



كلية الدراسات العليا
قسم اللغة العربية

بحث تكميلي لنيل درجة الماجستير

بعنوان:

التخييل دراسة نظرية تطبيقية على
القرآن الكريم

إعداد الطالب:
إشراف: أ.د.

عوض

محمد النور محمددين محمد
السيد موسى عوض السيد

2016م - 1437 هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الاستهلال

**قال تعالى: ((قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ
مِدَادًا لِكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ
تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا))**

سورة الكهف (109)

إهداء

إلى من عرفت التقوى والأدب على يديه فقد كان
نعم المرابي
أبي العزيز

إلى التي تقدم حياتها نذراً لأبنائها رمز الحنان
والأمان
أمي العزيزة

إلى وعود باسمه وآمال واعدة إخوتي وأصدقائي
إليهم جميعاً

أهدي إليكم هذا العمل وفاءً ومحبة

شكر وعرفان

لا يفوتني، بين يدي هذا العمل أن أتوجه بالشكر الصادق إلى كل من كان له يد في إخراج هذا العمل إلى النور، منذ أن كان هاجساً يؤرقني إلى أن استوى على صورته الحالية.

وأنوه في مقدمة هؤلاء بفضيلة البروفيسور/ عوض السيد موسى الذي ظل يرعى هذا البحث وصاحبه في حذب أبوي وعناية فائقة وروح علمية عالية جزاه الله عنا خير الجزاء وأتمه.

كذلك أجزل شكري لجميع أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها من جامعة النيلين وخارجها والذين أفادونا كثيراً بتوجيهاتهم جزاهم الله عنا أفضل الجزاء.

إلى هؤلاء جميعاً وغيرهم من الذين لم أذكر اسماءهم أتقدم بخالص الشكر وصافي المودة

البحث بعنوان (التخيل دراسة نظرية تطبيقية على القرآن الكريم) تناول في الفصل الأول تعريفاً لمفهوم التخيل في المعاجم العربية، وتم تقسيم هذا الفصل إلى عنوانين بارزين العنوان الأول عن نشأة المصطلح وبداياته، والعنوان الثاني التأصيل للمصطلح، موضحاً تطور المصطلح عبر العصور حتى وصل مرحلة التكامل النظري.

أما الفصل الثاني تناول التخيل في الأدب العربي، فقد اشتمل الفصل على القيم الشعورية وهي الدوافع والبواعث لحالة الإنتاج الأدبي، والقيم التعبيرية هي الطريقة التي يعبر بها الأديب أو الشاعر عن تلك القيم التي يشعر بها، عارضاً لبعض النماذج من الأدب العربي.

أما الفصل الثالث فقد اشتمل على الدراسة التطبيقية على القرآن الكريم، موضحاً اشتماله على غرائب الاستعارات، والتشبيهات.

وقد خلصت هذه الدراسة إلى النتائج والتوصيات، ثم قائمة بأسماء المصادر والمراجع التي اعتمدها الباحث

Abstract

Research entitled (imagination: empirical theoretical study to on the Holy Quran). The first chapter dealt with the definition of the concept of imagination in Arabic

dictionaries, this chapter was divided into two Headlines first title the beginnings and emergence of the term, the second title rooting of the term, explaining the evolution of the term through the ages until he reached the theoretical integration phase.

The second chapter dealt with imagination in Arabic literature, This chapter include emotional values which is motivations and motives of the case of literary output, the expressive values is the way that the writer or poet expresses from those values felt by, offering some models of Arabic literature.

The third chapter included the applied study on the Holy Quran, explaining incorporates the wonders oddity metaphors, wonders of metaphors and similes.

This study has concluded that some of the findings, recommendations and then the sources and references adopted by researcher.

المقدمة:

الحمد لله الذي اختفى في عالم غيبه عن رؤية الأبصار، وتنزهه في عالم مجده عن مماثلة الحوادث والأغيار، وتفرد بأحدثه عن مخالطة الأوهام والشكوك والظنون والخيالات والأفكار. وتردى بكبريائه وتأزر بعظمته وتسربل بمجده وعلياته من أن يتصف مخلوق برحمانيته، أو يشاركه أحد في ربوبيته بالأرزاق والأمداد والأقطار وتعاضم بقوته عن جميع النقائص والأشباه والأنظار، فهو الواحد الأحد الرب المعبود المنزه عن الحلول مع أنه في كل شيء موجود قديم الذات والأسماء والصفات المتنزه عن التقييد بالزمان والجهة والمكان والهبوط والصعود.

يشتمل القرآن الكريم على عجائب الاستعارات، وغرائب المجازات التي هي أبلغ من الحقائق، وأنفعها معنى ولفظاً؛ إذ أن الله سبحانه وتعالى لم يورد ألفاظ الاستعارات والتشبيهات والكنيات لضيق العبارة عليه. ولكن لأنها أجلى في أسماع السامعين، وأشبه بلغة المخاطبين.

ولعل هذا البحث يعد محاولة لتسليط الضوء على مواقع التخيل التي وردت كثيراً في القرآن الكريم، والأدب العربي وأتمنى أن أكون قد أصبت بعضاً من الحقيقة بإذن المولى عز وجل.

حاولت في هذه الدراسة أن أقدم صورة عن التخيل في النقد الأدبي ودراسته دراسة تطبيقية على القرآن الكريم.

أهمية الموضوع:

تكمن أهمية البحث في التعريف بمفهوم التخيل تاريخه، وإطاره، وتحديد صلاحيته للدراسة التطبيقية على القرآن الكريم.

أسباب اختيار الموضوع:

أولاً: ميل الباحث لدراسة المواضيع البلاغية دراسة نقدية

ثانياً: عدم وجود بحث تطبيقي على القرآن الكريم

ثالثاً: قلة الدراسات البلاغية التي اتجهت نحو دراسة التخييل في القرآن الكريم

أهداف البحث:

أولاً: من أهداف هذه الدراسة إثراء المكتبة العربية ببحث وافي عن مفهوم التخييل مع تطبيقه على القرآن الكريم

ثانياً: الوقوف على المفهوم ومحاولة لملمة أطرافه وتحديد معانيه، وإبراز أغراضه ومن ثم التطبيق على القرآن الكريم

مشكلة البحث:

دارت إشكالية البحث حول الأسئلة التالية:

هل يصلح التخييل بمفاهيمه الواردة في كتب البلاغة والنقد على أن يطبق في القرآن الكريم؟

كيف انتقل التخييل من كتب الفلسفة اليونانية إلى الفلاسفة المسلمين، ومنهم إلى النقاد والبلاغيين؟

وماهي أهمية التخييل للأدب؟

الدراسات السابقة:

لقد تناول العديد من الباحثين مفهوم التخييل، لكن معظم الدراسات لم تتعد كونها دراسات نظرية، تتحدث عن الدراسات الغربية للخيال، مثل:

- التخييل والقول بين حازم القرطاجني وجيرار جينيت لنبيلة اسكاي، جامعة مولود محمدي، تيزي أوزو الجزائر.

- كذلك نجد رسالة ماجستير بعنوان: الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، إعداد الطالبة رشيدة كلاع، جامعة منتوري قسنطينة كلية الآداب قسم اللغة العربية 2005.

-إلا أننا نجد أن سيد قطب قد خالف هذه القاعدة في كتابه (التصوير الفني في القرآن)، فهو يقوم بعرض الآيات ويقوم بتحليل أسلوبها مستخدماً نظرية التصوير الفني والتي يراها مطابقة للتخييل.

-كذلك هنالك دراسة موازنة (نقدية بلاغية) في التخييل بين القرآن الكريم والعهد القديم، لسليمان عبدالله موسى أبو عذب، جامعة الأزهر، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

-أيضاً نجد التصوير البلاغي في القرآن الكريم بين الإمامين عبدالقاهر الجرجاني والزمخشري، دراسة موازنة، إعداد: ندوة بن حاج داؤود، دكتوراة، كلية المعارف والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية -ماليزيا 2006

حدود البحث:

يتناول هذا البحث التخييل في كتب النقد القديمة والحديثة؛ وكتب البلاغة نظرياً، ويتناول أمثلة للتخييل من الأدب العربي، وكذلك عرض آي من الذكر الحكيم تطبيقياً

منهج البحث:

ساتخذ من المنهج التكاملي منهجاً لدراسة هذا الموضوع محاولاً تفصي أطرافه لإعطائه حقه ومستحقه، ويقتضي ذلك تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول؛ الفصل الأول تناولت فيه مفهوم التخييل في النقد الأدبي، موضحاً إطاره اللغوي واستخدامه في كلام العرب، والتأصيل له، وكذلك تحديد الفرق بين الخيال والوهم، أما الفصل الثاني فتحدثت فيه عن التخييل في الأدب العربي متناولاً فيه القيم الشعورية والتعبيرية في الأدب، وعارضاً لبعض النماذج للتخييل في الأدب العربي، أما الفصل الثالث فتناولت فيه التخييل في القرآن الكريم تناول نظري وتطبيقي.

كذلك يحتوي البحث في نهايته على:

- خاتمة

- النتائج والتوصيات
- فهرس الآيات القرآنية
- فهرس الأعلام
- فهرس الأشعار
- قائمة المصادر والمراجع
- فهرس المحتويات

الفصل الأول

مفهوم التخيل في النقد
الأدبي

مفهوم التخيل في النقد الأدبي:

أولاً: نشأة المصطلح:

أ: في اللغة:

وردت كلمة (خيل) في جميع المعاجم العربية إذ نجدها في لسان العرب، حيث يقول: خيل: خال الشيء يخال خيلاً وخیلاناً ومخالَةً ومخيلة وخیلولة: ظنه، وفي المثل: من يسمع يخل أي يظن، وهو من باب ظننت وأخواتها التي تدخل على الابتداء والخير⁽¹⁾.

خال الشيء: يخال خيلاً وخیلةً، ويكسران وخالا وخیلانا محركة ومخيلة ومخالَة وخیلولة ظنه وتقول في مستقبله إخال بكسر الهمزة، وخيل عليه تخيلاً وتخيلاً وجه التهمة إليه وفيه الخير تفرسه كتخيله.⁽²⁾

ووردت في المعجم الوسيط (خال) فلان خيلاً: تكبر وتوسم وتفرس، والفرس وغيره: ضلع وغمز في مشيه. والشيء خيلاً، وخیلانا: ظنه.⁽³⁾

نفى الجرجاني صفة الصدق المطلق عن التخيل كما نفى الكذب المطلق حيث يقول: "إن التخيل هو الذي لا يمكن أن يقال: إنه صدق وإن ما أثبتته ثابت، وما نفاه منفي، وهو مفتن المذاهب كثير المسالك لا يكاد يحصر إلا تقريباً ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً، فمنه ما يجيء مصنوعاً قد تلطف فيه واستعين عليه بالرفق والحدق، حتى أعطى شبيهاً من الحق، وغشي رونقا من الصدق"⁽⁴⁾

الخيال: هو الشخص، وأصله ما يتخيله الإنسان في منامه لأنه يتشبه ويتلون.

خيلت للناقة: إذا وضعت لولدها خيلاً يفزع منه الذئب... وتخيلت السماء: إذا تهيأت للمطر، ولا بد أن يكون عند ذلك تغيير لون. والمخيلة: السحابة

¹ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، المجلد الحادي عشر، ط الأولى، 141-1990م، مادة خيل ص 266.

² الفيروز آبادي، القاموس المحيط، الجزء الثالث، مادة خال ص 372.

³ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الجزء الأول، الطبعة الثالثة، ص 275

⁴ أسرار البلاغة، تعليق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الإيمان بالمنصورة، ص 296

وخيلت على الرجل تخيلاً: إذا التهمت إليه، وتخيلت عليه تخيلاً: إذا تفرست فيه.⁽⁵⁾

والتَّخْيِيلُ هو المحاكاة والتمثيل وهو قوة مصورة أو تمثله للأشياء الغائبة ، يقول عنه صاحب المنزغ البديع في تجنيس أساليب البديع: " إن القول المُخِيل هو القول المركب من نسبة أو نسب الشَّيء إلى الشَّيء دون اختراق"⁽²⁾

الخيال: هو القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدرجات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالماً متميزاً في جدته وتركيبته، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المساعدة في علاقات فريدة تذيب التناقض والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة.⁽³⁾ الخيال: "لكل شيء تراه كالظل، وكذلك خيال الإنسان في المرأة. والخيال: ما نصب في الأرض ليعلم أنها حمى فلا تقرب".⁽⁴⁾ والتخييل مصدر من قولك تخيلت الأمر إذا ظننته على خلاف ما هو عليه، أو من قولك: خيلت فيه خيراً، إذا ظننته فيه فهو مصدر لهذين الفعلين ومنه الخيال، وهو خشبة توضع على ثياب سود وقد ذكره الشيخ عبد الكريم صاحب التبيان قال: هو تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهم إنه ذو صورة تشاهد، وذكره المطرزي وحاصل ما قاله: هو أن يذكر ألفاظاً لكل واحد منها معنيان، أحدهما قريب، والآخر بعيد أن يقال هو اللفظ الدال بظاهره على معنى، والمراد غيره على جهة التصوير.⁽⁵⁾

(5) أبو الحسين أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبدالسلام محمد هارون، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية إسماعيليان نجفي، إيران قم، خيابات، أرم 235

(2) أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسى تقديم وتحقيق علال الغازي، ط . الأولى 1401هـ - 1980م، مكتبة المعارف ص 155

(3) ينظر جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الحمراء ص 15

(4) ابن منظور: لسان العرب المحيط، تقديم عبدالله العلابي، أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة يوسف الخياط بدون طبعه، دار الجيل بيروت 1988م، 21، مادة خيل، ص 932

(5) ينظر ابن حجة الحموي: خزنة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، لبنان الطبعة الأولى ، 1987.

ومما سبق ذكره نجد أن مصطلح التخيل يدور بين الظن والتوهم، ليس لأنه غير حقيقي بل هو حقيقة لكنه غير محسوس.

التخيل عند الفلاسفة اليونانيين:

الشعراء في نظر إفلاطون تابعين لآلهة الشعر التي تقوم بإلهامهم، لذلك الشاعر لا يقوم إلا بترديد ما يلهم به فهو منشد تلهمه الآلهة حديثها فتبته على لسانه⁽¹⁾

فإفلاطون بهذا الرأي ينفي أي مقدرة للشعراء، وما جبلوا عليه من طبع، ومؤهلات ذاتية تجعل منهم شعراءً وتميزهم عن غيرهم، لهذا وجدناه يساوي بين الشعراء وأصحاب الحرف في المقدرة على قول الشعر. مع ذلك نجد أن إفلاطون يعترف بدور الخيال في استحضار الرؤية الصوفية، وإن ظلت سلطة العقل هي المسيطرة.

في محاورة طيماوس اعترف للخيال بالقدرة على استحضار الرؤية الصوفية تلك التي تسمو على ما يتناوله العقل. وفي محاورة تثبت ذهب أفلاطون إلى أن التخيل والتذكر وإدراك المحسوسات المشتركة بين موضوعات الحس وإنما يدرك ذلك العقل والتخيل عنده يرسم في موضوعاته التي تصبح مادة التفكير، وهكذا يؤدي التخيل وظيفتين: استعادة صور المحسوسات واستخدام الصور الحسية في التفكير.⁽²⁾ أما فلوطرخس فقد أورد أن مذهب أفلاطون هو الذي انتهى فيه إلى أن الحواس اشتراك النفس والبدن في إدراك الشيء الذي من خارج وأن القوة للنفس والآلة للبدن، وكلاهما يدرك الشيء الذي يخرج عن طريق الخيال.⁽³⁾

أما أرسطو فقد ذهب إلى أن الشعر يقوم على المحاكاة وحب الوزن وليس الوحي والإلهام كما قال أفلاطون: "التخيل الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل، ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسية فقد اشتق التخيل phantasia اسمه من الثور phaos إذ بدون النور لا يمكن أن نرى، ولما كانت الصور تبقى فينا وتشبه الإحساسات فإن الحيوانات تفعل أفعالاً كثيرة بتأثرها ببعضها لأنها لا يوجد عندها عقل وهذه هي البهائم، وبعضها

⁰¹ ينظر عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص 11

⁰² ينظر سهير القلماوي، فن الأدب المحاكاة، مكتبة الحلبي، القاهرة، 1953م، ص 76

⁰³ ينظر عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 11

الآخر لأن عقلها يحجب بالانفعال أو الأمراض، أو النوم، كالحال في الإنسان"⁽¹⁾

لقد أحال أرسطو التخيل على الإحساس، وينبئ قوله أن التخيل حركة ناشئة عن الإحساس بأمرين الأول: إن الإحساس والادراك أصل التخيل، والثاني: إن كلمة الحركة الواردة في التعريف تدل من قريب على أن التخيل عملية دينامية، وإذا كان التخيل ناتجاً عن الإحساس فإن صور الإدراك الحسي قد تبدو مشابهة لصور التخيل مع فارق بينهما تحكمه فكرة القوة والضعف، وتوجهه مقولة الوضوح والغموض فصور التخيل أضعف وأغمض من صور الإحساس، وسوف نلاحظ أن هذه النظرة الأرسطية ظلت قوية التأثير على الاتجاهات المادية التي ذهب أنصارها إلى فكرة الإحساس المتحلل بوصفها تفسيراً لصور الخيال والذاكرة⁽²⁾ ويرى مواري بوندي أن الثورة التي أحدثها أرسطو في نظرية الفن الجميل لا يمكن إلا أن تحدث تغييرات مهمة في مفهوم ملكة التخيل نفسها، ومن ثم فلا بد من أن نفترض أن لأرسطو أفكاراً محددة تتصل بالوظائف التي يمكن أن تقوم بها ملكة التخيل في الشعر أو الفن الجميل بعامة⁽³⁾

الخيال عند الفلاسفة المسلمين:

لم يتحدث العرب قديماً عن ملكة الخيال فنجدهم قد نسبوها إلى قوى خفية سموها بشيطان الشعر، وأن لكل شاعر هاجس من الجن فيلهمه الشعر فيقوله على لسانه: "هاجس امرئ القيس هو لافظ بن لاحظ وهاجس الأعشى اسمه مسحل بن أثاة"⁽⁴⁾ وهي نظرة قريبة من نظرة الفلاسفة اليونانيين القدماء مع استبعاد أن يكون هناك تأثير لليونان على العرب القدماء. أما الفلاسفة المسلمين فقد تأثروا بنظرائهم أصحاب المذاهب اليونانية وندل على هذا بإمام الفارابي بفكرة انطباع المحسوسات كما عرضها

⁰¹أرسطو طاليس: كتاب النفس، نقله إلى العربية أحمد فؤاد الأهواني ، ط 2 ، دار أحياء الكتب العربية، د ب، 1962م، ص 107

⁰²ينظر عاطف جودة نصر: المرجع السابق ، ص 10-11

⁰³جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 22

⁰⁴أحمد الأمين الشنقيطي: المعلقات العشر ، دار الكتاب العربي دمشق القاهرة، الطبعة الاولى 2008م، ص 8،53

أرسطو، وكما مثل كليانث بانطباع نقش الخاتم على الشمع، فالإدراك يناسب الانتقاش وحفظ صور المحسوسات وظيفه من وظائف القوة المتخيلة⁽¹⁾.

فالفارابي حاول إزالة الفجوة الملحوظة بين علم النفس الأرسطي ونظرية المحاكاة الشعرية، "لقد نظر أرسطو إلى الجانب الوظيفي من المحاكاة وقرنها بالتحسين أو التقيح بمعنى أن الشاعر يحاكي الأشياء بأفضل أو أسوأ مما هي عليه في الواقع، ويتقبل الفارابي هذا الفكر ويطبقه على الشعر الغنائي الذي يعرفه، والذي لم يكن أرسطو يفكر فيه عندما تحدث عن المحاكاة"⁽²⁾.

يعد الفارابي أول من استخدم لفظ تخيل آخذاً إياه ممن سبقوه من الذين ترجموا كتاب (فن الشعر) لأرسطو⁽³⁾. الفارابي لم يحدد معنى التخيل وطبيعته، ولكنه تحدث عن الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في نفس المتلقي "يعرض لنا عند استماعنا للأقويل الشعرية عند التخيل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف: فإننا في ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء إنه مما يعاف فتنفر أنفسنا منه فنتجنبه، وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما تخيل لنا، فنفعل فيما تخيله لنا الأقويل الشعرية، وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك كفعلنا فيما لو تيقنا أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول فإن الانسان كثيراً ما تتبع أفكاره تخيلاته وإنما تستعمل الأقويل الشعرية في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء"⁽⁴⁾.

أما ابن سينا فقد بسَّط مذهبه في علاقة التخيل بالإحساس، في قسم النفس، وفي الإشارات والتنبيهات إذ يقول: "الشيء قد يكون محسوساً عندما يشاهد، ثم يكون متخيلاً عند غيبته بتمثل صورته بالباطن.. وأما الخيال الباطن فيخيله المحسوس مع عوارض الأين والتمى والوضع

¹عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 13

²جابر عصفور: مرجع سابق، ص 23

³محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت، حلب سوريا، بدون تاريخ، ص 177

⁴مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب الجاهلية والعصور الإسلامية، ج 1، ص 115-116

والكيف، لا يقدر على تجريده المطلق عنها لكنه يجرده عن العلاقة التي تعلق بها الحس، فهو يتمثل صورته مع غيبوبة حاملها"⁽¹⁾.

كما نجد أن ابن سينا نظر إلى التخيل على أنه نوع من الفيض أو الوحي أو الإلهام الغامض الذي يحدث في اليقظة، فالشاعر يدرك أشياء لا يدركها غيره، وهذا بحسب ماتؤهله له استعداداته الفطرية من قدرة على قول الشعر "وليس أحد من الناس لا نصيب له من أمر الرؤيا ومن حال الإدراكات التي تكون في اليقظة، فإن الخواطر التي تقع دفعة في النفس إنما يكون سببها اتصالات ما لا يشعر بها، ولا بما يتمثل بها قبلها أو بعدها فتنتقل النفس منها إلى شيء آخر غير ما كان عليه مجراها، وقد يكون ذلك من كل جنس فيكون من المعقولات، ويكون من الإنذارات ويكون شعراً ويكون ذلك بحسب الاستعدادات والعادة، والخلق، وهذه الخواطر تكون لأسباب تعن للنفس مسارقة في أكثر الأمر"⁽²⁾.

كما يقول إن قوى الخيال هي المصوّرة ووظيفتها حفظ ما يقدمه إليها الحس المشترك، من الصور المتأدية إليه من الحواس الظاهرة أو يقول: "الخيال أو المصوّرة وهي قوة.. تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمسة، ويبقى فيها بعد غيبة تلك الحواس كما يفترض ابن سينا أن سيكلوجية التخيل لديها قوة تسمى القوة الوهمية وهي التي تدرك المعاني الجزئية غير المحسوسة في المحسوسات الجزئية مثل: أن تدرك الشاة من صورة الذئب معنى العداوة والغدر، فتهرب منه ولا تتعرض له"⁽³⁾.

أما ابن رشد فإننا نجده قد لخص مذهب أرسطو في الحاس والمحسوس حيث يقول: "إن الوعي يمر بمراتب خمس أولها جسماني كثير القشر وهو الصورة المحسوسة خارج النفس، والثانية وجود هذه الصورة في الحس المشترك، وهو أول مراتب الروحانية، والثالثة وجود الصور في القوة المتخيلة وهي أكثر روحانية من الأولى، والرابعة وجودها في القوة

¹ابن سينا: الأشارات والتنبيهات مع شرح نصير الدين الطوسي، تحقيق د. سليمان دنيا، ط دار المعارف، ص 343,345

²إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ط 1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983، ص 64

³ابن سينا : الشفاء، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1988م، ص 45

المميزة، والخامسة وجودها في القوة الذاكرة وهي أكثر روحانية، فهي تقبل لباب ما ميزته الثلاث وصفته من القشر"¹. ويرى ابن رشد أن الشعر صناعة قائمة على التخيل "الأقويل الشعرية هي الأقويل المخيلة"² وأصبح التخيل عند أرسطو إضافة إلى الوزن واللحن من العناصر الأساسية للمشكلة للصناعة الشعرية "وكما أن الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بالافعال.. إما بصناعة ومملكة توجد للمحاكين، وإما من قبل عادة تقدمت لهم في ذلك كذلك توجد لهم المحاكاة بالأقويل بالطبع والتخيل.. والصناعة المخيلة او التي تفعل التخيل ثلاثة: صناعة اللحن، وصناعة الوزن، وصناعة عمل الأقويل المحاكية"³.

