JOURNAL OF LINGUISTIC AND LITERARY STUDIES

مجلة الدراسات اللغوية والأدبية

Volume 17, Issue. No. 1, June 2026

المجلد (١٧)، العدد (١)، يونيو ٢٠٢٦م

IIUM Press

الجامعة الإسلامية العالمية ماليزيا
INTERNATIONAL ISLAMIC UNIVERSITY MALAYSIA

© 2026 IIUM Press, International Islamic University Malaysia. All rights reserved.

Correspondence:
Editor, Journal of Linguistic and Literary Studies
Research Management Centre, RMC
International Islamic University Malaysia
P.O. Box 10, 50728 Kuala Lumpur, Malaysia
Tel: (+603) 64205137
Website: *https://journals.iium.edu.my/arabiclang/index.php/jlls#*
E.Mail: *jlls@iium.edu.my*

e-ISSN 2637-1073 **الترقيم الدولي**
ISSN NO.: 2180-1665

Published by:
IIUM Press, International Islamic University Malaysia
P.O. Box 10, 50728 Kuala Lumpur, Malaysia
Phone (+603) 6196-5014, Fax: (+603) 6196-6298
Website: *http://iiumpress.iium.edu.my/bookshop*

Papers published in the Journal present the views of the authors and do not necessarily reflect the views of the Journal.

ما تنشره المجلة يعبر عن وجهة نظر الكاتب

ولا يعبر بالضرورة عن وجهة نظر المجلة

JOURNAL OF LINGUISTIC AND LITERARY STUDIES

VOL 17 ISSUE NO. 1 June 2026

Editor-In-Chief

Prof. Dr. Asem Shehadeh Ali

Editor

Dr. Nursafira Binti Ahmad Safian

Editorial Board

Prof. Dr. Rahmah Binti Ahmad H. Osman	Dr. Muhannad O. H. Rannah
Dr. Abdulrahman Alosman	Prof. Dr. Shokry Abd Elmageed Ahmed Al-Tawansy
Associate Prof. Salih Mahjoub El Tinqari	Prof. Dr. Mohammad Sabri Sahrir
Assoc. Prof. Dr. Muhammad Anwar Bin Ahmad	Dr. Mohamed Abdul Rahman Ibrahim
Prof. Dr. Jodi Faris al-Batainah	Prof. Dr. Ibrahim Mohammed Mahmoud Al-Kofahi
Prof. Dr. Mohamed Ahmed Alqudah	Prof. Dr. Mohammad Majed Mojally Al—Dakheel
Prof. Dr. Waleed Ahmad Alanati	Prof. Dr. Elsiddig Adam Barakat Adam
Assoc. Dr. Maher Dakhilallah Alsaedi	Dr. Suad Said Ali Al Daghaishi
Prof. Dr. Mohammad Saeed Alhaweti	Prof. Dr. Murad Al-Abdullah
Prof. Dr. Ahmed Shehu Abdulsalam	Dr. Zainah Hussein Awad Al-Qahtani
Prof. Dr. Dr. Hussain M.H Bataineh	Professor Dr. BAKEL Dounia

Table Of Contacts		فهرس المحتويات
Editorial word	1-3	كلمة التحرير
Linguistic Studies		**دراسات لغوية**
1. Rational Imagination and the Construction of Meaning in the Poetry of the Abbasid Poet Ibn al-Rūmī	4-26	١. التخييل العقلي وبناء الدلالة في شعر ابن الرومي العباسي
2. The Concept of Mahmoud Darwish's Mural and Its Position within the Stages of His Poetic Career	27-44	٢. مفهوم جداريّة محمود درويش وموقعها من مراحل شعره
3. Qalqalah at the End of the Verses of the Short Sūrahs: A Phonetic-Semantic Study	45-65	٣. القلقلة في نهاية آيات السور القصار: دراسة صوتية دلالية
4. Features of the Omani Linguistic School: An Analytical Study of Linguistic Treatises and Didactic Poems	66-89	٤. ملامح المدرسة اللغوية العُمانيَّة: دراسة تحليليَّة في المصنَّفات والمنظومات اللغويَّة
5. The Semantic Significance of Rhythm in the Poetry of Fārūq Juwaydah	90-114	٥. دلالة النبر في شعر فاروق جويدة
6. The reception of ʿUmar al-Khayyām in Iraq: A Cultural and Literary Continuity	115-129	٦. مقبولية عمر الخيام في العراق: امتداد ثقافي وأدبي
7. Cognitive Principles in Language and Rhetoric according to ʿAbd al-Qāhir al-Jurjānī	130-148	٧. المبادئ الإدراكيّة في اللغة والبلاغة عند عبد القاهر الجرجاني
Literary Studies		**دراسات أدبية**
8. Binary Oppositions and the Construction of Being in the Novels of Ghālib Halsā	149-172	٨. الثُّنائيَّات الضّديّة وبناءُ الوجود في روايات غالب هلسا
9. Narrative Representation of Family Memory in Khālid Khalīfah's Lā sakākīn fī maṭābikh hāzihī al-madīnah (No Knives in the Kitchens of This City)	173-193	٩. تمثيل السرد للذاكرة الأسرية في رواية" لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة" لخالد خليفة
10. The Use of Satirical Linguistic Symbols in Critiquing Social Reality: The Theatre of Muḥammad al-Shawāqfah as a Model	194-209	١٠. توظيف الرّموز اللّغويّة السّاخرة في نقد الواقع الاجتماعيّ: مسرح محمد الشّواقفة أُنموذجاً
11. Manifestations of Panegyric in Ibn Faḍl Allāh al-ʿUmarī's Andalusian Poetic Selections in the Encyclopaedia Masālik al-Abṣār fī Mamālik al-Amṣār: A Thematic Study	210-229	١١. تجليات المديح في اختيارات ابن فضل الله العمريّ الشعريّة الأندلسيّة في موسوعة "مسالك الأبصار في ممالك الأمصار": دراسة موضوعيّة
12. Linguistic Reference and Intellectual Vision in the Poetry of Walīd al-Ṣarrāf: The Collection Tāsiʿ Ahl al-Kahf as a case study	230-251	١٢. المرجعيّة اللغويّة والرؤية الفكريّة في شعر وليد الصّراف: ديوان "تاسع أهل الكهف" أنموذجاً

دراسات لغوية

التخييل العقلي وبناء الدلالة في شعر ابن الرومي العباسي

Rational Imagination and the Construction of Meaning in the Poetry of the Abbasid Poet Ibn al-Rūmī

Imaginasi Rasional dan Pembinaan Makna dalam Puisi Ibn al-Rūmī al-ʿAbbāsī

محمد سليمان سلمان السعودي *

ثائر محمد إبراهيم الملكاوي**

Corresponding Author: Thaeralmalkawi555@gmail.com

Received: 2/3/2026 Accepted: 23/05/2026 Published: 09/06/2026

ملخص البحث:

تسعى هذه الدراسة إلى التقريب بين مفهومي التخييل العقلي والبناء الدلالي في نماذج مختارة من شعر ابن الرومي، وللكشف عن تداخل العقل والخيال ودورهما في بناء الشعرية؛ إذ تعد تجربة ابن الرومي الشعرية ميداناً خصباً للتحولات الفكرية والجمالية في العصر العباسي، يتقاطع فيه العقل مع الحسّ في بناء الدلالة، وابن الرومي لا يتوقف في بناء الدلالة عند الانفعال المباشر للفعل، وإنما تتجاوز ذلك إلى بنية ذهنية موازنة وواعية لما تقول. وتفترض الدراسة أن العقل عند الشعراء العباسيين لم يكن أداةً إدراك جامدة، بل كان من أهم الوسائل الجمالية الفاعلة، وخصوصاً في تنظيم التخييل والتشكيل الفني والدلالي. من هنا جاء سؤال الإشكالية الرئيس الذي يتمثل في: كيف تختلف سلطة العقل من كونها نزعة عقلية بحيث تصبح سلطة جمالية؟ وقد اتكأت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، وأفادت من المنجزات البلاغية القديمة والحديثة؛ لتكشف عن دور العقل في بناء الصور والخيالات وأدواتها التفسيرية والنقدية. وتهدف الدراسة إلى إبراز دور العقل بانتقاله من الوظيفة المعرفية إلى الوظيفة الجمالية، التي تظهر دوره الفعّال في ضبط الانفعالات وإنتاج الدلالات. ومن أهم ما خلصت إليه الدراسة أن التخييل والتشكيل الفني عند ابن الرومي قائمان على عقلنة الصورة، وأن شعره يمنح الصورة وظائف معرفية تتجاوز الزخارف البلاغية، وأنه نموذج لإنتاج الجمال من داخل المنطق لا من خارجه.

الكلمات المفتاحية: التخييل العقلي، سلطة العقل، ابن الرومي، بناء الدلالة.

* أستاذ الأدب والنَّقد الحديث،كليَّة الآداب، الجامعة الأردنيَّة، المملكة الأردنيَّة الهاشميَّة. البريد الالكتروني: Mohammadsudi5@gmail.com

** طالب دكتوراة، قسم اللغة العربيَّة وآدابها، كليَّة الدِّراسات العُليا، الجامعة الأردنيَّة، المملكة الأردنيَّة الهاشميَّة. البريد الإلكتروني: Thaeralmalkawi555@gmail.com

Abstract:

This study seeks to bring into dialogue the concepts of rational imagination and semantic construction through selected examples from the poetry of Ibn al-Rūmī. It explores the intersection between reason and imagination and the role both play in shaping poeticity. Ibn al-Rūmī's poetic experience constitutes a fertile field for examining intellectual and aesthetic transformations in the Abbasid period, where reason and sensibility intersect in the construction of meaning. In constructing meaning, Ibn al-Rūmī does not stop at the immediate emotional response generated by an action; rather, he moves beyond it towards a balanced and self-aware mental structure that is conscious of what it articulates. The study assumes that, for Abbasid poets, reason was not a rigid instrument of perception, but one of the most effective aesthetic means, particularly in organising imagination and shaping artistic and semantic formation. From this premise arises the central research question: how does the authority of reason shift from being a purely rational tendency to becoming an aesthetic authority? The study adopts the descriptive-analytical method and draws on both classical and modern rhetorical scholarship to reveal the role of reason in constructing images and imaginative formations, as well as its interpretive and critical functions. It aims to highlight the role of reason as it moves from a cognitive function to an aesthetic one, thereby demonstrating its active contribution to regulating emotion and producing meaning. The study concludes that imagination and artistic formation in Ibn al-Rūmī's poetry are grounded in the rationalization of the image; that his poetry assigns cognitive functions to the image beyond mere rhetorical ornamentation; and that it offers a model for producing beauty from within logic rather than from outside it.

