١٦) الحداثة سرطان العصر أو ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث
ص ١٠: ١٦.

ثالثها: استعلاء طابع الرمز والسحر والأساطير القديمة والشعر
الباطني الوثني الذي يذيع مفاهيم وحدة الوجود والحلول والتقصير
وكلها مفاهيم زائفة.

رابعها: الاستغراق في الضبابية في الرمز، والعمل على ضياع نفسه
التفعيلة، وغلبة الشعر الهلامي السطحي الذي يستهدف محاربة الأصالة
والبلاغة والانفصال عن مسار الأدب العربي.

يقول - رحمه الله - مستطرداً: إن "أبرز معالم الشعر الحر: الغموض
والرمز والتعبير الساذج عن المعنى الساذج، ويرجع هذا إلى صدور هذا
الشعر من نفسيات لم تتعمق البيان العربي، ولم تتعمق تجربة الحياة
أيضاً، ولم تستطع الوصول إلى مستوى الأصالة وما يتصل به من سمو
اعتقاد وإيمان وفهم تعرفه النفوس العالية، ومن ثم فقد جاء بيانها هزلاً
ومضمونها ساذجاً طفيلياً، أشبه بما يتحدث به البسطاء وعلى قدر ما
تحمل العبارات من غرور العجز والقصور عن التحليق في شامخات
المعاني وعظمة البيان.. فإذا ما أمكن للشعر الحر أن يعبر عن شيء،
فهو معبر عن ردة وقصور وعجز في الوصول إلى آفاق البيان العربي،
ذلك أن الإفصاح الكاشف لكل ما يختبئ في الفكرة من دقيق المعاني
وخفيها، هو علامة البلاغة العربية، ولا سبيل إلى أن ينولي أدب
الغموض شيئاً من ذلك، لأنه يعتمد غالباً على أشياء مجهولة تحتاج هي
نفسها إلى شرح وإفصاح، وعليه فالكشف عن دقيق المعاني بعيد كل



بعد عن محاولات التجديد في الأدب العربي مهما كانت الدوافع إلى ذلك...

تلك شهادة بعض المنصفين حيال ما يجري من عبث العابثين بمقدرات امتنا وبرصيدها اللغوي والأدبي والبلاغي.. إنما نسوقها بكل صدق لئلا نلحق بها من حي عن بيئة وليهلك من هلك عن بيئة.. ومن حقنا أن نطرح هذا السؤال الذي يفرض نفسه في هذا المقام، والذي طرحه أ. الجندي، وفيه يقول - ونقول معه -: "إذا كانت الدعوة إلى إيقاظ الأدب العربي، التي تحمل لواء الخروج من الخضوع لمذاهب القدماء، فلماذا يكون المقابل لذلك هو الخضوع لمذاهب الغير؟.. ولماذا - إذا كنا صادقين حقاً في تحرير الأدب العربي، ومنحه ذاتيته وجوهره وطبيعته ومزاجه النفسي - نأخذ ما وضعه الغربيون من مناهج وفق أدواقهم وبيئاتهم وظروفهم السياسية والاجتماعية، لندرس على أساسها أدبنا؟.. لماذا نأخذها أخذ الأعمى، دون تقدير لأي عامل من عوامل الاختلاف في الزمن أو البيئة أو العصر أو الذوق، وكلها عوامل تحكم بالتباين بين أدب وأدب، وبالتالي بين مناهج تاريخ أدب وتاريخ أدب؟"

ومن المهم أن نختم بحثنا هذا بالتأكيد على أن "اللغة العربية من أدق اللغات وأبرعها في استخدام كل ما يحرك النفس ويهيج الخاطر، ولها في الإحياء المفصح مسالك يدركها من درس أسلوبها البلاغي، ومن

(١٢) موسوعة أ. أنور الجندي في محاولة لبناء منهج إسلامي متكامل / ٥٤٨: ٥٥٠ باختصار وينظر / ٣٧٥: ٣٧٥ السابق / ١٦٢، ١٦٣.