ب: في القرآن الكريم

التخيل ورد في القرآن الكريم في موضع واحد بلفظ الفعل يخيل في قوله تعالى: ((يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى)) (طه: 66). "فالتخيل يسمعك صوتاً حيث لا صوت، ويريك شخصاً حيث لا شخص"⁽⁴⁾ فأخبر تعالى بكذب التخيل والعقل صادق. التخيل في هذه الآية يعني إيهام النفس بفعل السحر لذلك نجد عبد القاهر الجرجاني يعرف التخيل بأنه: "هو ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوة لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريه ما لا ترى"⁽⁵⁾ فالشاعر من خلال التخيل يوهم نفسه بما هو ليس حاصلًا ويخدعها، حيث لا يمكن الحكم على الشاعر بأنه صادق أو كاذب "خداع للعقل وضرب من التزويق"⁽⁶⁾ وذهب الجرجاني إلى أن

1-عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 14

2-ابن رشد: تلخيص كتاب ارسطو طاليس "فن الشعر" ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، 1973، ص 201

3- ابن رشد: تلخيص كتاب ارسطو طاليس "فن الشعر" ترجمة عبد الرحمن بدوي ، ص 203

4 جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص 48

5عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، تحقيق محمد الفاضلي، ط 2، المكتبة العصرية، بيروت، 1999م، ص 204-205

6المرجع نفسه ، ص 205

التخيل مرادف للايهام وحسن التعليل، والتأكيد، وهذا مذهب بعض المتأخرين أيضاً.

يخيل إليه من سحرهم أنها تسعى، خيل إليه أنه كذا مبني على المجهول يخيل أي يشبه.. والخيال والخيالة ما تشبه لك في اليقظة والحلم، وخيل على ما لم يسم فاعله: "من التخيل والوهم.. وقوله تخيلت أي اشتبهت.."⁽¹⁾، وقد قرأ هذا الحرف ابن ذكوان عن ابن عامر (تخيل) بالتاء، أي تخيل الحبال، والعصي أنها تسعى، وقوله تعالى في هذه الآية الكريمة يدل على أن السحر الذي جاء به سحرة فرعون تخيل لا حقيقة له في نفس الأمر⁽²⁾. وباعتبار أن كلمة (خيال) كانت لدى القدماء تعبر عن "الهيئة والصور التي تتمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة، كذلك تعبر عن الظل والطيف"⁽³⁾. وبهذا المعنى نجد لها استعمالات كثيرة في القرآن الكريم، ترد على لسان محاجي رسول الله (صلى الله عليه وسلم) من الجاهلين:

((بَلِّ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ بَلِّ افْتَرَاهُ بَلِّ هُوَ شَاعِرٌ قَلِيَاتِنَا بَايَةَ كَمَا أُرْسِلَ الْأَوَّلُونَ)) (الانبياء: 5)

((وَيَقُولُونَ أَئِنَّا لَتَارِكُو آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَّجْنُونٍ)) (الصفات: 36).
حجج سبقت في إطار الرفض أو التشكيك في كون القرآن الكريم منزلاً، ومن ثم ادعاء أنه أضغاث أحلام أو قول شاعر أو مجنون؛ لأنهم في اعتقادهم أن لكل شاعر هاجساً من الجن، ومن ثم طلب الدليل (آية) لإثبات المصدر الإلهي للقرآن عكس الشعر ذو الوضع البشري وهو ما يؤكد رد القرآن: ((إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ *)) (وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَّا تُؤْمِنُونَ)) (الحاقة: 40-41).

يلاحظ أن هناك تجاور دلالي بين الشعر والحلم والجنون باعتبار أن حقيقتها غير ثابتة بل ومفقودة.

ولما أرادت قريش معارضة القرآن عكف فصحاؤهم الذين تعاطوا ذلك على لباب الخبر وسلاف الخمر ولحوم العنان والخلوة إلى أن بلغوا

¹ ابن منظور: لسان العرب، المجلد الحادي عشر: مادة (خيل) من ص 226-232

² محمد الأمين بن محمد بن مختار الجنكي الشنقيطي: أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن: دار الفكر، 1415هـ، 1995م، المجلد الرابع، ص 35-36

³ جابر عصفور: الصورة الفنية "في التراث النقدي والبلاغي، مقدمة الكتاب"

مجهودهم فلما سمعوا قوله عز وجل: ((وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَفْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ)) (هود:44)- ينسوا مما طمعوا فيه، وعلموا أنه ليس بكلام مخلوق⁽¹⁾.

فمن الواضح عدم الاستناد إلى استدعاء قوى غيبية (الأوثان والآلهة التي كانوا يعبدونها...) وهو نفس المعطى الذي يرسخ المفهوم الشعري كصنعة لها أصولها وتتطلب إلى جانب ذلك الطبع والاستعداد.

ج: التخيل في المادة الفنية:

الشعر وأقوال العرب:

في الشعر:

كما ذكرنا أن مادة خَيْلٌ في لسان العرب تعني الظن وهي من ظَنَّ واخواتها التي تدخل على الابتداء والخبر فإن ابتدأت بها أعملت، وإن وسطتها أو آخرت بين الإعمال والإلغاء ومثال للإلغاء قول جرير: أبا الأراجيز يا ابن اللؤم توعدني وفي الأراجيز، خلت اللؤم والخور قال ابن بري في الإلغاء أيضاً:

وما خلت أبقى بيننا من مودة عراض المذاكى المسنفات القلائص⁽²⁾ كذلك قول طرفة بن العبد في معلقته: إذا القوم قالوا من فتى خلت أنني

أتبلد⁽³⁾

إذا قومه طلبوا فتى يدفع عنهم الشر، ظن أنه المراد بطلبهم فلم يتكاسل عن تلبية طلبهم.

ويشرح التبريزي قول أبي العلاء:

وقلت الشمس في البيداء تبر ومثلك من تخيل ثم خالا

بقوله: "وحالك في الخيال الباطل انك تخيلت ثم خلت، أي تكلفت الظن وتعرضت له، ومثلت الخيال في ذهنك، ثم حققت ذلك الظن وصدقت تلك الحيلة، وأطلعت الوهم الكاذب، وكذلك النفس خلقت مطيعة للأوهام

¹ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، حقه وفصله وعلق على حواشيه، محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل بيروت، الطبعة الخامسة، 1981م، ص 211

²ابن منظور: لسان العرب "مادة خيل"، ص 226

³أحمد الأمين الشنقيطي: المعلقات العشر، ص 101

وإن كانت كاذبة، لأنها ترى تشاكلاً بين شيئين في بعض الأوصاف فتحكم بأنه هو"⁽¹⁾.

كذلك يقول أبو العلاء:

لعبت بسحرنا والشعر سحر فتبنا منه توبتنا النصوحا
يقول البطليوسي: "كان الشعراء يستميلون النفوس بتخييلات أشعارهم،
كما يستميلها السحرة بتمويهات أسحارهم، إلى أن ظهر من معجزات
سحرك ما أسقط شعرهم كما ظهر من معجزات موسى عليه السلام ما
أبطل سحرهم"⁽²⁾.

ومن أجل ذلك الفهم نجد شاعراً مثل ابن خفاجة عاصر البطليوسي يدافع
عن شعره، ضد تزمت فقهاء العصر على أساس انه يستجاز في صناعة
الشعر، لا في صناعة النثر، أن يقول القائل "إني فعلت وإني صنعت من
غير أن يكون وراء ذلك حقيقة فإن الشعر مأخذ وطريقة وإذا كان القصد
في التخييل فليس القصد فيه الصدق ولا يعاب فيه الكذب"⁽³⁾.
وقال ابن أحرر:

ولرب مثلك قد رشدت بغيه وإخال صاحب غيه لم يرشد
وهنا خلت بمعنى علمت، وقال ابن حبيب: إخال هنا أعلم وخيل عليه
تخيلاً وجه التهمة إليه"⁽⁴⁾.

في أقوال العرب:

ما إخالك سرقت أي ما أظنك، وتقول في مستقبله إخال بكسر الألف،
وهو الأفتح، وبنو أسد يقولون أخال، بالفتح.
خلته زيداً، إخاله وأخاله خيلاناً، بمعنى التهذيب.
من يسمع يخل، قال أبو عبيد: ومعناه من يسمع أخبار الناس ومعانيهم
يقع في نفسه عليهم المكروه، ومعناه أن المجانبة للناس أسلم.

⁰¹ جابر عصفور: الصورة الفنية "في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"، نقلاً عن شرح سقط الزند 1/31

⁰² المرجع نفسه: ص 73

⁰³ المرجع نفسه، نقلاً عن ديوان ابن خفاجة، ص 10-11

⁰⁴ ابن منظور: لسان العرب، "مادة خيل"، 226

وفي حديث طهفة: نستحيل الجهام ونستحيل الرهام، واستحال الجهام نظر إليه هل يحول يتحرك، واستخلت الرهام نظرت إليها فخلتها ماطرة⁽¹⁾.

الفرق بين الخيال والوهم:

عندما نحاول التفريق بين الخيال والوهم نصطدم بأن هنالك مزجاً كبيراً بين المصطلحين وهذا المزج أدى إلى اضطراب وتداخل بين المصطلحين رغم الفروق الواضحة، ولم تخل المذاهب الفلسفية والنفسية من هذا اللبس يعضد ذلك تحليل هذه المشكلة في تراث الثقافة اليونانية وفي تراث الثقافة العربية كما عند ابن سينا وابن رشد وقد تطرقنا لهما سابقاً. يقول أرسطو في تحليل العملية التوهمية: إنها غير الحس وغير التفكير. إن التوهم هل يتخيل لنا فيها شيء ليس بموجود بالحقيقة وليس بحس، وذلك أن الحس إما كان في حد قوة وإما في حد فعل، والتوهم ليس بأحد هذين على نحو ما يكون منها في النوم، وأيضاً الحس أبداً غير مفقود وليس التوهم كذلك، ومن ذلك أيضاً أن الحواس أبداً صادقة، وأن أكثر التوهم كذب⁽²⁾

لكن هناك ترادف لغوي بين التخيل، والتمثل، والتوهم، تقول تخيلته فتخيل لي، كما تقول تصورته فتصور وتوهم الشيء تخيله وتمثله⁽³⁾، وهناك شواهد للاستعمال اللغوي لكلمة التخيل بهذه الدلالة في النصف الأول من القرن الثالث، وخاصة عند المعتزلة، فالجاحظ يفسر ما يرويه العرب من أخبار وأشعار، تتحدث عن عزيف الجن والغيلان والسعالى، على أنه من قبيل التخيل الذي لا حقيقة له، والنايع من انفراد العربي وتوحشه في الفلوات والقفار (ومن انفراد فكر وتوهم واستوحش وتخيل، فرأى ما لا يرى وسمع ما لا يسمع) وقريب من هذا المعنى ما يقوله ابن المعتز وهو قد تأثر بالمعتزلة: إن الذي يسكر بعض السكر لا يحكم إلا

¹ابن منظور: لسان العرب "مادة خيل" ص 226-227

²عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 60

³ابن منظور: المرجع السابق، مادة "خيل"

حكماً رديئاً⁽¹⁾ "وذلك بأن عقله ليس بالثابت ولا بالصحيح، ولهذا تجده يتخيل أشياء على غير ما هي عليه بالحقيقة"⁽²⁾.
يقول بعض الدارسين: "إن المترجمين من السريان قد ترددوا في مفهوم الفنطاسيا بين معنى التوهم ومعنى التخيل، فبينما يؤثر إسحق بن حنين التوهم مع استخدام التخيل في مواضع قليلة يفضل قسطا بن لوقا كلمة التخيل، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على اللبس والإضطراب"⁽³⁾.
يقول الكندي: "التوهم هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها. ويقال الفنطاسيا هو التخيل وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها"⁽⁴⁾.

وكلا التعريفين اللذين ذكرهما الكندي مهم لأنهما يشيران إلى عدة حقائق أهمها: إن كلمتي التخيل والتوهم قد دخلتا مجال المصطلح الفلسفي من زاوية المباحث النفسية المتصلة بسيكولوجية الإدراك، ومن ثم ترادفت الكلمتان معاً وتزاوجتا في التعبير عن إحدى قوى النفس الباطنة (فنطاسيا) أي تلك القوة التي تتوسط في التصور السيكولوجي القديم ما بين الحس والعقل⁽⁵⁾.

على هذا النحو اختلط الوهم بالخيال، وتداخلت انساق الصور بضرب من الاستبدال، والحق أن ابن سينا مسؤول عن هذا اللبس الذي ظل مسيطراً على مبحث الخيال، وهي مسؤولية يشاركه فيها الكندي وبعض النقلة من السريان وطائفة من المعتزلة.

والشبهة هنا أن ابن سينا يعطي الرابطة معنى مزدوجاً فهو يشرب الصورة المتخيلة معنى التوهم، ويعطي المتوهمة معنى التخيل، وأما مذهبه في أن الغرائز تنتمي إلى الوهم، فمجانبة للحقيقة؛ ذلك أن الغرائز

⁰¹ جابر عصفور: الصورة الفنية "في التراث النقدي والبلاغي عند العرب" ص 15-16

⁰² المرجع نفسه، نقلاً عن ابن المعتز: خصوص التماثيل/120

⁰³ عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 62

⁰⁴ جابر عصفور: مرجع سابق نقلاً عن رسائل الكندي 1/167

⁰⁵ المرجع نفسه، ص 17

إنما تعزي إلى ما هو فطري لا كسب فيه، وليس الوهم بسبيل الفطرة والطبيعة المركوزة⁽¹⁾.

وأخيراً لقد ميز النقاد الغربيون بين الخيال والوهم متأثرين في ذلك بمذاهب فلسفية وأخرى نفسية، وبرغم هذا التعديل ظل الالتباس والوهم بين الخيال والوهم مسيطراً حتى وقت متأخر، يقول ويمزوت وكليث بروكس: إن الدراسة السيمانطيقية لمصطلحي الخيال والوهم تدل على إنهما كثيراً ما استعملا بضرب من الترادف المشوب بالغموض منذ القرن السابع عشر حتى قيام الحركة الرومانتيكية، ومع ذلك أخذ الخيال ينفصل عن الوهم بحيث اتخذ شكله المستقر في انطباعات الحس وبقائها في الذاكرة⁽²⁾.

وأبرز ما يميز الخيال عن التوهم هو أن الخيال كما يقول كولريديج (قوة تركيبية سحرية) تتحقق فيها ثنائية الروح والمادة، ففي مجال الخيال يتحتم على الفكر التحليلي أو الإدراك العقلي أن يعمل تحت الاشراف المباشر للحدس، ومن ثم فإن أي عمل فني لابد أن ينبع من باطن الفنان.

يقول كولريديج: "إن التفكير العميق لا يبلغه إلا ذو إحساس عميق"⁽³⁾. ولقد ظهر عند وردزورث تمييز بين الخيال والوهم ذكره في مجموع قصائده الغنائية Lyricsallabads طبعة سنة 1800، وقد آل هذا التمييز عنده إلى أن الخيال تأثرات انطباعية ناجمة عن عناصر بسيطة، أما الوهم فإنه ما تثيره التخيلات المتراكمة، وما ينطوي عليه الموقف من تنوعات مباغته⁴.

إن موضوع الوهم هو الشيء المتوهم كما أن موضوع الخيال هو الشيء المتخيل ولا يتأتى أن يكون الموضوع متوهماً متخيلاً في نفس اللحظة. إن الوهم انطباع مدرك غير مطابق للواقع، ولكن الخيال أيضاً لا يعبر عن الأشياء تعبيراً مطابقاً وهكذا يبدو الا تطابق هو الفكرة الموجهة في

¹ جابر عصفور: الصورة الفنية "في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"، ص 63

² عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 63-64

³ محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث د.ط، د.ت، ص 63-64

4 المرجع نفسه: ص 65-66

تحليل الوهم والخيال، وهي فكرة مستتبنة في تربة التصورات الفلسفية للحقيقة منذ أن عرّفها أرسطو بأنها مكافأة التصورات للأشياء⁽¹⁾.

الفرق بين التخيل والتصوير:

لقد فطن كولردج إلى أن التصور والخيال قدرتان متميزتان على اختلاف واسع، وليس كما يشاع بأنهما اسمان لمعنى واحد، أو أنهما الدرجة الأدنى والأعلى من قدرة واحدة بعينها، وقد لاحظ ميزة في شعر وردزورث قادته إلى هذه النتيجة، وهي الاختلاف العظيم بين شعره وشعر معاصريه في القرن الثامن عشر.

وقد أعجبه الاتحاد بين الشعور العميق والفكر النافذ، والتوازن اللطيف بين صحة الملاحظة والقدرة الخيالية في تطوير الأشياء الملاحظة⁽²⁾. "الصورة هي أداة الخيال ووسيلته ومادته المهمة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته أما معاني كلمة الخيال قديما فهي لا تشير الى تلقي صور المحسوسات وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحس"⁽³⁾.

ويرى سيد قطب أن التخيل الحسي والتشخيص والتجسيم كلها داخلة في باب التصوير حيث يقول: "التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القران، فهو يعبر بالصورة المحسوسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد وإذا النموذج الإنساني شاخص حي وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية فأما الحوادث والمشاهد فيردها شاخصة حاضرة وفيها الحركة فإذا أضاف إليها الحوار فقد كان لها كل عناصر التخيل"⁽⁴⁾.

ثانياً: التأصيل للمصطلح

¹محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ص 65-66

²عبدالواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ص 48

³جابر عصفور: الصورة الفنية "في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"، ص 14-15

⁴سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، الطبعة الشرعية العاشرة، 1988-1408، دار الشروق، القاهرة، ص 36

على الرغم من أن شعراء اليونان قديماً كانوا يعززون مصادر إبداعهم إلى آلهة الشعر، فليس للشاعر دور في العملية الشعرية غير أنه يبت على لسانه كذلك العرب في الجاهلية وما بعدها كانوا يعززون مصادر إبداعهم إلى كائنات غير إنسية (جن، شياطين) توحى لهم بالكلام الشعري، فإنهم لم يكونوا ليركزوا على هذه المظاهر وتنظيرها، لم تكن إشاراتهم تلك سوى محاولة لتفسير غوامض التكوينية الإبداعية الخيالية لديهم بنفس مقاييس الذوق السائد على مستوى بنيات التلقي وتناولية الخطاب الشعري؛ وذلك لأنهم كانوا يعتقدون أن لكل شاعر شيطانه الذي يوحى إليه الشعر، فكان صاحب إمريئ القيس لافظ بن لاحظ، وصاحب عبيد بن الأبرص، هبيد بن الصلادم، وصاحب الأعشى مسحل السكران بن جندل، وصاحب زياد الذبياني هازر بن مازر⁽¹⁾..

حدّث رجل من أهل الشام أنه خرج في طلب لقاح على فحل حتى دفعه إلى خيمة وبفنائها شيخ كبير فعرف إنه من الجن فسأله من أشعر العرب فأنشأ يقول:

ذهب ابن حجر بالقريض وقوله ولقد أجاد فما يعاب زياد
لله هاذر إذ يجود بقوله إن ابن ماهر بعدها لجواد
فقال له الشامي: من هاذر؟ قال: صاحب زياد الذبياني وهو أشهر الجن
وأضنهم بشعره⁽²⁾.

وإلى هنا لم تكن نوعية الخيال وامكانياته وفاعليته هي ما يميز الفنان المبدع عن غيره، وكأن قيمة الشاعر وأصالته ليست سوى أن له هاجساً من الجن يوحى إليه بالشعر.

"إن التقصي التاريخي للظاهرة يدل على أن الإهتمام بها إنما بدأ في سياق المذاهب الفلسفية والنفسية، ثم انتقل من بعد إلى مباحث البلاغة والنقد الأدبي، وتدلل هذه الحقيقة على أن المشكلات التي طرحها البلاغيون والنقاد متمثلة في تعريف الخيال وتحديد علاقته بالإدراك والذاكرة والوهم، والكشف عما ينطوي عليه من طاقات الخلق والإبداع، عولجت في ضوء تأثير أفكار فلسفية ونتائج سيكولوجية"⁽³⁾.

¹ ينظر أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، كلمات عربية للترجمة والنشر، مصر، القاهرة، د. تاريخ، ص 23-22

² طه عبدالرؤوف سعد، شرح وتصحيح: أحمد الأمين الشنقيطي المعلقات العشر، ص 65

³ عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 5

هذا رأي د. عاطف جودة نصر، حيث يرى أن الاهتمام الفعلي الذي بدأ بمصطلح التخيل قد بدأ في علم النفس والفلسفة ثم انتقل إلى البلاغة والنقد، وقد عولجت قضاياها بأفكار الفلسفة وعلم النفس. ويرى الشابى: "إن هناك خيالاً اتخذه الإنسان لا للتنويق والتزويق ولكن يتفهم من ورائه سرائر النفس وخفايا الوجود، وهو هذا الخيال الذي نلمح من خلفه ملامح الفلسفة، وتسمع من ورائه هدير الحياة الكبرى يدوي بكل عنف وشدة وهذا هو الفن الذي تندمج فيه الفلسفة بالشعر ويزدوج فيه الفكر بالخيال"⁽¹⁾

إن نظرية الخيال في التراثين العربي والغربي ترجع أصولها إلى الثقافة اليونانية، فأخذ منه العرب فأفاضوا في شرحها وتفسيرها وأضافوا إليها، ومذهب أرسطو أن الخيال حركة يسببها الإحساس، بحيث لا يتأتى للخيال أن يوجد بدونه وينبئ قوله إن التخيل حركة ناشئة عن الإحساس بامرئ الأول: إن الإحساس والإدراك أصل التخيل، والثاني أن كلمة الحركة الواردة في التعريف تدل من قريب على أن التخيل عملية دينامية وإذا كان التخيل ناتجاً عن الإحساس، فإن صور الإدراك الحسي قد تبدو مشابهة لصور التخيل مع فارق بينهما تحكمه فكرة القوة والضعف⁽²⁾. استثمر الفلاسفة المسلمون التصورات والتحديدات النفسية والجمالية التي قدمها النقلة الأوائل للفلسفة اليونانية والتي نبهوا فيها إلى قيمة التخيل النفسية والشعرية، من خلال استعمال مصطلحات الخيال والتخيل لتقريب التصورات والمفاهيم اليونانية.

لقد فهم الفلاسفة الشعر باعتباره عملية تخيلية تتم في رعاية العقل بمعنى أن الشاعر يأخذ من القوة المتخيلة مادته الجزئية ثم يعرضها على عقله أو يتركها لما اسماه حازم القرطاجني بالقوة المائزة والقوة الصانعة، القوة الأولى تميز ما يلائم الموضوع والنظم والأسلوب بما لا يلائمه. والقوة الثانية تتولى العمل في بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظامية إلى بعض، وبالجملة تتولى جميع ما تلتئم به كليات صناعة الشعر⁽³⁾.

¹ أبو القاسم الشابى: الخيال الشعري عند العرب، ص 16

² ينظر المرجع نفسه، ص 9-10

ومن الفلاسفة المسلمين الذين أفاضوا من الفلسفة اليونانية (الكندي) لذلك عندما تبحث عن التأصيل لمصطلح كلمة (التخيل) علينا أن نبدأ بالكندي باعتباره أول فيلسوف عربي متميز وفي رسالته (في حدود الأشياء ورسومها) نجده يشير إلى التوهم والتخيل باعتبارهما مترادفين عربيين يقابلان الكلمة اليونانية (phantasia). يقول الكندي: (التوهم هو الفنتاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها) ويقال (الفنتاسيا هي التخيل)⁽¹⁾

جعل الكندي الخيال مرادفاً للتوهم وقوة انسانية مضللة ولم ينظر إليه كقوة فعالة تتجاوز حفظ صور الأشياء الغائبة عن الحس. ويبدو أن ازدواج المصطلح العربي الذي يشير إلى مقابل يوناني واحد على النحو الذي نجده في رسالة الكندي، جاء نتيجة اختلاف المترجمين في اختيار اللفظة العربية المناسبة، بمعنى أن بعض المترجمين آثر أن يضع لفظة (التوهم) مقابلاً للكلمة اليونانية في حين اختار البعض الآخر لفظة (التخيل) وهي اللفظة التي قدر لها الشيوع والبقاء عند الفلاسفة بعد القرن الثالث⁽²⁾.

وفي مذاهب الفلاسفة المسلمين ترديد لبعض الآراء التي ورثوها عن اليونانيين، ومن ذلك تأكيد ابن سينا وابن رشد وغيرهما على تعلق التخيل بالجهاز العصبي والدماغ وقد لاذوا في إقامة الدليل على ذلك بما يترأى للإنسان من صور في الأحلام، يقول ابن سينا في الإشارات: إن النائم يتخيل وأعضاؤه أيضاً قد تطيع تخيله فتتحرك، ولاسيما في حالة يكون بين النوم واليقظة، وإذا قويت الصور في الحلم أو في التخيل نشأت عنها حالة الروبوسة: أي التحرك والتكلم في النوم ومن الحجج المسوقة على تعلق التخيل بالجهاز العصبي أن التخيل القوي لصور زاهية يتعب العصب البصري، ويثير مثلما يثير الإحساس القوي من صور لاحقة إيجابية وسلبية⁽³⁾.

