أهمية الجوهر التخييلي في تحقيق شعرية النتاج الأدبي عند السجلماسي

أ. فافة هاجر

جامعة مُحَّد الصديق بن يحي – جيجل–

الملخص:

يعد موضوع الشعرية من أهم المواضيع النقدية التي أعمل فيها النقاد أقلامهم قديما وحديثا، وانبروا تحت لواء كتبهم يؤصلون ويأسسون لها، واستقطبت آلاف الدارسين لمحاولة استكناه جوهرها في محاولة تفريقهم بين الشعر واللاشعر، باعتبارها خصيصة مهمة في كل إنتاج أدبي، ويعد التخييل أبرز القيم الجمالية في النص، ولب العملية الشعرية، التي يعنى المبدع بتفجير طاقة ذلك اللب في منتوجه النصاني، ولهذا فإننا نسعى في هذه الورقة البحثية إلى مناقشة وإبراز أهمية العنصر التخييلي في تحقيق شعرية النتاج الإبداعي، جاعلين من "**السجلماسي**" عينة وشاهدا حيا في دراستنا هذه، والذي جعل من التخييل البؤرة البنائية في تحديد مفهوم شعرية الخطاب.

الكلمات المفتاحية: التخييل، الشعرية، النتاج الأدبي، السجلماسي.

Abstract:

The theme of poeticism is one of the most important critical topics in which critics work in their old and modern works. They are inspired by their books. They have attracted thousands of scholars to attempt to capture their essence in an attempt to differentiate them from poetry and impoetry. In this text, we seek to discuss and highlight the importance of the imaginary element in the realization of the poetry of creative output, making the "Sagalmasi" a sample and a living witness in our study, which The focus of Al imagination in determining the structural concept of poetic discourse.

Keywords: Imagination, Poeticism, Creative Creativity, Recordings, Sagalmasi.

مقدمة:

لا يخفى على عاقل أن الشعرية وإن كانت نظرية معاصرة فإن لها امتدادات عميقة في تراثنا العربي القديم، الذي تأثر أربابه أيضا بالتراث اليوناني، تأثيرا بدا جليا في مؤلفاتهم وتحليلاتهم، ما يدفعنا إلى القول أن الشعرية عرفت تطبيقيا قبل أن تعرف نظريا، عرفت ممارسة قبل أن يستوي البحث التنظيري على سوقه وتصبح "الشعرية" تلك النظرية المعيارية، غير أن القدماء وإن كانت لهم يد كبيرة في إرساء دعائم هذه النظرية إلا أنهم لم يعرفوها على النحو المعاصر، بل حتى إن التسمية حديثة حداثة النظرية، أو كما قال أحد الدرسين أنها "تجمع في حقيقتها بين

عمق الماضي ونضج الحاضر"، وما من ريب أنها في بداياتها ارتبطت ارتباطا وثيقا بالشعر حتى أخذت التسمية عن رحمه.

وقد اكتسبت الشعرية (Poetik) تسميات متعددة ذات مفاهيم موحدة، ما ينبئ بوجود فوضى مصطلحية في استعمالها، على غرار مصطلح الشاعرية، الشعرانية، الإنشائية، علم الأدب، الأدبية، الماء الشعري، نظرية الشعر، علم الظاهرة الأدبية، البويطيقا ... إلخ، وهي في الأصل كلمة يونانية، الشيء الذي يجعل من اليد الأرسطية عظيم الفضل في تكوين معالم النقد التراثي العربي، والذي لاقى صداه في الدراسات الحداثية، فمعلوم أن أرسطو أقام نظريته في الفنون ككل – وفي مقدمتها الشعر– على أساس جمالي لا يتحقق إلا عن طريق مفهوم مركزي هو المحاكاة والتخييل، فغدا الحجر الأساس في كل فلسفة جمالية حتى عصرنا الراهن، وعد خصيصة مهمة في اللغة الأدبية، وبخاصة الشعرية منها.

وحقيقة التخييل المكون لشعرية النص الأدبي قائمة على مدى تأثيره في المتلقي، وقدرته على تحريك انفعالاته، وتهييج وجدانه عن طريق الإيحاء، وكأنه نوع من أنواع المخادعة للمتلقي من خلال ما يعرف بالإيهام، إن هذا العنصر يعد من أهم المكونات التي تجعل من النص الأدبي "أدبا" والذي بانعدامه أو غيابه تنتفي شعرية النص، لذلك فإن النقاد قديما وحديثا، وعلى اختلاف مشاربهم، ومنطلقاتهم المعرفية، جعلوا من الأداة التخييلية معيارا تميز به الكتابة الشعرية عن اللاشعرية.

أولا: ملامح الشعرية في المنجزات النقدية قديما وحديثا:

قبل البدء في الحديث عن طبيعة الشعرية من حيث المصطلحات التي استقدمها النقاد للتعبير عن الأدوات والعناصر الإبداعية التي تجعل من الشعر شعرا، أو العناصر الجمالية التي بموجبها تتحقق أدبية الأدب نقدم مفهوما بسيطا للشعرية بعيدا عن اجترار ما قدمه السلف والخلف لهذا المصطلح، إنما القصد هاهنا إلى مفهوم شامل يميط لجام الغموض عن هكذا مصطلح معقد، حيث «إن البحث في شعرية النصوص الإبداعية سيبقى دائما مجالا خصبا لتصورات ونظريات مختلفة (...) وسيبقى البحث في الشعرية محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا»[(i)]، وحتى بنية مصطلحية قارة غير أن مصطلح "الشعرية" يمتاز من «بين كل المصطلحات المتراكمة بقدر وافر من الكفاءة الدلالية والشيوع التداولي، جعلها تهيمن على ماسواها»[(ii)] من المصطلحات ما يخولنا إلى القول أن المصطلح الذائع الصيت هو ذلك المصطلح الذي يكون رهينا بالطاقة الاستعمالية، وهذا ما

ينذر بغياب الإحاطة الشاملة لماهية هذا المصطلح ومفهومه عن فكر الدارسين، ما يجعل مجالها مفتوحا، وقراءاتها متعددة، تتطلب البحث المستمر قصد استكناهها والاستفاضة فيها.

وهذا المصطلح «يشير أولا إلى كل نظرية محايثة للأدب، كما ينطبق ثانيا على الاختيار الذي يقوم به مؤلف من بين كل الإمكانيات الأدبية (على مستوى الموضوعات، التركيب، الأسلوب... إلخ) ... ويحيل ثالثا على السنن المعيارية المؤسسة من لدن مدرسة أدبية؛ أي مجموعة من القواعد العملية التي يصبح بالتالي استعمالها ضروريا»[iii]، وهذا دلالة على وجود «مسارين في الشعرية، أحدهما عام ويتعلق ببناء نظرية عامة محايثة، والثاني خاص، ويرتبط بالاختيار الذي يقوم به مؤلف ما ضمن الإمكانات التي تتحيها النظرية، وهما مساران متكاملان؛ لاسيما وأن تحديد القوانين أو المبادئ العامة لظاهرة أدبية ينبغي أن يتم من داخل العمل نفسه»[iv]، فلا عجب أن كانت الشعرية تهدف في أكثر أهدافها إلى الكشف عن الطاقات التعبيرية الفنية التي تختزنها النصوص الأدبية من خلالها تتحقق الوظائف الجمالية والاتصالية؛ لتكون الشعرية بذلك مجموعة من قوانين الإبداع الفني، والخطاب الأدبي.