حذق إشارات الجهرية في باب الكناية، فإن منها التعريض والتسويج والإيماء والرمز، والشعر العربي لا يستجيب إلا للطبع العربي. ولا يستقيم إلا على جادة البيان والصدور عن الأصالة الفنية التي تنكر التقليد وتنفر منه، وتنطلق إلى النور من كهوف الغموض المظلم. وعليه فالتقليد لشعر (بولدير) و(إليوت) وغيره مما يقوم على مظاهر الرمز وسرايب الغموض لا يمثل الطبيعة العربية، ومن هنا فقد وجدت الماركسية والشعوبية والتغريب في هذه الوجهة الغريبة عن الأدب العربي منطلقاً لتحقيق أهواء كثيرة، في مقدمتها - كما رأينا - تحطيم القيم الأساسية للأدب العربي والفكر الإسلامي في الأخلاق والعقائد. ولعله ينتهي إلى إنكار الألوهية والدين والأخلاق والحدود والضوابط التي أقامها الإسلام، والسخرية بها والغض منها^{٢٢٩}... ولعل ما سقتناه قريباً من نماذج وأمثلة، خير شاهد وأبلغ دليل على هذا.. فهل إلى خروج من سبيل؟

هذا هو رأيي في الموضوع
والذي أعتقد أنه هو الصحيح
والذي أعتقد أنه هو الصحيح
والذي أعتقد أنه هو الصحيح

(^{٢٢٩}) السابق ٤/ ٥٥٠، ٥٥١ بتصرف وينظر ٣٧٠/٤.



الخاتمة

يشهد الواقع أن النظر إلى (الصورة الشعرية) والاعتداد بها باعتبارها أداة فنية، لم يظهر في النقد الحديث بوضوح إلا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، على أيدي نقاد (الحركة الرومانتيكية)^(١٢) وشعرائها في أوروبا، فقد أولوها اهتماماً كبيراً وربطوها بفن الشعر خاصة، ومن هنا - وباختصار شديد - ذاع مصطلح (الصورة الشعرية) .. ولما كان الشعر عندهم فيض العاطفة أو الشعور، فقد خلع هذا الربط سمة أساسية، هي أن تكون نابضة بالإحساس والشعور، فلا يكفي لتحقيقها عندهم - كما يقول (س. دي. لويس) - أن تكون الكلمة أو العبارة مرتبطة بصفة حسية، لأن الصحفي وكاتب الإعلانات كثيراً ما يخلقان صوراً حسية بهذا المعنى، لكنها لا تعد صوراً شعرية لخلوها من العاطفة والإحساس .. وفي ذلك يقول (كوليردج): "إن الصور مهما تكون جميلة لا تميز الشاعر في ذاتها، ولا تصبح دلائل على العبقرية الأصلية إلا

(١٢) التي ظهرت نتيجة انتصار الحركة الإبداعية الرومانسية في الأدب الأوروبي والأمريكي، وأنت ثمرة التمرد المتأني على التقاليد المهيمنة في الكلاسيكية التي كانت تحرص على الغاية الخلقية للأدب وانتصار الحق والخير، والرومانتيكية لا تعني سوى إدخال الخيال والإحساس والشعور في الفن، وهذا - مع العدل والحرية والمساواة - كان شعار الثورة الفرنسية بعد أن تحرر المبدع من السادة والقيود التي كانت مفروضة عليه قبل الثورة.

بقدر ما يسيطر عليها من شعور قوي، أو ما يبعثه ذلك الشعور القوي من صور أو أفكار مترابطة^(٢٣١).

وكان للنظرية الرومانتيكية في الشعر بعامة، صداها القوي في الحركة النقدية الجديدة التي ظهرت في العالم العربي في أواخر العقد الثاني وأوائل الثالث من هذا القرن، وحمل لواءها العقاد والمازني في كتابيهما (الديوان)، وميخائيل نعيمة في مقالاته التي كان ينشرها في بعض الصحف العربية في المهجر، ثم جمعها ونشرها في مصر، في كتاب باسم (الغربال) عام ١٩٢٣.. وقد استطاع العقاد في نقده لشعر شوقي - من خلال كتاب (الديوان) - أن يرسى عدداً من المبادئ النقدية المهمة، استقاها مما قرأه لدى كتاب الرومانتيكية وشعرائها الذين أعجب بهم، ومن أهم هذه المبادئ ربط التشبيه - على ما سبق أن أوضحت - بالشعور والوجدان، وليس لمجرد التشابه الخارجي بين الأشياء.

وقد أوهم الحداثيون أنفسهم بأن هذه الرؤية النقدية جديدة، وأنها تختلف اختلافاً بيناً، عن الرؤية البلاغية القديمة التي رأيناها تعد بالتشبيه الحسي، وتذهب إلى استحسانه على أساس تباعد ما بين الطرفين، أو تركيبهما من جزئيات متعددة، وذلك على نحو ما في بيت ابن المعتز يصف الهلال:

وانظر إليه كـ زورق من فضة * قد أنقلته حمولة من غير

(٢٣١) التعبير البياني د. شفيع السيد ص ١٦٣ عن (الصورة الشعرية) لـ (س. دي. لويس) ص ١٩ ط. لندن ١٩٦٨.