⁰³ جابر عصفور: مفهوم الشعر "دراسة في التراث النقدي" الطبعة الثالثة 1983م، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 160

⁰¹ جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 17

⁰² جابر عصفور: مفهوم الشعر "دراسة في التراث النقدي"، ص 18

⁰³ عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 14-15

وابن سينا يرفض في الشعر الصدق الواضح المشهور مثل الأحداث التاريخية "الناس أطوع للتخييل منهم إلى التصديق وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها، ونظر لأن المحاكاة فيها من التعجيب والاعراب ما ليس للتصديق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه، والصدق المجهول غير ملتفت إليه"⁽¹⁾.

وقد أصَّل عبد القاهر الجرجاني لمفهوم التخييل من خلال استثماره للتصورات والتحديدات العربية الأولى، وذلك من خلال تتبعه لماهية التخييل ووظيفته النفسية والجمالية، وتحليله للعلاقة بين التخييل والأنواع البلاغية (التشبيه والاستعارة). إن التخييل عند عبد القاهر إما أن يأتي مصنوعاً استعين عليه بالرفق والحدق حتى أصبح شبيهاً بالحقيقة وأقرب إلى الصدق مثل قول أبي تمام:

لا تنكري عَطَلَ الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي
فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة في قدره فكان الغنى كالغيث في عظيم نفعه، وجب بالقياس أن يزل عن الكريم، زليل السيل عن الجبل العظيم، ومعلوم إنه قياس تخييل وإيهام، فالعلة في السيل لا يستقر على الأمكنة العالية إن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل في موقع له جوانب تدفعه عن الانصباب، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال.²

المعنى إن عطل الكريم عن الغنى ليس بعيب، وهنا يشبه الشاعر الكريم بالمكان العالي، فإذا كان الماء لا يمكن أن يستقر بالمكان العالي إلا إذا كانت له جوانب تمنعه التدفق، فحري بالمال أن لا يستقر في جيب الكريم؛ لان المال لا يمنعه الذهاب إلا الحرص.

والأقوى من هذا أن يظن حقاً وصدقاً وهو على التخييل قوله⁽³⁾:
الشيب كرهه وكره أن يفارقني أعجب بشيء على البغضاء مودود
هو من حيث الظاهر صدق وحقيقة؛ لأن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب فإذا أدركه كرهه أن يفارقه فتراه لذلك ينكره ويكرهه، على إرادته

¹ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن فن الشعر، ترجمة عبدالرحمن بدوي، د.ط، دار الثقافة بيروت 1973، ص 161-162

2 - ينظر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، ص 296-297

³هو مسلم بن الوليد ونسب إلى بشار خطأ

أن يدوم له فإذا رجعت إلى التحقيق كانت الكراهة لاحقة بالشيب على الحقيقة، فإما كونه مودوداً فمتخيل فيه، وليس بالحق والصدق، بل أن المودود الحياة والبقاء كأن في زوال الشيب زواله عن الدنيا، فصارت محبته للعيش كأنها محبة للشيب⁽¹⁾.

لقد تشبث البلاغيون كما تشبث الفلاسفة بمعجم لغوي شارح للتخيل، يدور عند ابن سينا وابن رشد وعبد القاهر وأضراهم من المتأخرين على تقويم الخيال الشعري بوصفه فطنة ومخادعة للنفس، وتلمساً لطرائف الحيل المصنوعة ويكاد هذا المعجم يشي بتصورات القدماء لماهية الخيال الشعري⁽²⁾.

"وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشيين في وصف علة لحكم يريدونه، وإن لم يكن كذلك في المعقول ومقتضيات العقول ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلاً وعلّة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأتي على ما صيره قاعدة وأساساً بيينة عقلية، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بالأبينة"⁽³⁾.
ومن ذلك قول البحرني:

كلفتمونا حدود منطكم فالشعر يكفي عن صدقه كذبه
أراد بكلفتمونا أن تجري مقاييس الشعر على حدود المنطق.. مع أن الشعر يكفي فيه التخيل والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل ويلخص عبد القاهر تصويره للتخيل في القول بأنه ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى⁽⁴⁾. ونجد أن إلحاح عبد القاهر على ربط التخيل بالكذب وجعله نقيضاً للحقيقة والصدق قد أوقعه في اضطراب لأنه أدخل الاستعارة والتشبيه ضمن التخيل فهو يرى أن التخيل خداع للعقل ومحض تزويق للباطل⁽⁵⁾.

عكس عبد القاهر الجرجاني نجد الزمخشري المعتزلي فقد كان أكثر مجرداً من عبد القاهر الأشعري في معالجة مفهوم التخيل، لقد استبعد

⁰¹عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، شرح وتعليق: محمد عبدالمنعم خفاجي، ص 296-297

⁰²عاطف جودة نصر : الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 172

⁰³عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، شرح وتعليق: محمد عبدالمنعم خفاجي ، ص 198

⁰⁴ينظر المرجع نفسه، ص 172

⁰⁵ينظر جابر عصفور: الصورة الفنية "في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 77"

كل دلالات المخادعة التي تعتور المصطلح ولم ينظر إليه من زاوية منطقية أو كلامية توازن بين الصدق والكذب كما فعل عبد القاهر، وإنما نظر إلى التخيل على أساس إنه تمثيل للمعاني المجردة وطريقة من طرائق تجسيم المعنوي وتصويره للحس فحسب⁽¹⁾.

كذلك يرى عبد القاهر أن الاستعارة منحدره من التشبيه بل إن هذا الأخير هو ما يؤسسها: "والتشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي تشبيه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صورته"⁽²⁾.

يعتبر السكاكي هذا (الأصل) التشبيه، من حيث الاجادة فيه دليل على المهارة والمقدرة في إنشاء البيان وفنونه يقول: "ثم إن المجاز، أعني الاستعارة، من حيث إنها من فروع التشبيه، لا تحقق بمجرد حصول الانتقال من الملزوم إلى اللازم، بل لابد فيها من تقدمه تشبيه شيء بذلك الملزوم في لازم له، تستدعي تقديم التعرض للتشبيه، فلا بد من أن نأخذ أصلاً ثالثاً، ونقدمه، فهو الذي إذا مهرت فيه ملكت زمام التدريب في فنون السحر البياني"⁽³⁾.. أما علاقة مصطلح (التخيل) ب(المجاز) فهو لا يمكن أن يكون لمصطلح التخيل موقف قريب من المجاز الذي يسوده التعدد، والذي يستعمل اللفظ فيه (على غير ما وضع له من الحقيقة)⁽⁴⁾.

وإنما التخيل ضرب يدل على معناه الذي يقتضيه موضوعه إذ نجد لمعناه دلالة ثانية عن مفهوم المجاز تصل بها إلى الغرض الذي تقصده بالميل الفطري للنفس الإنسانية التي تخضع لطباع العقول.

برغم ذلك نجد أن الإشكال يظل قائماً ليس في هذا الوضع الاعتباري في حد ذاته بل في نوعية التشبيه والمدى الذي يمكن للاستعارة والمجاز أن يبلغانه، وإنما لنجد لدى عبد القاهر حداً يبين أهم ما يميز التشبيه من حيث استعماله، ومحتواه الدلالي، حين يتراوح بين الوضوح يكون شفافاً والغموض يكون كثيفاً، فهو إما ظاهر مباشر أو خفي بعيد، وهو ما يخرق مفهوم القرب لدى ابن رشيق وغيره.

⁰¹ ينظر المرجع نفسه، ص 77-78

⁰² عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، دار المعرفة، 1982، بيروت، ص 22

⁰³ السكاكي (أبو بكر يعقوب ابن أبي بكر محمد بن علي) 626، مفتاح العلوم، ضبط وشروح نعيم زرزور، 1989م، بيروت، دار الكتب العلمية، ص 331

⁰⁴ المرجع نفسه: ص 281

يقول عبد القاهر الجرجاني:

"لا أعلم أن الشئيين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: أحدهما أن يكون من جهة أمر بَيِّن لا يحتاج فيه إلى تأويل...؛ أن يكون الشبه محصلاً بضرب من التأويل"¹.

هناك إذن تشبيه واضح جلي متداول وشائع إنه محسوس يكون فيما يدخل تحت الحواس، وآخر لا بد فيه من التأويل وإعادة البناء ليستقيم ويتضح، وفيه ما يسهل تأويله ومنه ما يحتاج فيه قدر من التأمل، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجِه إلى فضل رؤية ولطف فكر⁽²⁾، فالضرب الأول يكفي الحس لإدراكه بينما الثاني يحتاج إلى تأمل عقلي. فبالرغم من الالتباسات والتشعبات الكثيرة في تناول عبد القاهر الجرجاني للتخييل والاستعارة إلا إننا نجد تمييزاً ربما كان حاسماً؛ حيث تلاحظ انسجام المسار الاستدلالي لعبد القاهر، وإلى جانب تقسيم التشبيه إلى ظاهر وخفي، كذلك يجعل التخييل صنفين: الأول أصله تشبيه يتم تناسيه وادعاء إقرار حقيقة القول في منطوقه، لكنه مع ذلك يحتفظ بعلة التشبيه، أما الثاني فهو بدون تعليل "وهو يرجع إلى ما مضى من تناسي التشبيه وصرف النفس عن توهمه.. بيان ذلك إنهم يستعيرون الصفة المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المعقولة؛ ثم تراهم كأنهم قد وجدوا تلك الصفة بعينها وادركوها بأعينهم على حقيقتها، وكأن حديث الاستعارة والقياس لم يرد منهم على بال، ولم يروه ولا طيف خيال، ومثاله استعارتهم العلو لزيادة الرجل على غيره في الفضل والقدر والسلطان"⁽³⁾.

التكامل النظري والمنهجي:

تكامل مفهوم التخييل نظرياً عند حازم القرطاجني، وقد تجلى ذلك في صياغته لتصور نظري شامل ودقيق يحيط بمختلف عناصر الخطاب الشعري ومستويات إنتاجه وتلقيه، وتناول صلة التخييل بمصطلح المحاكاة والأنواع البلاغية، وركز حازم على أهمية التخييل ووظيفته فحسب، وأخرج قضية الصدق والكذب من الشعر جملة، بمعنى أن الناقد

1 عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، دار المعرفة، ص 80

² ينظر المرجع نفسه، ص 80-83

³ ينظر المرجع نفسه ص 362-363

فيما يرى حازم لا يجب أن يتساءل عما إذا كانت القصيدة صادقة أم كاذبة، وإنما عليه أن يتساءل أولاً عن موقعها من المتلقي، وتأثيرها في انفعالاته وقدرتها على توجيه سلوكه طالما أن الغرض النهائي من الشعر هو التأثير الموجه للسلوك⁽¹⁾، وتظهر براعة الشاعر وقدرته على اقناع المتلقي بتلك الاقوال، وذلك بما يضمنها إياه من تعجيب قد يشغل النفس ويلهيها عن تفحص ما إذا كان هذا القول صادقاً أو كاذباً و"إنما يصير القول الكاذب مقنعاً وموهماً أنه حق بتمويهات واستدرجات ترجع إلى القول أو المقول له، وتلك التمويهات والاستدرجات قد توجد في كثير من الناس بالطبع والحنكة الحاصلة باعتماد المخاطبات التي يحتاج فيها إلى تقوية الظنون في شيء ما أنه على غير ما هو عليه بكثرة سماع المخاطبات في ذلك والتدرب في احتذائها"⁽²⁾، إن التمويه في الأقاويل الشعرية هو جعل السامع يقنع ويتأكد بأن هذا القول الكاذب وذلك بحسن محاكاته وإخفاء موضع الكذب، "والتمويهات تكون بطي محل الكذب من القياس عن السامع، أو باغتراره إياه ببناء القياس على مقدمات توهم إنها صادقة لاشتباهاها بما يكون صدقاً، أو بترتيبه على وضع يوهم أنه صحيح لاشتباهاهم بالصحيح أو بوجود الأمرين معاً في القياس، أعني أن يقع فيه الخلل من جهتي المادة والترتيب معاً، أو بإلهاء السامع عن تفقد موضع الكذب وإن كان إلى حيز الوضوح أقرب منه إلى حيز الخفاء بضروب من الإبداعات والتعجيبات تنقل النفس عن ملاحظة محل الكذب والخلل الواقع في القياس من جهة مادة أو من جهة ترتيب، أو من جهة المادة والترتيب"⁽³⁾.

ويكون التمويه بإخفاء موضع الكذب عن السامع ويلهيه بإبداعات الصور المتخيلة حتى تنشغل بها النفس عن التدقيق في مواقع الكذب. "إذا أضفنا إلى ذلك أن الإنسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته، أكثر مما تتبع علمه، أو ظنه وأن سلوكه يتحدد -في كثير من الأحيان- بحسب التخيل لا بحسب الظن أو العلم، أدركنا ما للقوة المتخيلة من تأثير في المتلقي،

¹ جابر عصفور: الصورة الفنية "في التراث النقدي والبلاغي"، ص 79

² أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، 2007، ص 63

³ المرجع نفسه، ص 64

وأدرکنا السر في توجه المحاکاة لهذه القوة بالذات والتأثير فيها ولذلك كله يقول حازم: لما كانت النفوس قد جبلت على التنبه لأنحاء المحاکاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجيلة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان.

اشتد لوع النفس بالتخيل، وصارت شديدة الانفعال له حتى إنها ربما تركت التصديق للتخيل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها⁽¹⁾، وبذلك يرى حازم أن النفس البشرية مولوعة بالتخيل فيعجبها التخيل للأمر أو ينفرها عنه، بغض النظر عن حقيقته أو كذبه، وقد حد حازم الشعر فلم يختلف في تعريفه والوقوف على ماهيته عن ابن سينا وذلك قوله: "إن الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتثامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخيل"، وواضح من تعريف حازم إنه يدور على مصطلح منطقي كالمقدمات والصدق والكذب وهي ألفاظ يديرها المناطقة في مبحث القياس والبرهان وبيان شروط صحة الانتاج أو فساده صدقاً أو كذباً⁽²⁾.

وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاکاة والهيئة واضح الكذب، خالياً من الغرابة ومما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً، وإن كان موزوناً مقفى؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه؛ لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه؛ لأن قبح الهيئة يحول بين الكلام وتمكنه في القلب، وقبح المحاکاة يغطي على كثير من حسن المحاكى أو قبحه ويشغل عن تخيل ذلك فتجمد النفس في التأثير له ووضح الكذب يمنع تأثرها بالجملة⁽³⁾.

قبح المحاکاة بالإضافة إلى وضوح الكذب مع قبح الهيئة وغياب الغرابة إذا كان موزوناً ومقفى أو غير ذلك فإنه أردأ أنواع الشعر ويجمد النفس عن التأثير به.

وقال حازم: "من التذاذ النفوس بالتخيل، أن الصور القبيحة المستتبشة عندما تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيدة إذا بلغت

¹ جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 162

² ينظر عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 176

³ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 72

الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له فيكون موقعها من النفوس مستلذا لا لأنها حسنة في أنفسها؛ بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به".⁽¹⁾

يشير حازم إلى علاقة الخيال باللذة بأن الإلتذاذ بالتخيل والمحاكاة إنما يكمل بأن يكون قد سبق للنفس إحساس بالشيء المخيل، وتقدم لها العهد به.

التخيل الشعري إذن عملية إيهام تفضي إلى تحسين أو تقييح، وكل تحسين أو تقييح يفضي بدوره إلى اتخاذ المتلقي وقفة سلوكية محددة، يمكن معرفتها سلفاً ويمكن السيطرة عليها أو توجيهها بقوة التخيل الشعري، وما دام الأمر كذلك فيمكن أن يكون الشعر ذو أثر إيجابي في حياة الفرد والجماعة، وذلك يربط التخيل بمخطط أخلاقي يقوم الشعر بتوصيل قيمه إلى المتلقي خلال عملية الإيهام المصاحبة لفاعليته المتميزة وبمثل هذا الفهم يمكن الدفاع عن الشعر في وجه أي تيار معاد له؛ بل يمكن نفي الآثار الضارة التي قد يحدثها التخيل، وذلك بربط التخيل باطار محدد من القيم يوجه مسار الفعل التخيلي للقصيدة، ويحدد قيمتها على المستوى الأخلاقي في آن واحد، وما دام الانسان يتبع تخيلاته أكثر ما يتبع علمه فمن الضروري أن يوجد الشعر ليوجه هذا الجانب في الإنسان، فيقوده إلى طريق الحق أو يساعده في الوصول إلى السعادة القصوى، التي هي أكمل المقصودات الإنسانية ففي هذا الإطار تتحدد للشعر مهمته، فيصبح لونهاً من التربية الأخلاقية للفرد والجماعة ووسيلة راقية في التوجيه وتعليم جمهور المدن والأمم.⁽²⁾

إن القصد الفني الذي يحجبه الشاعر بنوع من العفوية تصور يحطم مذهب الإيهام الذي كثيراً ما عبر عنه باعتباره انسياً تلقائياً وتدفعاً عفويًا، وما دام الشعر إبداعاً فلا بد أن ينطوي على ضروب من القصد تتمثل في تخمير الموقف واحتضان التجربة ومعاناة الخلق المستند إلى الخيال، وهو يحطم ويركب ويضايق ويكشف عن النسب بين المعاني وبين الأساليب والأفكار والصور ويتخلص المتشابه من المتخالف، ويضع المتمايز في صميم المتماثل..

¹ ينظر عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه ، ص 177

² جابر عصفور: مفهوم الشعر في التراث النقدي ، ص 164

ولا شك أن الشاعر الذي يخفي أسرار إبداعه الفني، متمثلاً فيما وصفه حازم بالتركيبات والاقترانات وإيقاع النسب بين المعاني، ويحجب ذلك كله بما يوهم بأنه لم يقدح فكره ولم يشغل خاطره بملاحظة الأخيلة أكثر تميزاً وبراعة من هذا الذي لا يقدر على الإيهام بالعفوية، بحيث يلاحظ القارئ طرائقه في التعامل ومناحيه في الاحتشاد⁽¹⁾. وهناك تركيز على المتلقي باعتباره طرفاً أصيلاً في العمل الفني، ولكي يتم التواصل بين المبدع والمتلقي ولكي يتم توصيل القيم التي تنطوي عليها القصيدة ينبغي أن يسلم كل الطرفين بأهمية الفعل الذي يجمعها، والذي دفع الشاعر إلى الإبداع وفرض على المتلقي الاستجابة في عملية التلقي⁽²⁾.

ويرى بعض النقاد أن معالجة حازم للمصطلح معالجة جزئية اهتمت بالأشياء الثانوية دون التركيز على الجوهر ومواجهة التهوين الاخلاقي والمعرفي، وعلينا ألا نخدع كثيراً بما يقوله حازم عن الصدق أو أن نعطيه أكثر مما يستحق ونفرط في تقديره دون أن ننظر بعين الاعتبار إلى العوامل التي أدت إلى مثل هذه الأقوال، إن معالجة حازم للمشكلة ليست إلا معالجة جزئية ضيقة انحصرت في القشرة الخارجية لمشكلة الصدق والكذب دون أن تنفذ من هذه القشرة إلى الجوهر الحقيقي، وإلحاح حازم على إمكانية استخدام الأقاويل الصادقة في الشعر وفائدتها للتخييل الشعري إنما هو من قبيل ردود الأفعال المعارضة لهجمات الفقهاء والمتكلمين الذين أسرفوا في التحقير من شأن الشعر، خاصة في معرض المقارنة بينه وبين القرآن الكريم، أو في معرض تنزيه النبي (صلى الله عليه وسلم) عن قول الشعر⁽³⁾.

كذلك كان حازم مفتوناً بطرائق المتفلسفين والمتكلمين وأهل صناعة المنطق في التصنيف واستقصاء التقسيم وكأنه رغب في أن يقنن للشعر ويضع للخيال الفني معايير يقياس بها، ويعرض عليها، ومن هذا القبيل حديثه عن أنحاء التخييل الأربعة: المعنى، والاسلوب، واللفظ والوزن،

¹عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 170-180

²جابر عصفور: مفهوم الشعر في التراث النقدي، ص 148

³جابر عصفور: الصورة الفنية "في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"، ص 83

وتقسيمه التخيل الشعري على طريقة الفلاسفة والمتكلمين إلى ضروري وعارض ومستحب⁽¹⁾.

ومن هنا نجد أن حازماً يفهم التخيل الشعري على نحو ما فهمه الفارابي وابن سينا ويسلم - ضمناً - بكل الأسس المعرفية والأخلاقية التي هونت من قيمة التخيل الانساني، والتي تركت آثاراً ضارة على مفهوم التخيل الشعري نفسه، من هنا تقبل حازم فكرة اقتران التخيل الشعري بالإيهام القائم على مغالطة المتلقي واستدراجه إلى أمر من الأمور، ولم يخالجه الشك في أن الشعر قياس مؤلف من المخيلات ولم يجد حازم غضاضة في القول بأنه "قد يعد حذقاً للشاعر اقتداره على ترويح الكذب وتمويهه على النفس واعجالها إلى التأثير به، قبل إعمالها الروية في ما هو عليه فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تخيله في إيقاع الدلسة للنفس في الكلام". وهذا قول لا يفترق عما أشار إليه الفارابي من مخادعة التخيل للمتلقي واستدراجه إلى أمر من الأمور، قبل أن يدرك برويته عقبي ما في ذلك الفعل⁽²⁾.

ويلاحظ أن صاحب المنهاج صنف التخيل في سياق الشعر العربي، وأنه قن للخيال الشعري وقعد انطلاقاً من نظرة جزئية لم تأخذ إلا الشعر العربي في الحسبان برغم أن الخيال الشعري لغة عالمية، ولهذه الملاحظة دلالاتها على ارتباطه بجملة من الأحكام البلاغية والنقدية التي تدور على المطالع ومناحي تخلص الشعراء وما يلوذون به من توشية وتزيين⁽³⁾.

وإذا كان حازم قد فهم التخيل على إنه تأثير في الانفعالات يستدرجها ويوهمها بصواب ما يقوله الشاعر ويخيله، فمن الطبيعي أن يجد حازم أوجهاً للشبه بين الشعر والخطابة على أساس أن الغرض من كلتا الصناعتين واحد "وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول بمقتضاه فكانت الصناعتان متآخيتين لأجل المقصد والغرض

¹عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 181

²جابر عصفور: المرجع السابق، ص 84

³عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 191

فيهما، فلذلك ساغ للشاعر أن يخطب لكن في الأقل من كلامه، وللخطيب أن يشعر لكن في الأقل من كلامه"⁽¹⁾. ولهذا الأساس يصح الشاعر الذي يراوح في معانيه بين القول الخطابي والشعري أفضل من غيره الذي لا يراوح. إذن لقد سبق اليونان العرب في دراسة العملية التخيلية، فقد اتضح جلياً استفادة العرب من الترجمة، فظهر مصطلح التخيل في النقد والبلاغة، منتقلاً من الفلسفة، فأصل له الجرجاني وحدد وظيفته النفسية والجمالية، وصاغ له حازم القرطاجني تصوراً نظرياً دقيقاً أحاط بمختلف عناصر الخطاب الشعري، ومستويات إنتاجه وتلقيه.

الفصل الثاني

التخييل في الأدب العربي

القيم الشعورية والتعبيرية في الأدب:

العمل الأدبي هو التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية، فكلمة تعبير تصور لنا طبيعة العمل ونوعه، وتجربة شعورية تبين لنا مادته وموضوعه، وصورة موحية تحدد لنا شرطه وغايته، إذن ف(التجربة الشعورية) هي العنصر الذي يدفع إلى التعبير ولكنها بذاتها ليست هي العمل الأدبي، لأنها مادامت مضمرة في النفس، لم تظهر في صورة لفظية معينة، فهي إحساس أو انفعال، لا يتحقق به وجود العمل الأدبي.

والتعبير في اللغة يشمل كل صورة لفظية ذات دلالة، ولكنه لا يصبح عملاً أدبياً إلا حين يتناول (تجربة شعورية معينة). وهناك من يرى أن كل تعبير جميل حتى ولو عن حقائق العلوم البحتة داخلاً في باب الأدب⁽¹⁾.

فغاية العمل الأدبي هي: تصوير المشاعر والأحاسيس للتأثير على المتلقي، وكل عمل أدبي مكون من عناصر وعوامل هي: (العاطفة، والأفكار، والألفاظ والعبارات، والتصوير والخيال، والموسيقا).