ومن الملاحظ على التعريف السابق أنه تعريف حداثي، بدليل أن الشعرية قد عُرِّفَت بعد أن استوت على سوقها وأصبحت نظرية بل علما قائما بذاته له قواعده التي يتأسس عليها، وشروط يحتدى بها، وقد صادفنا تعريف آخر للشعرية نراه الأنسب هاهنا بما أن موضوعنا يبحث في الأصالة بالدرجة الأولى، وهذا التعريف قد ذهب إلى جعل الأثر الذي يخلفه الشعر في نفسية المتلقي دليلا لإعطاء المصطلح طبيعة مفهومية تجري على نسق ما قدمه الأقدمون فهو؛ أي «المصطلح في دلالته يعني – هنا أو هناك– الاستجابة النفسية المصاحبة للشعر، وهي استجابة لا تنفك تتصل بما يتقوم به الشعر من خصائص نوعية تميزه عن غيره من سائر الأنشطة التي تشترك معه في المهمة وتختلف عنه في الأداة، والأهم أن ما يدل عليه المصطلح أمر نصادفه في الدراسات النقدية القديمة، بل إن المصطلح نفسه قد استخدم بنصه وبدلالته في بعضها كما هو الشأن عند حازم القرطاجني، وابن رشد، وكذا عند ابن سينا»[v]، وهو لخير دليل على أن النقاد القدامى شكلوا تيارا عريضا، وسبقا فريدا لمشروع نظرية امتد إلى اللحظة الراهنة، ولقي صداه في الدراسات المعاصرة، ناهيك على أن الاستفزاز لا يتحقق عند متلقي النص إلا بمجموعة قوانين خاصة جدا تغلف هذا الأخير وتجعله يختلف عن شبيهه.

وكما أشرنا سالفا فإن موضوع الشعرية موضوع قديم جديد، واهتمامنا هنا منصب على الشعرية العربية قديمها وحديثها، وإن البحث عن الجذور العربية للشعرية يقودنا مباشرة إلى الحديث عن النقد الأدبي القديم خاصة مع

جهابذته الذين حاولوا أن يضعوا مقومات جمالية عديدة للشعر بصفة خاصة، وما دفعنا إلى ذلك إلا إدراكنا بأهمية التراث من حيث كونه مرآة كل أمة ومؤشرا يحفظ إنجازاتها العلمية، ويشيد بفضلها المعرفي؛ فعملية «استقراء التراث النقدي عند العرب القدماء يوفر للباحث تصورا واضحا عن مفهوم الشعرية عند النقاد العرب القدماء من خلال نظرهم إلى النص الأدبي»[vi]، وفي ذلك إشارة ضمنية إلى أهمية الوعي الثقافي بماضي الأمة، وضرورة الاشتغال على الآثار النقدية والأدبية القديمة، والتي تولد في ذهن الناقد أو الأديب الخطوط العريضة لكل مادة نقدية، وبالتالي التنقيب عن حفرياتها قبل الخوض في كنهها.

وهناك ملامح عامة يمكن لها أن تدلنا على وجود الشعرية في المنجز النقدي القديم بدءا بالجاهلي منه؛ فقد كان الشعر ديوان العرب الذي يخلد مآثرهم، وأيامهم، وضروب حياتهم، لذلك اعتبر مجالا خصبا للشعرية وانحصرت فيه انحصارا كبيرا، ويعود السبب في ذلك إلى كونه المظهر الأدبي الإبداعي الأول الذي عرفته الأمة العربية منذ القدم، وليس الشاعر عند العرب بذلك الإنسان العادي الذي باستطاعته قول الشعر من لدنه، بل كانوا يردون ذلك إلى العالم الميتافيزيقي الغيبي، فيقيض له قرين يوحي إليه بالقول الشاعري، لذلك كان مناط الإبداع النصي مرتبط بحالة الوحي التي تتغشى الشاعر من عند شيطانه، ولا يغيب عن ذاكرة الدارسين ذلك الوصف الذي كان يطلق على الشاعر الجاهلي حين «يزعمون أن كلاب الجن هم الشعراء، ويتأكد هذا الزعم بقول عمرو بن كلثوم:

وَقَد هَـرَّت كِــلاَبُ الجِنّ مِنّـَا وَشَـدَّ بِنَـا قَتَـادَةُ مَـن يَلِينَـا»[vii]

ولا يمكننا أن نغفل أول معيار على أساسه كان يقال بشعرية فلان من انعدامها، ألا وهو معيار الذوق والمفاضلة بين الشعراء، فيما سميت بالشعرية الجاهلية القائمة على المشافهة، فأولت عناية فائقة بالسامع وبذائقته الفنية، والتي بموجبها يقوم بالإعلان عن حكمه النقدي، وقد دَوَّنَ التاريخ كثيرا من الأمثلة على ذلك من مثل أحكام "النابغة الذبياني"، ومن ثم فقد كان للشعر الجاهلي ناموس لم يحد عنه الشعراء بل ظل محكوما بطبيعة من القوانين والمعايير يلتزمها البناء العام والنسق الفني للقصيدة، بدءا بالنظام الطللي وصولا إلى القانون الأخير ألا وهو ذكر السبب الذي من أجله قام الشاعر بنظم قصيدته، ولعل الإشارة إلى وجود شعرية في العصر الجاهلي ترجع إلى الطبيعة الشفوية التي بواسطتها نُقِلَ الشعر بها إلى أن وصلنا، بيد أن «الأصل الشعري العربي في الجاهلية نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية–سماعية»[viii]، وهو أمر لا يختلف فيه اثنان بأن كانت الرواية الشفوية ذاكرة الشعر الجاهلي التي حفظت موروث العرب الشعري عن طريق المرويات السماعية والقياسية.

وهي شفوية خاصة تُبْنَى خصوصيتها على طريقة متفردة في الإلقاء، وبما أن الشعرية في أساسها عبارة عن مجموعة قوانين وضوابط لابد من الاحتكام إليها، فقد كانت ميزة هذه الشفوية الإنشاد والغناء وهذا ما أشار إليه "أدونيس" وهو يتحدث عن الشعرية في العصر الجاهلي ويؤكد أن الإبداع الشعري الجاهلي يناور على الموسيقى

وطرائق العرض، وأدواته، وهيئاته حيث «تفترض الشفوية السماع، فالصوت يستدعي الأذن أولا، ولهذا كان للشفوية فن خاص في القول الشعري لا يقوم في المعبر عنه، بل في طريقة التعبير خصوصا أن الشاعر الجاهلي كان يقول إجمالا ما يعرفه السامع مسبقا (...) وفي هذا ما يوضح كيف أن فرادة الشاعر لم تكن فيما يفصح عنه بل في طريقة إفصاحه»[ix]، فلا المعاني غائبة عن ذهن المتلقي، ولا هو حديث عهد بألفاظها، بيد أنه مليك زمام اللغة والفصاحة، إنما الشأن كله في كيفية الإلقاء.

ونجد أن هناك من يربط تحقق الشعرية بجملة من الانفعالات التي لولاها ما تحققت جمالية النتاج الأدبي، وهذا ما نراه عند الشاعر العباسي "أبي نواس" الذي كانت لحالته الشعورية يد كبرى في الخلق الأدبي الإبداعي عنده، فهو الذي سئل يوما: «كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر؟ قال: أشرب حتى إذا كنت أطيب ما أكون بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخلني النشاط وهزتني الأريحية، وهذا القول يعني أن أبا نواس شاعر مبدع، وأن العملية الإبداعية عنده مخاض، وتحتاج إلى رضا النفس، ولعل وصفه لحالة الإبداع عنده بين الصحو والثمالة يعني زمن الإبداع، وهذا دليل على معاناته وتأملاته»[x]؛ ما يعني أن الخلق الأدبي عنده لا يتأتى له إلا في حالة من حالات الشعور الوجداني، والشجن النفسي.

ويقودنا البحث إلى القول أن نقادنا القدماء أتوا بجملة من المصطلحات التي عدوها أساس الصناعة الشعرية، انطلاقا من ملاحظات ذوقية، ومن اجتهادهم الخاص، فهذا "الأصمعي" و"ابن سلام الجمحي" يريان أن "**الفحولة**" هي مقياس براعة الشاعر في نسجه لشعرية نتاجه الأدبي، وتبنى الأخير مصطلح "**الطبقة**" وقد أراده مقابلا لمصطلح "**الشعرية**" حين مفاضلته بين الشعراء، كما استقدموا مصطلح "**الطبع**" فكانت الشعرية المتبناة على هذا الأساس شعرية ذاتية، متعلقة بالذات الشاعرية، وبذلك فهي في القديم اعتمدت على روح التأثير والتأثر في المتلقي، التي يحصلها عن طريق الألفاظ، وهذه الأخيرة تعتمد جودتها على طبع الشاعر سلسا كان أم غليظا، رقيقا أم فضا، عفويا أم متكلفا متصنعا[xi]، فتنعكس شخصيته وطبائعها على شعره، وتكون روح الشعر وجوهره مجتثة من طبيعة تلك الشخصية، التي قد يتقبلها المتلقي، أو ينبذها، وبهذا فقد كان أولاء النقاد عمدة الصناعة النقدية، وأربابا أرسوا قواعد المصطلحات، ومعهم أخذت الشعرية العربية القديمة في التبلور والتقنين.