Keywords: rational imagination, authority of reason, Ibn al-Rūmī, construction of meaning.

Abstrak:

Kajian ini berusaha mempertautkan konsep imaginasi rasional dengan pembinaan semantik melalui beberapa contoh terpilih daripada puisi Ibn al-Rūmī. Kajian ini meneliti persilangan antara akal dan imaginasi serta peranan kedua-duanya dalam membentuk kepuitisan. Pengalaman puisi Ibn al-Rūmī merupakan medan yang subur untuk meneliti transformasi pemikiran dan estetika pada zaman Abbasiyah, iaitu ketika akal dan rasa saling bersilang dalam pembinaan makna. Dalam membina makna, Ibn al-Rūmī tidak berhenti pada tindak balas emosi langsung terhadap sesuatu perbuatan, sebaliknya melangkaui tahap tersebut menuju kepada struktur mental yang seimbang, sedar dan menyedari makna yang diungkapkannya. Kajian ini bertolak daripada andaian bahawa akal bagi para penyair Abbasiyah bukanlah alat persepsi yang kaku, tetapi merupakan antara wahana estetika yang paling berkesan, khususnya dalam mengatur imaginasi serta membentuk struktur seni dan makna. Daripada premis ini, timbul persoalan utama kajian: bagaimanakah autoriti akal berubah daripada sekadar kecenderungan rasional kepada suatu autoriti estetika? Kajian ini menggunakan kaedah deskriptif-analitis dan memanfaatkan khazanah retorik klasik serta moden bagi menyingkap peranan akal dalam membina imej dan imaginasi, di samping fungsi tafsiran dan kritikannya. Kajian ini bertujuan menyerlahkan peranan akal ketika ia beralih daripada fungsi kognitif kepada fungsi estetika, sekali gus memperlihatkan sumbangannya yang aktif dalam mengawal emosi dan menghasilkan makna. Dapatan kajian menunjukkan bahawa imaginasi dan pembentukan seni dalam puisi Ibn al-Rūmī berasaskan rasionalisasi imej; puisinya memberikan fungsi kognitif

kepada imej yang melampaui hiasan retorik semata-mata; dan puisinya menawarkan model penghasilan keindahan dari dalam logik, bukan dari luar logik.

Kata kunci: imaginasi rasional, autoriti akal, Ibn al-Rūmī, pembinaan makna.

مقدمة

يُعد الحديث عن التخييل في الأدب العباسي ضرورة نقدية لا ترفاً معرفياً؛ إذ فرضت طبيعة الشعر العربي بنى تخييلية تتكئ على آليات تركيبية، تتجاوز حدود الانفعال العقلي المباشر، فلم يعد العقل مجرد أداة للفهم والتفسير، بل عنصراً رئيساً من عناصر الجمال. ولم يكن الشعر العباسي انعكاساً عاطفياً فحسب، بل تجاوز ذلك ليكون خطاباً يتّسم بالنضج والخيال. ويبرز ابن الرومي ليشكل ظاهرة مفادها التكثيف العقلي، وتوجيه بناء الدلالة، وضبط حركة النص، فكان ممارسا لسلطة العقل في تشكيل البيت الشعري. وإذا تمعنا شعر ابن الرومي فإننا نجد ثنائية جميلة هي الفكر والجمال أو العقل والخيال، هذه الثنائية تحيلنا إلى أن شعرية الشاعر ليست بالضرورة أن تكون نتاج فيض من الأحاسيس والمشاعر، بل قد تكون قدرة الشاعر على ربط الصور وترتيب الأفكار لضبط سببية النص الشعري. لقد شهد العصر العباسي تحولات ثقافية ومعرفية كبيرة؛ فاتسعت دائرة الجدل والكلام، وازدهرت حركات الترجمة، واختلطت الثقافات، فنتج عن ذلك نزعة عقلية في شتى أنواع العلوم، ومن ذلك المجال الأدبي، ولا يمكن للشاعر أن يكون بمعزل عما يدور حوله، فهو ممثل لروح عصره.

ومن هنا فإن هذه الدراسة تسعى إلى بيان كيف يكون التخييل عنصراً جمالياً، واختارت الدراسة ابن الرومي ليكون ميداناً لها؛ لأن أشعاره تتجاوز الرصد الوصفي والأساليب البلاغية التقليدية، لتظهر لنا الممارسة العقلية الجمالية في بناء الصور والخيالات وضبط الانفعالات، والدراسة لا تسعى إلى إثبات حضور العقل عند ابن الرومي؛ فهو أمر بدهي تكاد تجمع عليه جُلّ الدراسات، بل تسعى إظهار طبيعة هذا الحضور، ووظيفته وحدوده الجمالية. والسلطة العقلية هنا تقوم على الوعي والتماسك النصي داخلياً وخارجياً. ويسعى الباحثان عبر دراستهما أن يكون لهما إسهاماً في فتح آفاق نقدية جديدة في تناول الشعر العباسي، عبر وصف العقل بأنه مكون من المكنونات الجمالية، مع بيان بعض الحالات التي يكون للعقل سلطة خفية للتحكم في النص دون إعلان ذلك صراحة؛ أما عن الإضافة العلمية الجديدة في هذه الدراسة فإنها تتمثل في سعيها إلى أن تنتقل من وصف العقل أداة للتوصيف الفكري العام، إلى كونه مفهوماً نقدياً إجرائياً، وأن تتجاوز دراسة الصورة الشعرية وشعرية الصورة إلى دراسة آليات إنتاجها.

وتنبع إشكالية الدراسة من ملحوظة نقدية مهمة مفادها أن الحضور العقلي في الشعر العباسي (لا سيما عند ابن الرومي)، في غالب الأمر كان يُقدم عبر الدراسات السابقة على أنه نزعة فكرية عقلية أو أن دور العقل قُصر على أنه أحد المكونات الأخلاقية والدلالية ومنبع الحكمة، دون الإشارة إلى بعض الآليات التي تدل على اشتغال العقل في البنى الجمالية كذلك. ومع كثرة الدراسات التي تناولت الصور الشعرية عند ابن الرومي إلا أنها لم تظهر العقل بأنه قوة جمالية في تشكيل المشهد وبناء الصورة، ولم نجد –في حدود علم الباحثين– دراسة أفردت للعقل بحثاً بأنه منظم للتخييل والتشكيل الفني، ومن هنا جاءت الإشكالية لتبين لنا سلطة العقل الجمالية في النص. وتطرح هنا بعض الأسئلة منها: ما المقصود بسلطة العقل وما حدودها؟ وكيف تختلف سلطة العقل من كونها نزعة

عقلية بحيث تصبح سلطة جمالية؟ وكيف تجسدت سلطة العقل في شعر ابن الرومي بوصفها أداة من الأدوات الجمالية؟ وكيف أسهمت الثقافة العباسية في بلورة سلطة العقل الجمالية؟ وتهدف هذه الدراسة إلى بيان مفهوم التخييل وسلطة العقل الجمالية في ضوء تحليل الخطاب الشعري العباسي. وإبراز دور العقل في إنتاج التخييل في شعر ابن الرومي. وبيان كيف يتحول العقل من أداة للإدراك إلى أداة جمالية في التخييل الشعري. وبيان العلاقة بين العقل والخيال ودور ذلك من منظور جمالي. ويهدف الباحثان لأن يكون لهما سهم في قراءة بلاغية تتجاوز ذكر الصورة الشعرية التقليدية في شعر ابن الرومي.

وتنبع أهمية الدراسة من أهمية الظاهرة المدروسة؛ إذ تسعى الدراسة إلى الارتقاء في البحث من الصورة العقلية إلى تحليل الآليات المنتجة لها، وتظهر أهميتها بإعادتها توصيف العقل بأنه أداة جمالية لا معارضة فيها مع الشعرية، وتقدم قراءة لنصوص شعرية عباسية في ضوء تحولات فكرية ومعرفية وحضارية جديدة، كما أنها تفتح آفاقاً نقدية لدراسات مشابهة في الشعر العباسي يمكن الإفادة منها في المكتبة العربية. وتفرض طبيعة الدراسة الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي، والاستعانة بالمنجزات البلاغية الحديثة، وستتم الاستعانة بغيره من المناهج إن دعت الحاجة لذلك؛ كالمنهج التاريخي، والمنهج الاستقرائي الذي يسعى إلى تتبع التفاصيل الدقيقة المهمة لمجال الدراسة، والمنهج النفسي: ولكن في حدود ما يراه الباحثان يخدم الدراسة دون أي إسقاطات خارجية لا فائدة منها.

أما عن الدراسات السابقة ذات الصلة بالموضوع فلم يجد الباحثان دراسة تناولت الموضوع مدار الدراسة –في حدود علمهما وبحثهما– لكنهما وجدا بعض الدراسات القريبة من ذلك تسلط الضوء على بعض التحولات العقلانية في الشعر القديم، ومنها: **العقل الشعري** لخزعل الماجدي.[١] تدعو الدراسة المفكرين إلى الاعتراف بأن العقل الشعري لا يقل أهمية عما حدده الفلاسفة وعلماء الحضارة والأنثروبولوجيا من أنماط العقل "العلمي والفلسفي والديني"، وتؤكد الدراسة على أن الشاعر المفكر يتجاوز الناقد والفيلسوف بمقدرته على توصيف العقل. ودراسة بعنوان: **الصورة الشعرية عند ابن الرومي** لأنيسة مرجان.[٢] تتناول فيها الباحثة الصورة الشعرية عند ابن الرومي بِعَدّها فَنّا من أهم الفنون التي حازت على اهتمام النقاد قديماً وحديثاً؛ فلم يكن هذا الفن وليد اللحظة، بل هو فن قديم حتى عند الغربيين. ولم تتناول هذه الدراسة التخييل العقلي، وهو ما سنقوم بتناوله بدراستنا هذه. ودراسة بعنوان: **بلاغة الصورة الشعرية عند ابن الرومي** لمريم شامخ.[٣] تناولت فيها الباحثة بلاغة الصورة الشعرية عند ابن الرومي، وبدأت بالحديث عن الإشكالية التي تدور حولها قضية الدراسة، وجعلت دراستها من قسمين؛ الأول نظري، والآخر تطبيقي، فتحدثت عن أهمية ووظائف الصورة الشعرية، والتطبيقي تناولت فيه تحليل لنماذج من شعر ابن الرومي. ولم تتناول هذه الدراسة التخييل العقلي، وهو ما سنقوم بتناوله بدراستنا هذه. ودراسة بعنوان: **سيكولوجية الصورة الشعرية عند العقاد: ابن الرومي أنموذجاً**، لعبد الكبير بور الدين.[٤] تناول فيها الباحث على حد قوله علم النفس قديما، وحلل نماذج أدبية عبر الآثار القديمة، وتحدث عن ذلك مرورا بمدرسة فرويد النفسية،

وأشار إلى أن الإبداع وآثاره النفسية تعود إلى اللاشعور، ولم تتناول هذه الدراسة التخييل العقلي، وهو ما سنقوم بتناوله بدراستنا هذه.