وأهم الموازين النقدية التي تساعد الناقد في تقويم العمل الأدبي هي: الوضوح، وامتزاج الفكرة بالشعور والعاطفة والعمق والغزارة، والإقناع والوجدان والمنطق، والجدة والإبتكار، انسجام النص مع القيم الإنسانية، والصحة وعدم الإضطراب⁽²⁾.

والتجربة هي: الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم؛ بل إنه ليغذي شاعريته "بجميع الأفكار النبيلة، ودواعي الإيثار التي تنبعث عن الدوافع، وأصول المروءة النبيلة، وتشرف عن جمال الطبيعة والنفس"⁽³⁾، والعمل الأدبي وحدة مؤلفة من عنصرين: القيم الشعورية والقيم التعبيرية؛ فالشعور مرحلة تسبق في نفس صاحبها ثم يليها التعبير عنها في صورة لفظية، فالقيم الشعورية والقيم التعبيرية كلتاهما وحدة لا انفصام لها في العمل الأدبي، وليست الصورة التعبيرية إلا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية، إذن هي مادة التعبير الأدبي في الفنون الأدبية سواء كان الفن شعراً أو نثراً، أو قصة، أو مقالة أو غيرها⁽⁴⁾.

⁰¹ ينظر سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، الطبعة الشرعية السادسة 1410هـ - 1990م، دار الشروق القاهرة: 8 شارع سيويه المصري-مدينة نصر، ص 11-12

⁰² مسعود أكبري زادة، هداية الله تقي زادة، ستار مشايخي: مجلة التراث الأدبي- السنة الأولى - العدد الثاني، ص 33

⁰³ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، الطبعة السادسة يونيو 2005، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر، ص 63

⁰⁴ مسعود أكبري زادة، هدايت الله تقي زادة، ستارة مشايخي: مرجع سابق، ص 34

والتجربة الشعورية في العالم الشعوري مرحلة تسبق في نفس صاحبها، ثم يليها التعبير عنها في صورة لفظية، أما في العالم الأدبي فلا وجود لهذه التجربة قبل أن يعبر عنها في الصورة اللفظية، وأنها لتبقى مضمرة في النفس، ملكاً خاصاً لصاحبها، فلا تعد عملاً أدبيّاً له وجود خارجي إلا حين تأخذ صورتها اللفظية، وحين يدركها الآخرون فإنما يدركونها من خلال التعبير اللفظي الذي وردت فيه، ولا يملكون لها صورة أخرى إلا إذا صورت في تعبير لفظي آخر، وفي هذه الحالة لا تكون هي بعينها كما صورها التعبير الأول -على الأقل بالقياس إلى القراء- فما يستطيع تعبيران مختلفان أدنى اختلاف أن يرصما صورة واحدة لتجربة شعورية معينة⁽¹⁾.

وستتحدث عن القيم الشعورية والقيم التعبيرية كل على حده للمزيد من التفصيل.

أولاً: القيم الشعورية:

يقول سيد قطب في كتابه النقد الأدبي أصوله ومناهجه: "يجزم المشتغلون بتحقيق الشخصية بأنه لا يوجد اثنان تتماثل بصمات أصابعهما. وكذلك نستطيع أن نجزم بأنه لا يوجد اثنان على ظهر هذه الأرض تتماثل مشاعرهما. كل إنسان هو نسخة فريدة لم يطبع منها نظير، حتى التوائم الذين تتشابه ملامحهم ولكنها لا تتماثل قط، وكذلك نفوسهم؛ بل لا بد أن تكون شقة الخلاف هنا أوسع؛ لأن كل انحراف صغير في جزئية صغيرة من جزئيات التكوين والبيئة والملابسات، تنتهي إلى انحراف كبير في النهاية"⁽²⁾، فباختلاف هذه المشاعر يختلف كل إنسان في الشعور بما حوله فيختلف بذلك تعبير كل شاعر عن التجربة، وحتى إن كانت التجربة واحدة.

"والشاعر الحق هو الذي تتضح في نفسه تجربته، ويقف على أجزائها بفكره ويرتبها ترتيباً، قبل أن يفكر في الكتابة. والتجربة يستغرق فيها الشاعر قبل أن ينقلها إلينا في أدق ما يحيط بها من أحداث العالم

¹سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 25

²سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه: ص 26

الخارجي، فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التي تتمثل في النفس كما تبدو لأكثر الناس، وقد تقصر كلمات اللغة وقواميسها عن الكشف عنها، إذ أن الصورة الشعرية وماتتضمنه من إيحاء أقوى تعبيراً وأثراً⁽¹⁾. ونجد أن الطابع الذاتي هو السمة الأولى للتجارب الشعورية في العمل الأدبي ومنه تستمد قسطاً من قيمتها في ميزان النقد، فالمطلوب من الأديب أن يكون له طابع شخصي يدمغ به كل عمل يخرج من بين يديه، فيلمسه القارئ في كل أعماله، لا في طريقة تعبيره، ولكن أولاً في طريقة شعوره⁽²⁾.

ونجد أن النقاد العرب في العصور القديمة قد طرحوا القضية في مقولة اللفظ والمعنى؛ فيعتقد النقاد بأن الأنواع الأدبية هي نتيجة عمليات الخلق الفني الصادق، وعمليات الخلق هذه مهما تختلف المذاهب حولها تحتاج إلى أدوات ذات استعمالات محددة ويجب أن يلتفت إليها النقاد على أنها أصول نسبية متماسكة، وهكذا وجدت العناصر الأربعة أو الأدوات التي يستعملها الأديب بطريقة معينة للكشف عن تصوره للعالم أو للتعبير عن تجربة إنسانية واعية، فإن هذه العناصر هي:

1- العاطفة 2- الخيال 3- المعنى 4- اللغة أو العبارة.

هذه العناصر الأربعة تقسم إلى قسمين:

الأول: القيم الشعورية عناصره العاطفة، وصدق المعنى، والخيال والعمق والشمول.

الثاني: القيم التعبيرية عناصره الألفاظ والتعابير⁽³⁾. ويمد التجربة رافدان أساسيان هما: العواطف والأفكار، فالتجربة الشعرية ليست مجموعة من المعاني المتناثرة يفرغها الشاعر في قوالب من الشعر، إنما هي مجموعة من المعاني يوقعها الشاعر في نفسه، ويشبعها من وجدانه، وبفيض عليها من مشاعره واحساساته. فتخرج عملاً فنياً رائعاً منبثقاً من وجدانه. أما الأفكار فهي التي تشرف على الأحاسيس وتنظمها، وينبغي للشاعر أن يحترس للعقل ولا يغلبه

¹ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 363

² ينظر سيد قطب، المرجع السابق، ص 27

³ مسعود أكبري زادة، هدايت الله تقي زادة، ستارة مشايخي: مجلة التراث الأدبي-السنة الأولى - العدد الثاني، ص 41-40

على شعره، فيخرجه من دوائر الشعر الى دوائر النثر، ومهما قيل عن
صلاحية إحداهما للشعر وعدم صلاحية الأخرى فكلتاها لا يستغنى عنهما
الشاعر⁽¹⁾، وخير مثال على هذا المتنبي إذ نجده في عالم كله صراع
وكفاح لارحمة فيه ولا بر، ولا تخرج فيه ولا ابقاء. وهو مع هذا الصراع
لذيذ محبب، حتى لكأن المواقع فيه أعراس ومهرجانات.
ومن عرف الأيام معرفتي بها وبالناس روى رمحه غير راحم
فليس بمرحوم إذا ظفروا به ولا في الردى الجاري عليهم بآثم

ولا تحسبن المجد زقاً وقينة فما المجد إلا السيف والفتكة البكر
وتضريب أعناق الملوك وأن ترى لك الهبوات السود والعسكر
المجر

وتركك في الدنيا دويماً كأنما تداول سمع المرء أنمله العشر
نثرتهم فوق الأحيدب نثرة كما نثرت فوق العروس الدراهم
"هنا يروي لنا المتنبي تجربته الذاتية وما يخالج نفسه من شعور أكسبه
لها معرفته بالأيام وخبرته في الحياة فالبرغم من ذاتية تجربته إلا أنها
تصلح أن تكون تعبيراً عن قضية عامة للمجتمع الذي عاش فيه الشاعر"⁽¹⁾.
ونحن مع ابن الرومي في عالم منهوم بلذائذ الحس والجوارح تتصل بها
لذائذ النفس والمشاعر، ويدور عليه شعر الوجدان والحرمان ويواجه
مشاهد الطبيعة ولذائذ الجوارح والبطون سواء..!

أجنت لك الوجد أغصان وكثبان فيهن نوعان تفاح ورمان
وفوق ذينك أعتاب مهدلة سود لهن من الظلماء
ألوان
وتحت هاتيك عناب تلوح به أطرافهن قلوب القوم
قنوان
غصون بان عليها الدهر فاكهة وما الفواكه مما يجمل
البان

ونرجس بات ساري الطل يضربه وأقحوان منير النور ريان
ألفن من كل شيء طيب حسن فهن فاكهة شتى وريحان

⁽¹⁾ محمد نايل: اتجاهات وآراء في النقد الحديث، القاهرة مطبعة العاصمة، 1965، ص 39

⁽¹⁾ سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 28-29

برياض تخايل الأرض فيها خيلاء الفتاة في الإبراد
منظر معجب تحية أنف ريحها ريح طيب الأولاد
لولا فواكه أيلول إذا اجتمعت من كل نوع ورق الجو،
والماء
إذن لما حفلت نفسي متى اشتملت عليَّ هائلة الجالين
غبراء⁽¹⁾

فالنساء في الأبيات الأولى: أغصان وكتبان، جناهن تفاح ورمان وأعناب وعناب ونرجس وأقحوان: والرياض في الأبيات الثانية: فتیان يتخايلن في أبراد، وريحها ريح طيب الأولاد، والفواكه في الأبيات الثالثة مع رقة الجو والماء هي الحياة، ولولاها لما بالى الموت ولا أحب الحياة⁽²⁾.. والشاعر على صلة بالحقائق النفسية والكونية التي تلهمه في تجربته، ولكل تجربة شعرية عناصر مختلفة من فكرية وخيالية وعاطفية، وهذه العناصر في ذاتها كل عنصر على حده لا يتألف منها شعر، إذ إنها، والحالة هذه، ثرية في طبيعتها ولكن الشاعر يتخذ منها مواد تصويرية، إذ يستعين بها على جلاء صورة تتوافر لها قوة الإيحاء والتعبير، بحيث لا يقوى النثر على أدائها ولهذا كان لكل تجربة شعرية ناحيتان:

الأفكار والخواطر المجردة وهذه في طبيعتها شعرية، ثم العملية نفسها التي تقوم على وضع هذه الأفكار في قوالب خاصة، معتمدة على نكران الوزن والنغمة والقافية والحركة الموسيقية مع مزاجتها بتلك الأفكار والخيالات والعواطف.

والتجربة الشعرية إفضاء بذات النفس، بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره لا يعد من التجارب الصادقة في شيء شعر المناسبات، لأنه لا يعتمد على صدق الشاعر وانه يجعل من الشعر مهنة أو دعاية، عمادها خلق مشاعر لمجارة شعور الآخرين⁽³⁾.

وطابع الشخصية هو السمة الأولى لكل اديب اصيل. وهو لا يقتصر على النظرة الشعورية الى الكون والحياة بل يتعداها إلى طريقة تناول

¹سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 29

²المرجع نفسه، ص 29

³محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، 364

الموضوع أي الأسلوب، وإلى التعبير نفسه واختيار الألفاظ فيه. وحقيقة أن لكل فرد إنساني طابعه الخاص، ولكن التقليد قد يعني أن هذا التفرد، أو قد يكون الامتياز ضئيلاً فينبهم في غمار الطبايع والسّمات العامة. وهذا يفقد العمل الأدبي أخص قيمة الشعورية⁽¹⁾. ويجب التفريق بين شطري شخصية الشاعر: الشعري والعملي: فالشطر الأول مثالي، يحكي فيه ذات نفسه كما هي، ويصف مثله وأهدافه وآماله وآلامه. والثاني عملي يتقيد فيه بقيود الحياة كما هي من حوله وليس معنى مثالية الجانب الأول أنه بعيد من الصدق بل هو أصدق وأسمى وأقرب إلى الدلالة على روح الشاعر من الجانب العملي⁽²⁾.

والقيمة الشعورية الكبرى للعمل الأدبي، تتمثل في أن الأديب الكبير رائد من رواد البشرية يسبق خطاها ولكنه ينير لها الطريق، فلا تنقطع بينه وبينها الطريق وهو رسول من رسل الحياة إلى الآخرين الذين لم يمنحوا (حق الاتصال) كما منحه ذلك الرسول، فهو يطلع من خفايا الحياة ما لا يطلع عليه الآخرون، وهو يحسها في صميمها مجردة عن الملابس الوقتية والحدود الزمنية⁽³⁾.

ولابد أن يتوافر في التجربة صدق الوجدان، فيعبر الشاعر فيها ويؤمن به، وهنا تعرض مسائل أخرى جزئية خاصة بموضوع التجربة: إلا أن يكون جليلاً عظيماً جميلاً أم يمكن أن يكون شيئاً عادياً أو تافهاً أو قبيحاً؛ ثم لابد أن تكون التجربة ذات دلالة اجتماعية، أم أن ميدان الشعر هو الذات وما تشعر به من أمور خاصة بها -أولاً- مهما تكن صلتها بالمجتمع أو بالطبيعة، ولا يمكن أن تخرج من نطاق الشعر التجارب التي موضوعها هين قليل القيمة، متى ما استطاع الشاعر أن يضيف عليها من شعوره وتصويره وأخيلته القوية وما ينفذ به إلى ما فيها من معانٍ جمالية أو إنسانية، ولابن الرومي في المشاهد العادية أوصاف رائعة حيث يقول⁽⁴⁾:

¹سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 31

²محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق، ص 365

³محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 31-32

⁴المرجع نفسه : ص 366-367

ما أنس لا أنس خبازاً مررت به يدحو الرقاقة كشك اللحم
بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كرة وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة في لجة الماء يلقي فيه بالحجر⁽¹⁾
وقال أيضاً:

قالوا: حلقت الشاربين ويا ضياع الشاربين
فاجبتهم: بل بئس دان ولا رأيت عيناى زين
الشاعلين المزعجين النازلين الطالعين
أن ينزلا لجنا في أو يصعدا التظما بعيني
وإذا أردت الشرب يمتصان كالإسنفجتين⁽²⁾

ثانياً: القيم التعبيرية:

إن الحقيقة العلمية يمكن التعبير عنها في صور مختلفة دون أن تنقص دلالتها أو تزيد لأن وظيفة التعبير في العلم هي مجرد تأدية الحقيقة الذهنية أو المعنى المجرد. أما الحقيقة الشعورية فكل تغيير في الألفاظ أو نظامها، أو في تنسيق العبارة وترتيبها أو في طريقة تناول الموضوع والسير فيه.. يؤثر في صورتها التي ينقلها التعبير إلى الآخرين، ويؤثر تبعاً لذلك في طبيعة الأثر الذي تتركه في مشاعرهم، وفي نوعه ودرجته كذلك.

ذلك أن وظيفة التعبير في الأدب لاتنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني وهي جزء أصيل من التعبير الأدبي هذه المؤثرات هي الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات، والصور والظلال التي يشعها اللفظ وتشعها العبارات زائدة على المعنى الذهني، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه.. أي الأسلوب الذي تعرض به التجارب وتنسق على أساسه الكلمات

¹ديوان ابن الرومي، شرح كامل كيلاني، طبعة القاهرة 1924، ج 3، ص 341

²أحمد محمد الحوفي: الفكاهة في الأدب، القاهرة، الفجالة نهضة مصر للطباعة والنشر، يناير 2001م، ص 324

والعبارات⁽¹⁾ فالجمل أو الكلمات لابد أن تكون موحية بالقدر الذي تخضع فيه لنوع العاطفة التي يشكلها الخيال وهذا الخيال مهما تكن درجته الفنية سامياً، أو مبتدلاً لا يتجسد إلا باللغة في مستوى معين مع الأداء يختلف بالضرورة عن الأداء في الجغرافيا مثلاً أو الطبيعة أو الفلك أو الفلسفة ولعل هذا يفضي إلى نتيجتين:

الأولى: إن لغة الأدب هي في جوهرها لغة تجسم الخيال وتبرز العاطفة ومن ثم تختلف عن العلم.

والثانية: أنها محك في إثارة الحس الجمالي ولهذا فهي انفعالية، واللغة بعد أو قبل هي مادة الموضوع الأدبي، وهي التي تعطيه شكله وتفتح الطريق أمام الذوق لاستيعاب حقيقة التعبير الفني وتفهم الإيحاءات التي لها القدرة على معانقة الإنسانية، ولقد كان ابن قتيبة أول النقاد العرب الذين عنوا بتوفيق العلاقة بين الألفاظ والمعاني، فقرر أن الشعر أربعة أضرب: الأول ضرب حسن لفظه وجاد معناه، والثاني ضرب حسن لفظه ولم تجد هناك فائدة في المعنى، والثالث ضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، والرابع ضرب تأخر معناه وتأخر لفظه⁽²⁾.

إن الانفعال بالتجربة الشعورية يسبق التعبير عنها، وإن كان البعض يقول (إننا نفكر بالألفاظ) أي أن الألفاظ هي المظهر المدرك لأفكارنا بالقياس إلينا نحن أنفسنا، لا بالقياس إلى الآخرين وحدهم أي أنه لا وجود للفكرة في أذهاننا قبل أن نصوغها في ألفاظنا، هذه مبالغة قد تكون منطقية إلى حد ما على الأفكار. أي المعاني الذهنية، فهذه لا تتضح لنا ولا ندركها إلا حين نصوغها في لفظ معين، أما الأحاسيس والمشاعر فإنها توجد في نفوسنا في وقت سابق للتعبير عنها توجد انفعالاً مبهماً لا قوام له ولا ضابط، يحاول أن يتبلور ويخرج في صورة محدودة وقد نعبر عنه بحركة على طريقة آباءنا الأوائل، ولكن الأديب يميل في الغالب إلى التعبير عنه بالألفاظ، ففي بعض الحالات يكون هذا الانفعال من التوهج والحرارة والاشراق، بحيث يغمر إحساس الأديب ويجعله في شبه نشوة أو في

⁰¹ سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 40

⁰² مسعود أكبري زادة، هديت الله تقى زادة، ستارة مشايخي: مجلة التراث الأدبي-السنة الأولى - العدد الثاني، ص

نصف غيبوبة، وأغلب ما تصيب هذه الحالة الشعراء وذلك في اللحظات المتفردة للإلهام. وعندئذ يتم التعبير اللفظي عن هذه الحالة الشعورية بنصف وعي، أي أن اختيار الألفاظ وتنسيقها لا يتم بارادة كاملة الصحو، إنما تقفز الألفاظ والعبارات وتتناسق وتتناغم وكأنها تصنع ذلك بدون اختيار، وربما نشأت خرافة (شياطين الشعر) من ذلك⁽¹⁾.

ويتم العمل الأدبي عندما ينطلق الرصيد المدخور من الألفاظ وصورها وظلالها وإيقاعاتها في الذاكرة، أو في (ما وراء الوعي) متناسقة متناغمة مع الانفعال الشعوري بالتجربة الحاضرة، وقد تم في هذه الحالة الفذة أن تشع الألفاظ أكبر شحنة من صورها وظلالها وإيقاعاتها فيتطابق الانفعال الشعوري مطابقة تامة أو مقاربة، إذ قلما تستطيع الألفاظ مهما حفلت بالظلال والإيقاع أن تستنفد الطاقة الشعورية.

ووظيفة الأديب أن يهيئ للألفاظ نظاماً ونسقاً وجواً يسمح لها بأن تشع أكبر شحنتها من الصور والظلال والإيقاع وأن تتناسق مع الجو الشعوري الذي تريد أن ترسمه وألا يقف بها عند الدلالة المعنوية الذهنية وألا تقيم اختياره للألفاظ على هذا الأساس وحده، وإن يكن لابد منه في التعبير، ليفهم الآخرون ما يريد. وأن يرد إلى اللفظ تلك الحياة التي كانت له وهو يطلق أول مرة ليصور حالة حية قبل أن يصير له معنى ذهني مجرد. فوصول اللفظ إلى الحالة التجريدية معناه أنه مات وأصبح رمزاً فحسب، والأديب الموهوب هو الذي يرد عليه حياته، فيجعله يشع صورة وظلاً ويرسم حالةً ومشهداً⁽²⁾.

واللفظ وحده قد يكون له معنى ولكن مفهومه قد يتغير بتغيير استعماله في العبارات، وتعبيره عن الاحساسات أو المعاني، وهذا الامتزاج يعطيه بعداً شعورياً، ومفهوماً جديداً وبعداً خاصاً، واللفظ عند العالم يختلف عما هو عند الأديب فالعالم يستعمله بمعناه الأصلي بينما يستعمله الأديب بمفهومه الشعوري⁽³⁾.

¹سيد قطب : النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 44

²سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، ص 45

³مسعود أكبري زادة، هديت الله تقي زادة، ستارة مشايخي: مجلة التراث الادبي-السنة الاولى - العدد الثاني، ص

ويمكن عرض بعض الأمثلة التي توضح ما نريد من الآثار الأدبية التي انتهى تقريرها وتقديرها والقرآن يسعنا في هذا المجال بأكثر مما تسعنا أعمال البشر.

قد يستقل لفظ -لاعبارة كاملة يرسم صورة شاخصه- لا بمجرد المساعدة على إكمال معالم الصورة وهذه خطوة جديدة في تناسق التصوير أبعد من الخطوة الأولى، وأقرب إلى قمة جديدة في التناسق. خطوة يزيد من قيمتها أن لفظاً منفرداً هو الذي يرسم الصورة، تارة بجرسه الذي يلقيه في الأذن، وتارة بظله الذي يلقيه في الخيال، وتارة بالجرس والظل جميعاً.

تسمع الأذن كلمة "اثاقلتم" في قوله تعالى: ((يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمْ انْفِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ اثَّاقَلْتُمْ إِلَى الْأَرْضِ...))، (التوبة:38) فيتصور الخيال ذلك الجسم المثاقل يرفعه الرافعون في جهد فيسقط من أيديهم في ثقل. إن في هذه الكلمة (طناً) على الأقل من الأثقال ولو أنك قلت (ثاقلتم) لخف الجرس، وضاع الأثر وتوارت الصورة المطلوبة التي رسمها هذا الفصل واستقل برسمها⁽¹⁾.

وهناك نوع من الألفاظ يرسم صورة الموضوع. ولكن لا بجرسه الذي يلقيه في الأذن بل بظله الذي يلقيه في الخيال، وللألفاظ كما للعبارات ظلال خاصة يلحظها الحس البصير حينما يوجه إليها انتباهه، وحينما يستدعي في خياله صورة مدلولها الحسية.

مثال ذلك ((وَأَنْزَلُ عَلَيْهِمْ تَبَأً الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانْسَلَخَ مِنْهَا)) (الأعراف: 175)، فالظل الذي تلقيه كلمة (انسلاخ) يرسم صورة عنيفة للتملص من هذه الآيات لأن الانسلاخ حركة حسية قوية⁽²⁾.

وأخيراً عندما يصل العلم من تجاربه المتناثرة إلى القانون تفقد هذه التجارب قيمتها، إلا من الناحية التاريخية ويصبح القانون هو المظهر البارز اللامع. أما التجارب في الأدب فتبقى أبداً محتفظة بجدتها وحرارتها، تنفعل لها النفس كلما استعيدت واستعيد وصفها لأنها مادة حية مؤثرة

¹سيد قطب : النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 46

²المرجع نفسه، ص 48

على الدوام⁽¹⁾، ونأخذ الشاعرة نازك الملائكة نموذجاً وفي مقطوعتها بعنوان خائفة من ديوانها (قرارة الموجة) وهي قصيدة ذات أثر قوي في التأثير والإيحاء، كما أنها تعبير صادق عن الأنوثة:

ارجع فالليل تثير مخاوفه قلقي
وأنا وحدي والنجم بعيد في الأفق
يخدعني أمل في فجر لم ينبثق
وصباية دمعت باردة لم تحترق

ارجع أوّاه ألا تسمع صوتي الموهون؟
لن أبقى وحدي في هذا الدرب المجنون
هذا الأفق المستغلق حيث النجم عيون
حيث الأشجار هياكل أفكار وظنون

في المعبر سعادة ترمق طيفي بفتور
ووراء المفترق المتشعب بعض قبور
خذ بيدي ولنترك هذا الأفق المهجور
لاتتركني روحاً صارخة في الديجور

فهذه تجربة شعورية لم تعيشها الشاعرة وحدها، إنما عرضتها لنا حالة حالة ورمزاً رمزاً فعشناها معها.. وهي مقطوعة تشير إلى الطريق الموحى في الأداء⁽²⁾..