إن جوهر الشعرية الكامن في "**التخييل**" لم يعرف إلا مع الفلاسفة المسلمين، من أمثال "الفارابي"، و"ابن سينا"، فلا حديث عندهما عن الشعرية إلا بربطها مع العنصر التخييلي، وقد تبعهما في ذلك "القرطاجني"، والشعرية عندهما لصيقة بالمتلقي، وبالانطباع الذي يحدثه التخييل من إثارة وجدانه؛ لأن «الحديث في الشعرية يعني على الجملة أن اللغة في الشعر لا تتوقف عند حدود الإفهام أو الإشارة أو الدلالة المعجمية، بل تتعداها لتصل إلى الإثارة والتأثير، أو الانفعال بمعطيات الشعر والتفاعل معها»[xii]، وهذا ما لا يمكن أن يحدث إلا بوجود عنصر

التخييل؛ لأنه القادر على تحريك أشجان النفس، ووضع بصمات مختلفة في متلقي النص الإبداعي، وفي ذلك إيحاء إلى أن انتقاء الألفاظ والمعاني له أهمية كبرى في إثارة الفكر التخييلي، وكأنا بنا هاهنا نجد الأمور مرتبطة ببعضها، إذ نرى أن الفلاسفة المؤمنين قد ضربوا بسهمهم في النقد عن طريق تأثرهم بأربابه، وخاصة تأثرهم بشرط "الطبع" الذي يتعين على الشاعر أن يحسن انتقاء ألفاظه ومعانيه ويقوم بتجويدها، إجادة تسهم في رفع الوعي التخييلي لدى القارئ، وهو ما يدفعنا إلى القول أن للشعرية العربية طرفان اثنان الشاعر والمتلقي الذي يعد عنصرا فاعلا في قراءته، وهما المسؤولان عن استكناه تلك الأدبية، غير أن مسؤولية الأول تفوق الثاني.

وإن "ابن سينا" في تعريفه للشعر يقول: «الشعر كلام مخيل، مؤلف من أقوال موزونة، متساوية، وعند العرب مقفاة (...) ولا نظر للمنطقي في شيء من ذلك إلا في كونه كلاما مخيلا (...) والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري»[xiii]، وفي ذلك إشارة إلى أن للتخييل أعمدة قائم بها تتمثل في: اللفظ، المعنى، والوزن، فهي التي تكون اللذة لدى القارئ، وتتعداها إلى مداخل علم البلاغة والبديع ففيهما يتجسد الفعل الشعري، وعن طريقها تحدث النشوة الحقيقية التي يعد الجوهر التخييلي طريقا إليها، وهو الذي يقول أيضا: «إن السبب المولد للشعر شيئان: اللذة والمحاكاة ... فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، ويقول كذلك في موضع آخر من كتابه: وأما المحاكيات فثلاثة: تشبيه واستعارة وتركيب»[xiv]، وهذه المحاكاة «تستدعي براعة الفنان وإبداعيته أو شاعريته؛ لأنه إذ يحاكي فهو لا يقرر الحقيقة، وإنما يتخيل ليقول ما هو غير ممكن في الواقع، وبالتالي يداعب أحاسيس الجماهير ويرفعها لتكون أكثر مثالية، فيكون تأثير محاكاته أبلغ، فشعرية النص – من هذا المنطلق– تعني كل ما يشحن اللغة العادية، ويجعل منها قطعة شعرية جذابة ومؤثرة، ذات وقع خاص على النفس»[xv]، ولنا في ذلك مثلا وهو أن «لو أردنا تمثل الشعرية في صورة فوتوغرافية لوجدنا أن كل واحد منا يلتقط لنفسه العديد من الصور، على مراحل من الزمن، ولكنه ينجذب إلى واحدة منها بالذات، دون سواها من الصور، فشعرية تلك الصورة هي ما يغلفها من سر يجعلنا ننجذب إليها، ونتأثر بها»[xvi]، وعلى هذا الأساس فإن الميولات النفسية شئنا أم أبينا تتحكم ولو بمقدار بسيط في الإحساس بالجمالية على اختلاف ضروبها، وهي في اللغة تعني استعمال كل الإمكانيات المخزونة فيها استعمالا جديدا لم تعهده من قبل، تتصادم مع ما ألفه المتلقي سابقا، فينسلخ عن عوالم الواقع الحقيقية إلى العوالم الخيالية التي ارتضاها المبدع.

أما بالنسبة للشعرية العربية المعاصرة وعلى رأسها "شعرية أدونيس"، و"شعرية أبو ديب" فإنها متأثرة أيما تأثر بالشعرية الغربية في مقدمتها "شعرية جاكبسون"، و"شعرية تودوروف"، وسنشير إليها في عجالة، إذ يُرى فيها اختلافا جوهريا، أي تفاوتا بين شعرية العرب المعاصرة والشعرية الغربية رغم أنها تأثرت بها، حيث يكمن ذلك

البون الشاسع في «ناحية عرض إشكالية الشعرية مفهومها ومقترحات معالجتها، فالكاتب الغربي يرى في الشعرية متغيرات لا يستقر عندها وبالتالي تعترض سبيله، ولذا يحاول ما استطاع إيجاد مخرج لهذه الأشكال، ويسير على خطاه الكاتب الشرقي حديثا يترجم ما يكتبه في قضية تلتقي في العنوان ولكنها تختلف مضمونا رغم حداثتها المعاصرة»[xvii] فيخلف ذلك فرقا ما بين الشعريتين؛ ويعود ذلك إلى اختلاف المنطلق التصوري الإبداعي فيما بينهما؛ لأن «إبداع الشاعر في التصور اليوناني القديم والغربي الحديث يقوم على فكرة الجهد الإنساني الثقافي، أكثر مما يقوم على فكرة الإلهام على العكس مما يبدو عليه في التصور العربي القديم والمعاصر»[xviii]، إذ بقي العربي حبيس هالته الضبابية، لم يخرج عن أطر الإيحاء والوهم في التصور الشعري، وإن تجاوزها يظل فكره مقتصرا على على استقبال الوافد الغربي وهضمه والعمل على ترجمته، مع ما لها من سلبيات تؤدي إلى تقويض النص الغربي الأصل، ودون أن ننسى أن ذلك يؤدي إلى قتل الهوية الثقافية العربية، عكس الغربي الذي يؤمن بحتمية التطور والتغيير الفكري تماشيا والتغيرات الحاصلة على جميع الأصعدة، ومن ثم انعدام الاستقرارية الثقافية التي تحمل الاتجاهات والمذاهب على مواكبة مستجدات التغيير، فتتخلص من هفوات كانت قد وقعت في مطباتها سابقا.

والشعرية عند "جاكبسون" «يمكن تحديدها باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية (...) ولا يختلف عنه تزفيتان تودوروف الذي يدرج الشعرية ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات؛ أي مجموع ما يكتب عن الفلسفة والسياسة والدين والمنطوق اليومي (...) مؤكدا صلة الأدب من حيث هو خطاب متميز بالخطابات والممارسات الرمزية الأخرى»[xix]، هذا عن الشعرية الغربية المعاصرة، أما العربية المعاصرة فيقول عنها "عبد العزيز إبراهيم" أنها «تخالف المنحى والاتجاه، فهي لم تزل عند مدار واحد لا تغادره، تركته الشعرية العربية أو تجاوزته منذ زمن بعيد حدودها النص (...) في حين بقيت رؤية العربي إلى الشعرية حلما للخلاص، وفي هذا يقول كمال أبو ديب ما نصه: الشعرية هي نزوع الإنسان الدائب إلى خلق بعد الممكن، الحلم الأسمى في عالمه وذاته» [xx]، وهو فكاك من أسر اللغة، من قيود المجتمع، ومن تكبيلات الواقع الحياتي، فيقول باللغة ما ليس فيها، ويعد اللغة الشعرية سبيل الفرار من الجحيم الخانق والتطلع إلى عوالمه الحالمة، وهذا من أدل الأقوال على أن ذلك لا يتحقق إلا بالخيال والتخييل الذي يتوسل بهما الأديب للهروب من حظر الواقع.