أولاً: التخييل والعقل الشعري في النقد العربي القديم

للتخييل في اللغة صيغ متعددة في معاجم اللغة العربية، ولكن جلها يشترك في المعنى، وقد جاء في **لسان العرب**: (خال الشيء يخال خيلاً وخيلةً وخالاً وخيلاً وخيلاناً ومخالة ومخيلة وخيلولة: ظنه وأخال الشيء: اشتبه، يقال: هذا الأمر لا يخيل على أحد أي لا يشكل. وخلت بمعنى علمت. والمخيلة بفتح الميم السحابة وجمعها مخايل. وقد يقال للسحاب الخال. وتخيلت السماء أي تغيمت يقال خيلت السحابة إذا غامت ولم تمطر، والمخيلة موضع الخيل وهو الظن كالمضنة وهي السحابة الخليقة بالمطر. والخال البرق، وأخالت الناقة إذا كان في ضرعها لبن. والخال: الرجل السمح يشتبه بالغيم... والخيال: خيال الطائر يرتفع في السماء فينظر إلى ظل نفسه فيرى أنه صيد فينقض عليه... وتخيل الشيء له تشبه... والتخييل: الوهم).[٥] وقد ورد التخييل بمعنى الأثر الباقي في الذهن والنفس بعد غياب التفاصيل للصورة والجسم؛ ولذلك قيل: التخييل (قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة، بحيث يشاهدها المشترك ومحله مؤخر البطن الأول من الدماغ). [٦] ولهذا قد يكون التخييل أثراً تولد من الصورة لإتمام معنى قد خفي، فيكون التخييل عندها أسلوباً من أساليب الجمال.

مفهوم التخييل في الاصطلاح: قيل في التخييل: إنه (عملية ذهنية مجردة يشكل خلالها الذهن صوراً، سواء كان لها واقع أي مستمدة من المحسوس، أم كانت صوراً معنوية معقولة لا واقع لها، وما يشار إليه أن الجوهري قد ذكر التخييل، مصدر خُيّل وتخيل، وفرق بين التخيل الذي يدل على تصور الشيء أو خياله، وبين التخييل الذي هو تصور في النفس).[٧] وقيل: التخييل (أصله الصورة المجردة، والصورة المتصورة في المنام، وفي المرآة، وفي القلب بعد غيبوبة المرئي، ثم تستعمل في صورة كل أمر متصور. والتخييل تصوير خيال الشيء في النفس، والتخيل تصور ذلك).[٨]

ثانياً: العقل بين البلاغة والفلسفة

يرى المتتبع لمفهوم العقل عبر العصور أنه تشكل من عدة تيارات، من أهمها تياري: الاعتزال والفلسفة؛ أما المعتزلة فهم أرباب التيار الكلامي، وقد جعل المعتزلة العقل المصدر الأساسي في المعرفة، وقدموه على النقل، وجعلوه أصلاً لكل شيء، حتى في إثبات الصانع، وقبح والجمال. وقد أشار إلى ذلك القاضي عبد الجبار بقوله: "العقل دليل على وجوب النظر، والنظر دليل على معرفة الله". ٩ أما الفلاسفة المسلمون أمثال: "الكندي، والفارابي، وابن سينا"، فقد ربطوا بين العقل والتخييل، وجعلوا ذلك الربط عبر معقولات يحاكونها عبر صور خيالية، وهم بهذا جعلوا من التخييل وسيطا لإدراك الكليات، وقد أسهموا في فهم الرؤى والنبوات، وأشاروا إلى أن العقل معيار الإدراك الحقيقي، وبه تجسد الحقائق العقلية غير المحسوسة. ١٠ وهناك تيار ثالث يتفرع عنها، وهو تيار السلف وأهل الحديث، وقد

قصر هؤلاء العقل على الغيبيات التي لا نستطيع رؤيتها بأعيننا، وهم بذلك لم ينفوا دور العقل جملة وتفصيلا، بل أقروا بدوره في المجالات الأدبية والدنيوية.

1.التخييل عند البلاغيين العرب القدامى

أ. التخييل عند عبد القاهر الجرجاني (٤٠٠هـ– ٤٧١هـ): تحدث الشيخ عبد القاهر الجرجاني عن التخييل وعلاقته بالإبداع الفني في الشعر، وقد جاء في كتاب **أسرار البلاغة** في تعريف التخييل: (وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمراً غير ثابت أصلاً. ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا يرى).١١ هذا التعريف يدلنا على أن بعض الشعراء ينشئون في أعمالهم الأدبية معاني لا أساس في الواقع؛ فإما أن تكون كاذبة أو أنها معان مبالغ فيها، والشاعر بقدرته على التعبير يجعلها مقبولة لدى المتلقي مستخدماً بعض الأساليب البلاغية، من صور، وتشبيهات، واستعارات.١٢ ويُستنتج من هذا التعريف بعض النقاط التي يقوم عليها، ومنها: الخداع النفسي؛ وهو أمر يقصده الشاعر، وهو لا يقصد خداع المتلقي بالمعنى الظاهر، بل هو المعنى التخييلي الذي يتجاوز الحدود العقلية والواقعية ليصل إلى معان أكثر جمالاً، وأفضل الشعر أكذبه؛ وهذا مرتبط بالإبداع الفني في الشعر؛ بحيث يكون نوعاً من قلب الحقائق، كجعل الشاعر جباناً، وجعل الجبان شجاعاً؛ وذلك لجعل الصورة أكثر قبولاً وتأثيراً.١٣

ب. التخييل عند حازم القرطاجني (٦٠٨هـ– ٦٨٤هـ): يشكل التخييل عند حازم القرطاجني أساساً في العملية الإبداعية، فحسن النظم عنده يتلخص في حسن التخييل والمحاكاة؛ ولذلك نجده يعرف الشعر بقوله: (الشعر كلام موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة أو كاذبة، لا يشترط فيها. بما هي شعر غير التخييل).١٤ نجد من هذا التعريف أن حازم يربط التخييل بالنسبة إلى المتلقي في الجانب النفسي له؛ فهو يوضح أن وظيفة الشعر لا تتلخص في المتعة واللذة فحسب، بل تتعدى إلى تغيير السلوك، فمتلقي العمل الأدبي عند حازم هو الذي يمنح القصيدة وجودها وقيمتها، ويشير حازم أنه من دون أي تفاعل تخييلي بين النص والمتلقي تظل القصيدة حروفاً مكتوبة على صفحة بيضاء.١٥ ويشير جابر عصفور إلى أن حازم شعر أنه من المهم أن يواجه صفة الكذب التي تلصق عادة بالشعر، خاصةً وأن نفي هذه الصفة عن الشعر يُزيل كل ما يتعلق بمفهوم التخييل نفسه من سوء ظن أو ريبة؛ حيث حسم حازم الموقف عندما أخرج قضية الصدق والكذب من طبيعة الشعر جملة. وركز على أهمية التخييل ووظيفته فحسب.١٦ وهذا يوضح لنا أن التخييل كان موجوداً قبل حازم؛ ولكنه تميز عن غيره بأنه أحسن توظيفه، فقد جعل التخييل مركزاً وأساساً للعملية الإبداعية، وجوهر وجود المعاني.

ثالثاً: الفخر والمديح

يفخر ابن الرومي بأصله اليوناني؛ إذ يعد الأصل اليوناني علامة في تمايز العقول والثقافات، ويجعل من هذا الأصل مصدراً للتفوق والقدرة على الفهم وسبك الكلام، ومن ذلك ما قاله على البحر الطويل:

وَنَحْنُ بَنُو اليُونَانِ قَوْمٌ لَنَا حِجَ ومَجْدٌ وَعيدانٌ صِلابُ المَعَاجِمِ[١٧]

والدلالة العقلية في هذا البيت دلالة منطقية لتحليل الهوية بشكل عام والنفسية على وجه الخصوص؛ فهو يفخر بأصله اليوناني وبصفاتهم الثابتة (المجد؛ عيدان؛ صلاب المعاجم). وهذا خيال حسيّ ماديّ، كناية عن العزة والأنفة والشموخ. والعيدان هي الأسنان، ويقصد ما كان قويا منها: كالأنياب مثلاً، وترمز للقوة والصلابة عند توظيف الشعراء لها في قصائدهم؛ أما صلاب المعاجم، فالمعاجم عظم الفك الذي تجتمع فيه الأسنان، وهو يقصد أن قومه يتمتعون بفكوك قوية صلبة، وهو رمز التماسك والصمود والقوة الدفاعية عند مواجهة الأعداء. والمتتبع للصورة التخييلية لا يجد فيها عشوائية، فهي صورة منسجمة؛ فهو لم يقل نحن أقوياء، بل جعلها من مكونين أساسين (الدفاع، والهجوم)، وجاءت أيضا بهدف تفاخري، مع اقترانها بالقوة والبأس الشديدين. ونراه في مواضع أخرى ينسب نفسه إلى الروم، وإلى بني ساسان، ويفخر بأخواله الفرس، فيقول على البحر الطويل:

أنا منهُمُ بقضاءِ مَنْ خُتمت رسلُ الإله به وهم أهلي
مولاهُمُ وغذِيُّ نِعمتِهِم والرُّومُ حين تَنصُّني أصلي
كيف أغضني على الدنية والفر س خؤولي والروم هم أعمامي [١٨]

ويرسم الشاعر صورة تخييلية أخرى من الفخر؛ ففخر بالجد "شيبان"، فيقول على بحر الرجز:

جدّك شيبانُ العظيمُ الفخرِ حقّاً كما البلبلُ جَدّ الصقرِ
نَجْرٌ لعمري بائنٌ من نجر لم تُظلَم الدنيا بأم دَفر
وأنت فيها من ولاة الأمر لولا دليل كبياض الفجر
يشرح بالإيمان كل صدر لقلت بالدهر كأهل الدهر
مما أرى من سوء هذا القَدر وليس لي في عاجلٍ من صبر [١٩]

يرى الناظر أن ابن الرومي لا ينقل لنا صورا سطحية، بل يبني صورا ذهنية، فالجد "شيبان" ليس مجرد جد، بل هو رمز للنبل والقوة والعظمة، ويشبهه بطائر البلبل الجميل، ذلك الطائر الذي يجمع بين جمال الصوت ونقائه، وعظمة الرمز. وذكره لـ: "بياض الفجر" ليس زخرفة بلاغية ولغوية فحسب، بل هي صورة تخييلية تربط بين المحسوس "لون بياض الفجر" وصورته المعنوية التي تدل على الصفاء والنقاء والإيمان. يركز الشاعر على الصور المركبة، فيذكر: (البلبل، والجد شيبان، وبياض الفجر)، ومن جهة أخرى يذكر: (الصفاء، والنقاء، والإيمان). هذه الصور تجعل المتلقي يربط بين المحسوس والملموس، وهذا أدعى للقبول. وبإيحائية عميقة من الشاعر يوصل إلينا أهمية الإيمان وقوته في مواجهة الصعوبات والتحديات؛ أما عن المديح فإن ابن الرومي يستخدم رموزاً وحوارات ذهنية وتماثلات اسمية؛

ليعطي الصور المركبة شعرية مفعمة بالدلالات، ومن ذلك نراه يعقد مقارنة مع فارق التشبيه بين الشخصيتين (إبراهيم الخليل، والنمرود)، فقال مادحاً نبي الله إبراهيم الخليل على البحر الطويل:

سُمِيَّ خَلِيلُ اللهِ لَا زِلْتَ مِثْلَـــــــــــهُ ... يُعِيذُكَ مِنْ كَيْدِ العداة مُعيـــــــــذُهُ
نَجَوْتَ كَمَنْجَاهُ كَمَا اسْمُكَ كَاسْمِـــــــهِ ... فَأَنْتَ نَقِيذُ اللهِ وَهُوَ نَقِيـــــــــذُهُ
تَشَابَهْتُمَا هَدْياً فَأَنْتَ مُجَبَّـــــــــبٌ ... لَذِيذُ مَذَاقِ الذِّكْرِ وَهُوَ لَذِيـــــــذُهُ
كَمَا اشْتَبَهَ النُّمْرُوذُ وَالحَائِنُ الَّـــــذِي ... سَيَتْبَعُهُ وَالبَغْيُ جَمٌّ وَقِيـــــــــذُهُ
تَخَذَّتْ مِنَ المَعْرُوفِ دَرْعاً حَصِينَـــــةً ... وَقَتْلَكَ مِنَ الطَّاغِي وَأَنْتَ أَخِيذُهُ [٢٠]

يرسم لنا ابن الرومي في هذه الأبيات صورة تخييلية موجزة لشخصية عظيمة لها قدرها، وهي شخصية نبي الله إبراهيم الخليل عليه الصلاة والسلام، وفي هذه الصورة التخييلية يبرز ابن الرومي صفاته الشخصية ومكانته العالية عند البشر وعند الله تعالى، كما أنه يوضح أهمية التقوى والإيمان في مواجهة الظلم والأعداء. ويجعل الشاعر هذه الصورة قائمة على المماثلة الرمزية والاسمية، ولا يراد من الابتداء برمز "خليل الله" المساواة مقامياً أو وجودياً، بل لأن لهذا الرمز دلالة وتوجها تخييلياً. فهو يبني صوراً مركبة عبر تداخل الهُويّات، فتداخلت الهويات: (التاريخية، واللغوية، والقِيَمِيّة) مع استحضار شخصية النمرود كذلك. والتخييل العقلي هنا منضبط؛ إذ إن ابن الرومي بنى الحديث عن طرفي الكلام "إبراهيم الخليل، والنمرود" على درجة عالية من التوازن، فاللفظين متشابهين لكنهما بالتأكيد مختلفين تماماً في النهاية والمآلات، فصورة إبراهيم الخليل صورة أخلاقية مُثلى، وصورة النمرود صورة الخيانة والفساد والإفساد. وقد استعار الشاعر "المعروف درعا حصينة"، ولم تكن هذه الاستعارة مجرد زخرفة لفظية، ولا مقطوعة وعظية فحسب، بل هي استعارة تصور الصراع القائم بين الحق والباطل على مرّ التاريخ. وهنا لا يرسم لنا ابن الرومي صورة تقليدية من المديح، بل يؤسس لبناء تخييلي بمعايير عالية.

رابعاً: الوصف والغزل

يركز ابن الرومي دائما على استثارة العاطفة، ومن ذلك الوصف والغزل فيقول في وصف النسوة الجميلات على البحر المتقارب:

سُقِيتُنَّ يا مَنْزِلاتِ الهـــــــــــوى ... بوادي الشريجةِ صوب الحيـــــــــا
ولا زال مسرحُ غِزْلانكُـــــــــــنَّ ... مَريعَ المحلَّةِ والمُنْتـــــــــــأَى
وجـاوَرتِ الروض حيـثُ الحســـانُ ... تغضُّ النهى من عيون المهـــــــــا
مواقف حورِ بناتِ الخُـــــــــدورِ ... يُبكّينَ أعينَ من قد هـــــــوى [٢١]

تشكل هذه الأبيات مشهداً وجودياً جميلاً، فالشاعر يحسن وصف الجمال؛ فيجعل الكون مسرحاً شاهداً على الجمال الأنثوي وقداسته، ما أجملها من سردية تخييلية متسامية؛ فمن مميزات التخييل عند ابن الرومي أن خيالاته سُلّمِيّة متصاعدة من الحسّ إلى التجريد، وكأنه يريدنا أن نصعد بخيالنا من الأرض إلى السماء للوصول إلى

مبتغاه في هذه الأبيات. يدعونا ابن الرومي أن نرتقي بتأملاتنا الوجودية لنرتقي بطبيعة الجمال ونصل لحقيقته. ثم بعد ذلك يتسامى الجمال عنده فيتشر في الروض كما ينتشر شعاع الشمس في الصباح، وذكره المها ليس عبثاً، بل هو إيحاء منه لحوارية بصرية صامتة تمزج بين الجمال الحسي للمها والجمال الإنساني. ويظل ابن الرومي على وتيرة تصاعدية بأحداثه، ويرتقي بالجمال الأنثوي لينتهي من العملية التخييلية بإحكام منطقي، فيكون جمالاً سماوياً "حور بنات الخدور". ويقول في مقطوعة رباعية وصفية للشيب وأحوال البشر فيه على البحر الطويل:

كَفَى بِسِـــرَاجِ الشَّـــيْبِ فِي الرَّأْسِ هَـادِيًا ... إِلَى مَنْ أَضَلَّتْهُ المَنَايَا لَيَالِيَـــــــــــــــــا

أَمِنْ بَعْدِ إِبْدَاءِ المَشِيبِ مَقَاتِلـــــــــــي ... لِرَامِي المَنَايَا تَحْسَبِينِيَ نَاجِيَـــــــــــــــــا

غَدَا الدَّهْرُ يَرْمِينِي فَتَدْنُو سِهَامُـــــــــهُ ... لِشَـــخْصِـــي وَأَخْلِقْ أَنْ يُصِـــيبُ سَـــوَادِيَا

وَكَانَ كَرَامِي اللَّيْلِ يَرْمِي وَلَا يَـــــــــرَى ... فَلَمَّا أَضَاءَ الشَّيْبُ شَخْصِي رَآنِيَـــــــــا[٢٢]

يرسم الشاعر صورة تخييلية جديدة؛ يقدم ابن الرومي صورة للصراع بين الحياة والموت، صورة تبين الهرم والتقدم بالعمر وأثر الشيب على الإنسان حقيقة وعلى نفسيته، وقد عدّ ابن الرومي الشيب دليلاً على الحكمة والتَّعقُّل، وهو ينقل تجاربه لمن بعده، كما أنه يستسلم لفكرة الموت، وأن الموت يقترب منه وإن نجا منه مرة إلا أنه آتيه لا محالة، وكل يوم يقترب فيه أكثر من نهايته. ويبين أن الشيب ليس مجرد أثر على الجسد والشعر، بل هو صورة تخييلية لرمز دال على الحكمة والتجربة. ويوظف الشاعر الاستعارات والتشبيهات؛ فجعل الشيب كالسراج، وشبه الشيب بالهدى والرشد للإنسان، كما أنه كرر فكرة الموت، مما يبين لنا قلقه وموقفه من الحياة. ويوضح الشاعر أن التجارب العمرية تصبح من أهم الأدوات التخييلية لمواجهة الصعاب والخطر المتربص اللامرئي، كما أن الموت حاضر مع غيابه، وما غيابه إلا ليعطي فرصة للعودة إلى الطريق السليم، فالأبيات السابقة دالة على خيال تجريدي ومقام فلسفي متقن. وقال على الطويل:

شـــكوت إلى بدري هواه فقال لـــــي ... ألست ترى بدر السماء الذي يســـــــري

فقلت بلى قال التمسهُ فإنـــــــــه ... نظيري وشِبهي في علوي وفي قـــــــدري

فإن نلتهُ فاعلم بأنك نائلـــــــــي ... وإن لم تنلهُ فابغ أمراً سوى أمـــــــــري

فكان كلا البدرين صعباً مرامُـــــــهُ ... ليَ الويل من بدر السماء ومن بـــــدري[٢٣]

يرسم لنا ابن الرومي صورة تخييلية يعبر فيها عن مشاعر الحب والهيام، فهو يشكو إلى "بدري" هواه، وبدري من الممكن أن يكون شخصاً حقيقيا أو رمزاً للحب، حيث يعقد ابن الرومي مقارنة بين محبوبته وبدر السماء، وهذه صورة تخييلية مركبة توحي ببعد هذه المحبوبة وصعوبة الوصول إليها. فهو يشكو من الحب، ولكنه لا يحسن التخفيف عن قلبه المتعلق بها. والشاعر يحثُّ نفسه وغيره من المحبوبين أن يبحثوا عن بدائل في حال ما استطاع الوصول إلى محبوباتهم. هذه الصورة التخييلية تعكس لنا عدم وصول الشاعر لمحبوبته، فيدعو على نفسه بالويل

(مجازاً) لعدم قدرته على الوصول إلى المحبوبة، فما استطاع الوصول إلى البدر في السماء، وما وصل إلى بدره (كناية عن محبوبته)، وهذا يعكس لنا حالة نفسية قلقة متردية وصل إليها الشاعر.