⁰¹سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 56

⁰²سيد قطب : النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 59-60

العلاقة بين القيم الشعورية والتعبيرية في العمل الأدبي:

العمل الأدبي وحدة مؤلفة من عنصرين: الشعور والتعبير. الشعور مرحلة تسبق في نفس صاحبها ثم يليها التعبير عنها في صورة لفظية، لكن في العمل الأدبي لا وجود لهذه التجربة قبل أن يعبر عنها في هذه الصورة اللفظية⁽¹⁾، وحين يدركها الآخرون فإنما يدركونها من خلال التعبير اللفظي الذي وردت فيه، فلا يوجد تعبيران مختلفان أدنى اختلاف أن يرسم صورة واحدة لتجربة شعورية معينة، ومن هنا لا نستطيع أن نقسم العمل الأدبي إلى عنصرين: اللفظ أو المعنى، أو الشعور والتعبير لأن القيم الشعورية والقيم التعبيرية كليهما وحدة لا انفصام لها في العمل الأدبي، وليست القيم الشعورية إلا ما استطاعت الألفاظ أن تصوره وأن تنقله إلى مشاعر الآخرين، ولا سبيل لنا إلى تقدير القيم الشعورية إلا من خلال القيم التعبيرية، والقيم التعبيرية وسيلتنا إلى القيم الشعورية⁽²⁾.

نماذج من التخيل في الأدب العربي:

التخيل في الشعر العربي:

للتخيل في الشعر عناصر اتخذها الشعراء أداة ووسيلة في صورهم وتخييلاتهم وهي: المبالغة والتوسع، الإيحاء والإيحاء، التجسيم والتجسيد، الاختراع والإبداع.

1- المبالغة والتوسع:

⁰¹المرجع نفسه، 21

⁰²أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله وأتجاهاته، بدون تاريخ، بيروت، دار النهضة العربية، ص 75-76

يقوم التخيل على عنصر مهم وهو توسع الشعراء في معانيهم ومبالغتهم فيها للتأثير على المتلقي، والوصول بالمعاني إلى صورة مثالية تتضمن أسمى المعاني وأرقاها في الأغراض الشعرية المختلفة.

والمبالغة لغوياً: عدم التقصير في فعل الشيء،⁽¹⁾ أما التوسع فهو ضد الضيق⁽²⁾.

والمبالغة اصطلاحاً: تعني الزيادة في معنى الكلام ووصفه على غير ما هو عليه في الواقع، وكأنها تخرجه إلى الاستحالة، متضمنة المغالاة والايهام بأن المتكلم ملم بأطراف الموضوع⁽³⁾.

والمبالغة لا يمكن رفضها لاقترانها بالكذب ومنافاتها الصدق فهي ليست كذباً، فغايتها زيادة المعنى وتقويته لا بتزييفه وقلب الحقائق وتغييرها، فهي تعبر عن العواطف التي تقصر اللغة عن التعبير عنها⁽⁴⁾.

والمبالغة نوعان:

أولاً: المبالغة التي تحيل المعنى وتخرجه عن الحقيقة.

ثانياً: المبالغة التي تخرج مخرج التوسع والاستزادة بقول الأمدى في الموازنة:

"يبالغ الشاعر في أشياء حتى يخرج فيها إلى المحال. ويخرج بعضها مخرج النوادر فيستحسن".

فمن المبالغات المستحسنة وغير مستقبحة قول أبي فراس:

دَعْوُتْكَ لِلجَفْنِ القَرِيحِ المُسَهِّدِ لَدَيِّ وَللنُّومِ القَلِيلِ
المُشَرِّدِ

وَمَادَاكَ بُخْلًا بِالحَيَاةِ، وَإِنَّهَا لَأَوَّلُ مَبْدُولٍ لَأَوَّلِ مُجْتَدِ

⁰¹لسان العرب: مادة "بلغ" 421:8

⁰²المرجع نفسه: مادة "وسع" 392:8

⁰³مجدي وهبه: معجم مصطلحات العرب ص 3-4

⁰⁴محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، ص 230

وَمَا الْأَسْرُ مِمَّا ضِغْتُ ذَرْعًا بِحَمَلِهِ وما الخطبُ مما أنْ أقولَ له
قد

وَمَا زِلَّ عَنِّي أَنَّ شَخْصًا مُعَرَّضًا لنبلِ العدى؛ إنْ لم يصب؛
فكأنْ قد⁽¹⁾

قد بالغ أبو فراس في وصف حالته في الأسر أولاً: جفنه بالقريح المسهد من قلة النوم، وثانياً: بالغ في وصفه للنوم بالمشرد هذا في البيت الاول، أما في البيت الثالث فقد وصف حالته بأنه لم يضق ذرعاً بالأسر وهي مبالغة مستحسنة، وفي هذه الأبيات يخاطب سيف الدولة للنظر في حالته ليس لأنه ضاق ذرعاً بالموت، ولكنه يطلب أن يموت في ساحات الوغى بدلاً من الموت في الأغلال.

يقول أبو العتاهية لمن غرته الدنيا، وطول الأمل منفره منها:

أهرب بنفسك من دنيا مضللة قد أهلكت قبلك
الأحياء والملا

مر مذاقة عقباه وأولها غدارة تكثر الأحزان والعللا
إن ذقت حلواءها عادت عواقبها مرارة يحتويها كل من
أكلا

لم يصف شرب أمرئ فيها فأعجبه إلا تكدر أو أمسى له
وشلا⁽²⁾

وقد اتخذ أبو العتاهية المبالغة مسلكاً مخيلاً بها الدنيا صديق سوء يقود إلى الضلال، وقد يغدر بك ويكثر عليك الأحزان فلا تغتر بحلوها، فمرها يأتيك لا محالة، وإن أعجبك صفاءها فإنك ستمسي متكدراً، وهذه ربما تكون نظرة تشاؤمية من الشاعر فالدنيا ليست سوى وسيلة لتحقيق غاية أكبر وهي الفوز بالآخرة.

ويقول أبو فراس متغزلاً:

أَقْتَاعَةً، مِنْ بَعْدِ طُولِ جَفَاءٍ بدنوّ طيفٍ منْ حبيبِ ناءٍ!

¹ديوان أبي فراس الحمداني، عني بجمعه ونشره د/ سامي الدهان، كلية العلوم بيروت، 1363هـ-1944م، ص 78

²ميسون شوا: عناصر التخيل في الشعر العربي- أبو العتاهية نموذجاً، منشورات التراث العربي، ص 44

بأبي وأمي شادنُ قلنا له: تَفْدِيكَ بِالْأُمَّاتِ وَالْآبَاءِ
رشاً إذا لحظاً العفيفَ بنظرة كانتْ له سبباً إلى الفحشاءِ
وَجَنَائُهُ تَجْنِي عَلَيَّ عُشَّاقِهِ بديعٍ ما فيها من الآلاءِ
بِيضٌ عَلَتْهَا حُمْرَةٌ فَتَوَرَّدَتْ مثلَ المدامِ خلطتها بالماءِ
فكأنما برزتْ لنا بغلالةٍ بَيْضَاءَ تَحْتَ غِلَالَةِ حَمْرَاءِ⁽¹⁾

في هذه الأبيات نجد الكثير من المبالغة اللطيفة المستحسنة يبالغ الشاعر في وصف محبوبته فجمالها كالشادن والرشا وجناتها بيضاء تعلوها حمرة مثل الخمرة التي اختلطت بالماء الزلال.

ويقول أيضاً:

ولا تصفني الحربَ عندي فإنها طَعَامِي مُدُّ يَغُثِّ الصَّبَا وَشَرَابِي
وقد عرفتُ وقعَ المساميرِ مهجتي وشققَ عن زرقِ النصولِ
إهابي
وَلَجَجْتُ فِي حُلُوِّ الزَّمَانِ وَمُرِّهِ، وَأَنْفَقْتُ مِنْ عُمْرِي
بِغَيْرِ حِسَابٍ⁽²⁾

فالحرب عند الشاعر هي طعامه وشرابه، وقد عرفت روحه وقع المسامير، وخاض من التجارب الكثيرة كأنه دخل في حلو الزمان ومره. ومثله قول أبي العتاهية:

إذا أنت لم تطهر من الجهل والخنا فلست على عوم الفرات
بطاهر⁽³⁾

يعظ الشاعر هنا للبعد عن الجهل والخنا مستخدماً المبالغة والتوسع.

يقول أبو فراس مخاطباً سيف الدولة الحمداني:

¹ديوان أبي فراس، ص 7

²ديوان أبي فراس: ص 29

³ميسون شوا: عناصر التخيل في الشعر العربي ابو العتاهية نموذجاً، ص 44

فإن تفتدوني تفتدوا شرف العلاء، وأسرع عوادٍ إليها،
معوذ

وإن تفتدوني تفتدوا لإعلاكمُ فتى غير مردود اللسان أو
اليد

يطاعن عن أعراضكم؛ بلسانه يطاعن عن أعراضكم؛ بلسانه
المُهَنِّدِ وَيَصْرِبُ عَنْكُمْ بِالْحَسَامِ

فَمَا كُلُّ مَنْ شَاءَ الْمَعَالِي يَتَأَلَّهَا، وَلَا كُلُّ سِيَارٍ إِلَى
المجدِ يَهْتَدِي

أقلني! أقلني عثرة الدهر إنه مقصد
رماني بسهم، صائب النصل،

وإنك للمولى، الذي بك أقتدي، وإنك للنجم الذي بك
أهتدي

وَأَنْتَ الَّذِي عَرَّفْتَنِي طُرُقَ الْعَلَاءِ، وَأَنْتَ الَّذِي أَهْدَيْتَنِي كُلَّ
مَقْصِدِ

وَأَنْتَ الَّذِي بَلَّغْتَنِي كُلَّ رُبَّةٍ، مشيتُ إليها فوق أعناق
حسدي

فَيَا مُلْبَسِي التُّعْمَى الَّتِي جَلَّ قَدْرُهَا لَقَدْ أَخْلَقْتَ تِلْكَ الثِّيَابَ
فَجَدِّدِ⁽¹⁾

وجاءت العبارات حافلة بالمبالغة على شاكلة تفتدوا شرف العلاء، فإنه يطلب منهم أن يفتدوه فإنهم إذا يفتدوا لعلاهم لأنه فتى ليس مثله أحد، فهو يدافع عن أعراضهم بلسانه ويقا تل عنهم بالسيف، ونجد جمال المبالغة في (ولا كل سيار إلى المجد يهتدي) والمبالغة في قوله: (أقلني عثرة الدهر) فإن الدهر رماه بالسهم فأصابه، ويصف سيف الدولة بالنجم الذي يهتدي به، وإن سيف الدولة هو الذي أوصل الشاعر للمكانة

¹ديوان أبي فراس، ص 80

التي وصل إليها ماشياً على أعناق الحاسدين ويطلب منه أن يجدد له الثياب التي أبلأها بأسره، ولاسيما إنه من ألبسه ثياب النعمة.

2-الإيماء والإيحاء:

اتخذ التخيل من الإيماء والإيحاء وسيلة أو أداة وعنصراً قام عليهما، وأتى الشعراء بواسطتها بمعان وأفكار جديدة، إن هذين العنصرين يحملان لغوياً: معنى الإشارة والكلام الخفي، ففي (أوماً) يقال (اومات إليه) أي (أشرت)⁽¹⁾ ويتضمن الإيماء عن الإشارة الإلهام والكلام الخفي⁽²⁾، ويقع الإيماء في الكلام على سبيل الرمز والتعريض لا التصريح⁽³⁾، وكان النقاد يعبرون عن الإيماء بالإشارة والكتابة والتعريض⁽⁴⁾.

اصطلاحاً يعني "إلقاء المعاني في النفس بخفاء وسرعة"⁽⁵⁾ أما معنى الإيحاء في الاصطلاح فانه: استمداد المعاني والأخيلة من موجودات حسية مؤثرة في نفس الأديب⁽⁶⁾ فيتلقاها السامع وتؤثر فيه، وترسم في ذهنه معاني وأخيلة مثلما هو الحال عند مبدعه فالكلمة الواحدة في الإيحاء تعطي معاني كثيرة إضافة إلى معناها الأصلي⁽⁷⁾.

وفي الاستعارة إيحاء رمزي ونفسي ومادي وأدبي، فكل استعارة ترمز إلى شيء وتوحي بشيء وتعبر عن شيء مرتبط بذات المبدع وبالسياق وبالمحيط الخارجي، ويأتي الإيحاء المادي من العلاقة بين الحسي والذهني مرتبطة بالعواطف والمشاعر والأحاسيس⁽⁸⁾.

ونجد أن الشعراء اتخذوا من الإيماء والإيحاء وسيلة في تخيلاتهم لإيصال أفكارهم ومشاعرهم للآخرين ومن هؤلاء نجد أبا العتاهية يقول في

⁰¹إسماعيل بن حماد الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، بيروت، دار العلم للملايين، 1999م، ص 82

⁰²ابن منظور: لسان العرب، مادة "وحى"، ج 15، ص 379-380

⁰³الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، مكتبة نزار، ص 515

⁰⁴إدريس الناقوري: المصطلح النقدي في نقد الشعر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1982، ص 532-533

⁰⁵الشريف الجرجاني: التعريفات، ص 41

⁰⁶أميل يعقوب، ويسام بركة، ومي شيخان، قاموس المصطلحات اللغوية والأدب، بيروت 1987م، ص 184

⁰⁷محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط 1 بيروت، ص 184

⁰⁸تامر سلوم : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، دت ، دط ص 309-314

محاورته للقبر:

إني سألت القبر: ما فعلت بعدي وجوه فيك مُنغفرة
فأجابني: صيرت ريحهم تؤذيك بعد روائح عطرة
وأكلت أجساداً منعمة كان النعيم يهزها نضرة
لم أبق غير جماجم عريت بيض تلوح وأعظم نخرة⁽¹⁾

فاوماً في البيت الأول بوجوه فيك منغفرة بالتراب بعد أن كانت في الدنيا
منعمة، وفي قوله بعد روائح عطرة دليل على زوال النعمة والروائح
الطبية، وأكلت أجساداً منعمة كان النعيم يهزها نضرة، وظهرت الصورة
الحقيقية الأخيرة التي صار عليها الناس صورة هيكل عظمي حتى العظام
فهي نخرة خاوية.

ومن ذلك قول أبي فراس الحمداني:

ظَلِمْتُ تُبَدِّلُ الْأَقْوَالَ بَعْدِي وَيَبْلَغُنِي اغْتِيَابَكَ مَا يَغِبُّ
فَقُلْ مَا شِئْتُ فِيَّ فَلَئِنْ لَسَانُ مَلِيءٌ بِالثَّنَاءِ عَلَيْكَ رَطْبٌ
وَعَامِلُنِي بِإِنصَافٍ وَظَلَمٍ تَجِدُنِي فِي الْجَمِيعِ كَمَا تَحِبُّ⁽²⁾

في هذه الابيات يؤكد أبو فراس حالة الحزن التي تعترى نفسه جراء
الظلم الذي يتعرض له من سيف الدولة ويؤكد ولاءه وإخلاصه لابن عمه
سيف الدولة سواء عامله بعدل أو بظلم.

ويقول أبو العتاهية في حديثه عن الخطايا والآثام وأثرها على القلوب حتى
أصبحت كالجروح التي تفوح منها الروائح النتنة وأوحى إلى هذا المعنى
في قوله:

كيف إصلاح القلوب إنما هن قروح

¹ميسون شوا: عناصر التخيل في الشعر العربي- أبو العتاهية نموذجاً، ص 4

²ديوان أبي فراس، ص 29

أحسن الله بنا أن الخطايا لا تفوح⁽¹⁾
جاءت تخيلات أبي العتاهية في وعظه للناس وتقديمه العبرة لهم عن
طريق الإيمان والإيحاء بقوله (إن الخطايا لا تفوح) عن تلك الرائحة
الكريهة التي تؤذي الناس وأوحى إلى فضل الله علينا بستره لنا وأنه لم
يجعل للخطايا رائحة تخرج فتؤذي الناس بقوله (أحسن الله بنا).
ومن الصور الإيحائية الصورة الحسية التي تجسم المجرّد كما في قول
أبي فراس:

يَاسِيدًا، مَائِعَدَّ مَكْرَمَةً، إِلَّا وَفِي رَاحَتِيهِ أَكْمَلُهَا
لَيْسَتْ تَنَالُ الْقِيُودُ مِنْ قَدَمِي، وَفِي اتِّبَاعِي رِضَاكَ،
أَحْمِلُهَا

لاتتيمم، والماء تدركه! غيرك يرضى الصغرى ويقبلها
أنت سماء، ونحن أنجمها، أنت بلاد، ونحن أجبلها!
أنت سحاب، ونحن وإبله، أنت يمين، ونحن أنملها!
بأي عذر، رددت والهة، عليك، دون الورى، معولها
جاءئك، تمتاخ ردّ واجدها، ينتظر الناس كيف تفضلها!⁽²⁾

وقد استخدم الشاعر كلمة (تنال) لتجسيم القيود وكذلك (رضاك) و(أحملها) وقد نراه يرسم مشهداً متكاملًا يتجسد في عدم رضا سيف الدولة بالقليل ثم جسده وشبهه بالسماء وهم النجوم، وهو البلاد وهم الجبال وهو السحاب وهم المطر، وهو اليد وهم الأطراف ولفظه بأي عذر توحى بالعتاب الشديد عليه كيف يرد أمه حزينة ولفظ (والهة) يدل على شدة الحزن، وهنا الإيحاء يدل على ما كان عليه أبو فراس عندما علم برد سيف الدولة أمه مذكرة إنه وحيدها التي تنتظر عودته.

3-التجسيم والتجسيد:

¹ميسون شوا،: عناصر التخيل في الشعر العربي- أبو العتاهية نموذجاً ، ص 41

²ديوان أبي فراس ، ص 232

وهذان المصطلحان: التجسيم والتجسيد في أصلهما اللغوي مترادفان، إذ يفسر الجسم بالجسد، والجسد هو البدن⁽¹⁾ والشخص المدرك، وبعد الجسد خاصاً بالجنس البشري⁽²⁾.

فالتجسيم: مصطلح فلسفي قديم، وحديثاً يذهب البعض إلى الحديث عنه تحت مسمى التشخيص - وفي كل الأحوال - فإنه اضفاء الصفات البشرية على الأمور المعنوية والمادية أي تشخيص المعاني المجردة ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات تحس وتنبض بالحياة⁽³⁾.. إذن فالتجسيم هو التعبير عن المجرد بالمحسوس وعن الأفكار والمدركات العقلية بالصورة المحسوسة.

أما التجسيد فهو: نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة مثال ذلك الفضائل والرذائل.. مخاطبة الطبيعة كأنها شخص تسمع وتستجيب⁽⁴⁾.

إذن فهو تحويل المعنوي إلى مادي، وفي اللغة إشارات إلى فروق دلالية بين التجسيد والتجسيم حيث ينصرف لفظ الجسد إلى الجنس البشري ويشير الجسم إلى الجرم ذي الطول والعرض والعمق، ولا يتعلق ذلك بشخص⁽⁵⁾.

ويتحقق التجسيم والتجسيد في قول أبي فراس الحمداني:

ديارهم انتزعناها انتزاعاً وأرضهما غتصبتها اغتصاباً
ولوشئنا حميناها البوادي كما تحمي أسود الغاب غاباً⁽⁶⁾

¹لسان العرب ، مادة "جسم" 99:12، ومادة "جسد" 12:3 والقاموس المحيط، مادة "جسم" ، ص 1406

²مقاييس اللغة، مادة "جسم" 457:1، ومجمل اللغة مادة "جسم" 436:1

³تاج اللغة وصحاح العربية، ص 1961، وأساس البلاغة ، ص 123، ومقاييس اللغة 2/235، والقاموس المحيط، ص 1287.

⁴يوسف كرم، ومداد وهبة، ويوسف شلاله، المعجم الفلسفي، القاهرة، 1966، ص 36

⁵مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت ، 1979، ص 58

⁶ديوان أبي فراس الحمداني، ص 16

في هذه الأبيات نجد أن أبا فراس جسد شكل المعركة فأضفى صورة الحياة على الديار والأرض والبوادي والأسود.

كذلك نجد أن أبا العتاهية يشخص الإسلام وهو مجرد ذهني ويجعله إنساناً عاقلاً فنراه يبكي حزناً ما آل إليه الوضع، ولكن ليس هناك من يكثر له، يقول:

بكى شجوه الإسلام من علمائه فما اكثرثوا لما رأوا من
بكائه⁽¹⁾

كذلك نجده يصور المطامع بأنها إنسان يأمر وينهى ويستعبد الناس:

أطعت مطامعي فاستبعدتني ولو أني قنعت لكنت حراً⁽²⁾

ويقول أبو فراس:

لعل الليالي إن يعدن فرما تجلين إجلاء الغيوم المصائب

فتعتذر الأيام من طول ذنبها إلي وبأتي الدهر والدهر تائب⁽³⁾

فيجسد لنا أبو فراس الأيام كأنه إنسان تأتي معتذرة له من ذنبها.

يقول أبو فراس:

يعزُّ على الأحبة، بـ"الشام"، حبيبٌ، بات مَمْنُوعَ المَمَامِ

تبيت همومه والليل داج تغلبه على وخز السهام

وَإِنِّي لِلصُّبُورِ عَلَى الرَّزَايَا، وَلَكِنَّ الكِلَامَ عَلَى الكِلَامِ

جُرُوحٌ لَا يَزَلْنَ يَرِدْنَ مِنِّي عَلَى جَرِحٍ قَرِيبِ العَهْدِ دَامِ⁽⁴⁾

¹ميسون شوا: عناصر التخيل في الشعر العربي-أبو العتاهية نموذجاً، ص 36

²ميسون شوا: عناصر التخيل في الشعر العربي-أبو العتاهية نموذجاً، ص 36

³ديوان أبي فراس، ص 34

⁴المرجع نفسه، ص 373

هنا يجسد أبو فراس حالته في الأسر، فيجسد الهموم على إنها إنسان بقلبه، وهو في يد الصباح يملكه للصباح، والظلام يسلمه للظلام، وأن الجروح يردن منه كأنه منهل: ولكن رغم ذلك فهو صابر.

ونجد التجسيم في قول أبي العاهية:

قاتل هواك إذا دعاك لفتنة قاتل هواك هناك كل قتال

وإذا عقلت هواك عن هفواته أطلقته من شين كل عقال⁽¹⁾

فهو يدعو إلى مقاتلة الهوى وكأنه إنسان يسمع ويرى

ومنه قول أبي فراس:

وعارضني السحاب فقلت مهلاً فإني من دموعي في سحابٍ
وأنت إذا سكبت سكبت وقتاً ودمعي كل وقت في انسكابٍ

فهبك صدقت: دمعك مثل دمعي فهل بك في الجوانح مثل
مابي؟⁽²⁾

يجسد أبو فراس السحاب بالإنسان الذي يعارضه ويقول له أنت تسكب دموعك في وقت معين أما أنا ففي كل وقت.

ويتخيل أبو فراس أن هناك شخصاً يتحدث إليه فيكون بينهم حوار كما في قصيدته أراك عصي الدمع:

تسألني: من أنت؟، وهي عليمة وهَلْ يَفْتَى مِنِّي عَلَى
حَالِهِ تُكْرُ؟

فقلت، كما شاءت، وشاء لها الهوى: قَتِيلِكِ! قَالَتْ: أَيُّهُمْ؟ فَهُمْ
كُتْرُ

فقلت لها: لو شئت لم تتعنتي، وَلَمْ تَسْأَلِي عَنِّي وَعِنْدَكَ بِي
خُبْرُ!

¹ميسون شوا: عناصر التخيل في الشعر العربي-أبو العتاهية نموذجاً، ص 37

²ديوان أبي فراس، ص 50

فقالَتْ: لقد أزرى بك الدهرُ بعدنا! فقلتُ: معاذَ الله! بل أنت لـ
الدهرُ

وَمَا كَانَ لِلأَحْزَانِ، لَوْلَاكِ، مَسَلَكُ إِلَى القَلْبِ؛ لَكِنَّ الهَوَى
لِلبلى جَسْرٌ⁽¹⁾

فهنا اعتمد أبو فراس على تجسيد من تخيلها بأنها حبيته فهي تسأله وهو
يرد.