وعلى الرغم أن تأثير النقد الغربي قد بدا جليا على "كمال أبو ديب" في تناوله لموضوع الشعرية إلا أنه «كان على وعي بالتراث العربي في الموضوع على نحو ما يتجلى في عمله عن نظرية الجرجاني في الصورة الشعرية، ومن ثم

يعد عمله هذا امتدادا لأعمال أخرى عبر سنوات عديدة من الاكتناه الذائب لطبيعة الشعر في أبعاده المختلفة بدءا من الهاجس الإيقاعي المبهم الذي يصف كثيرا من الشعراء تشكله الهلامي في النفس قبل انبثاق القصيدة لغة وانتهاء بالرؤيا التي ينبع منها ويفيض بها، والهواجس الأساسية التي يجلوها في موقف الإنسان من العالم والمجتمع والطبيعة والماوراء الطبيعة»[xxi]، وهذا ما يؤكد أن تأثره بالشعرية الغربية لم يجعله ينسلخ عن الشعرية التراثية بل حاول المزاوجة بينهما، ويتضح أن فكرة الإلهام والوحي والتأثير الانفعالي قد أعملت فيه عملها، وكانت بؤرة انطلاقه في البحث عن شعرية النتاج الأدبي.

ثانيا: أساس شعرية الكتابة عند السجلماسي[xxii]:

طرح السجلماسي في كتابه "**المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**" عديدا من القضايا اللغوية المتعلقة بالشعرية، فهو إن لم يعرفها تعريفا صريحا، فإنه قد بسط لنا جل ضروبها في مؤلفه الذي لم يغفل فيه ذكر كل ما يتعلق بالمباحث البلاغية، في إيحاء منه إلى أن الشعرية مبحث بلاغي خالص، غير أنه قد عد "**التخييل**" ولا شيء غيره موضوع الصناعة الشعرية، وهو يوافق "ابن سينا" في تعريفه للشعر ونقله عنه مركزا على الجوهر فيه، لكن فهمه للشعرية كان مخالفا لسابقيه إذ يركز على الأسلوب بالدرجة الأولى ثم يأتي الفعل التأثيري تاليا له في حين ركزوا هم على التأثير الذي يحدثه التخييل بالدرجة الأولى، فيقول: «والتخييل هو المحاكاة والتمثيل، وهو عمود الشعر، إذ كان به جوهر القول الشعري وطبيعته ووجوده بالفعل»[xxiii]، ويتابع حديثه وهو يعيب على من يجعل من التقفية أساس شعرية الشعر، وأرجع ذلك إلى جهلهم وعدم إحاطتهم بأهمية الجوهر الأساسي فيقول موضحا: «إنما يعنون بالقول الشعري (هنا) القول المقفى فقط، ولالتزامهم ذلك أيضا في الشعر، وكان الوزن هو الفصل المقوم عندهم للشعر، والمُفهِم جوهره؛ لأنهم لم يشعروا بعد بالمعنى الآخر وهو التخييل والمحاكاة، وأنه عمود الشعر وجوهره»[xxiv]؛ أي أن الركيزة الأساسية للشعرية عنده تتمثل في التخييل لا الأوزان والقوافي، وإن كان لها يد في ذلك فهي مجرد عامل مساعد لا غير يمكن الاستغناء عنها، وهو الذي يصر على هذا الأمر إصرارا منقطع النظير حين قوله أن: «القضية الشعرية تؤخذ من حيث هي مخيلة فقط »[xxv]، ويتخذ كل ما عدا التخييل ورائه ظهريا لا يلتفت إليه مطلقا.

والسبب في ذلك يعود إلى كون «عماد التخييل هو الخروج على الأصل، أو المألوف في الاستخدام اللغوي، وهذا المفهوم للتخييل يتعلق بصلب ظاهرة العدول في كسره للأصل المألوف، أما ابن رشد فإن التخييل أو الأقاويل المخيلة تعني عنده الاختلاف والمغايرة في القول، فيرى أن التخييل هو المجاز؛ أي كل التغييرات التي تخرج القول غير مخرج العادة»[xxvi]، وهذا المجاز لا يحدث إلا عن طريق التخييل بل هو أحد أنواعه، وعليه يمكننا استخراج **مفهوم الشعرية عند "السجلماسي"** من خلال تركيزه على "**التخييل**" كبؤرة انطلاق الجمالية الإبداعية عنده، مع

الإشارة إلا أنه لم يقصد إلى هذا المصطلح ولا إلى المفهوم الشائع الآن، وإنما كان ذلك محاولة منا لبلورة مفهوم معين من خلال ما قدمه في كتابه عَلَّنَا نصيب في ذلك؛ بدليل أن «ملامسة التراث العربي لـ "الشعرية" لم يتجاوز الوصف البسيط إلى التوصيف التجريدي المعمق اللازب بدلالات المصدر الصناعي(...) وما ينبغي أن نأبه لسائر المنسوبات الشعرية البسيطة التي غالبا ما ترد في سياق النسبة المضافة إلى الشعر»[xxvii]، لتكون "الشعرية" في متصوره الذهني الثقافي تلك الماهيات والقوانين التي تحمل اللغة العادية على الحياد عن أصلها الحقيقي إلى الطبيعة التجاوزية، والابتعاد بها إلى اللغة الفنية، واللعب بها حتى تنحرف عن القاعدة المعيارية، وتتمرد على القول الحقيقي وتحيد عنه إلى المجازي، ولتحقيق ذلك فإنها تتوسل بالتخييل، الذي يعد الفيصل في الكتابة الشعرية، وأي قول أو كتابة تخلوا من العنصر التخييلي تصبح كتابة لاشعرية، لا يقبل عليها المتلقي نهائيا، فهذا "كمال أبو ديب" يرى «أن معنى الشعرية لا يتحقق باستعمال الكلمات القاموسية الجامدة، بل ينتجها الخروج وخلق مألوفيتها السوائية، وهذا الخروج هو خلق لما أسماه (...) الفجوة: مسافة التوتر (الخروج بالكلمات عن طبيعتها وانزياحها عن هذه الطبيعة الأليفة) الأمر الذي يؤدي إلى كسر بنية التوقعات أو كما يسميه يكبسون "التوقع الخائب" و"الانتظار المحبط"»[xxviii]، ومرة أخرى نؤكد أن لا حديث للشعرية عند النقاد القدامى والمحدثين العرب، أو بالأحرى عن الجمالية إلا بالحديث عن التخييل، فأي كلام تعزوه روح التخييل سيفقد دون أدنى شك لصفة الشعرية، وإن السجلماسي في تفصيلاته البيانية عن مسارب التخييل هو الذي أحالنا إلى استجلاء مفهوم مصطلح لم يطرق ذهنه حتى، وننوه إلى أن استعماله لمصطلح الشعرية إنما قصد به النسبة إلى الشعر، وأراد المصدر للتعبير عنه، وليست هي الشعرية كما عرف عنها بأنها الجمالية أو الأدبية، بدليل أن تعريفاته يغلب عليها الحديث عن الأقاويل الشعرية، أما الخطابية فينذر الكلام عنها في مؤلفه، هذا إذا لم تنعدم بالكلية.

وعودا على بدء فإن أساس الشعرية، و«أصل الصورة الفنية إذن هو الخيال، وهي نقل الأشياء من حال المعاناة إلى تجسيدها، بحيث تغدو ضربا من مشاهدة المشاعر بعد تخيلها، وأبسط الصور تلك الناتجة عن الاستعارة والتشبيه وقوامها جمع أطراف الأشياء بعضها إلى بعض ضمن عملية تركيب مغايرة لأصولها، وأما أعقد الصور فتلك التي تختلط بالوهمي والأسطوري»[xxix]، وهذا تمام الوفاق مع ما جاء به صاحبنا في المنزع كما سنلاحظ ذلك لاحقا، وهنا تمييز بين نوعيين من الصور الفنية الأولى عادية والثانية راقية جدا، يكمن الفرق في براعة انتقاء الأدوات المناسبة لبسط فراش الصور الفنية، هذا «ويعتبر النشاط الخيالي مرادفا لمفهوم الصورة أو استخدام اللغة التصويرية من ذلك التشبيه بأنواعه والاستعارة والمجاز، كما تسعى الصورة إلى إعادة تشكيل حالات المتلقي العاطفية وبخاصة التعبير عما قد يصاحبه من تأثير أو لذة أو حالة انفعالية»[xxx]، ويبدو جليا أن المحدثين العرب

لم يستطيعوا التملص مما قدمه كبار النقاد القدامى، فكلما أدلى ناقد حداثي عربي بدلوه في الشعرية وعناصرها إلا وتلمس للتراثية النقدية حضورا قويا في مؤلفاتهم.