فقد شبه الهلال في شكله المنحني على صفحة السماء الزرقاء، ولونه الأبيض متوسطه - بحسب ما يتراءى للناظر إليه - بقعة سوداء، بهيئة زورق مصنوع من الفضة يسبح في الماء وقد أثقلته حمولة من العنبر.. فلنشابه هنا قائم على الشكل واللون، وربما الحجم أيضاً باعتبار النظر من مسافات بعيدة.. على أن هذه النظرية التي أريد لها أن تقوم على أعقاب الصورة الأدبية في شعرنا القديم، على نحو ما أريد لها أن تقوم على انقراض الكلاسيكية التي كانت تحرص هي الأخرى على الغاية الخفية للأدب، كان يمكن لها أن تمثل جديداً في عالمي الخيال والنقد الأدبي لو بنيت على أساس صحيح.

لكن الصور القائمة على التشبيه الحسي في الشعر العربي القديم - حسب شهادة بعض المحدثين وهذا ما يجب الانتباه إليه - لا تفتقد في كثير من الأحيان إثارة الشعور^{٢٢٢}.. ولكم تحدث عبد القاهر عما اتفق عليه العقلاء من "أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته.. ضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأقدار صباية وكلفاً، وفسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا"^{٢٢٣}.

آية ذلك أنك إذا نظرت إلى قول الواواء الدمشقي - على سبيل المثال

فامطرت لؤلؤاً من نرجس، وسقت * ورداً، وعضت على الغناب بالبرد^{٢٢٤}
 تجد "أن سبب أن راقك وأدخل الأريحية عليك - ليس لمجرد أنه قد
 شبه دمعها باللؤلؤ وعينها بالنرجس وخدها بالورد وأتملها بالبرد
 وثغرها بالبرد، وإنما وحسب عبارة إمام البلاغة، لـ - أنه أفادك في
 إثبات شدة الشبه مزية، وأوجدك فيه خاصة قد غرز في طبع الإنسان أن
 يرتاح لها، ويجد في نفسه هزة عندها.. وهكذا حكم نظائره كقول أبي
 نواس:

يا قمرأبصرت في ماتم * يندب شجواً بين أتراب
 تبكي فتذري الدر عن نرجس * وتلطم الورد بغناب

ويُعقبُ عبد القاهر على ذلك، فيقول: "واعلم أن من شأن (الاستعارة).
 أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء، ازدادت الاستعارة حسناً، حتى إنك
 ترها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً إن أردت أن تفصح فيه
 بالتشبيه، خرجت إلى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع"..^{٢٢٥} وراح -
 رحمه الله - يستأنس لذلك - من غير ما سبق أن ذكرته له وأيضاً ابن
 تقي الدين لهذه الحقيقة - بقول ابن المعتز:

أثمرت أغصان راحته * لجناة الحسن غناباً^{٢٢٥}

(^{٢٢٤}) الغناب: شجر شائك من الفصيلة السدرية، يبلغ ارتفاعه بضعة أمتار،
 ويطلق الغناب على ثمره أيضاً، وهو: أحمر حلو لذيق الطعم، على شكل
 ثمرة النبق.. والبرد: الماء الجامد ينزل من السماء قطعاً صغيراً.. ينظر
 (المعجم الوجيز) ص ٤٣٦، ٤٤٠.
 (^{٢٢٥}) دلائل الإعجاز ص ٤٤٩: ٤٥١.

مجله كلية اللغة العربية
٤٦٢
وإحفاقا للحق، فإنا واجدون فيما جاء من شعر المحدثين على نمط
صور الشاعر (إبراهيم ناجي) البيانية، ما يهدف إلى تحقيق هذه المعالم
التي أرساها قدمائنا، ففي تشبيهه طلوع الفجر لحظة انتشائه بلقاء
حبيبته بالحريق، يقول ناجي:

يقظة طاحت بأحلام الكرى * وتولى الليل والليل صديقي

وإذا النور نذير طالع * وإذا الفجر مطل كالخريق

وإذا الدنيا كما نعرفها * وإذا الأحباب كل في طريق

فها هنا نلاحظ أن كلا الطرفين من مدركات حاسة البصر، بيد أن
المشابهة الحسية غير واردة ولا مرادة بالمرّة، وإنما هي كامنة في عالم
الوجدان، فلبزوغ الفجر بما يترتب عليه من فراق حبيبته، وتبدد لحظات
سعادته، وقع مؤلم على نفسه، مثل وقع الحريق عليها بما يثيره من
ذعر وألم.