خامساً: الهجاء

أجاد ابن الرومي في موضوعات وأنواع شتى من فنون الشعر، ومن ذلك الهجاء، ولقد عُرف أنه هَجّاءٌ من الدرجة الأولى، ومن ذلك ما قاله على بحر الهزج يهجو "فُضَيْلاً الأعرج":

يا فَضلاً غدا فضـلاً عن الخلق وفي الزَّمْنَى
أَمَا والعَرَجِ المحض الـ ـذي أنت به تُكنَـى
لئن صُغِّرَ ما تُدعـى به ما كُبِّر المعنَـى[٢٤]

يهجو في هذه الأبيات رجلا يدعى بـ"الفُضيل الأعرج"، فيستخدم ابن الرومي منطقاً ساخراً ليحطَّ من قدر الفضيل ويفكك شخصيته، ويتلاعب بالألفاظ ويجعله نقيضاً لاسمه، فقد أصبح فضلة؛ أي زائداً عن الحاجة، وحول عرجه الجسدي إلى عرج في أخلاقه، ويصوره منبوذاً فيحاول عزله اجتماعياً، ويكرر سخريته وتهكمه منه. وفي صورة تخييلية جميلة يصور لنا ابن الرومي المشهد وكأن الرائي يقف أمام مرآة يشاهد فيه انعكاس رجل، وكلما اقترب هذا الرائي من المرآة لتكبر صورة الرجل إذ بها تصغر وتصغر حتى يكون كالدودة الزاحفة على الأرض، الهائمة على رأسها تبحث عن شيء ولكنها لا تهتدي إليه. الشاعر لاذع في هجائه؛ فقد جعل الفضيل حبيس مرآة لا يتجاوز حدودها، وحبيس قفص خارج المرآة وهو قفص أصحاب العيوب والنقائص الدائمة، فاختلط هنا الهجاء مع الخيال ليشكل صوراً متتابعة من السخرية والتشويه. وأتبع ذلك قائلاً على بحر الهزج:

مَجَاهِيْلُ مَعَازِيـــــــــــــلُ إِلَى اليُسْـــرَى عَنْ اليُمْنَـــــــــــى
مَخَاذِيلُ مَمَايِيـــــــــــلُ إِلَى السَّـــــوْأَى عَـــنْ الحُسْـــــنَى
عَلَى غَيْرِ تُقَـــــــــــى اللَّهِ غَدَتْ أَبْيَاتُهُمْ تُبْنَـــــــــــــــى
وَيُقْـرَى ضَـــيْـفُـهُـمْ فِـيـهَـا مَلاطاً بَعْدَهُ مَزْنَـــــــــــــــى
فَسَـمْنَاهُمْ كَعَجْفَاهُـــــــــمْ وَأَنَّى لَهُمُ السَّمْنَـــــــــــــى؟[٢٥]

يؤسس لنا ابن الرومي لصورة تخييلية تشريحية لشخصية الفُضَيْل الأعْرَج، وهي صورة تخييليةً قائمةً على تشويه صورته تشويها جمعيا منظم، فهو لم يهجو شخصه فحسب، بل هجا قومه وكل من يتعلق به، فكان هجاؤه بالجمع: (معازيل، مجاهيل، مخاذيل، مماييل)، هذه الجموع تنتج صوتاً تكرارياً مصحوب بأشد أنواع الانحدار القيمي والأخلاقي، كما أنه يصور الإنحراف القيمي إلى حركة ملموسة محسوسة، وهذا من أشد أنواع الهجاء؛ إذ جعل الفساد عند المهْجُوّ اتجاهاً لا حالة تَمُرُّ مرور الكرام. وتستمر الصور في النمو والتصاعد إلى أن يصل مشهد الضيوف وإكرامهم، ومن شدة بخل المهْجُوّ يصور ابن الرومي كرمه كمن يكرم ضيفه بالماء والطين، وهذا قلب للقيم الاجتماعية العربية المجبولة على مكارم الأخلاق ومنها الكرم، وهذه الصورة التخييلية تحدث قطيعة وجدانية لا عند الفرد فحسب

بل عند الجماعة ككل، ويصور ذلك على أنه على غير تقى الله تعالى، ويشير إلى أن المجتمعات لا تنتج قيما إلا إذا كانت على تقوى الله، ثم نرى ابن الرومي في صورة تخييلية استدلالية من الطبيعة يهجو البخلاء على البحر الطويل قائلا:

إِذَا غَمَرَ المِـالُ البخَيِـلَ وَجَـدَّتْـهُ يَزِيـدُ بِـهِ يُبسًـــا وَإِنْ ظُنَّ يَرْطُـبُ
وليسَ عَجيبًا ذَاكَ مِنْهُ فإنـــــــــهُ إِذَا غَمَرَ المِـاءُ الحِجَـارَةَ تُصْـلَـبُ[٢٦]

يرسم الشاعر في هذين البيتين صورة تخييلية رائعة؛ إذ إنها تنقل لنا المعنى الأخلاقي وتحوله إلى مشهد ملموس، فمع أن من صفات الماء جعل المواد التي يغمرها ليّنة، إلا أنه إذا غمر البخيل ما زاده إلا يُبْساً، لا ليناً كما قد يُتَوَهّم، وكذا المال إذا كان بيد البخيل فلا يزيده إلا بُخلاً ولو كَثُر بين يديه، فكما أن الجفاف لا يُرَطّبُ شيئا، فإن البخيل لا يجود بشيء ولو كَثُرَ ماله، وهذا تعليل منطقي وانتقال من الملاحظة إلى البرهان. يشبه الشاعر هنا البخل بالجفافن ولا شك أن مثل هذه المفارقات التخييلية من شأنها مفاجأة المتلقي وقَلْب توقعاته، ثم يستعير مثالاً من الطبيعة ليُجَسّد قساوة النفس البشرية، عندها ينتقل المعنى من كونه تجريدياً إلى الحِسيّة. وهذا يحيلنا إلى السلطة العقلية في النص؛ إذ إن القيم الإنسانية المثلى لا تُصْنَع بوسائل خارجية، وإنما بالفطرة التي جبلت عليها النفوس وما حملته العقول من أفكار وفق نَسَق مقنع. وقد أفرد ابن الرومي جزءاً من أشعاره للنقد السياسي والاجتماعي، ومن ذلك ما قاله في الأديب المتكلم يحي بن علي المنجم على البحر الخفيف:

والذي رأيه لأسلحة الإبـــــــــــــــ طال مثلُ الصِّـقال والتذريـــــــــــــب
عنـه تمضـــي ولو تعـدتـه أضـــحـت من كليل مُفَلَّلٍ وخشيـــــــــــــــب
مِـدْرَهُ الـديـن والخـلافـة ذو النصـــ ح عن الحوزتين والتذبيـــــــــــــب
فَلَّ بالحجة الخصومَ وبالكيـــــــــــــ د زحـوفَ الـعـدا ذوي الـتـأليـبِ
ربَّ مغنى لحزب إبليسَ أخـــــــــــلا هـ فأمســى وما به منْ عَرِيـــــــــــبِ[٢٧]

ويحيى هو "يحيى بن علي بن أبي منصور، المعروف بابن المنجم، نديم، أديب، متكلم، معتزلي، ولد في بغداد عام ٢٤١هـ. وكان آل المنجم من بيوت العلم في العراق. مات في بغداد عام ٣٠٠هـ". ٢٨ يصور الشاعر معان عقدية وسياسية نُقلت من التجريد إلى الحسّ، ويضفي صفات السنان والحدّ على السلاح، ذلك السلاح الذي هو في الحقيقة الرأي الذي تحول من صيرورة الفكر إلى عنصر قتالي معنوي. هذه الصورة التخييلية ليست زخرفة بلاغية فحسب، بل صورة مؤسسة للعلاقة الجدلية بين القوة والعقل، فالعقل يمارس أفعاله كما تمارس الأسلحة أفعالها في ساحة القتال، والرأي السديد كالسلاح المصقول، وهذه ليست مجرد صورة في الذهن، بل أشد درجات الإحساس بالطمأنينة والثقة بقوة الحق؛ وفي المقابل فإن الشاعر يضعنا في حالة شعورية خفية لكل ما هو "كليل أو مفلّل أو خشيب"، هذه صورة تخييلية تشعرنا بوصفنا متلقين باليقين والعزة، وأن الحق إذا صيغ بعقل ناضج رشيد أصبح قوة نفسية لا تضاهيها أي قوة. وقال يهجو رجلاً اسمه عمرو على مخلع البسيط:

يَا عَمْرُو سَـــالَـتْ بِـكَ السُّـــيُولُ ... لِأُمّك الوَيْلُ وَالهُبُـــــــــــــولُ
وَجْهُكَ يَا عَمْرُو فِيهِ طُـــــــــولُ ... وَفِي وُجُوهِ الكِلَابِ طُـــــــــولُ
فَأَيْنَ مِنْكَ الحَيَاءُ قُلْ لِـــــــــي ... يَا كَلْبُ وَالكَلْبُ لَا يَقُـــــــــولُ
وَالكَلْبُ مِنْ شَـأْنِهِ التَّعَـــــــدّي ... وَالكَلْبُ مِنْ شَأْنِهِ الغُلُـــــــــولُ
مَقَابِحُ الكَلْبِ فِيكَ طـــــــــرّاً ... يَزُولُ عَنْهَا وَلَا تَـــــــــزُولُ[٢٩]

يرسم الشاعر صورة تخييلية قائمة على التجريد الإقصائي؛ فهو يهجو عمرواً ويجرده من كل صفات الإنسانية، ويلحقه بصفات الكلب، وذلك بِعدّها هوية تخييلية لا وصفاً عابراً، وقوله: "سالت بك السيول" في الظاهر أنها حدث طبيعي، وفي حقيقة الأمر ليست حدثاً عادياً، بل تكشف لنا الحضيض الذي أوصل المهجوّ إليه، ويحاول جاهداً بما أوتي من قوة في اللسان أن يسقط عنه الأقنعة الأخلاقية والاجتماعية، حتى إنه أخذ يشوه صورته الخَلْقية بعدما انتهى من تشويه صورته الخُلُقية، فنعته بطول الوجه وألصق هذه الصفة مباشرة بوجه الكلب، وقد عرف عن ابن الرومي أنه صاحب شخصية هزلية وساخرة ونكتية، وحاول توظيف هذا كله في هجاء عمرو، فأخذ يعقد مقارنة بين عمرو والكلب، بل ويقدم صفات الكلب على صفات عمرو، وما هذا إلا لينقل صورة ليعيها المتلقي فتكون عنده غير قابلة للردّ ولا للنقض. وقال أيضاً في ذات الرجل على مخلع البسيط:

وَالكَلبُ وَافٍ وَفِيكَ غَـدْرٌ ... فَفِيكَ عَنْ قَدْرِهِ سُفُـولُ
وَقَدْ يُحَامِي عَنِ المَوَاشِـــي ... وَمَا تُحَامِي وَلَا تَصُـولُ
مُسْتَفْعِلٌ فَاعِلٌ فَعُـــولُ ... مُسْتَفْعِلٌ فَاعِلٌ فَعُـولُ
بَيْتٌ كَمَعْنَاكَ لَيْسَ فِيـــهِ ... مَعْنَى سِوَى أَنَّهُ فُضُـولُ
وَأَنْتَ مِنْ أَهْلِ بَيْتِ سُوءٍ ... قِصَّتُهُم قِصَّةٌ تَطُـــولُ
وُجُوهُهُم لِلْوَرَى عِظَـاتٌ ... لَكِنَّ أَقْفَاءَهُم طُبُـولُ[٣٠]

يكثف ابن الرومي هجاءه لعمرو، ويتهمه بالنقائص، حتى وصل الحد به أن يَسْفُل عن صفات الكلب، بل ويتجاوزه الكلب بوفائه، وهذا انقلاب قيمي يكشف خواء المهجو. هذه الصورة التخييلية تتجاوز التشبيه الطبيعي لتكون مفاضلة بين المهجو والكلب، فيولد شعوراً لاذعاً بالدُّنو والاحتقار، فالكلب من صفاته: (هرير ونبح، يُمنح صفات الوفاء والحماية) تجاوز بها وعلا بها عن المهجو، وهذا الهجاء ليس عبثياً بل محكموم بعقل منظم للأحداث المتتالية. وكعادته ابن الرومي يوظف التقابلات، ومنها: (وفاء/ غدر، يحامي/ لا تحامي، وجوه/ أقفاء)، فهو يحامي عن المواشي ويصول ويجول، وأنت لا تحامي ولا تصول ولا تجول. هذه التقابلات تثبت إدانه الشاعر للمهجو. وقوله: "مستفعل فاعل فعول" في الشطرتين من البيت صورة تخييلية منفصلة؛ إذ قول له: أترى هذا البيت؟ هذا البيت خاوي ولا قيمة له، وكما أن هذا البيت لا قيمة له أنت أيضاً لا قيمة لك، بل على العكس تماماً هذا

البيت يعطي جمالا للقصيدة، أما أنت فلا تعطي إلا القبح الذي هو صفة أصيلة عندك. ثم يقول: أما أهلك فهم أهل سوء ولن أخوض بتفاصيل سوئهم فالحديث يطول فيهم. وقال على الطويل:

أَخَالِدُ لَا تَكْذِبْ فَلَسْتَ بِخَالِـــدٍ هُنَالِكَ بَلْ أَنْتَ المكَنَّى بِخَالِـدِ
وَلَلكَلْبُ خَيْرٌ مِنْكَ لُؤْمُكَ شَاهِدِي بِذَلِكَ دَهْرِي مَا أُبَاعِدُ شَاهِدِي
فَلَوْ لَمْ تَكُنْ فِي صُلْبِ آدَمَ نُطْفَـةً لَخَرّ لَهُ إِبْلِيسُ أَوَّلَ سَاجِـــدِ[٣١]

يقدم ابن الرومي صورة تخييلية يحاول فيها جاهداً عبر مفارقةً اسميةً هدم الهوية لخالد؛ فخالد الذي يجب أن يكون دالاً على الخلود والرفعة والبقاء أصبح زيفاً لا حقيقة. وهذه الصورة التخييلية ليست هجوماً على خالد الإنسان مباشرة، بل يوجه إلا نقداً لاذعاً ليجرده من رمزه ومعناه اللغوي في اسمه أولاً، ثم يستدعي صورة الكلب، واستدعاء صورة الكلب لم تكن للمشابهة السطحية البتة، بل كانت للمقارنة الأخلاقية بين خالد والكلب، حتى إن الكلب أصبح شاهد على لؤمه، وهذا انقلاب قيمي وتخييلي إلى أن ينزع من المهجو صفة الانتماء لآدم عليه السلام، وقد وجه له نقداً وهجاءً لاذعاً جداً لا يمكن لأحد تحمله؛ إذ يقول له: لولا أنك لم تكن في ظهر آدم نطفة لسجد إبليس لآدم وما تردد، فسبب رفض إبليس السجود لآدم هو أنك نطفة في ظهر آدم، وهذا من أشد الهجاء وأقذعه. والشاعر لا يذكر العيوب ذكراً، بل يحاول بناء صورة لهذا المهجو لتكون صورة وجودية: فاسمه كاذب ليس له من اسمه نصيب، وخلقه ساقط، وأصله ملعون مطعون فيه. وهذا التدرج التخييلي يعطي النص قوة كما أنه يصدم المتلقي الذي يتوقع هذا النوع اللاذع من الهجاء. وأكمل قائلاً على الطويل:

رُقَادَكَ لَا تَسْهَر إِلَى اللَّيلِ ضلَّـةً وَلَا تَتجَشَّمْ فِيَّ حَوْكَ القَصَائِدِ
أَبِي وَأَبُوكَ الشَّيْخُ آدَمَ تَلتَقِـــي مَنَاسِبُنَا فِي مُلْتَقَى مِنْهُ وَاحِـدِ
فَلا تَهْجُنِي حَسْبِي مِنَ الخِزْيِ أَنَّنِي وَإِيَّاكَ ضَمَّتْنَا وِلَادَةُ وَالِـــدِ
أَمَا وَالقَوَافِي المحْكَمَات لَقَد رَعَى سَوامُ العِدَا مِنْهُ بِأَنْكَدِ رَائِـدِ[٣٢]

يؤسس ابن الرومي هنا لصورة تخييلية عبر استراتيجية قائمة على نزع الشرعية عن الهجاء؛ إذ إنه يسعى لقلبه من الفعل الهجومي إلى العبثي الذي لا فائدة منه، والشاعر لا يؤسس لرد الإهانة بمثلها، بل يسعى لتفريغها من قيمتها التخييلية؛ فالسهر وتجشُّم القصائد عناء لا طائل منه ولا يشكل أيّ أثر. ويستذكر الشاعر شخصية آدم عليه السلام لا ليكون واعظا بها، بل لأنها حجة لا يمكن التنكر لها، وكأنه يهجو نفسه بأنه يرجع في أصله إلى آدم، فيقول لست بحاجة للهجاء فحسبي من الهجاء أنني أنتسب إليك برجوعي لأصلي وهو آدم عليه السلام. تشكل الأبيات نصاً تخييلياً مكثَّفا، فهو يسعى إلى إحراج المهجوّ عبر تجريده من إنسانيته، فانتقل هجاؤه من مجرد مواجهة في اللغة والكلام إلى خسران معنوي محقق. ثم ينتقل ابن الرومي ليهجو رجلاً يدعى بـ: "ابن حرب"، فيقول على مجزوء الرجز:

لك أنفٌ يابن حـربٍ أنِفت منه الأنـــوف

أنت في القُدسِ تصلي وهو في البيت يطوف[٣٣]

يبني ابن الرومي صورة تخييلية مكثفة خلال مفارقة زمانية رمزية، فالأنف له دلالة الأنفة والعزة والكبرياء، وهو هنا يصور الاشمئزاز الجماعي من أنفه، وذلك في: "لك أنفٌ... أنِفت منه الأنوف"، فنقل صورة الكبرياء والعزة إلى صورة الأنف الذي يأنف منه الناس، وهذا دليل الدُّنوّ والسقوط. ويكمل ابن الرومي هجاءه المقذع لابن حرب بأن الذي يأنف منه الناس ويشمئزون كبير جداً، مما يزيد من الاشمئزاز والسقوط والدناءة، ومن شدة طوله يقول لو أنه صلى في بيت المقدس لكن أنفه يطوف بالبيت الحرام في مكة المكرمة، ولا شك أن كبر حجم الأنف لا يعطي منظراً جميلاً، فكيف بهذه الصورة المجازية التي لا يمكن تصورها. أبدع الشاعر في تصويره، فانتقاله من صورة الأنف الجسدية إلى الصورة الشعائرية في الطواف بالبيت الحرام والصلاة في المسجد الأقصى يحيل إلى تصعيد دلالي لشاعر متمكن، يصيب المهجو في مقتل نفسيّ.

سادساً: الحكمة وتغير القيم الاجتماعية

أبدع ابن الرومي في الجانب التخييلي، وأخضع هذا التخييل للعقل، ولم يترك الحبل على غاربه للخيالات، حتى تجلى ذلك عنده في أشد الصور خيالاً. وهذا دليل على توظيف السلطة العقلية عنده، ولم يكتف بالخيالات وإطلاق العنان لها، بل أخضع صوره لسلطة العقل. وقد وظف شعره أيضاً في تقويم السلوكات وكشف تقلبات الحياة والقيم الإنسانية ودور السلطة في ذلك، من ذلك قوله في "القاسم بن عبيد الله" على البحر الخفيف:

وَلَقَدْ يَقْلِبُ الْكَرِيمُ مِنَ السَّا دَاتِ نَعْمَاءَ عَبْدِهِ بِأَسَاءَ

ظَالِمًا أَوْ مُقَوّمًا ثُمّ يَرْعَـــا هُ وَيَقْفَى حُرِيّةً وَحَيَاءَ[٣٤]