وهناك تجسيم المعنوي في صورة حسي وتشخيصه مثل وصف أبي
العتاهية للخلافة وهي آتية للخليفة المهدي وهي طائفة مختارة تجرر
أذيالها:

أَتَتِ الخِلافةَ منقادَةً إِلَيْهِ تجررُ أذيالها⁽²⁾

كذلك نجد تجسيم المعنوي في صورة الحسي عند أبي فراس فنجد
يقول:

فيا ليت شربي من ودادك صافياً وشربي من ماء الفرات
سراب

فهنا نجد أن الشاعر قد جعل من الوداد شراباً كالماء والوداد شيء
وحسي.

4-الاختراع والإبداع:

الاختراع لغة: (خرع) اللين أو الرخاوة في الشيء⁽³⁾، الخرع: الشق،
اخترع كذا: أي اشتقه وقيل انشأه وأبتدعه⁴، والإبداع (بدع): إنشاء الشيء
وخلقه لأول مرة وإحداثه على صورة جديدة لا عن مثال واحتذاء واقتداء⁽⁵⁾

¹ديوان أبي فراس، ص 210-211

²ميسون شوا: عناصر التخيل في الشعر العربي-أبو العتاهية نموذجاً، ص 38

³لسان العرب: مادة خرع، والقاموس المحيط: خرع

4 - مختار الصحاح: مادة خرع

⁵لسان العرب: مادة بدع ، والقاموس المحيط: مادة بدع

وقد ورد في تاج اللغة وصحاح العربية بأنهما مصطلحان مترادفان
"ابدعت الشيء: اخترعته لاعلى مثال"⁽¹⁾.

المخترع من الشعر هو ما لم يسبق إليه صاحبه، ولا عمل أحد من
الشعراء قبله نظيره، أو ما يقرب منه كقول امرئ القيس:

سموت إليها بعد ما نام أهلها سمو حباب الماء حالاً على حال

هنا اخترع امرؤ القيس معنى مليحاً، لم يسبقه عليه أحد وهو لطف
الوصول الى مبتغاه في خفية.

والتوليد: أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه
زيادة فذلك يسمى توليداً وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بالغير.

والفرق بين الاختراع والإبداع وإن كان معناهما في العربية واحداً أن
الاختراع خلق المعاني التي لم يسبق إليها، والإتيان لما لم يكن منها قط،
والإبداع إتيان الشاعر باللفظ المستظرف الذي لم تجر العادة بمثله، ثم
لزمته هذه التسمية حتى قيل له (بديع) وإن كثر وتكرر فصار الاختراع
للمعنى والإبداع للفظ، فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ
بديع فقد استولى على قصب السبق⁽²⁾ ومعناهما في الاصطلاح: "القدرة
على إيجاد الأثر الأدبي من خلال تركيبات جديدة للقصص ولقراءات
الأديب ومدركاته في الحياة"⁽³⁾.

عندما يبدع شاعر ما فهو يأخذ من غيره ويضيف ويحذف وبشبهه ويقارب
ويستعين فيأتي بصور تبدو جديدة مخترعة.

ولا يستحق الشاعر اسم الشاعر إذا لم يأت في شعره بجديد مخترع، أو
لم يبدع في شعره وليس له من الشعر إلا فضل الوزن، فبالإبداع تظهر
أصالة الشاعر وعبقريته وعظمته وجدته، وسواء أكان الإبداع راجعاً
للوحي والإلهام أو إلى العقل والفكر أو إلى المجتمع أو إلى الشعور

⁰¹تاج اللغة وصحاح العربية: مادة بدع

⁰²ابن رشيق القيرواني: العمدة، جمعه د/ النبوي شعلان الناشر/ مكتبة الخانجي ، ص 421

⁰³مجدي وهبة : مصطلحات الأدب ، ص 261

والنفس فإنه خلق على غير مثال، وبه يتميز الشاعر من غيره، إذ يرى ما لا يراه غيره، وتظهر المعاني والصور الجديدة كأننا نراها للمرة الأولى، وبعد التشبيه أداة ووسيلة للاختراع والإبداع، فبه يمكن الخروج عما ألفه الناس واشتهر بينهم حتى يصبح خارجاً عن طوق البشر جميعاً، فيأتي الشاعر بمعنى مخترع مبتكر عندما تكون العلاقة بين شيئين أو أشياء في التشبيه غير مألوفة ومعتادة بل خفية ونادرة.

وكذا الاستعارة فالمألوفة منها المعتاد عليها لا تعمل عمل الاستعارة التي فيها اختراع وزيادة في الحسن والرونق، وتؤدي المعنى المراد ويعطي المجاز عموماً الشاعر قدرة على الابتكار والإبداع والإتيان بأفكار جديدة⁽¹⁾.

ومن الإبداع قول أبي فراس:

راقت ورق نسيمها فكأنها أهدت إليك تنفس الأسحار

وكأنها زهر الرياض مفضلاً بغرائب النوار والأنوار⁽²⁾

وقد أنسن الشاعر النسيم بعبارات تحمل الإبداع مثل تنفس الأسحار، ورق نسيمها.

وكذلك عرف أبو العتاهية بسعة خياله واختراعه الصور وابتكاره المعاني في الوصف، وساعده في هذا ما جرى حوله من أحداث ومناسبات، فأخذ يرتجل ويبتكر ويخترع، فنراه في وعظه مثلاً يأتي بصورة تربية العبد وتأديبه مشبهاً عمل سيده بالمصباح والفتيلة، يقول:

وبخت عبدك بالعمى فأفدته بصراً وأنت محسن لعماك

كفتيلة المصباح تحرق نفسها وتنير واقدها وأنت كذاكا⁽³⁾

¹ انظر ميسون شوا: عناصر التخيل في الشعر العربي، أبو العتاهية نموذجاً، ص 46-47

² ديوان أبي فراس، ص 174

³ ميسون شوا: المرجع السابق، ص 48

هنا الشاعر ربط بين توبيخه للعبد وفتيلة المصباح مستخدماً التخييل فهو يفيد غيره ولكنه لا يطبق هذا التوبيخ على نفسه مثل فتيلة المصباح أو الشمعة التي تحترق لتضيء لغيرها، وقد أتى بمعنى مبتدع جميل.

يقول أبو فراس:

إِنَّ الْغَنِيَّ هُوَ الْغَنِيُّ بِنَفْسِهِ وَلَوْ أَنَّهُ عَارِيَ الْمَنَاكِبِ، خَافِ
مَا كُلُّ مَا فَوْقَ الْبَسِيطَةِ كَافِيًا، فَإِذَا قَنِعْتَ فَكُلُّ شَيْءٍ كَافٍ
وَتَعَاْفُ لِي طَمَعَ الْحَرِيصِ أُبُوتِي، وَمَرُوءَتِي، وَفَتُوتِي، وَعَفَافِي
مَا كَثَرَةَ الْخَيْلِ الْجِيَادِ بَزَائِدِي شَرَفًا، وَلَا عَدَدُ السَّوَامِ
الصَّافِي

خَيْلِي، وَإِنْ قَلَّتْ، كَثِيرٌ نَفْعُهَا بَيْنَ الصَّوَارِمِ، وَالْقَنَا الرَّعَافِ
وَمَكَارِمِي عَدَدُ النُّجُومِ؛ وَمَنْزَلِي مَاوَى الْكِرَامِ، وَمَنْزِلُ الْأَصْيَافِ
لَا أَقْتَنِي لَصُروفِ دَهْرِي عِدَّة حَتَّى كَأَنَّ صُرُوفَهُ أَحْلَافِي
شَيْمٌ عَرِفْتُ بِهِنَّ، مُدُّ أُنَا يَافِعُ، وَلَقَدْ عُرِفْتُ بِمِثْلِهَا أَسْلَافِي⁽¹⁾

يرى الشاعر أن الغني غنى النفس وليس غنى المال، وإن القناعة تكفي عن كل شيء ونجد الإبداع في ألفاظ كثيرة من القصيدة مثل (الغني- الغني، كافيًا- كافي، وتعاف لي أبوتي، خيلي وإن قلت كثير نفعها، ومكارمي عدد النجوم صروفه أحلافي).

ويقول أيضاً في قصيدته المشهورة أراك عصي الدمع:

إِذَا اللَّيْلُ أَضْوَانِي بَسَطَتْ يَدَ الْهَوَى وَأَذَلَّتْ دَمْعًا مِنْ
خَلَائِقِهِ الْكَبِيرِ

تَكَادُ تَضِيءُ النَّارُ بَيْنَ جَوَانِحِي إِذَا هِيَ أَذَكَّتْهَا الصَّبَابَةُ
وَالْفِكْرُ⁽²⁾

¹ديوان أبي فراس، ص 256-257

²ديوان أبي فراس، ص 209-210

فالبديع في هذه الأبيات الرائعة قوله: (الليل أضواني، بسطت يد الهوى،
أذلت دمعاً، تضيء النار بين جوانحي، أذكتها الصباة والفكر). إذن
فالصورة التي رسمها الشاعر صورة بديعة مبتكرة.

ويصف أبو العتاهية زهر البنفسج في الروضة بينه والزهور الأخرى، فيأتي
بتشبيه أبداع فيه واخترع علاقة خيالية بينه وبين شيء آخر يقول:

ولا زوردية تزهو بزرقتها بين الرياض على حمر اليواقيت
كأنها ورقاق القضب تحملها أوائل النار في أطراف
كبريت⁽³⁾

فأبداع الشاعر في تشبيهه للأزهار الزرقاء وعيدانها وشعاع النار ولهيبها
المتصاعد من أطراف عيدان الكبريت أول اشتعالها، والألوان تزهو في
هذه الصورة الزرقاء والحمراء والرياض الملونة والنار المشتعلة.

وفي صورة بديعة أخرى يرسم لنا أبو فراس صورة الحانوت والساقى
فيقول:

أدر الكؤوس واسقنا فالدهر بالأعمار دائر
واشرب على زهر الربيع وحسن نغمات المزاهر
بين السنابك والجداول والمعاصر، والدساكر
كأساً كأن بصحنها من كف ساقبها جواهر
تذر الفتى وفؤاده خلوا من الأحزان طائر⁽¹⁾

وبهذا نكون قد انتهينا إلى أن العمل الأدبي يرتكز على عنصرين الشعور
وهو التجربة التي يمر بها الشاعر والتعبير وهو الطريقة التي يخرج بها
الأديب عمله؛ لذلك نجد أن الشعر العربي شعر ذاتي يعبر عن ذات
الشاعر، لذلك لانجد نماذج إنسانية في الأدب العربي القديم، أما الحديث

³ميسون شوا: عناصر التخيل في الشعر العربي-أبو العتاهية نموذجاً ، ص 48

¹ديوان أبي فراس، ص 223

فإنه قد تأثر بالمدارس الأجنبية، ولذلك جاء التركيز في الأمثلة على الشعاعين أبو فراس الحمداني، وأبو العتاهية فنجد أن أبا فراس قد تعرض للظلم والسجن من ابن عمه سيف الدولة لذلك أنتج لنا عملاً مليئاً بالتعابير الصادقة عن التجربة القاسية التي مر بها، أما أبو العتاهية فقد عرف عنه زهده في زمن استشرت فيه المادية، فظهر وكأنه يغرد خارج السرب من حيث الموضوعات التي يطرقها لكنها بينت لنا صدقه مع نفسه؛ فأنج لنا ذلك الكم الهائل من الحكم.

الفصل الثالث

التخييل في القرآن الكريم

أولاً: التخيل في القرآن الكريم:

إن التخيل بمفاهيمه التي أوردناها في هذه الدراسة يصلح أن يطبق على القرآن الكريم، لأن القرآن الكريم هو الوعاء الجامع لكل العلوم العربية، وإنه معجز ببلاغته وبيانه، وقد تحدى به الله سبحانه وتعالى العرب رغم أنهم كانوا أصحاب بيان، ففوة التصوير التي في القرآن الكريم هي التي جعلت قلوب العرب تلين له رغم قساوتها، وتخضع له، وتبكي له العيون، ويسحر الألباب ويأسرها، وتطمئن له قلوبهم بأنه ليس قول بشر، وهو ليس كالشعر الذي يحفظونه، فالقرآن الكريم نص لغوي وهو يمثل في تاريخ الثقافة الإسلامية والعربية نصاً محورياً، وهو يأتي في المقدمة وليس كمثلته شيء، ثم تأتي من بعده النصوص البشرية بكل ما فيها من بلاغة وبيان وجمال الأسلوب إلا إنها تتنافس فيما بينها، لأن القرآن قد حقق الكمال في جمال الأسلوب وسحر البيان، وإذا كان الشعراء والأدباء يستخدمون التخيل حلية للأسلوب للتأثير على المتلقي؛ فإن الله سبحانه وتعالى جعله الأساس في الأسلوب القرآني، وهو الذي يجعلك ترسم صورة للمشهد الذي تقرأه في القرآن كأنه ماثل أمام ناظريك.

العرب الذين تلقوا القرآن الكريم تذوقوا بحاستهم الفنية جماله الفني الساحر، وأحسوا تأثيره المباشر على قلوبهم وتحسسوا أثر سلطانه العجيب على نفوسهم.

والكافرون منهم الذين شنوا ضده حرباً دعائية ضخمة وقالوا عنه إنه شعر وإنه سحر واعترفوا بالعجز البالغ عن معارضته وأدركوا إعجازه البياني الرفيع، وإذا نظرنا في الروايات التي سجلت تأثير القرآن في قلوب المؤمنين والكافرين والكلمات التي تحدثوا بها عما يحسون من أثر القرآن فإننا لا نجد فيها تعليلاً فكرياً لهذا الأثر¹.

فهذا عمر بن الخطاب رضي الله عنه يقول عن القرآن: "ما أحسن هذا الكلام وأكرمه"، ويقول عن أثر القرآن في نفسه: "فلما سمعت القرآن رق له قلبي، فبكيته ودخلني الإسلام".

1- ينظر صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، الطبعة الأولى، حطين، عمان الاردن، 1403هـ-1983م، ص 11

ويقول الوليد بن المغيرة عن القرآن: "والله أن له لحلاوة وأن عليه لطلاوة وإنه ليحطم ما تحته، وإنه ليعلو وما يعلى" (1).

إن الخيال هو الميدان الذي تظهر فيه الصور الفنية، إن هذه الصور تعمل عملها في الخيال، وتدخل إليه عن طريق الحس والوجدان وتثير في النفس شتى الانفعالات والأحاسيس والتأثيرات، وعندما يكون الخيال نشيطاً خصباً يكون اكتشافه للصور الفنية أدق، وتذوقه لها أتم وبيانه لها واضح (2).

قليل من صور القرآن هو الذي يعرض صامتاً ساكناً - لغرض فني يقتضي الصمت والسكون - أما أغلب الصور ففيه حركة مضمرة أو ظاهرة حركة يرتفع بها نبض الحياة وتعلو بها حرارتها وهذه الحركة ليست مصورة على مشاهد القصص والحوادث ولا على مشاهد القيامة، ولا صور النعيم والعذاب، أو صور البرهنة والجدل؛ بل إنها كذلك في مواضع أخرى لا ينتظر أن تلحظ فيها (3).

مثل رسم شخصيات القصص القرآنية وأبطالها فنجدها مرسومة رسماً فنياً متناسقاً بفضل طريقة التصوير التي عرضت من خلالها هذه القصص، فهي شخصيات شاخصة مجسمة بشكل بارز وهي حية متحركة واضحة الملامح، بارزة السمات، ومن هذه الشخصيات شخصية صاحب الجنتين في سورة الكهف شخصية الكافر البطر المتكبر، وشخصية صاحبه المؤمن المتوكل على الله الواثق بما عنده وشخصية موسى طالب العلم، والباحث عن المعرفة كما هي في سورة الكهف مع أستاذه العبد الصالح الواثق بعلمه الذي أتاه الله إياه، فهو يتصرف عن حكمة وعلم إلهي مسبق، وهذه النماذج تتجاوز حدود الشخصية المعينة إلى الشخصية النموذجية الخالدة، فإبراهيم عليه السلام (نموذج الهدوء والتسامح والحلم)، ويوسف عليه الصلاة والسلام (نموذج الرجل الواعي الحصيف)،

⁰¹ ينظر صلاح عبدالفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص 11

⁰² المرجع نفسه: ص 131

⁰³ سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، القاهرة 8 شارع سيويه، دار الشروق، الطبعة الشرعية السادسة عشر 1423هـ-2002م، ص 72

وآدم عليه السلام (نموذج للإنسان بكل مقوماته وخصائصه)، وسليمان عليه السلام (نموذج النبي الملك الحازم العادل الحكيم)⁽¹⁾. والتصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعبر عن الصورة المحسوسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية؛ وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن النموذج الإنساني، والطبيعة البشرية ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخسة أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية فأما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر فيردها شاخسة حاضرة فيها الحياة، وفيها الحركة فإذا أضاف إليها الحوار فقد استوت بها كل عناصر التخيل فما يكاد يبدأ العرض حتى يحيل المستمعين نظارة، وحتى ينقلهم نقلاً إلى مسرح الحوادث الأول، الذي وقعت فيه أو ستقع، حيث تتوالى المناظر وتتجدد الحركات، وينسى المستمع أن هذا كلام يتلى، ومثل يضرب ويتخيل إنه منظر يعرض وحادث يقع فهذه شخوص تروح على المسرح وتغدو وهذه سمات الإنفعال بشتى الوجدانات المنبعثة من موقف، المتساوقة مع الحوادث، وهذه كلمات تتحرك بها الألسنة، فتنم عن الأحاسيس المضمرة إنها الحياة هنا وليست حكاية الحياة⁽²⁾.

وقد يتخيل الإنسان مشهداً من المشاهد، فيعيش معه بكل حواسه، وفي ذلك يقول محمد قطب في مقدمة كتابه دراسات قرآنية: عندما كنت في التاسعة من عمري بدأت أقرأ القرآن دون موجه ولا شارح ولا معين، واستوقفتني مواضع معينة من القرآن فعدت أتلوها المرة بعد المرة وقد عرفت مكانها من الكتاب، استوقفتني قصة سيدنا موسى بصفة خاصة في كل موضع ترد فيه وكان منظر السحرة وثعابينهم وعصا موسى تلقفها وتأتي عليها منظرًا خلاباً بالنسبة لي، أظل اتمثله مرة ومرة ومرة، وكذلك انفلاق البحر (كل فرق كالطود العظيم) ولكن منظرًا معيناً ظل يشدني إليه شداً، ينطلق معه خيالي الطفل إلى أقصى المدى فلا يقدر

¹ ينظر صلاح عبدالفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص 238

² سيد قطب : التصوير الفني في القرآن ، ص 36

على الاحاطة به ومن يقدر؟ فأعود أتملاه من جديد وتهتز نفسي هزة عميقة في كل مرة فاقرأ الآية من جديد:

((وَلَمَّا جَاءَ مُوسَىٰ لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن نَرَايَ وَلَكِن انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ))
(الأعراف 143)

وفي كل مرة انظر مع موسى إلى الجبل ثم اترقب في كل مرة أن يثبت الجبل فيرى موسى ربه!! ثم أرى أنه لم يستقر وأتخيل صورة ارتجاج الجبل وهو يندك، حتى يخر موسى صعقاً ويظل هنالك مغشياً عليه فترة حتى يفيق⁽¹⁾.

فالتصوير الفني في القرآن ليس هو حلية أسلوب ولا فلتة تقع حيثما اتفق. إنما هو مذهب مقرر وخطة موحدة وخصيصة شاملة وطريقة معينة يفتن في استخدامها بطرائق شتى، وفي أوضاع مختلفة ولكنها ترجع في النهاية إلى هذه القاعدة الكبيرة قاعدة التصوير⁽²⁾.

ويجب أن تتوسع في معنى التصوير حتى ندرك آفاق التصوير الفني في القرآن فهو تصوير باللون وتصوير بالحركة وتصوير بالتخييل، كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل.

وكثيراً مما يشترك الوصف والحوار وجرس الكلمات ونغم العبارات وموسيقى السياق في إبراز صورة من الصور تتملأها العين والأذن والحس والخيال، والفكر والوجدان وهو تصوير حي منتزع من عالم الأحياء لا ألوان مجردة وخطط جامدة تصوير تقاس الأبعاد فيه والمسافات بالمشاعر والوجدانات، فالمعاني ترسم وهي تتفاعل في نفوس آدمية حية أو في مشاهد من الطبيعة تخلع عليها الحياة⁽³⁾.

ثانياً: نماذج منه:

¹ينظر محمد قطب: دراسات قرآنية، القاهرة: 8 شارع سيويه المصري، دار الشروق، الطبعة الثامنة 1425-2004م، ص 5-6

²سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص 37

³سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص 37-38

أ: إخراج المعاني الذهنية في صورة حسية:

يقول تعالى: ((مَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ لَّا يَقْدِرُونَ مِمَّا كَسَبُوا)) ((إبراهيم 18)

فحركة الريح في يوم عاصف تذر الرماد وتذهب به بددا إلى حيث لا يتجمع أبداً⁽¹⁾.

يريد الله أن يبين أن الذين كفروا لن ينالوا القبول عند الله ولن يدخلوا الجنة إطلاقاً وأن القبول أو الدخول أمر مستحيل هذه هي الطريقة الذهنية للتعبير عن هذه المعاني المجردة ولكن أسلوب التصوير يعرضها في الصورة الآتية:

((إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوا عَنْهَا لَا تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ وَلَا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّىٰ يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ ..)) (الأعراف: 40)

ويدعك ترسم بخيالك صورة لتفتح أبواب السماء وصورة أخرى لولوج الحبل الغليظ في سم الخياط، ويختار من أسماء الحبل الغليظ اسم (الجمل) خاصة في هذا المقام، وقرأ ابن عباس "الجمل" بضم الجيم وفتح الميم وتشديدها، وهو حبل السفينة التي يقال له القلس، وهو حبال مجموعة جمع جملة؛ قاله أحمد ابن يحيى ثعلب. وقيل: الحبل القليظ من القنب. وقيل: الحبل الذي يصعد به في النخل².

ويدع للحس أن يتأثر عن طريق الخيال بالصورتين ما شاء له التأثر ليستقر في النهاية معنى القبول ومعنى الاستحالة، وقد وردا إليها عن طريق العين والحس تخيلاً⁽³⁾.

وقد تأتي الأمثال الطوال معجزة في القرآن الكريم⁽⁴⁾ مثل قوله تعالى: ((مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ

¹المرجع نفسه ، ص 39

2 - محمد بن احمد الانصاري: تفسير القرطبي، دار الفكر، 453

³سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، 38

⁴أنظر أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الجزء الأول، تحقيق عبدالحميد هنداوي، بيروت ، صيدا، المكتبة العصرية، 1424هـ-2004م، ص 247

بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ)) (العنكبوت:41)

"فالحقيقة أن بيت العنكبوت هو أبعد البيوت عن صفة البيت بما يلزم البيت من أمان و سكينه و طمأنينة، فالعنكبوت الأثى هي التي تبني البيت و تغزل خيوطه، و هي الحاكمة عليه، و هي تقتل ذكرها بعد أن يلقحها و تأكله، و الأبناء يأكل بعضهم بعضاً، و لهذا يعمد الذكر إلى الفرار بجلده... و تغزل الأثى العنكبوت بيتها ليكون فخاً و كميناً و مقتلاً لكل حشرة، أي: إنه ليس بيتاً بل مذبحه..."¹

يريد الله أن يجسم ضعف هؤلاء الآلهة، أو الأولياء من دون الله عامة ووهن الملجأ الذي يلجأ إليه عبادهم حين يحتمون بحمايتهم، فيرسم لهذا كله صورة مزدوجة:

فهم عناكب ضئيلة واهنة، تأوي من حمى هؤلاء الآلهة أو الأولياء إلى بيت كبيوت العنكبوت أوهن وأضال، ولكنهم لا يعلمون حتى هذه البديهية المنظورة فهم يضيفون إلى الضعف والوهن جهلاً و غفلة حتى ليعجزون عن إدراك البديهي المنظور.

ومنه قوله تعالى: ((قُلْ أَتَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ مَا لَا يَنْفَعُنَا وَلَا يَضُرُّنَا وَنُزِدُّ عَلَى أَغْقَابِنَا بَعْدَ إِذْ هَدَيْنَا اللَّهَ كَالَّذِي اسْتَهْوَتْهُ الشَّيَاطِينُ فِي الْأَرْضِ حَيْرَانَ لَهُ أَصْحَابٌ يَدْعُونَهُ إِلَى الْهُدَى انظُرْنَا))
(الأنعام:71)

يقول كالذي ذهبت به مردة الجن الغيلان في الأرض حيران تائهاً ضالاً عن الجادة لا يدري كيف يصنع.. وهذا مبني على ما تزعمه العرب إن الجن تستهوي الإنسان والغيلان تستولي عليه، وهذه صورة لها تأثيرها القوي في النفوس، وكذلك كل تشبيه يبنى على هذا اللون من الاعتقاد وهذا له قيمة بيانية بليغة، ثم إن له أصلاً من الحقيقة وهو أن الرجل يصيبه دوار من هم ألم به حتى ليتخيل صوتاً يدعو ف يتبعه حتى يهلك به⁽²⁾.