وحين نستعيد قوله أيضاً:

هل رأى الحب سكارى مثلنا * كم بنينا من خيال حولنا

ومشينا في طريق مقمر * تشب الفرحة فيه حولنا

لا نتحير في إقامة مشابهة بين الفرحة والإنسان، وإنما نقول: إن
الشاعر أراد أن يعبر عن انتشائه هو وحبيبته، بمتعة اللقاء السعيد،
وإحساسهما معا بالفرحة الغامرة التي شاعت في الجو كله، فتصور هذه
الفرحة كأننا بشرياً يمرح وينطق ويتراقص من حولهما.

وحين نستعيد - كذلك - قول الشاعر السعودي غازي القصيبي:

أمر بالشاطئ الغافي فاوقفه * بقبلة، وأناديه إلى السمير

لا حاجة بنا إلى البحث عن وجه شبه يجمع بين الشاطئ والسمير لنقول بعد إجراء التشبيه: إن المشبه به - وهو الإنسان - قد حذر ورمز إليه بشيء من لوازمه، وهو الإغفاء.. إلخ، وإنما نقول الشاعر الذي بدا تواقاً إلى رؤية الخليج - رمز الوطن الأم بتقليد البسيطة - راح يجسد توقه وحنينه، فتصور شاطئ الخليج إنساناً جرب مستلقياً في إغفاء، ولم يستطع - وهو المحب العاشق - أن يصبر حتى يستيقظ حبيبته من إغفائه، فبادر إلى نداءه وإلى إشباع نوازع الحب والشوق في نفسه، بقبلة حانية رقيقة على وجهه، هاتفاً به أن يخف لمسامرته والحديث معه.. وشوقي هو الآخر حين يقول:

ولد الهدى فالكائنات ضياء * وفم الزمان تبسم وثناء

إنما أراد أن يجسد معنى الفرحة الكبرى التي عمت الكون بأسره، لحظة ميلاد النبي الأعظم ﷺ، فتصور الوجود كله إنساناً قد ملأت الفرحة كل جوانبه، وبدأت على فمه ابتسامة معبرة، وانساب منه حديث عذب مستطاب، يفيض بالثناء على الوليد الذي أشرق الدنيا بمولده صلوات الله وسلامه عليه.. وهكذا يمكن لنا - ببسر - المضي في تحليل أساليب ذلك النوع من الاستعارة، ومن مثل هؤلاء الذين ذكرنا من أصحاب الشعر العمودي، دون حاجة إلى تلمس تشبيه قد يستعصي أمره، وبدون مستكرها لا معنى له^(٢٣٦).

(٢٣٦) ينظر التعبير البياني د. شفيع السيد ص ١٤٠، ١٦٣ وما بعدهما.



والذي نريد أن نخلص إليه هنا أن الصور الشعرية - منذ القدم - هي عطاء اللاشعور، وأنها كالصور في الحلم، وأن أية تجربة شعرية إنما هي نتاج الوجدان والفكر معاً، لأن الوجدان هو الذي يعطيها ذاتيتها وروحها، والفكر هو الذي يضمن لها عنصر الدقة، ويساعد على تنسيق الخواطر والصور، وإحكام الروابط بين أجزائها في خلق فني مكتمل.. وأنه من المفيد حقاً في دراسة الصور الشعرية الرمزية، الكشف عن العلاقات النفسية المتبادلة بين طرفيها، ذلك أن تكرار استدعاء كلا الطرفين للآخر يشي بوجود علاقات متشابكة بينهما في ذات الشاعر المبدعة.

وهذه النتيجة - التي خرج بها هذا البحث والتي تعد من أهم ثماره - هي عينها التي طالما نادى بها شعراء الشعر الموزون المقفى، سواء الأقدمون منه أو المحدثون.. ذلك أن جوهر الشعر كله في كل لغة، هو: التأثير الشديد في النفوس، ومن ثم فهو لا يلجأ إلى المنطق ولا إلى الحجة - كما في النثر - كما أنه لا يخاطب العقل، بل وجهته الروح والقلب والعاطفة.. وحتى يكون الشعر آخذاً في النفوس وأعلق بالقلوب وأطرب للأفئدة، فإن صاحبه يعمد إلى تشخيص المجردات وتجسيد المغنويات، ويسعى جاهداً في أن يخلع الحياة على ما لا حياة فيه، ويجعل من التصوير طريقاً لمنهجه، ويتخذ من التمثيل سبيلاً لصياغته^{٢٢٧}.