يُقِيم ابن الرومي هذين البيتين على التخييل؛ فيركب صورة إنسانية تُغايِر ما أُلِفَ من القيم والعادات والتقاليد المجتمعية؛ فالكريم يقلب نعمة عبده بأساء، كما يقلب بأساءه إلى نعمة، وهذا لليس تلاعباً ولا عبثاً، وما قام الكريم بذلك لأنه ممارس لسلطة تهذيبية لا إفساد أخلاقيّ أو مجتمعي. هذه الصورة التخييلية المقلوبة مقصودة لذاتها، وتراه مُوظفا للأضداد، وهذا تخييل برهانيّ يحمل دلالة تقلبات الحياة على أصحابها، فالنعمة تخفت في صورة شدة، والإحسان ما جاء إلا من بعد الأذى، ويكشف لنا الشاعر أن قسوة السيّد الظاهرة في البيتين السابقين ما هي إلا مسار عقلاني لتقويم العبد؛ لتحريره أخلاقياً لا لإخضاعه، فالتقابل بين الظالِم والمقَوّم ليس تقابلاً تزيينياً، بل برهان يظهر أن الكرم لا يكون دائماً بالإعطاء، فربما كان المنع هو العطاء اللامتناهي. وقال في حق "القاسم بن عبيد الله" على البحر الطويل:

أَيَا رَبُّ لَوْ سَوَّيْتَ بَيْنِي وَبَيْنَهُ لَمَا كَانَ عَدْلاً أَنْ نَكُونَ سَوَاءَ

فَكَيْفَ وَقَدْ أَعْلَيْتَهُ وَخَفَضْتَنِي فَكُنْتُ لَهُ أَرْضًا وَكَانَ سَمَاءَ[٣٥]

و"القاسم بن عبيد الله بن سعيد الحارثي، هو وزير المعتضد، تولى الوزارة في عام ٢٨٨هـ، وروى أنه كان ظلوماً عاتياً". ٣٦ وهو من قتل ابن الرومي بالسُّمّ، ومع سلطته إلا أنه كان يخاف من لسان ابن الرومي، فدعاه

إلى وليمة، وقدم له طعاماً ونوعاً من الحلوى التي يحبها (خُشكنانجة)، فأحس بذلك ابن الرومي، وعرف أنه وقع ضحية سمّه، فقام فزعاً من ذلك المكان، فتبسَّم القاسم بن عبيد الله فرحا بذلك، فقال له: إلى أنت ذاهب؟ فقال له: إلى حيث أرسلتني، فقال له الوزير القاسم: إذا فسلم على والدي، فقال له بما عرف عنه من سرعة البديهة: ليس طريقي إلى النار.٣٧ وهنا يُنشئ ابن الرومي مقابلة ومقاربة مُكثّفة بين السماء والأرض، وهو يتأمل في تدبير الله للأمور والفرق بين البشر ودرجاتهم. وهذه الصورة ليست زخرفاً لا طائل منه، بل صورة تخييلية طبقية توضح طبيعة الفوارق الإنسانية والتنوع الطبقي، والشاعر يخفي صورة تخييلية توحي للمتلقي بظلم القاسم بن عبيد الله وعُتُوّه، ومن شدة ظلمه غداً متعال حد السماء، وذات الشاعر محددة حد الأرض المسحوقة، والشاعر يرفع حد الشكوى من المستوى الفردي إلى المستوى الكوني، ويقيم لنا الحجة بأنه ولو استوى الطرفان إنه الفارق الطبقي والعُتو موجود ولا يمكن تحقيق العدل معه، ويبين لنا ابن الرومي أن العدل لا يقوم بالمناصب ولا بالمكانة، وأن السماء ترمز للمنصب والسلطة، والأرض ترمز للمغلوب ولحالة من القهر. وينتقل ابن الرومي ليرسم لنا صورة تخييلية في تغير القيم الاجتماعية وغدر الأصدقاء وخيانتهم، فقال في القاسم بن عبيد الله على البحر الخفيف:

عَشْرٌ كُنْتُ خِلْتُهُم قَبْلَ بَلْـــــــوَا ... يَ أَوِدَّاءَ صِفْوَةً أَصْدِقَـــــــــاءَ

صَـــادَفُوا نَكْبَتِي فَكَـانَـتْ لَـدَيْهِم ... لِلْقُلُـوبِ المِرَاضِ مِنْـهُم شِـــفَـاءَ

وَأَظُنُّوكَ أَنَّ ذَاكَ وَفَـــــــــاءٌ ... مِنْ مَوالٍ يُصَـحِّحُون الـــــــوَلَاءَ

فَبَدَا مِنْهُمُ بَلَاءٌ ذَمِيـــــــــمٌ ... أَشْبَعُوهُ خِيَانَةً وَرِيَـــــــــــاءَ

مَا أَتَى مِنْهُمُ نَذِيرٌ بِعَتْـــــــــبٍ ... فَيُلَقَّى هُنَـــــــــاكَ دَاءٌ دَوَاءَ[٣٨]

يرسم ابن الرومي في هذه الأبيات صورة تخييلية تمثل الخيبة والخذلان؛ فيستدعي عشرة أشخاص، ويعدهم من الأصدقاء المخلصين؛ ولكنهم سقطوا أمام أول اختبار، فكانوا مثالاً للعجز والوفاء الكاذب المزيف، ولا يقتصر رسم الصورة التخييلية على خيانتهم للصديق في وقت ضيقه، بل نراه يصور وفاءهم الزائف ويُشكله جسماً وجدانياً لا روح فيه، فبدلاً من أن يكونوا شفاء للقلب انقلبوا نقمة عليه، وَكُشفت خيانتهم ورياؤهم، وغدا أثرهم ظلاً ثقيلاً. ويستخدم الشاعر المضاعفات التصويرية لهؤلاء العشرة المخيبين للآمال، فكرر صيغاً إيقاعية وتقريرية ليكشف خيانتهم، ثم قدمهم مصدراً للداء؛ في حين يجب أن يكونوا هم الشفاء، هذه الصورة التخييلية جعلت من الخيانة كائناً حيّاً، فحول الهجاء من مجرد هجاء عادي إلى محاكمتهم وجودياً، وهذا يزيد من وعي المتلقي ويكشف المرارة النفسية، ويتجلى ذلك عبر التوازي والتقابلات التي استخدمها الشاعر: (الشفاء يقابله المرض، الوفاء يقابله البلاء والغدر والخيانة، العتاب يقابله الداء). وهذا يشعر المتلقي بالدهشة والاستياء ممن كانوا يُعتقد أنهم ثقات، وما كان الوفاء منهم إلا مجرد وَهْمٍ، وما كان حاضرهم إلا خيانة ملموسة، وما كان استخدام الشاعر للصور اللغوية إلا ليجعل من المتلقي شاهداً على خيانة البشر وجشعهم، وبيان ازدواجية المعايير الإنسانية عن بعض الناس. الشاعر يرسم

الصور في مخيلته؛ لينتجها صوراً شعرية مكتوبة أمامنا وبنفس الوقت تكون عملية علقية متخيلة، وهنا تبرز سلطة العقل في توجيه الخطاب الشعري، فيكون العقل مهيمناً على الصورة المتخيلة.

سابعاً: العتاب

ينتقل ابن الرومي ليظهر لنا صورة تخيلية يعاتب فيها أبا القاسم التَّوْزِيَّ الشِّطْرَنْجِيّ، فيقول على البحر الخفيف:

تَعَبُ النَّفْس والمهـانةُ والذُل لَهُ والخوفُ واطِّراحُ الحيـاءِ
بَلْ أطَعْتَ النُّهَى فَفُزْتَ بِحَظٍّ قَصُرَتْ عَنْهُ فِطْنَةُ الأَغْبِيَاءِ[٣٩]

يعد أبو القاسم القاسم التَّوْزِيَّ الشِّطْرَنْجِيّ من أعز أصدقاء ابن الرومي، وقد أدخل الشاعر فيها عدة فنون، فيرى القارئ فيها مديحاً، ووصفاً، وعتاباً، وهجاءً. يؤسس لنا الشاعر في قصيدته ومنها هذان البيتان تخييلاً بلغ فيه مبلغاً عظيماً؛ فقد حشد مصطلحات: (تعب النفس، المهانة، الذل، الخوف، اطّراح الحياء)، ويرى المتلقي في هذه المصطلحات انحداراً نفسيا لحالة بلغت انحداراً في المفهوم الإنساني لواقع مَعيش لا لمفهوم مجرد، وهذا الواقع نتيجة تخييل تراكميّ يقع في النفس قبل العقل أن ضياع الحياء وفقدانه هو قمة السقوط الإنساني. لا شك أن القارئ للوهلة الأولى في هذه الأبيات يتخوف من التخييل؛ ويتلخص خوفه في الانفلات والمآلات بسبب ما يرى من الانحدار؛ لكن العقل يقنعك أن نجاة الإنسان في تتبعه للرشد، عندها يكون الخطاب الشعري خطاباً تهذيبياً يحكمه المنطق، ويجعل الشاعر بناء العقل على صيغة السبب والنتيجة، ويؤكد الشاعر أن تجاوز فطنة الأغبياء ليس فخراً له، وإنما وظفها للتمييز المعرفي فكانت السلطة العقلية مهذبة متجاوزة لكل درجات الذكاء الغريزي المنفلت غير المنضبط، ثم يذهب فينا الشاعر في جولة مرة أخرى مع صديقه الشِّطْرَنْجِيّ، فيحاول جاهداً فضح التعامي والوعي الزائف عبر معاتبته له فيقول على البحر الخفيف:

أَتَرَى كُلَّ مَا ذَكَرْتُ جَلِيًّـــــــــــا وَسِوَاهُ مِنْ غَامِضِ الأَنْحَـــــــــــاءِ؟
لَا لَعَمْرِ الإِلَهِ لَكِنْ تَعَاشَيْـــــــــــ تَ بَصِيرًا فِي لَيْلَةٍ قَمْـــــــــــرَاءِ
بَـلْ تَعَـامَيْـتَ غَيْرَ أَعْمَى عَنِ الحَقْ قِ نَهَارًا فِي ضَحْوَةٍ غَـــــــــــرَّاءِ
ظَالِمًا لِي مَعِ الزَّمَانِ الَّذِي ابْتَـــــــــــزْ زَ حُقُوقَ الكِرَامِ لِلُّؤَمَـــــــــــاءِ
ثَقُلَتْ حَاجَتِي عَلَيْكَ فَأَضْحَـــــــــــتْ وَهِـيَ عِـبْءٌ مِـنْ فَـادِحِ الأَعْبَـاءِ[٤٠]

يدخلنا ابن الرومي في صورة تخييلية ذات وعي كامل؛ فالشاعر لا يصور فتور الحق، بل يبين الهروب منه، ويؤكد أن الظلم لا يَنشأ من الجهالة، بل هو نتاج التعامي المقصود عندما يكون الحق واضحاً وضوح الشمس، ويبين الشاعر أن النور الذي هو أساس الرؤية والكشف يتحول من أداة للكشف إلى عنصر إدانة، وأن العمى يكون بمحض الإرادة لا بسبب نقص الحواس، ويبين الشاعر لنا أن العمى هو عمى الأخلاق لا عمى العيون، وصورة التخييل قائمة هنا على المفارقة، فليلة قمراء، وضحوة غرّاء، والشاعر هنا ربما التمس العذر للأعمى الحقيقي، ولكنه

يذم الذي يتعاشى ويتغافل عن رؤية الحقيقة على الرغم من وضوحها عيانا، وفي قوله: "عبء... الأعباء" استكمال للتخييل؛ فينقل الحاجة من المحسوس إلى المادية. وهذا يحيلنا إلى حالة من انقلاب القيم والأخلاق، فيتحول التغافل والتعامي أخلاقاً سامية. والشاعر بعد هذا كله يقدم دعوة للتصالح من أجل تقديم محاكمة عقلية عادلة، فكان نصُّه نصّاً حادا، ومقنعاً من الناحية العقلية، وصادماً من ناحية الصورة.