1 -مصطفى محمود: القرآن محاولة لفهم عصري، دار المعارف، 1970 م ، ص 251-252

⁽²⁾محمد محمد أبو موسى: البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها في الدراسات البلاغية، مصر، مكتبة وهبة ، 14 شارع عابدين، بدون تاريخ، 474-475

ويريد الله أن يكشف عن حال أولئك الذين يهيئ لهم المعرفة فيفرون منها كأن لم تهيأ لهم أبداً، ثم يعيشون بعد ذلك هابطين تطاردهم أنفسهم وأهواؤهم، بما علموا وبما جهلوا، فلا هم استراحوا بالغفلة ولا هم استراحوا بالمعرفة فيرسم لهم هذه الهيئة⁽¹⁾: ((وَأَنْزَلُ عَلَيْهِمْ تَبَأَ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانْسَلَخَ مِنْهَا فَأَتْبَعَهُ الشَّيْطَانُ فَكَانَ مِنَ الْعَاوِينَ * وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلُ عَلَيْهِ نَلَهَتْ أَوْ تَتْرُكُهُ يَلْهَثُ)) (الأعراف: 175-176)

فالوجهة الفنية في الصورة شاخصة فيها الحركة الدائبة وهي صورة معهودة فهي في تثبيت المعنى المراد بها أشد وأقوى. وهكذا يلتقي الغرض الديني بالغرض الفني كالشأن في جميع الصور التي يرسمها القرآن.

وقوله تعالى: ((أَقَمْنَا أَسْسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَىٰ مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَمْ مَنَ أَسْسَ بُنْيَانَهُ عَلَىٰ شِقَا جُرْفٍ هَارٍ فَأَنْهَارُ بِهِ فِي نَارٍ جَهَنَّمَ)) (التوبة: 109)

فهنا قد أكمل الحركة الأخيرة (فانهار به في نار جهنم) وبذلك طوى الحياة كلها دون أن يذكر ولو كلمة (ثم) في موضع (الفاء) (فانهار) لأن هذا المدى الطويل قصير قصير حتى لا ضرورة لهذا (التراخي) القصير⁽²⁾. ومن بين الحالات النفسية التي يصورها القرآن ما يرسم (نموذجاً إنسانياً واضحاً للعيان):

قوله تعالى: ((هُوَ الَّذِي يُسَيِّرُكُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ حَتَّىٰ إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلِكِ وَجَرَينَ بِهِمْ بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرِحُوا بِهَا جَاءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ وَجَاءَهُمُ الْمَوْجُ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ وَظَنُّوا أَنَّهُمْ أُحِيطَ بِهِمْ دَعَوُا اللَّهَ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ لَئِنْ أَنْجَيْتَنَا مِنْ هَذِهِ لَنَكُونَنَّ مِنَ الشَّاكِرِينَ* فَلَمَّا أَنْجَاهُمْ إِذَا هُمْ يَبْغُونَ فِي الْأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِّ...)) (يونس: 22-23)

يريد أن يبين أن الإنسان لا يعرف ربه إلا في ساعة الضيق حتى إذا جاءه الفرج نسي الله الذي فرّج عنه، ولكنه لا يقولها في هذا النسق الذهني،

¹ سيد قطب : التصوير الفني في القرآن ، ص 44

² انظر المرجع نفسه ص 45- 47

إنما يرسم صورة حافلة بالحركة المتجددة والمشاهد المتتابعة ويرسم في خلالها (نموذجاً انسانياً) وهكذا تحيا الصورة وتتحرك، وتموج وتضطرب وترتفع الأنفاس مع تماوج السفينة وتنخفض ثم تؤدي في النهاية ذلك المعنى المراد أبلغ أداء وأوفاه⁽¹⁾.

ب: التصوير في القصص المروية:

مثال لذلك نأخذ قصة مريم بنت عمران:

قال تعالى: ((وَأذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ اتَّيَدَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا * فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا * قَالَتْ إِنِّي أَعُوذُ بِالرَّحْمَنِ مِنْكَ إِنْ كُنْتَ تَقِيًّا * قَالَ إِنَّمَا أَنَا رَسُولُ رَبِّكِ لِأَهَبَ لَكِ غُلَامًا زَكِيًّا * قَالَتْ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيًّا * قَالَ كَذَلِكَ قَالَ رَبُّكَ هُوَ عَلَيَّ هَيِّئٌ وَلِنَجْعَلَهُ آيَةً لِلنَّاسِ وَرَحْمَةً مِنَّا وَكَانَ أَمْرًا مَقْضِيًّا * فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَدَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا * فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسِيًّا مَنْسِيًّا * فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا * وَهَرِي إِلَيْكَ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رَطْبًا حِينًا * فَكَلِمِي وَأَشْرِبِي وَقَرِّي عَيْنًا فَمَا بَرَّيْنِ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ أَكَلِمَ الْيَوْمَ أَنْسِيًّا * فَأَنْتَ بِهِ قَوْمُهَا تَحْمِلُهُ قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا * يَا أخت هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكَ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكَ بَغِيًّا * فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْأَمْهِدِ صَبِيًّا * قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آتَانِيَ الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا * وَجَعَلَنِي مُبَارَكًا أَيْنَ مَا كُنْتُ وَأَوْصَانِي بِالصَّلَاةِ وَالزَّكَاةِ مَا دُمْتُ حَيًّا * وَبَرًّا بِوَالِدَتِي وَلَمْ يَجْعَلْنِي جَبَّارًا شَقِيًّا * وَالسَّلَامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدْتُ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا))

(مريم: 16-33)

هذه قصة من قصص القرآن الحية المؤثرة التي يسوقها القرآن ليحقق أهدافه الخاصة، وإن كانت المتعة الفنية متحققة فيها كأية قصة منشأة

¹سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص 48

للمتعة الفنية خاصة، والغالب في القصص القرآني -لأنه كتاب تربية وليس كتاب قصة- أن تعرض (لقطات) بعينها من حياة الشخصية التي تتحدث عنها القصة تكون هي موضع العبرة وموضع التأثير، وإن كانت هذه الطريقة ذاتها طريقة عرض لقطات بعينها تعطي القصة القرآنية حيوية خاصة، لأنها تدع للخيال أن يملأ الفجوة ما بين اللقطة واللقطة، فيكون للخيال عمل مزدوج متابعة المشهد المعروض، واكمال ما بين المشهد والمشهد من فجوات.

فاللقطة الأولى تصور مريم العذراء البتول في خلوتها وبينها وبين أهلها حجاب يمنع دخول أحد عليها، وفي فجوتها تلك الآمنة الطاهرة يفجؤها وجود رجل لا تعرفه ولا ينبغي له بحال أن يوجد في مكانها هذا، وعلى حالتها التي كانت عليها في خلوتها، ويترك للخيال أن يتصور فزعها من المفاجأة المذهلة أولاً، وفزعها من وجود رجل معها في خلوتها ثانياً، وهي العفيفة الطاهرة وحين تلتقط أنفاسها تلتفت إلى الرجل الغريب تستنجد بتقواه وتذكره بالله لعله يتركها، ولكنه يفاجئها بمفاجأة أكبر من الأولى وأشق إنه يحدد مهمته، فكأنها هي ذات الشيء الذي كانت تحذره فيما بينها وبين نفسها وتخشاها، وعندئذ يبين لها مهمته كاملة ويشرح لها الأمر الرباني الذي هو مكلف به، ودورها في حمل هذا النبي الذي سيكون رحمة للناس وآية.¹

ثم تجيء فجوة في السياق يملؤها الخيال..

مشاعرها المختلفة المتداخلة. الفرع الذي يهدأ تدريجياً وتحل محله الطمأنينة إلى قدر الله، والخوف مع ذلك من مواجهة أهلها بالغلام وهي تحمله من دون زواج معلن.

وتستمر الفجوة حتى يفجؤها المخاض، ويفجؤنا نحن مشهدها في حالة المخاض، ومرة أخرى تواجه الفرع ويستولي عليها الخوف من المواجهة كل ذلك في آن واحد، فتمنى أن لو ذهبت من الوجود فكانت نسياً منسياً ومرة أخرى تنزل عليها الطمأنينة من عند الله يناديها جبريل ألا تخافي ولا تحزني قد جعل ربك تحتك سرياً، وتمر فجوة أخرى تجيء بعدها مفاجأة

1 - ينظر محمد قطب: دراسات قرآنية، ص 50

المواجهة، وإن كنا نرى مريم هنا كما نتوقع ثابتة الجنان وقد اطمأنت إلى رحمة الله وآياته السابقة معها فلم تعد تخاف، وينتهي المشهد بالمفاجأة الأخيرة في الموقف الطفل الوليد يتكلم ويقول: ((إني عبد الله اتاني الكتاب وجعلني نبيا..))⁽¹⁾

وفي مشهد من قصة إبراهيم وهو يبني الكعبة مع ابنه اسماعيل، وكأنا نحن نشهدهما بينان ويدعوان الآن لا قبل اليوم بأجيال وأزمان.

((وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ * رَبَّنَا وَاجْعَلْنَا مُسْلِمَيْنِ لَكَ وَمِن ذُرِّيَّتِنَا أُمَّةً مُّسْلِمَةً لَّكَ وَأَرِنَا مَنَاسِكَنَا وَتُبْ عَلَيْنَا إِنَّكَ أَنْتَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ * رَبَّنَا وَإِنْعَثْ فِيهِمْ رَسُولًا مِّنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِكَ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَيُزَكِّيهِمْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ)) (البقرة: 127-129)

لقد انتهى الدعاء، وانتهى المشهد واسدل الستار، هنا حركة عجيبة في الانتقال من الخبر إلى الدعاء، هي التي أحيت المشهد وردته حاضراً. فالخبر (إذ يرفع إبراهيم القواعد من البيت وإسماعيل) كان كأنما هو الإشارة إلى رفع الستار ليظهر المشهد: البيت، وإبراهيم وإسماعيل يدعوان هذا الدعاء الطويل، وفي الانتقال هنا من الحكاية إلى الدعاء إعجاز فني بارز، وكم كانت الصورة تنقص لو قيل: وإذ يرفع إبراهيم القواعد من البيت وإسماعيل يقولان: ربنا.. إلخ، إنها في هذه الصورة حكاية وفي الآية حياة، وهذا هو الفارق الكبير إن الحياة في النص لتشب متحركة حاضرة وسر الحركة كله في حذف لفظة واحدة.. وذلك هو الإعجاز⁽²⁾.

وفي قوله تعالى: ((وَإِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِ آيَاتُنَا وَوَلَّىٰ مُسْتَكْبِرًا كَأَن لَّمْ يَسْمَعْهَا كَأَنَّ فِي أُذُنَيْهِ وَقْرًا⁽³⁾)) (لقمان: 7)

¹ينظر محمد قطب: دراسات قرآنية، ص 50-51

²ينظر سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص 57

3 - الوقر: الثقل في الأذن أو الصمم

وترسم هذه الآية صورة لإنسان ضال، تشخصه بجميع حركاته وتصور حركات نفسه وحركات جسده سواء، وعندما تقرأها تتمثل لك صورة هذا الشخص يسمع آيات القرآن تتلى فيقوم شامخاً بأنفه مستكبراً يملأ الحقد قلبه من الداخل، ولكنه يتظاهر بالعظمة التي لا تطيق أن تستمع لمثل هذا القول.. ثم يتولى بكبريائه الزائف هذا متظاهراً بأنه لم يسمع وقد خرق الكلام أذنيه (كأن في أذنيه وقرا) ولا وقر في الحقيقة لكنه التعاضم الكاذب والكبر على الله⁽¹⁾.

ج: مشاهد يوم القيامة وصور النعيم والعذاب:

((فَتَوَلَّ عَنْهُمْ يَوْمَ يَدْعُ الدَّاعِ إِلَىٰ شَيْءٍ نُّكْرٍ * خُشَعًا أَبْصَارُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُّنتَشِرٌ * مُّهْطِعِينَ إِلَى الدَّاعِ يَقُولُ الْكَافِرُونَ هَذَا يَوْمٌ عَسِرٌ)) (القمر 6-8)

فهذا من مشاهد الحشر، مختصر سريع؛ لكنه شاخص متحرك، هذه خارجة من الاجداث في لحظة واحدة، كأنها جراد منتشر أو مشهد الجراد المعهود يساعد على تصور هذا المنظر العجيب وهذه الجموع تسرع في سيرها نحو الداعي، دون أن تعرف لم يدعوها فهو يدعوها (إلى شيء نكر) لا تدريه، (خشعاً أبصارهم) وهذا يكمل الصورة وبمنحها السمة الأخيرة وفي أثناء هذا التجمع والاسراع والخشوع (يقول الكافرون هذا يوم عسر) فماذا بقي من المشهد لم يشخص بعد هذه الفقرات القصار؟ وإن السامعين ليتخيلون اليوم النكر، فإذا هو حشد من صورهم يتجلى فيها الهول الحي الذي يؤثر في نفس كل حي، وإذا كان المشهد السابق يرسم الهول ظاهراً للعيان فهناك صور لا يدركها إلا الوجدان:

((لِكُلِّ أَمْرٍ مِّنْهُمْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُغْنِيهِ)) (عبس 37)، ((وَلَا يَسْأَلُ حَمِيمٌ حَمِيمًا)) (المعارج 10)

إنه لا يوجد أخصر من هذا ولا أدق في تصوير اشتغال القلب والفكر بالهم الحاضر القاهر، حتى لا موضع لسواه، ولا تلفت ولا انتباه⁽²⁾.

¹ينظر محمد قطب: دراسات قرآنية، ص 199

²ينظر سيد قطب : التصوير الفني في القرآن ، ص 59-61

وإذا تم الحشر وابتدأ العرض فها نحن أمام مشهد لجماعة كانت في الدنيا متواذدة متحابه وهي اليوم متناكرة متدابرة.

وهاهم يقتحمون النار فوجاً بعد فوج هذا هو الفوج الاول ينقل إليه نبأ اقتحام الفوج الثاني ((هَذَا فَوْجٌ مُّقْتَحِمٌ مَّعَكُمْ)) فماذا يكون الجواب؟ يكون ((لَا مَرْحَبًا بِهِمْ إِنَّهُمْ صَالُوا النَّارِ)) (ص:59) فهل يسكت المشتومون؟ كلا فهاهم يردون: ((قَالُوا بَلْ أَنْتُمْ لَا مَرْحَبًا بِكُمْ أَنْتُمْ قَدَّمْتُمُوهُ لَنَا فَبِئْسَ الْقَرَارُ)) (ص:60)

وإذا دعوة جامعة: ((قَالُوا رَبَّنَا مَن قَدَّمَ لَنَا هَذَا فَرِذَّةً عَذَابًا ضِعْفًا فِي النَّارِ)) (ص:61).

ثم يفتقد هؤلاء المؤمنين الذين كانوا يتعاملون عليهم في الدنيا ويظنون بهم شراً، فلا يرونهم معهم مقتحمين: ((وَقَالُوا مَا لَنَا لَا تَرَىٰ رِجَالًا كُنَّا نَعُدُّهُمْ مِّنَ الْأَشْرَارِ * أَخَذَتْهُمُ سِحْرِيًّا أَمْ رَأَيْتُ عَنْهُمْ الْأَبْصَارُ * إِنَّ ذَلِكَ لَحَقٌّ تَخَاصُمُ أَهْلِ النَّارِ)) (ص:62-64)

وإننا لنشهد اليوم هذا التخاصم كما لو كان حاضراً في العيان أو إن كل نفس آدمية لتحس في حناياها وقع هذا المشهد وتنفيه، وتحاذر أن تقع فيه⁽¹⁾.

د: التخيل بالتشخيص:

عرفه سيد قطب بأنه "يتمثل في خلع الحياة على المواد الجامدة، والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح حياة انسانية تشمل المواد والظواهر والانفعالات وتهب لهذه الاشياء كلها عواطف ادمية وخلجات انسانية تشارك به الادميين وتأخذ منهم وتعطي"⁽²⁾.

⁰¹المرجع نفسه ، ص 62

⁰²ينظر سيد قطب: التصوير الفني في القرآن ، ص 73

والتشخيص موجود بكثرة في الصور القرآنية وهو الذي سماه علماء البلاغة (المجاز) وهو عندهم "اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة" (1).

وهذا هو الصبح يتنفس ((وَالصُّبْحُ إِذَا تَنَفَّسَ)) (التكوير:18) فيخيل إليك هذه الحياة الوديعه الهادئة التي تنفرج عنها ثناياها، وهو يتنفس فتتنفس معه الحياة ويدب النشاط في الأحياء على وجه الأرض والسماء. وهذه هي الأرض هامة مرة، وخاشعة مرة، ينزل عليها الماء فتتهتز وتحيا: ((وَتَرَى الْأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنْبَتَتْ مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ)) (الحج:5).

وهذه جهنم، جهنم النهمة المتغيظة التي لا يفلت منها أحد ولا تشيع بأحد، جهنم التي تدعوا من كانوا يدعون إلى الهدى ويدبرون وهم لدعوتها على الرغم منهم يحييون! جهنم التي ترى المجرمين من بعيد فتتغيظ وتفور (2) ((يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ)) (ق:30)، ((إِذَا رَأَوْهُمْ مِنْ مَكَانٍ بَعِيدٍ سَمِعُوا لَهَا تَغَيُّظًا وَزَفِيرًا)) (الفرقان: 12)، ((إِذَا أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُوا لَهَا شَهِيقًا وَهِيَ تَفُورُ * تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ الْغَيْظِ...)) (الملك:7-8).

ويفهم من كلام سيد قطب أنه يرى أن التشخيص في القرآن الكريم يحمل على الحقيقة لا على المجاز يقول عند كلامه عن الآية التي تشخص جهنم: "وجهنم هنا مخلوقة حية تكظم غيظها فترتفع أنفاسها في شهيق وتفور ويملاً جوانحها الغيظ فتكاد تتمزق من الغيظ الكظيم وهي تنطوي على بغض وكره يبلغ إلى حد الغيظ والخنق على الكافرين" (3).

والتعبير في ظاهره يبدو مجازاً تصويرياً لحالة جهنم ولكنه يقرر حقيقة فكل خليقة من خلائق الله حية ذات روح من نوعها وكل خليقة تعرف

1 صلاح عبدالفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص 73

2 سيد قطب: المرجع السابق، ص 74

3 - صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ص 136

ربها وتسبح بحمده.. وهذه الحقيقة وردت في القرآن في مواضع شتى تشعر بأنها تقرر حقيقة مكنونة في كل شيء في هذا الوجود...⁽¹⁾

وهذا هو الغضب كأنه إنسان يتحدث إلى نبي الله موسى ويحته على التهور وعندما سكت عنه هدأ سيدنا موسى وأخذ الألواح: ((**وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُوسَى الْغَضَبُ أَخَذَ الْأَلْوَحَ**)) (الأعراف:154)

ه: التجسيم:

(ومنه كل التشبيهات التي جيء بها لإحالة المعاني المجردة والحالات صورا وهيئات)⁽²⁾.

((**أَلَمْ تَرَ كَيْفَ صَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ تُؤْتِي أَكْلَهَا كُلَّ حِينٍ يَأْذِنُ رَبُّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ** * **وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِنْ فَوْقِ الْأَرْضِ مَا لَهَا مِنْ قَرَارٍ**)) (إبراهيم:25-26)

كلمة التوحيد مثل الشجرة لها أغصانها وجذورها، تؤتي أكلها كل حين هذه الحركة الدائمة؛ تؤكد أن المؤمن لن يعدم الخير في حياته.

هناك لون آخر من التجسيم وهو تجسيم المعنويات لاعلى وجه التشبيه والتمثيل بل على وجه التصيير والتحويل.

ومنه قوله تعالى: ((**وَوَجَدُوا مَا عَمِلُوا حَاضِرًا وَلَا يَظِلُّمُ رَبُّكَ أَحَدًا**)) (الكهف:49)

فيجعل كأن هذا العمل المعنوي مادة محسوسة تحضر على وجه التشخيص.

ويجسم لنا حالة نفسية معنوية هي حالة التضايق والضجر فيجسمها كحركة جسمانية⁽³⁾:

¹المرجع نفسه ، ص 136

²سيد قطب : التصوير الفني في القرآن ، ص (78-79)

³سيد قطب : التصوير الفني في القرآن، ص 79-80

((وأَنْذَرَهُمْ يَوْمَ الْآزِفَةِ إِذِ الْقُلُوبِ لَدَى الْحَنَاجِرِ كَاطْمِينٍ مَا لِلظَّالِمِينَ مِنْ حَمِيمٍ وَلَا شَفِيعٍ يَطَاعُ))، (غافر:18)

فالقلوب في هذه الصورة لها حركة محسوسة مجسمة، فهي تنتقل من أمكنتها المخصصة لها وتفارق مواضعها المعهودة إلى أن تبلغ الحناجر وتصل إليها، وهي لم تنتقل إلا من شدة الضيق والضجر (كاظمين)⁽¹⁾.

ومن التجسيم وصف المعنوي بمحسوس: كوصف العذاب بأنه غليظ⁽²⁾:

((وَمِنْ وَرَائِهِ عَذَابٌ غَلِيظٌ)) (إبراهيم:17)

فينتقل العذاب من معنى مجرد إلى جسم له حيز وسمك ويجتمع التخيل والتجسيم كثيراً في المثال الواحد من القرآن فيصور المعنوي المجرد جسماً محسوساً ويخيل حركة لهذا الجسم أو حوله من إشعاع التعبير.

((بَلْ نَقُذِرُ بِالْحَقِّ عَلَى الْبَاطِلِ فَيَدْمَغُهُ فَإِذَا هُوَ زَاهِقٌ)) (الأنبياء:18)

فكأنما الحق قذيفة خاطفة تصيب الباطل فتزهقه.

بذلك نجد أن التخيل أسلوب متبع في القرآن الكريم، فبالرغم من الخلاف في مسألة التخيل من بعض أهل العلم، فبعضهم رفض التخيل جملة وتفصيلاً، والبعض الآخر قد بالغ في تفسير التخيل في القرآن الكريم حتى وصل مرحلة الغلو، إلا أن الباحث قد توصل إلى أن أسلوب التخيل في القرآن الكريم، هو الأساس في مسائل كثيرة منها الوعد، والوعيد، وصور الجنة والنار، وقصص الأنبياء؛ وحياتهم ودعوتهم، فتزداد صلة الإنسان بهم وثاقَةً، فعليه فالوسطية في الدراسة مطلوبة.

¹صلاح عبدالفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص 150

²سيد قطب: المرجع السابق، ص 82

الخاتمة:

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، ونحمده ونشكره على أن وفقنا في إنجاز هذا العمل عسى ولعل أن ينتفع به غيرنا من طلاب العلم والمعرفة.

كما ذكر الباحث إن اليونان قد سبقوا العرب في دراسة التخييل، واستفاد العرب من الترجمة، فتوسعوا في دراسته، ومن هؤلاء نجد حازم القرطاجني الذي وضع له نظاماً دقيقاً، وقبله كان عبدالقاهر الجرجاني الذي وضَّح حدوده، وبيَّن علاقته بالصدق والكذب.

وتكمن الفائدة في هذا البحث في أنه يبين مواضع التخييل في القرآن الكريم، وهي صور جمالية تؤكد سحر بيان القرآن الكريم وبلاغته وإعجازه، وبمعرفة التخييل وعناصره يستطيع القارئ أن يتذوق النص الأدبي ويعايش تجربته كأن أحداثها ماثلة أمامه، وبذلك يستطيع أن يقارن بين حياة الأديب في الماضي، والحياة الآن وأوجه الشبه والاختلاف.

والتخييل مهم بالنسبة للشعراء والأدباء، فالموهبة لديهم فطرية ولكنها تحتاج للصقل بمثل هذه الدراسات، إذ أنه لا يمكن أن نتصور قصيدة أو قطعة أدبية خالية من أسلوب التخيل، لذلك نجد أن الشعراء يتفوقون على بعضهم بخصوصية الخيال.

وقد تطرق الباحث في هذه الدراسة إلى التعريف بمفهوم التخيل، متتبِعاً نشأته في كل مراحل عصوره، دراسة نظرية تطبيقية، مروراً بتقسيماته الداخلية، كذلك دلف إلى توضيح الفروق بين الخيال والوهم؛ كما تناول بالدراسة القيم الشعورية والتعبيرية؛ وعلاقتها بعملية الإبداع الأدبي، وتأثيرها على المتلقي.