^{٢٢٧} ينظر أسرار البلاغة ص ٤٣ والتعبير البياني ص ١٩٠ وعلم البيان د. عبد الفتاح لاشين ص ٢٢٠.



د. محمد محمد عبد العلي

الأمر الذي يعني بالضرورة وباختصار، أن كل ما أنت به (الحدث) إنما هو تحصيل حاصل، وأنها لم تأت بجديد سوى الشغب بتراث أمتك والعبد بموروثها البلاغي والأدبي والثقافي وأخلاقي، الذي نسال الله أن يحفظه، ويحفظنا بخير ما يحفظ به عباده الصالحين.. وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.





ثبت بأهم مراجع البحث

- ١- أدياء التجديد.. مبددون لا مجددون د. علي العماري ط ١ / ١٩٩٤ مكتبة وهبة.
- ٢- أسرار البلاغة للإمام عبد القاهر الجرجاني ت محمود شاكر ط ١ / ١٩٩١ دار المدني.
- ٣- البديع بين المعاني والألفاظ د. عبد العظيم المطعني ط ١ / ١٩٧٦ دار وهدان للطباعة.
- ٤- بغية الإيضاح للشيخ عبد المتعال الصعيدي ط ١٠ / ١٩٩٩ مكتبة الآداب.
- ٥- البلاغة تطور وتاريخ د. شوقي ضيف ط ٥ دار المعارف.
- ٦- البلاغة العربية بين التقليد والتجديد د. عبد المنعم خفاجي ط ١ / ١٩٩٢ دار الجيل بيروت
- ٧- البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي د. علي علي صبح ط ١ / ١٩٧٦ مطبعة الأمانة.
- ٨- بين الأصالة والمعاصرة لأحمد فرج عقيلان نادي الطائف الأدبي ١٤٠٦ - ١٩٨٦
- ٩- التخييل البلاغي في الشعر العربي د. عبد الرزاق فضل ط ١ / ١٩٩٦
- ١٠- التصوير البياني د. محمد أبو موسى ط ٢ / ١٩٨٠ مكتبة وهبة.



- ١١- التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية د. شفيع السيد ٣ / ١٩٨٨ دار الفكر العربي.
- ١٢- التمرد في أدب الحداثة ط. إبراهيم محمد قاسم ط ١ / ٢٠٠٢ مطبعة الحسين الإسلامية.
- ١٣- حاشية الدسوقي على شرح مختصر السعد ضمن شروح التلخيص ط ١ / ٢٠٠٨ دار البصائر
- ١٤- الحداثة سرطان العصر أو (ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث) د. عبد العظيم المطعني ط ١ / ١٩٩٤ مكتبة وهبة
- ١٥- الحداثة والعناصر المحدث في القصيدة المعاصرة. بحث د. عبد الله المهنا. عالم الفكر ٣ / ١٩٨٨
- ١٦- الخيال.. مفهوماته ووظائفه د. عاطف جودة نصر ط ١ / ١٩٨٢ الهيئة المصرية العامة.
- ١٧- الخيال الرومانسي (سير مورييس بورا) ترجمة. إبراهيم الصيرفي ط ١ / ١٩٧٧ الهيئة المصرية.
- ١٨- دراسات في النقد الحديث ومذاهبه د. محمد عبد المنعم خفاجي ط ١
- ١٩- دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده د. محمد غنيمي هلال. دار نهضة مصر
- ٢٠- دفاع عن البلاغة للأستاذ أحمد حسن الزيان مطبعة الرسالة

٢١- دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني ت. محمود شاكر ط
سنة ١٩٩٢ دار المدني

٢٢- الرمزية في الأدب العربي د. درويش الجندي ط. مكتبة نهضة
مصر ١٩٥٨

٢٣- سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي ط ١ / ١٩٨٢ دار الكتب العلمية
بيروت

٢٤- صدمة الحداثة. أدونيس. دار العودة. بيروت ط ٢ / ١٩٧٩.

٢٥- الصناعتين الكتابية والنثر لأبي هلال العسكري ت علي البجاوي أبو
الفضل لإبراهيم ط ١ / ١٩٥٢ دار إحياء الكتب العربية.