ويمكننا القول أن السبب الذي جعلنا نصرح بوجود "الشعرية" عند "السجلماسي" هو بحثه الذائب، واكتناهه المتواصل عما يُكَوّنُ جمالية كل خطاب متسترا بالتخييل، الذي عده الدرة العصماء، وعمل على الغور في معالمه، حتى جعله الجنس الهرمي الذي يعلو كل الأجناس، وهو شفرة كل إبداع أدبي، أما بقية الأجناس القاعدية – سيأتي تفصيلها بعد حين– فهي أجناس حاملة للواء الجنس الأب متفرعة عنه خادمة له.

وأردنا هاهنا أن نخوض قليلا في إحدى الهفوات التي قد يخيل للقارئ الحصيف المطلع على كتاب "المنزع البديع" أنا قد وقعنا فيها، وهي أن السجلماسي قد قسم الأجناس إلى عشرة ألا وهي:

–الجنس الأول: الإيجاز.–الجنس الثاني: التخييل.–الجنس الثالث: الإشارة.–الجنس الرابع: المبالغة.

–الجنس الخامس: الرصف.–الجنس السادس: المظاهرة.–الجنس السابع: التوضيح.–الجنس الثامن: الاتساع.–الجنس التاسع: الانثناء.–الجنس العاشر: التكرير.

فكيف لنا أن نلغي انفصال بعض الأجناس عن بعضها البعض، وأنا لنا أن نخلط بين جنس وآخر، لنجيب فنقول: صحيح أنها أجناس مستقلة بذاتها لكنا ألغينا استقلالية بعض الأجناس وأردفناها بالجنس التخييلي موافيقين في ذلك الباحث "محمود درباسة"، وحجتنا في ذلك أن تلك الأجناس التي عدمناها الاستقلالية (كجنس الإشارة، والمظاهرة، والإتساع...) هي في أكثرها تعتمد بالدرجة الأولى على التخييل، وبما أن كل جنس في حقيقته يُعَدُّ «التخييل هو جوهريته والمشترك للجميع، ينبغي أن يكون موضوعها ومحل نظرها»[xxxi] فرغم كونها أجناسا مختلفة إلا أنها تتشابه، وتتشابك، وتتداخل إلى حد بعيد جدا في ضروبها المنفصلة عنها، وهو الشيء الذي يدرجها في الاتجاه التخييلي، وعليه فإن الباحث ملزم حال القراءة والبحث، بالتروي والأناة وهو يعرض لمادته البحثية بالشرح، والتفصيل، والتحليل.

ثالثا: أعمدة العملية الشعرية عند السجلماسي:

إن المتصفح لكتاب المنزع يرى أن السجلماسي قد حصر الشعرية بالتخييل، وهذا الأخير يتحقق عبر مستويات بيانية أربعة هي مقومات العملية الشعرية يقول فيه: «هذا الجنس من علم البيان يشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه ويحمل عليها من طريق ما يحمل المتواطئ على ما تحته وهي: نوع التشبيه، ونوع الاستعارة، ونوع المماثلة – وقوم يدعونه التمثيل – ونوع المجاز، وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية، وموضوع الصناعة في الجملة هو الشيء الذي فيه ينظر»[xxxii]، وهكذا فإن مكونات الشعرية الأساسية للشعرية التي تتفرع عن التخييل تنحصر في علم البيان لا البديع كما جاء على غلاف الكتاب الذي يبدو مخادعا، أو أن مؤلفه يجعل من البديع والبيان

وجهان لعملة واحدة، ومن غير الممكن التسليم بذلك، فهو إذ ذكر البديع فإنه في متن الكتاب لا يتطرق إلا لما هو بياني خالص، وشتان بين العلمين.

1- التشبيه: وفيه يقول السجلماسي: «التشبيه هو القول المخيل وجود الشيء في شيء إما بأحد أدوات التشبيه الموضوعة له كالكاف وحرف كأن أو مثل، وإما على جهة التبديل والتنزيل (...) وهو صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو من جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه»[xxxiii]، وهو دائما يركز على العملية التخييلية في تعريفاته، فالتشبيه له القدرة على تحريك مكامن التصوير الإيحائي لدى المتلقي، ما يبرز قيمته الجمالية في النص الإبداعي، إذ له بعد فني جمالي كما قيل جيد، وقد نبه القدامى إلى وجود بعض التشبيهات التي تبتعد على المنحى الجمالي ما يجعل الصورة تنعدم لدى المتلقي فتغيب الجمالية عن النص، والذي يؤدي بدوره إلى انهيار الصناعة الشعرية، القائمة على جعل التشبيه الراقي أداة للتصوير وتمثل الطاقات التعبيرية الفنية.

وفي حديثه عن أقسام التشبيه يقول السجلماسي في التشبيه البسيط بأنه القول المخيل المشبه والممثل، والذي يجري مجريان: المجرى الطبيعي والمجرى غير الطبيعي وضرب لنا في ذلك العديد من الأمثلة مستدلا بشواهد قرآنية، وأخرى شعرية، الشيء الذي جعلنا ندرك أن تقسيماته للتشبيه البسيط إنما يقصد بها التشبيه العادي والتشبيه البليغ الذي تحذف فيه الأداة، غير أن التشبيه البسيط هنا يكون قولا مخيلا بين شيء وآخر يحاكيه أو يشابهه من جهة واحدة وفقط، على عكس التشبيه المركب الذي يقع التخييل لشيئين بشيئين آخرين، أو ذاتين بذاتين؛ بمعنى تعدد الذوات وتعدد المشبه مقابل تعدد المشبه به[xxxiv]، وهكذا فقد تمكن السجلماسي من إظهار البعد الجمالي والتأثيري للتشبيه من حيث كونه مادة مخيلة، إذ الأقاويل الشعرية القائمة على الأسلوب التشبيهي الخاضعة لعنصر التخييل، والذي يرسم صورا متعددة الأطياف، وينسج أساليب فنية تميز الخطاب الشعري من زاوية تخييلية عن غيره من بقية الخطابات هو الذي يرسم شعريته، وكمثال على ذلك يقول وهو يعقد مقارنة حول طريقة التشبيه: «أحسن قول ابن المعتز في صفة الهلال:

وبدا الهلال كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر،

وقول أبي العلاء:

ولاح هلال مثل نون أجادها بذوب النضار الكاتب ابن هلال،

فإنهما في النهاية من الشرف والجلالة للمخيل به وجلالته، وما أخس ما جاء به غيرهما فيه حيث قال: كأنه حزَّة بطيخ فإنه على نهاية المقابلة للتخييل الأول، وذاهب في النهاية من الخساسة إلى أبعد غاياتها، وهو في ذلك كله صحيح المعنى إلا أنه لما أخل بالشريطة في التخييل خرج إلى الخمول والخسة، وهو المقول فيه: ولعمري إن التخييل

لصحيح، ولكن الخيال خسيس»[xxxv]، وهكذا فقد أثبت من خلال النماذج التي قدمها بما لا يدع مجالا للشك تعدد الصور في التشبيه والتي تكون في غالبها مستقاة من وحي الواقع الإنساني، فالذي يجذب انتباه القارئ لهذا الكتاب هو أن السجلماسي ركز فيه على الصورة، وأن العمل الإبداعي لا يكتسب قيمته الجمالية إلا بتعاضد أطراف ثلاث، المشبه، والمشبه به، والسياق العام.