وأخيراً نرجو أن نكون قد أفدنا واستفدنا، فالصواب والخطأ وجهان لعملة واحدة، فإن أصبنا فمن الله عز وجل، وإن أخطأنا فمن أنفسنا والشيطان الذي نسأل الله العلي القدير أن يجنبنا وأعمالنا مكره.

النتائج والتوصيات:

قد تبين من خلال البحث أن نظرية التخيل تصلح أن تطبق على القرآن الكريم، ولكن دون غلو، حتى لا ندخل في تجسيم الذات الإلهية وغيرها، فيجب على الباحث في مجال التخيل الالتزام بمذهب أهل السنة والجماعة.

- إيماناً منا بأهمية دراسة التخيل دراسة مستفيضة نناشد أمناء المكتبات بتوفير الكتب والمراجع التي تحمل في طياتها هذه المواضيع؛ حتى يتسنى للطلاب دراستها فيستفيدوا منها في تنمية خيالهم فتتفجر مواهبهم الأدبية.

- على الأدباء والنقاد أن يتوجهوا إلى دراسة التخيل لأنه مصدرهم الذي يمدهم بالصور والخيالات حتى يوفي بتصوراتهم عن الكون والحياة.

- كما يوصي الباحث المهتمين بأمر التخيل بأن يتوسعوا في دراسته، بحيث يرى الباحث أن التخيل لم يُحط بكل جوانبه، وما تم إمالة اللثام عنه حتى الآن في هذه الدراسة والدراسات السابقة هو غيض من فيض، فما زال بحر هذه الظاهرة عميقاً فقط يحتاج إلى من يغوص في أعماقه ويخرج لنا اللآئ والجواهر الثمينة.

- ومما لاشك فيه أن الغرب بعامة وفرنسا خاصة قد قطعوا أشواطاً في دراسات الخيال والعملية التخيلية، فنحن في حوجة إلى من يترجم لنا هذه الدراسات الحديثة وتوفيرها لنا في المكتبات العربية حتى ننهل الصالح منها.

فهرس الآيات

| الصفحة | السورة | الآية | م |
|--------|--------------|-----------------------|---|
| 76 | البقرة: 127- | (وَإِذْ يَرْفَعُ ة | 1 |

| | | | |
|---|--|---------------------|----|
| | إِبْرَاهِيمَ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا ..) | 129 | |
| 2 | ((قُلْ أَتَدْعُونَ مِن دُونِ اللَّهِ مَا لَا يَنْفَعُنَا وَلَا يَضُرُّنَا....)) | الأنعام:71 | 72 |
| 3 | ((إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوا عَنْهَا لَا تُفَتِّحْ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ ...)) | الأعراف:40 | 71 |
| 4 | ((وَلَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الْغَضَبُ أَخَذَ الْأَلْوَاخَ)) | الأعراف: 154 | 80 |
| 5 | ((وَإِذْ عَلَيْنَهُمُ بِتَابِ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانْسَلَخَ مِنْهَا)) | الأعراف: 175 | 73 |
| 6 | ((وَإِذْ عَلَيْنَهُمُ بِتَابِ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانْسَلَخَ مِنْهَا...)) | الأعراف: 176-175 | 46 |
| 7 | ((يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمْ انفِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ | التوبة:38 | 46 |

| | | | |
|----|---|-------------------|----|
| | أَتَأْتَلْتُمْ إِلَى الْأَرْضِ...)) | | |
| 8 | ((أَقَمَنْ أَسَسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ حَيْرٌ...)) | التوبة: 109 | 73 |
| 9 | ((هُوَ الَّذِي يُسَيِّرُكُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ...)) | يونس: 22- 23 | 74 |
| 10 | ((وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكَ وَيَا سَمَاءُ أَقْلَعِي...)) | هود: 44 | 13 |
| 11 | ((وَمِنْ وَرَائِهِ عَذَابٌ عَظِيمٌ)) | إبراهيم: 17 | 81 |
| 12 | ((مَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ...)) | إبراهيم: 18 | 71 |
| 13 | ((أَلَمْ تَرَ كَيْفَ صَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا تَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ... مَا لَهَا مِنْ قَرَارٍ)) | إبراهيم 25- 26 | 80 |
| 14 | ((وَوَجَدُوا مَا عَمِلُوا خَاصِرًا وَلَا يَظِلُّمُ رَبُّكَ أَحَدًا)) | الكهف: 49 | 81 |

| | | | |
|----|---|----------------|----|
| 15 | ((وَأَذْكَرٌ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَدَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا..... وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا)) | مريم: 16-33 | 74 |
| 16 | ((يُخِيلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهُ تَسْعَى)) | طه: 66 | 12 |
| 17 | ((بَلْ قَالُوا أَصْعَاتُ أَخْلَامٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ فَلْيَأْتِنَا بآية...)) | الأنبياء: 5 | 13 |
| 18 | ((بَلْ تَقْذِفُ بِالْحَقِّ عَلَى الْبَاطِلِ فَيَدْمَغُهُ فَإِذَا هُوَ رَاهِقٌ)) | الأنبياء: 18 | 81 |
| 19 | ((وَتَرَى الْأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَرَّتْ وَرَبَّتْ...)) | الحج: 5 | 79 |
| 20 | ((إِذَا رَأَتْهُمْ مِنْ مَكَانٍ بَعِيدٍ سَمِعُوا لَهَا تَعْطِيطًا | الفرقان: 12 | 79 |

| | | | |
|----|---|-------------------------|-----------|
| | وَزَفِيرًا)) | | |
| 21 | ((مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنْكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا ..)) | العنكبوت: 41 | 72 |
| 22 | ((وَإِذَا تَنَلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا وَلَى مُسْتَكْبِرًا كَأَن لَّمْ يَسْمَعْهَا ..)) | لقمان:7 | 77 |
| 23 | ((وَيَقُولُونَ إِنَّا لَنَارِكُو آلِهَتِنَا لشَاعِرٍ مَّجْنُونٍ)) | الصفات:36 | 13 |
| 24 | ((هَذَا فَوْجٌ مُّفْتَحِمٌ مَّعَكُمْ... لَآ مَرْحَبًا بِهِمْ إِنَّهُمْ صَالُوا النَّارِ)) | ص:59 | 78 |
| 25 | ((قَالُوا بَلْ أَنْتُمْ لَا مَرْحَبًا بِكُمْ أَنْتُمْ قَدَّمْتُمُوهُ لَنَا فَيَسِّنَ الْقَرَارِ)) | ص:60 | 78 |
| 26 | ((قَالُوا رَبَّنَا مَنْ قَدَّمَ لَنَا هَذَا فَرِدُّهُ عَذَابًا صِغْفًا | ص:61 | 78 |

| | | | |
|----|---|------------------|-----------|
| | فِي النَّارِ)) | | |
| 27 | ((وَقَالُوا مَا لَنَا لَا تَرَىٰ رَجَالًا كُنَّا نَعُدُّهُمْ مِّنَ الْأَشْرَارِ... إِنَّ ذَلِكَ لَحَقُّ تَخَاصُّمِ أَهْلِ النَّارِ)) | ص:62-64 | 78 |
| 28 | ((وَأَنْذِرْهُمْ يَوْمَ الْآزِفَةِ إِذِ الْقُلُوبِ لَدَى الْحَنَاجِرِ كَاطْمِينَ...)) | غافر:18 | 81 |
| 29 | ((يَوْمَ تَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأَتْ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ)) | ق:30 | 79 |
| 30 | ((فَتَوَلَّ عَنْهُمْ يَوْمَ يَدْعُ الدَّاعِ إِلَىٰ شَيْءٍ يَكْفُرُ... يَقُولُ الْكَافِرُونَ هَذَا يَوْمُ عَسْرٍ)) | القمر:6-8 | 77 |
| 31 | ((إِذَا الْفُجَا فِيهَا سَمِعُوا لَهَا شَهيقاً وَهِيَ تَفُورُ * تَكَادُ تَمَيَّرُ مِنَ | الملك:7-8 | 79 |

| | | | |
|-----------|--|----------------------|-----------|
| | الْعَيْطُ...)) | | |
| 32 | ((إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ * وَمَا هُوَ يَقُولُ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَّا تُؤْمِنُونَ)) | الحاقة: 40-41 | 13 |
| 33 | ((وَلَا يَسْأَلُ حَمِيمٌ حَمِيمًا)) | المعارج: 10 | 78 |
| 34 | ((لِكُلِّ أَمْرٍ مِّنْهُمْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُعْنِيهِ)) | عبس: 37 | 78 |
| 35 | ((وَالصُّبْحُ إِذَا تَنَفَّسَ)) | التكوير: 18 | 79 |

فهرس الأعلام

| الرقم | العلم | الصفحة |
|-------|-------------------|--------|
| 1 | أرسطو طاليس | 8 |
| 2 | اسحق بن حنين | 17 |
| 3 | إفلاطون | 7 |
| 4 | البطليوسي | 15 |
| 5 | التبريزي | 14 |
| 6 | الجاحظ | 16 |
| 7 | حازم القرطاجني | 21 |
| 8 | ابن ذكوان | 12 |
| 9 | ابن رشد | 11 |
| 10 | ابن رشيق | 26 |
| 11 | الزمخشري | 25 |
| 12 | سيد قطب | 19 |
| 13 | ابن سينا | 10 |

| | | |
|----|-------------------------------|----|
| 14 | عاطف جودة نصر | 21 |
| 15 | عبد القاهر الجرجاني | 12 |
| 16 | أبو عبيد | 15 |
| 17 | عمر بن الخطاب | 68 |
| 18 | الفارابي | 9 |
| 19 | فلوطرخس | 8 |
| 20 | أبو القاسم الشابي | 21 |
| 21 | ابن قتيبة | 44 |
| 22 | قسطا بن لوقا | 17 |
| 23 | الكندي | 17 |
| 24 | كوليرج | 18 |
| 25 | محمد بن عبد الكريم المغيلي | 6 |
| 26 | محمد قطب | 69 |
| 27 | المطرزي | 7 |
| 28 | ابن المعتز | 16 |
| 29 | مواري بوندي | 8 |

فهرس الأشعار

| الرقم | البيت | الشاعر | البحر | الصفحة |
|-------|--|----------------------|--------|--------|
| 1 | بكى شجوه الإسلام من علمائه رأوا من بكائه فما اكثرثوا لما | أبو العتاهية | الطويل | 57 |
| 2 | أقتاعة، من بعد طول جفاء بدنو طيف من حبيب ناء! | أبو فراس الحمداني | الكامل | 51 |
| 3 | ديارهم انتزعناها انتزاعا وأرضهم اغتصبتها اغتصبا | أبو فراس الحمداني | الوافر | 57 |
| 4 | لعل الليالي إن يعدن فرما المصائب تجلين إجلاء الغيوم | أبو فراس الحمداني | الطويل | 58 |
| 5 | طللت تيدل الأفعال بعدي ما يغب وبيلغني اغتياك | أبو فراس الحمداني | الوافر | 55 |
| 6 | ولاتفن الحرب عندي فإنها وسرابي طعامي مد يغت الصبا | أبو فراس | الطويل | 51 |

| | | | | |
|----|--|----------------------|-----------------|----|
| | | الحمداني | | |
| 7 | فيا ليت شرابي من وداك صافياً وشربي من ماء الفرات سراب | أبو فراس الحمداني | الطويل | 60 |
| 8 | وعارضني السحاب فقلت مهلاً فإني من دموعي في سحاب | أبو فراس الحمداني | الوافر | 59 |
| 9 | كلفتمونا حدود منطلقكم فالشعر يكفي عن صدقه كذبه | البحثري | المنسر ح | 25 |
| 10 | ولا زوردية تزهو بزرقها بين الرياض على حمر اليواقيت | أبو العتاهية | البيسط | 64 |
| 11 | كيف إصلاح القلوب إنما هن قروح | أبو العتاهية | مجزوء الرملة | 55 |
| 12 | لعبت بسحرنا والشعر سحر فتينا منه تويتنا النصوحا | أبو العلاء المعري | الوافر | 15 |
| 13 | ذهب ابن حجر بالقريض وقوله ولقد أجاد فما يعاب زياد | شيخ من الجن | الكامل | 20 |
| 14 | ولرب مثلك قد رشدت بغيه وإخال صاحب غيه لم يرشد | ابن أحمر | الكامل | 15 |
| 15 | الشيبة كره وكره أن يفارقني أعجب بشيء على البيضاء مودود | أبو تمام | البيسط | 24 |
| 16 | برياض تخايل الأرض فيها خيلاء الفتاة في الإبراد | ابن الرومي | الخفيف | 40 |
| 17 | دَعْوُكَ لِلجَفْنِ القَرِيحِ المُسَهَّدِ كَدَيِّ وَلِللُّؤْمِ القَلِيلِ المُشَرَّرِ | أبو فراس | الطويل | 50 |
| 18 | فإن تفتدوني تفتدوا شرف العلاء، وأسرع عوادٍ إليها، معوود | أبو فراس | الطويل | 52 |
| 19 | إذا القوم قالوا من فتى خلت أنني عنيت فلم أكسل ولم أتبلد | طرفة ابن العبد | الطويل | 14 |
| 20 | أبا الأراجيز يا ابن اللؤم توعدني وفي الأراجيز، خلت اللؤم والخور | جرير | البيسط | 14 |
| 21 | ولا تحسن المجد زقاً وقينة فما المجد إلا السيف والفتكة البكر | المتنبي | الطويل | 39 |
| 22 | أطعت مطامعي فاستعبدتني ولو أني قنعت لكنت حراً | أبو العتاهية | الوافر | 58 |
| 23 | إذا أنت لم تطهر من الجهل والخنا فلست على عوم الفرات بطاهر | أبو العتاهية | الطويل | 52 |
| 24 | إني سألت القبر: ما فعلت بعدي وجوه فيك مُنْعَفرة | أبو العتاهية | الكامل | 54 |
| 25 | ما أنس لا أنس خبازاً مررت به يدحو الرقاقة كشك اللمح بالبصر | ابن الرومي | البيسط | 42 |
| 26 | إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى وأذلت دمعاً من | أبو فراس | الطويل | 64 |

| | | | | |
|----|--|----------------------|----------------|----|
| | خلائقه الكبير | الحمداني | | |
| 27 | أدر الكؤوس وسقنا فالدهر بالأعمار دائر | أبوفراس | الكامل | 64 |
| 28 | راقت ورق نسيمها فكأنها أهدت إليك تنفس الأسحار | أبوفراس | الكامل | 62 |
| 29 | تسألني: من أنت؟، وهي عليمة على خالهِ نُكْرُ؟ وَهَلْ يَفْتَى مِنِّي | أبوفراس | الطويل | 59 |
| 30 | وما خلت أبقى بيننا من مودة عراض المذاكي المسنفات القلائصا | ابن بري | الطويل | 14 |
| 31 | إنَّ الغنيَّ هو الغنيُّ بنفسه وَلَوْ أَنَّهُ عَارِي الصَّنَائِكِ، خاف | أبوفراس | الكامل | 63 |
| 32 | ارجع فالليل تثير مخاوفه قلقي | نازك الملائكة | المتدارك | 47 |
| 33 | وبخت عبدك بالعمى فأفدته بصراً وأنت محسن لعماك | أبو العتاهية | الكامل | 62 |
| 34 | سموت إليها بعد ما نام أهلها سمو حباب الماء حالاً على حال | امرؤ القيس | الطويل | 61 |
| 35 | قاتل هواك إذا دعاك لفتنة قاتل هواك هناك كل قتال | أبو العتاهية | الكامل | 59 |
| 36 | أنته الخلافة منقادة إليه تجرر أذيالها | أبو العتاهية | المتقارب | 60 |
| 37 | أهرب بنفسك من دنيا مضللة قد أهلكك قبلك الأحياء والمملا | أبو العتاهية | البسيط | 50 |
| 38 | وقلت الشمس في البيداء تبر ومثلك من تخيل ثم خالا | أبو العلاء المعري | الوافر | 14 |
| 39 | لا تنكري عَطَلَ الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي | أبو تمام | الكامل | 23 |
| 40 | يَاسَيِّدَا، مَائِعَدَّ مَكْرَمَةً، إِلَّا وَفِي رَاحَتِيهِ أَكْمَلُهَا | أبوفراس | المنسر | 55 |
| 41 | ومن عرف الأيام معرفتي بها وبالناس روى رمحه غير راحم | المتنبي | الطويل | 38 |
| 42 | يعرُّ على الأعبة، بـ"الشام"، حبيبٌ، باتَ مَمْنُوعَ المَتَام | أبوفراس | الوافر | 58 |
| 43 | قالوا: حلقت الشارين وبا ضياع الشارين | ابن الرومي | مجزوء الرجز | 42 |
| 44 | أجنت لك الوجد أغصان وكتبان فيهن نوعان تفاح ورمان | ابن الرومي | البسيط | 39 |

قائمة المصادر والمراجع:

*القرآن الكريم

- 1- أحمد الامين الشنقيطي: المعلقات العشر، دار الكتاب العربي دمشق، ط الأولى، 2008م
- 2- أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، بيروت دار النهضة العربية، د ت
- 3- أحمد محمد الحوفي: الفكاهة في الأدب، القاهرة، الفجالة، نهضة مصر للطباعة والنشر، يناير 2001م
- 4- إدريس الناقوري: المصطلح النقدي في نقد الشعر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1982م
- 5- أرسطو طاليس: كتاب النفس، نقله الى العربية أحمد فؤاد الأهواني، ط 2، دار إحياء الكتب العربية، 1962م
- 6- أرسطو طاليس: فن الشعر، نقله أبو بشر متى بن يونس الغنائي من السريالي إلى العربي، تحقيق وترجمة، محمد شكري اباد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د ت
- 7- إسماعيل بن حماد الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، بيروت دار العلم للملايين 1999م
- 8- إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي الى ابن رشد، ط 1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1983م

- 9- أميل يعقوب، ومي شيخان: قاموس المصطلحات اللغوية والأدب، بيروت 1987م.
- 10- أبو بكر يعقوب بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، ضبط وشرح نعيم زرزور، بيروت دار الكتب العلمية، 1989
- 11- تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، بدون طبعة، بدون تاريخ
- 12- جابر عصفور: الصورة الفنية "في التراث النقدي والبلاغي"، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، بيروت الحمراء، بدون تاريخ
- 13- جابر عصفور: مفهوم الشعر "دراسة في التراث النقدي"، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة 1983م
- 14- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي 2007
- 15- ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، منشورات مكتبة الهلال، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1987
- 16- الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الجزء الأول، تحقيق عبد الحميد هندراوي، بيروت صيدا، المكتبة العصرية، 1424هـ-2004م
- 17- الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، حققه وفصله وعلق على حواشيه، محمد محي الدين عبد المجيد، دار الجيل بيروت، ط الخامسة، 1981م
- 18- أبو الحسين أحمد ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هرون، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، إسماعيليان نجفي، د ت
- 19- الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، مكتبة نزار

- 20- ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، 1973
- 21- سهير القلماوي: فن الأدب المحاكاة، مكتبة الحلبي، القاهرة، 1953م
- 22- سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، الطبعة الشرعية العاشرة، 1408 - 1988م، دار الشروق القاهرة
- 23- سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، الطبعة الشرعية السادسة، 1410-1990م، دار الشروق القاهرة، 8 شارع سيبويه المصري، مدينة نصر
- 24- ابن سينا: الاشارات والتنبيهات مع شرح نصير الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، ط دار المعارف، د ت
- 25- ابن سينا: الشفاء، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1988
- 26- صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، الطبعة الاولى، حطين عمان، الاردن، 1403هـ- 1983م
- 27- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الإيمان المنصورة
- 28- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، تحقيق محمد الفاضلي، ط 2، المكتبة العصرية، بيروت، 1999م
- 29- عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، د ت
- 30- عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م
- 31- أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، كلمات عربية للترجمة والنشر، مصر القاهرة، د ت

- 32- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، 1979م
- 33- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، الجزء الأول الطبعة الثالثة
- 34- محمد بن احمد الانصاري: تفسير القرطبي، دار الفكر
- 35- محمد الأمين بن محمد بن مختار الجنكي الشنقيطي: أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، دار الفكر 1415هـ- 1995م، المجلد الرابع
- 36- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دط، دت
- 37- محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت، حلب سوريا، دت
- 38- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، الطبعة السادسة يونيو 2005، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر
- 39- أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي: تقديم وتحقيق علال الغازي، ط الأولى، مكتبة المعارف، 1401- 1980
- 40- محمد قطب: دراسات قرآنية، القاهرة، 8 شارع سيويه المصري ، دار الشروق، الطبعة الثامنة 1425-2004م
- 41- محمد محمد أبو موسى: البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، وأثرها في الدراسات البلاغية، مصر مكتبة وهبة، 14 شارع عابدين، دت
- 42- محمد نايل: اتجاهات وآراء في النقد الحديث، القاهرة مطبعة العاصمة، 1965
- 43- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي والعربي، ط 1 بيروت، دت
- 44- مصطفى محمود: القرآن محاولة لفهم عصري، دار المعارف، 1970م

45- مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب الجاهلية والعصور
الاسلامية، ج 1

46- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت، المجلد الحادي عشر، ط
الاولى، 1410هـ-1990

47- ابن منظور: لسان العرب المحيط، تقديم عبدالله العليلى، أعاد
بناءه على الحرف الاول من الكلمة يوسف الخياط، دار الجيل بيروت
1988

48- يوسف كرم الله، ومداد وهبة، ويوسف شلالة: المعجم الفلسفي،
القاهرة، 1966

الدواوين:

- 1--ديوان ابن الرومي، شرح كامل كيلاني، طبعة القاهرة 1924، ج 3
- 2- ديوان أبي فراس الحمداني، عني بجمعه ونشره د/ سامي الدهان ،
كلية العلوم بيروت، 1363هـ-1944م

المجلات والدوريات:

- 1— مسعود أكبري زادة، هداية الله تقي زادة، ستار مشايخي: مجلة
التراث الأدبي- السنة الأولى - العدد الثاني
- 2- ميسون شوا: عناصر التخيل في الشعر العربي- أبو العتاهية نموذجاً،
منشورات التراث العربي

فهرس الموضوعات

| الموضوع | رقم الصفحة |
|-----------|------------|
| البسمة | أ |
| الاستهلال | ب |

| | |
|--|-------|
| الإهداء | ج |
| الشكر والعرفان | د |
| المستخلص | هـ |
| Abstract | و |
| المقدمة | 1-3 |
| الفصل الأول: مفهوم التخيل في النقد الأدبي | 4 |
| أولاً: نشأة المصطلح | 5 |
| أ: في اللغة | 5-7 |
| التخيل عند الفلاسفة اليونانيين | 7-9 |
| الخيال عند الفلاسفة المسلمين | 9-12 |
| ب: في القرآن الكريم | 12-14 |
| ج: التخيل في المادة الفنية: الشعر وأقوال العرب | 14 |
| في الشعر | 14-15 |
| في أقوال العرب | 15-16 |
| الفرق بين الخيال والوهم | 16-19 |
| الفرق بين التخيل والتصوير | 19-20 |
| ثانياً: التأصيل للمصطلح | 20-27 |
| التكامل النظري والمنهجي للمصطلح | 27-33 |

| | |
|--|-------|
| الفصل الثاني: التخيل في الأدب العربي | 34 |
| القيم التعبيرية والشعورية في الأدب | 35-36 |
| أولاً: القيم الشعورية | 36-43 |
| ثانياً: القيم التعبيرية | 43-48 |
| العلاقة بين القيم الشعورية والتعبيرية | 48 |
| نماذج من التخيل في الأدب العربي: | 48 |
| التخيل في الشعر العربي: | 48 |
| 1- المبالغة والتوسع | 49-53 |
| 2- الإيماء والإيحاء | 53-56 |
| 3- التجسيم والتجسيد | 56-60 |
| 4- الاختراع والإبداع | 60 |
| الفصل الثالث: التخيل في القرآن الكريم | 66 |
| أولاً: التخيل في القرآن الكريم | 67-71 |
| ثانياً: نماذج منه | 71 |
| أ: إخراج المعاني الذهنية في صورة حسية | 71-74 |
| ب: التصوير في القصص المروية | 74-77 |
| ج: مشاهد يوم القيامة وصور النعيم والعذاب | 77-78 |
| د: التخيل بالتشخيص | 79-80 |
| هـ: التجسيم | 80-82 |
| الخاتمة | 83 |
| النتائج والتوصيات | 84 |
| فهرس الآيات | 85-86 |

| | |
|------------------------|-------|
| فهرس الأعلام | 87 |
| فهرس الأشعار | 88-89 |
| قائمة المصادر والمراجع | 90-94 |
| فهرس الموضوعات | 95-97 |