٢٦- الصورة الأدبية د. مصطفى ناصف ط ٣ / ١٩٨٣. دار الأندلس

٢٧- عالمية فن العربية الأول بحث للدكتور. محمد طه عصر بحولية
كلية اللغة العربية عدد ٨

٢٧- على هامش النقد الأدبي الحديث. د. حسن جاد حسن ط ١ / ١٩٧٨
دار المعلم للطباعة

٢٨- علم البديع دراسة تاريخية وفنية د. بسيوني عبد الفتاح فيود ط ١ /
١٩٨٧

٢٩- علم البيان د. بسيوني عبد الفتاح فيود ط ١ / ١٩٨٧

٣٠- العمد في محاسن الشعر لابن رشيق ت. محيي الدين عبد
الحسين ط ٥ / ١٩٨١ دار الجيل

٣١- الغموض في الشعر د. محمد الطرابلسي. بحث ص ٢٨ بمجلة
فصول ١٩٨٤ الهيئة المصرية

٣٢- فن القول د. أمين الخولي ط دار الكتب المصرية ١٩٩٦

٣٣- الفنون البديعية في دائرة البحث البلاغي د. فوزي عبد ربه ط
١٩٨٨ مطبعة الحسين.

٣٤- في البيان العربي د. عبد الموجود متولي بهنسي ط ١ / ٢٠٠٦ د
المتنبي بالسعودية.

٣٥- في النقد الأدبي عند العرب د. محمد طاهر درويش ط ١٩٧٨
مكتبة الشباب

٣٦- المثل السائر لابن الأثير ت. أحمد الحوفي وبدوي طباعة. دار
نهضة مصر للطبع والنشر

٣٧- مدخل إلى كتابي عبد القاهر د. محمد أبو موسى ط ١ /
١٩٩٨ مكتبة وهبة.

٣٨- مفاهيم نقدية د. عبد المطلب زيد ط. دار الهاني للطباعة والنشر

٣٩- مفتاح العلوم للسكاكي ت. أ. نعيم زرزور دار الكتب العلمية بيروت
ط ١ / ١٩٨٣

٤٠- مناهج تجديد في النحو البلاغة د. أمين الخولي ط. الهيئة
المصرية العامة للكتاب

٤١- الموازنة بين أبي تمام والبحثري للأمدى ت. السيد صقر ط. دار
المعارف ١٩٦١



٤٢- مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح لابن يعقوب المغربي
ضمن شروح التلخيص.

٤٣- موسوعة أ. أنور الجندي في محاولة بناء منهج إسلامي متكامل
ط. دار الأنصار بالقاهرة

٤٤- نظرية الخيال بين عبد القاهر الجرجاني و (كوليردج) ط ١ / ١٩٩٢
مطبعة الأمانة

٤٥- النقد الأدبي الحديث د. محمد غنيمي هلال ط ٤ . دار النهضة
العربية لسنة ١٩٦٩

٤٦- النقد الأدبي الحديث.. أصوله ومناهجه أحمد كمال زكي. النهضة
العربية. بيروت ١٩٨١

٤٧- النقد المنهجي عند العرب د. محمد مندور ط/ دار نهضة مصر.

٤٨- هذا الشعر الحديث د. عمر فروخ ط ١ / ١٩٧٨ دار لبنان للطباعة
والنشر.

٤٩- الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني ت. أبو الفضل
والبجاوي م. الحلبي

٥٠- وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث د. سامي منير عامر ط/
دار المعارف ١٩٨٤.

فهرس الموضوعات

المقدمة

المبحث الأول

الخيال الشعري في موروثنأ البلاغى

أولاً: التأصيل لجوانب وصور التخييل فى موروثنأ البلاغى

أ: منهج عبد القاهر شيخ البلاغة وتصوره تجاه ما يصلح اندراجة فى المعانى التخيلية وما لا يصلح

ب: أثر عبد القاهر فىمن وليه، وحديث قدامى البلاغيين عن الخيال وصوره

ثانياً: التأصيل للرمزية فى موروثنأ البلاغى

المبحث الثانى

إشكالات الحدائين تجاه الخيال الشعري فى الأدب العربى، ومدى تأثيرهم بالحدائنة التغريبية

أولاً: الدافع وراء اتهام الحدائين الأدب العربى ورميه بالخيال المصطنع

ثانياً: منازع التخييل لدى الحدائين

ثالثاً: مقارنة الخيال لدى عبد القاهر بما هو لدى كوليردج