2- الاستعارة: وهو مبحث لا يقل أهمية عن مبحث التشبيه، وتتخذ عند السجلماسي تسمية أخرى هي العارية فيقول: «والاستعارة مثال أول من استعار من العارية، مصوغ لأحد موضوعات الاستفعال وهو الطلب هاهنا»[xxxvi]، ولعل القصد هاهنا طلب إعارة الألفاظ الجاهزة العامة، واستعمالها استعمالا مجازيا خاصا، عن طريق إغراقها في التخييل، فتكون بذلك عارية من الحقيقة والصدق الفني، فهي (الاستعارة) أن تنحو بالأساليب الحقيقية منحى آخر يقودها إلى أن تؤدي دور الفنية الأسلوبية؛ أي تغيير وخروج اللغة العادية إلى اللغة الشعرية، فالاستعارة إحدى جواهر العملية الشعرية، وتختزن في ذاتها طاقات كامنة هي التي تعطي للنص تلك الخصوصية التي ينفرد بها عن باقي النصوص، ويقول عنها أيضا: «وحاصلها المبالغة في التخييل والتشبيه، مع الإيجاز غير المخل بالمعنى والتوسعة على المتكلم في العبارة، والشريطة فيها وملاك الأمر قرب الشبه بين المستعار منه والمستعار له، وتحقق النسبة أو النسب على ما قد قيل مرارا شتى وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا توجد بينهما منافرة»[xxxvii]، ومن هنا فقد كشف السجلماسي عن جوهر الشعرية في الاستعارة قياسا على مجموعة شروط تتمثل في: التكثيف الخيالي حتى تصل الصورة إلى ذروة رقيها الجمالي والفني، وأن يتم ذلك بطريقة خاصة من إيجاز في المعنى مع إيراد للكلام مفصل، فيكون ملاك الأمر كله مناسبة اللفظ للمعنى وامتزاجهما مع بعضهما البعض، وعدم الإخلال بأحدهما على حساب الثاني، فلا يحدث بينهما قلق ينفر المتلقي من تلك العبارة ويمنع عنه روح الخيال، ما يؤدي إلى وجود صورة فنية مشوهة غائمة مفتقرة لأدنى شروط الجمالية.

وللاستعارة عنده مجالين يجسدان أساس الشعرية عنده، فالأول هو مجال اللغة المطابقة أو البرهانية، والثاني ذلك البعد الانفعالي أو الفني، حيث أن «البرهانية يشترط فيها من استعمال الألفاظ الأصلية والنظوم الأصلية غير المغيرة والمستعارة مع سائر ما يشترط فيها، مالا يشترط في البلاغية، فإنه يعرض في البلاغية بحسب موضوعها من الإبدال والتغيير في الألفاظ والنظوم عوارض توجب استعمال النظوم غير الأصلية المغيرة، وإيراد الأخص بعد الأعم، والأعم بعد الأخص»[xxxviii]، وركز السجلماسي في حديثه عن الاستعارة على ضرورة إحداثها لجو من الانفعالية الذي يحملها على العديد من التأويلات والتفسيرات، حيث أن مجالها يتجاوز النقل المعنوي إلى إحداث الانفعال والاستفزاز لدى المتلقي، فالاستعارة كما جاءت على لسان المحدثين الغربيين والذي يتضح جليا تأثرهم بالتراث العربي وإن أنكروا ذلك «ليست تغيرا في المعنى بل إنها تغير في طبيعة ونمط المعنى، فهي انتقال من المعنى

المفهومي إلى المعنى الانفعالي، ولهذا فليست كل استعارة كيما كانت شعرية، فالاستعارة هي انتقال من اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية»[xxxix] لغة يتجلى إيحاؤها عن طريق الأب الروحي للشعرية، ألا وهو التخييل دائما وأبدا «فمهما استقام القول وصح المعنى فالاستعارة جارية على القانون البلاغي، ومهما لم يستقم المعنى ولم يصح وفسد النظم خرج المتكلم إلى فساد التعسف وقبح التكلم، وكان في عداد من شغف وأولع بحمل شعره على الإكراه في التَّعَمُّلِ لتنقيح المباني دون تصحيح المعاني »[xl]، وكأنا بها إشارة إلى الوسطية والاعتدال في الأخذ والترتيب، في الاختيار والانتقاء بين هذا وذاك، بين الألفاظ والمعاني فكلهما روح للآخر لا غنى له عنه.

3- المماثلة: وهي العنصر الثالث من عناصر تكون الشعرية، واعتبرها ضربا من الإشارة والكناية، بل إنها تتأسس على مفهوم المجاز والاستعارة، وكأنها صورة استبدالية للمعنى العام الصريح إلى المعنى الانفعالي الفني والجمالي، فنراه يركز على التخييل في الأجناس البلاغية بكثرة، فبقدر ما يمنح النتاج الأدبي من أبعاد تأثيرية جمالية، بقدر ما يساهم في تقريب الصورة الحسية المتخيلة ومعانيها إلى ذهن القارئ عن طريق ما تقدمه المشابهة بين الأشياء[xli]، والجديد في المماثلة هو أنه يركز فيها على المتلقي أكثر من سابقيها، وما تخلفه فيه من آثار فهو في حديثه الطويل عنها يؤكد أنها جنس من أجناس التخييل الذي يحدث نوعا من النشوة والسكرة لدى متلقي الإبداع الأدبي فيقول: «حقيقيتها التخييل والتمثيل للشيء بشيء له إليه نسبة، وفيه منه إشارة وشبهة، والعبارة عنه وذلك أن يقصد الدلالة على معنى فيضع ألفاظا تدل على معنى آخر، ذلك المعنى بألفاظه مثال للمعنى الذي قصد الدلالة عليه (...) وفي التخييل كذلك ما فيه من بسط النفس وأطرها للإلذاذ والاستفزاز الذي في التخييل، فقل – وإن كان بطريق المثل– وتلطف في سياقته على وجه يلطف»[xlii]، وهو حين يذكر الكناية في بعدها عن التصريح ولجوئها إلى التلميح؛ فإن همه بالدرجة الأولى منصب على المتلقي الذي لا يجد في القوالب الجاهزة الجامدة ما يجعله يقبل على الإبداع الأدبي بقدر ما يلتفت إلى الغامض من القول الذي يحمله إلى استشعار كل جمال فني مبطن في ما يتلقاه، إذ يقول: «فمن قبل ذلك كان له في النفس حلاوة ومزيد إلذاذ؛ لأنه داخل بوجه ما في نوع الكناية من جنس الإشارة، والكناية أبدا أحلى موقعا من التصريح، ويشبه أن يكون السبب في ذلك هو أن التصريح إنما هو الدلالة على الشيء بالكناية وطريق المثل، إنما هو بطريق الشبه »[xliii]، وهو عين الأمر الذي أثبتناه سابقا من حيث تداخل الأجناس وتكاملها المعرفي.

4- المجاز[xliv]: ويعد المجاز من أهم وسائل خلق الصورة الفنية؛ لأنه يشكل مجالا هاما لانتهاك النظام اللغوي، والخروج على مألوفه والتوسع فيه، ولذا فقد جسد المجاز بعدا هاما من أبعاد العملية الشعرية، فهو طاقة فنية مدهشة ومستفزة للمتلقي، وهذا ما يحدث اللذة والمتعة لديه من خلال الطاقة الفنية الغنية بالإشارات والصور والإيحاءات، وتعدد القراءات، والتأويلات (...) «واسم المجاز مأخوذ في هذا الوضع من علم البيان بخصوص،

ففيه استعمال عرفي بحسب الصناعة، وقول جوهره هو القول المستفز للنفس المتيقن كذبه، المركب من مقدمات مخترعة كاذبة تخيل أمورا وتحاكي أقوالا، ولما كانت المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث التخييل والاستفزاز فقط كما تقدم لنا من قبل، وكان القول المخترع المتيقن كذبه أعظم تخييلا وأكثر استفزازا، وإلذاذا للنفس من قِبَلِ أنه كلما كانت مقدمة القول الشعري أكذب كانت أعظم تخييلا واستفزازا للسبب المذكور في صدر الجنس وخاصة في هذا النوع لمزيد الغرابة لطراوته، ولولوع النفس بذلك، كان أذهب في معناه، وأقعد أنواع الحسن بفعل التخييل والاستفزاز»[xlv]، مع ملاحظة أن كل من الاستعارة والتشبيه والمماثلة من ضروب المجاز، إذ هي الاستعمال غير الحقيقي للغة، فتكون إذن متفرعة عنه، وتتشابك كل تلك العناصر في تحقيق الجوهر التخييلي، من ثم النهوض بالعملية الشعرية، وقد ركز السجلماسي في هذا الطرح على قضية الكذب وجعلها مناط الفعل التخييلي، وأن أكذب الكلام أقدره على تهييج مكاكن الشهوة الفنية في نفسية المتلقي، وتتفاوت الصور التخييلية عظمة، كلما تفاوتت درجة الكذب، فكلما ابتعدنا عن الحقيقة والصدق كلما اكتسبت الصورة جماليتها المنسابة من خياليتها.

وإن المتأمل في كتاب السجلماسي يجد أن التخييل عنده ممتد الأنواع والأشكال، فإضافة إلى المقومات الرئيسة للتخييل نجد أن هناك عناصر أخرى متعددة تتضافر كلها للوصول إلى جوهر العملية الشعرية ومن بينها[xlvi]: الاتساع، الإشارة، الطباق، الالتفاف، وهي موضوعات بيانية تؤكد على أن علم البيان هو المحرك لعملية الصناعة الشعرية في أي نتاج أدبي، حيث يمدها بالقوانين العامة للعبارة البلاغية، كما تشكل موضوعاته الطاقة الفنية المجسدة في التخييل، الذي يتميز به الشعر خاصة عن أنماط الخطاب العادي.

لم يغفل السجلماسي ظاهرة "**الالتفات**" باعتبارها أحد مكونات الشعرية الفرعية، وفيها يقول: «وموطيء الالتفاف بين وفاعله هو: قول مركب من جزئين بسيطين ثانيين كل جزء منها مركب من جزئين بسيطين أولين، ولجزء جزء من البسيطة الأول أيضا التي من البسيطة الأخر الثاني، وضع ونسبة من غير محاذاة بسائط إحدى الجنبتين وضع بسائط الأخرى، ولا موازاة وضع أجزاء إحدى الجنبتين وضع أجزاء الأخرى على الترتيب والنظام الطبيعي ثقة بعبرة الناظر بعد أن يرد بالفحص والعبرة جزءا جزءا من الأجزاء البسيطة الأولى التي من إحدى الجنبتين إلى جزء جزء التي من الجنبة الأخرى، فيعطيها الوضع الذي يجب لها على الترتيب الواجب والنظام الطبيعي»[xlvii]، فهو إذن طاقة تعبيرية تتمثل في انتقال الكلام من صيغة إلى أخرى من صيغ الخطاب الإبداعي، وهو ظاهرة تعتمد على انتهاك نسق الكلام، بحيث يضفي عليه نوعا من المتعة والالتذاذ، ففائدة هذا الأسلوب من النظم والفن من البلاغة استقرار السامع والأخذ بوجهه، وحمل النفس بتنويع الأسلوب، وطراءة الافتنان على الإصغاء للقول، والارتباط بمفهومه، ويعتبر أبرز مكون فرعي للشعرية؛ لأنه يشكل انحرافا عن المألوف في اللغة إلى

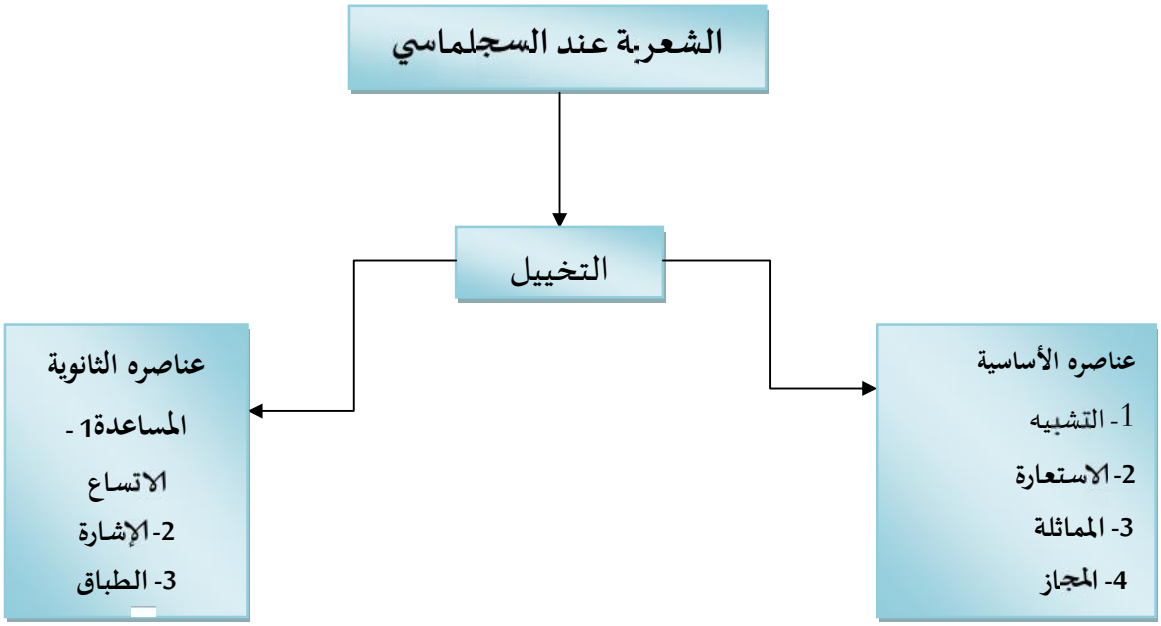
مجال جديد من التشكيل الفني الذي يعطي العمل الشعري نوعا من الإثارة والدهشة من خلال اللامتوقع واللامنتظر، ودائما يكون الانحراف اللغوي مدعاة لإيقاظ الجوهر التخييلي.

وركز السجلماسي في مصطلح "**الإشارة**" على أنواعها المتمثلة في **الكناية، الإيحاء، التورية، التعريض، والتلويح**، ودرسها ضمن موضوع المماثلة، بيد أنه توسع في شرح ضروب الإشارة منوها بأهميته باعتبارها طاقة فنية متولدة عن التخييل الذي يعد الطاقة المركزية المنظمة للشعرية، والإشارة «عند الجمهور مثال أول لقولهم: أشار يشير كأنه الإيماء إلى الشيء والإلماع نحوه، وهو منقول إلى هذه الصناعة وموضوع فيها على العبارة عن المعنى بلوازمه وعوارضه المتقدمة، أو المتأخرة، أو المساوقة، من غير أن يصرح لذلك المعنى بلفظ، أو قول يخص ذاته وحقيقته في موضوع اللسان، واسم الإشارة هو اسم لمحمول يشابه به شيء شيئا في جوهره المشترك لهما، إذ كان جنسا عاليا يحمل على نوعين –تحته– متوسطين الأول: الاقتضاب، والثاني: الإبهام»[xlviii]، وأنواع الإشارة السابق ذكرها تجسد الطاقة الفنية المتولدة عن التخييل، فالعملية الإشارية أو التلميحية، أو معنى المعنى تكشف عن حقيقة هامة هي أن هذه العملية تخلق فجوة حادة بين مستويين للتعبير الفني، وبمعنى آخر فإن الشعرية تكمن في جسد النص اللغوي، والذي نسميه شعرا، وبذلك ينجذب المتلقي للعمل الشعري من خلال ما يحدثه الأخير من لذة إطراب للنفس الإنسانية المتلقية لذلك العمل الشعري، بفعل طاقة التخييل التي يولدها في ذهن المتلقي.

و"**المطابقة**" عنده أقامها على أساس كون الشعرية قائمة على التضاد لا التشابه، يقول فيها: «المطابقة في موضوع اللغة العربية: المخالفة والمنافرة، وعلى هذه الجهة نقل قوم من حذاق أهل علم البيان ومنتحلي صنعة البلاغة (...) اسم المطابقة على معنى المنافرة والمخالفة إلى هذا النوع من علم البيان، إذا كانوا يوفون قول جوهره بمعنى المضادة والمخالفة، وبالجملة بالمنافري من الأمور»[xlix]، ولذلك تنبه لأهميتها كفرع ثانوي في الصناعة الشعرية، وبما أن التضاد واللاتجانس سمة الطباق التي عفا عنها الدهر، فلا ريب إذن أن يهتم بها؛ لأن المفاجأة واللامتوقع يتجسدان في التضاد والتنافر، عن طريق إثارة مكامن التخييل، وهذا ما يشكل بعدا فنيا يحدث تأثيره في المتلقي من حيث اللذة والانفعال، وذلك لأن التضاد في الشعرية يعني خلخلة التوقعات والاحتمالات، وهي في جوهرها تتشكل من المستوى الفني الذي يتجاوز فيه المبدع حدود الوصف اللغوي.

وقد ربط السجلماسي مصطلح "**الاتساع**" بالتأويل وتعدد الاحتمالات في التفسير والشرح، وهذا هو ديدن الصناعة الشعرية؛ فالعملية التأويلية، والاحتماليات المتعددة تعد عنصرا هاما يجذب السامع والمتلقي، وأهمية الاتساع عنده تكمن في خلق إمكانيات جديدة للتعبير والإبداع، والكشف عن علاقات لغوية جديدة تخرج عن المألوف في اللغة التي تربي الذوق الإنساني عليها، وقد منح الاتساع الوظيفة الشعرية تجسيدا أكبر من خلال إثارتها للطاقة الفنية المتولدة عن هذا الخروج عن المألوف مشاعر الانفعال النفسي والذهني عند المتلقي، فيصبح

جزءا رئيسا في العملية الإبداعية، فهو «أن يقول المتكلم قولا يتسع فيه التأويل، وقيل هو توجه اللفظ الواحد إلى معنيين اثنين (...) والشريطة في هذا النوع هو تقادم الاحتمالات وتكافؤ التأويلات والأدلة العاضدة للتأويلات، فإن ترجح أحد الاحتمالين واعتضد أحد التأويلين خرج عن جنس الإتساع، وذلك أن محصوله محصول المجمل ومعقوله الذي ماهيته تساوي الاحتمالات من غير ترجيح، وذلك أن اللفظ الدال إما أن يتحد مدلوله وإما أن يتعدد، فإن اتحد مدلوله فهو النص، وفي قسمه يدخل نوع البيان المتقدم»[1]، ويريد السجلماسي من ذلك أن القول الشعري الذي يميل لمعنى على حساب آخر يمنع عنه اتساع الدلالات، وإنما الأخذ بكل التأويلات من غير تمييز فيما بينها، فكل تلك الاحتمالات عدول عن إفادة المعنى المراد مباشرة، وانتقال من المعنى غير المنزاح إلى المنزاح، وهي ضريبة التأويل التي تعتمد على تعدد القراءات ولا تستقر على واحد بأي حال، ولا يتحقق بمعزل عن القارئ، ولا يثار التخييل إلا عنده ولذلك فإن بين التأويل والتخييل علاقة مضطردة لا يمكن لعاقل إنكارها.



وصلنا إلى الختام لنقول أن هذا جهد المقل، وأن التخييل عند السجلماسي لا تكفيه المؤلفات الطوال، ونحن هنا حاولنا حصره في بضع وريقات، ولا نملك في الأخير إلا أن نقول بأن السجلماسي يعد الناقد الأول الذي حاول أن يجعل من التخييل علما يستند إلى ضوابط ومعايير، وجعله الجنس الأعلى فنقله من ذلك المفهوم الفلسفي البلاغي إلى مفهوم شعري مؤسسس لنظرية شعرية خالصة قوامها التخييل، وهو بذلك قد جعل من العنصر

التخييلي خاصية شعرية، وجعلها لصيقة بمدى إحداثها للاستفزاز والتأثير على نفسية المتلقي، وقد برع في العملية التصنيفية بجعله لمداخل علم البيان السالف ذكرها أجناسا تابعة لجنس التخييل.

كما لاحظنا أن التخييل بأنواعه هو عبارة عن كسر المعقول والانزياح باللغة، قصد تحطيم الرتابة الفنية؛ من أجل تكثيف المعنى، وإعطاء الشعر دفقا عارما من الدلالات الإيحائية، وهو نوع من أنواع المخاتلة التي تروم إلى الكشف عن الأبعاد النفسية للعمل الإبداعي وكذا الجمالية والفنية من خلال اللعب على اللغة التي تؤثر بدورها على المتلقي، وتعد محاولة الساجلماسي محاولة موفقة كأبرز ناقد مغربي لم يدخر جهدا في جعل الشعرية نظرية مكتملة واضحة المعالم والرؤى، عن طريق الاهتمام بالجوهر التخييلي الذي عده أساسا متينا للعملية الشعرية وعمودها الذي ترتكز عليه، حتى جعلها مؤصلة تأصيلا علميا دقيقا.

الهوامش:

[i]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م، ص10.

[ii]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 1429هـ- 2008م، ص287.

[iii]- Tazvetan Todorov, Dictionnere Encyclopédique Des Sciences Du Langage, Edit du seuil, 1972 , p106.

[iv]- غنية بوساحية، الشعرية بين جاكبسون ومحمد مفتاح، مجلة لغة كلام، المركز الجامعي بغيليزان، الجزائر، العدد06، 1439هـ- 2017م، ص176.

[v]- قاسم المومني، شعرية الشعر، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن – عمان، ط1، دت، ص13.

[vi]- محمود درباسة، مفاهيم في الشعرية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1431هـ – 2010م، ص17.

[vii]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[viii]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص5.

[ix]- المرجع نفسه، ص6.

[x]- محمود درباسة، مفاهيم في الشعرية، ص17، 18.

[xi]- ينظر: المرجع نفسه، ص17، 18.

[xii]- قاسم المومني، شعرية الشعر، ص15.

[xiii]- ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله، الشفاء، المنطق، الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، دط، 1966م، ص23، 24.

[xiv]- محمود درباسة، مفاهيم في الشعرية، ص19، 20.

[xv]- محمد مصابيح، الشعرية بين التراث والحداثة، 01-04-2018، 17:45، http://www.nashiri.net/articles/literature.

[xvi]- المرجع نفسه.

[xvii]- عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005م، ص8.

[xviii]- حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م، ص27.

[xix]- عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، ص8.

[xx]- المرجع نفسه، ص9.

[xxi]- حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، ص61، 62.

[xxii]– أبو محمد القاسم السجلماسي (ت نحو 704 هـ / 1305 م): هو أبو محمد القاسم بن محمد بن عبد العزيز الأنصاري السجلماسي، أديب من أهل سجلماسة، عاش في القرن الثامن الهجري، عصر الدولة المرينية، التي عرف أغلب حكامها بتشجيع العلوم، ولد ونشأ بسجلماسة، ورحل إلى فاس لطلب العلم ودرس في القرويين، صنف كتاب "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"، أنجزه سنة 704 هـ، وقد طبع الكتاب بتحقيق من علال الغازي (الرباط : مطبعة المعارف الجديدة، 1980 م).

[xxiii]– السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب – الرباط، ط1، 1401هـ– 1980م، ص407.

[xxiv]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[xxv]– المصدر نفسه، ص226.

[xxvi]– عبد الله خضر محمد، العدول في الجملة القرآنية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، ص30.

[xxvii]– يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص293.

[xxviii]– عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، الأمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2011م، ص53.

[xxix]– المرجع نفسه، ص31.

[xxx]– تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سورية، ط1، 1983م، ص170، نقلا عن: عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، ص31.

[xxxi]– السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص218.

[xxxii]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[xxxiii]– المصدر نفسه، ص220، 221.

[xxxiv]– ينظر: المصدر نفسه، ص220، 235.

[xxxv]– المصدر نفسه، ص135.

[xxxvi]– المصدر نفسه، ص235.

[xxxvii]– المصدر نفسه، ص235.

[xxxviii]– المصدر نفسه، ص327، 328.

[xxxix]– محمود درباسة، مفاهيم في الشعرية، ص37.

[xl]– السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص235.

[xli]– ينظر: محمود درباسة، مفاهيم في الشعرية ، ص39.

[xlii]– السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص244.

[xliii]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[xliv]– محمود درباسة، مفاهيم في الشعرية، ص37.

[xlv]– السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص252..

[xlvi]– محمود درباسة، مفاهيم في الشعرية، ص 41 – 49.

[xlvii]– السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص350، 351.

[xlviii]– المصدر نفسه، ص262.

[xlix]– المصدر نفسه، ص370.

[l]– المصدر نفسه، ص429.