ثامناً: الرثاء

ومن الفنون التي أبدع فيها ابن الرومي الرثاء، وهنا ينتقل فينا ليرسم صورة جميلة عبر مرثية قالها في رثاء ولده الأوسط محمد في دالية عظيمة، فيستحضر ألمه الشخصي وحزنه العميق، وهو راض ومتأمل في قضاء الله تعالى وقدره، وكيف أن الموت لا يجامل أحداً، فيخطف الأرواح دون محاباة. ويظهر لنا الشاعر قدرته على التعبير، كما يظهر وعيه البلاغي بأساليب شتى، ومنها رسم الصور الحسيّة والعاطفية. فيقول على البحر الطويل:

بُكَاؤُكُمَا يُشْفِي وَإِنْ كَانَ لَا يُجْدِي ... فَجُودَا فَقَد أَوْدَى نَظِيرُكُمَا عِنْدِي

بُنَيَّ الَّذِي أَهْدَتْهُ كَفَّايَ لِلثَّرَى ... فَيَا عِزَّةَ المُهْدَى وَيَا حَسْرَةَ المُهْدِي

أَلَا قَاتَلَ اللَّهُ المَنَايَا وَرَمْيَهَا ... مِنَ القَوْمِ حَبَّاتِ القُلُوبِ عَلَى عَمْدِ

تَوَخَّى حِمَامُ الموتِ أَوْسَطَ صِبْيَتِي ... فَلَلَهَ كَيفَ اخْتَارَ وَاسِطَةَ العِقْدِ

عَلَى حِينَ شَمْتُ الخَيْرَ من لَمَحَاتِهِ ... وآنَسْتُ مِنْ أَفْعَالِهِ آيةَ الرُّشْدِ

طَوَاهُ الرَّدَى عَنِّي فَأَضْحَى مَزَارُهُ ... بَعِيدًا عَلَى قُرْب قريبًا عَلَى بُعْدِ[٤١]

تقوم هذه الأبيات على عَقْلنة الفاجعة التي نزلت على قلب ابن الرومي بفقده لولده الأوسط، وقد قدم الصورة التخييلية لتكون بنية عقلية منضبطة، فهو لا يترك المجال للحزن أن يتحدث فحسب، بل يفكر ويعيد بناء الصورة؛ لتجعل من الألم والحسرة موضوعاً للتحليل والإدراك. والمطلع ينبع من وعي بوظيفة الانفعال نفسه؛ إذ يحيلنا في الواقع إلى عدم جدوى البكاء، فالبكاء لا يعيد مفقوداً، لكنه مستقرّ النفس راض بقضاء الله تعالى، وهذه من المفارقات العقلية، فأصل التخييل التصور المعرفي لا إنتاج الدموع، وبعد ذلك يُخَيّل إلينا أن الدفن أصبح إهداء، وانقلب من حدث قسري واقعي إلى تخييل يعيد توصيف المشهد، وهذا قلب في الدلالة يزيد درجة الألم عند الأب، وتجلى ذلك في قوله: "بُنَيَّ الَّذِي أَهْدَتْهُ كَفَّايَ لِلثَّرَى"، ثم ينتقل للدعاء على المنايا لا رفضاً لقضاء الله تعالى، بل ليكون ذلك تفريجاً لنفسه، فكان التخييل منضبطاً، ولم يكن تمرداً فوضوياً. وقد اعتمد الشاعر على التقابلية، مثل: (يشفي/ لا يجدي، عزة/ حسرة، قريب/ بعيد)، وهذه التقابلات ليست زخرفة، بل أدوات مظهرة للوعي المتذبذب بين الرضى والرفض، ثم يرسم صورة مثيرة للشفقة في قوله: "وَاسِطَةَ العِقْدِ"، يعيد الشاعر تشكيل صورة الفقد عبر هذا التشبيه البنيوي المركب:

الأبناء ← عقد

الابن الأوسط ← واسطة

هذه الصورة ليست مثيرة للشفقة فحسب، بل منتجة لوعي بنيويٍّ بالفقد والخسارة، فالمفقود ليس أيّ ولد، بل هو مركز الثقل والتوازن، وكون ابن الرومي من الشعراء الذين عهد عنهم الفكاهة والمرح والسخرية والتهكم، هذا يجعل الشعور بالخسارة والفقد أكبر، ولقد وَلّد فقدانه لولده تشاؤماً كبيراً، فيبقى في تشاؤمه في أبيات وضع له المحقق عنواناً "الحانوتي"، وقالها في ابن أبي ناظرة، فقال على البحر الكامل:

يَا ذَائِقَ المَوْتَى لِتَعْلَم هَلْ بَقُوا ... بَعْد التَّقَادُمِ مِنْهُمُ بِدَوَاءِ

بَيَّنتَ عَنْ رِعَةٍ وَصِدْقِ أَمَانَةٍ ... لَوْلَا اتِّهَامُك خَالِقَ الأَشْيَاءِ

أَحَسِبْتَ أَنَّ اللهَ لَيْسَ بِقَادِرٍ ... أَنْ يَجْعَلَ الأَمْوَاتَ كَالأَحْيَاءِ[٤٢]

يرسم ابن الرومي صورة تخييلية لخطاب عقلي نقدي تصعيدي، فلا يعد هذا هجاء عابراً، بل محاكمة نقدية لذلك المنهج القاصر عن الفهم، وهو فهم حقيقة الوجود والقدرة الإلهية في الكون، ويستخدم لذلك الاستفهام الاستنكاري عبر الاستراتيجية العقلية الحجاجية، ومن ذلك قوله: "أَحَسِبْتَ أَنَّ اللهَ لَيْسَ بِقَادِرٍ... أَنْ يَجْعَلَ الأَمْوَاتَ كَالأَحْيَاءِ"، قاصداً تفكيك الخصم وبيان موقفه من القضايا الإيمانية، فالشاعر يستنكر أشد الاستنكار حكم المخاطَب على قدرة الله تعالى وعلى إحياء الموتى بناء على بعض التجارب البشرية القاصرة، فكان لزاماً عليه أن يبرز الثيمة العقدية التي تتلخص في قدرة الله تعالى على إعادة إحياء الموتى، وهو يدعو إلى عدم التسرع حتى لا يخلط بين الحقيقة والوهم، ولا يقبل ابن الرومي بالإدانة للرأي المخالف، بل يحاول جاهداً كشف الخلل المعرفي كذلك، "فذائق الموتى" تجربة حسية تكشف الأحكام الغيبية الزائفة، وتقوم الصورة التخييلية التي يرسمها الشاعر على مفارقة مهمة، وهي توهم المخاطَب إبطال الزمن للأجساد وقدرتها، في حين يوضح الشاعر الصورة التخييلية جيداً بأن ظنهم فاسد؛ لأن فيه ضمناً تهمة لخالق الأكوان بالعجز، وهذا الظن يحط من القيمة الاجتماعية والإنسانية، ثم يضعنا الشاعر أمام تقابل قد يبدو غريباً "الآيات" و"حيل الحكماء"، وما جاء به إلا ليكون مُؤسساً لحد فاصل يفصل المعجزة والحيلة، فالمعجزة إلهية بالمطلق، والحيلة بشرية بالمطلق، ويختم الشاعر الأبيات بتقديم التفوق العقلي عبر براهين داخل البناء الشعري التخييلي، فتكون القصيدة مؤسسة لموقف نقدي واع.

الخاتمة:

وبعد هذا العرض المقتضب واستعراض لموضع الدراسة فإنه يخلص إلى ما يأتي من النتائج:

١. يتبين لنا عبر الدراسة أن ابن الرومي سعى إلى أن يكون التخييل في الشعر قائماً على قضية العقلنة الشعرية؛ إذ إن الصور عنده تبنى بدقة عبر نظام السبب والنتيجة أو المنطق، كما أنه قائم على التماسك الدلالي، والانسجام والاتساق البلاغي، ولا يجعل له أي عشوائية أو انفلاتة تخييلية.

٢. لم تكن السلطة العقلية عند ابن الرومي سلطة تَحَكُّمية في الشعر، بل هي سلطة خفية تنظيمية، ويلحظ على ابن الرومي أنه كان يتنقل بين الوظائف اللغوية، فتراه ينتقل من الوظيفة الإدراكية المعرفية إلى الوظيفة الجمالية الفاعلة، وهذا يساعد في تنظيم الخيالات، وضبط الانفعالات، وتوجيه الدلالات.

٣. لم يقتصر ابن الرومي في توظيفه للتخييل العقلي على الجانب المعرفي والإدراكي، بل تطرق إلى الجانب الإمتاعي، وهذا أعطى كثيراً من الصور زخرفاً لفظية وعمقاً دلالياً، ويتجلى ذلك في كثير من موضوعاته الشعرية، وخاصةً ما كان فيها تهكماً وسخرية وهجاء، فضلاً عما تركته وفاة ابنه الأوسط محمد من أثر بالغ في نفسه.

٤. أثبتت الدراسة أن ابن الرومي استخدم أساليب عديدة في التخييل، ومن أهمها: التقابلات، والمفارقات، والبراهين التخييلية، وهذا يزيد في قدرته على التأثير والإقناع، فضلاً الجمال التمثيلي في السياق الشعري.

٥. أثبتت الدراسة أن الشاعر العباسي ابن بيئته، وأن التحولات الثقافية والمعرفية والسياسية في العصر العباسي ساعدت في بلورة النمط التخييلي، وأن ابن الرومي كان من أكثر الشعراء وعياً بالسياق المعرفي والثقافي، ويظهر ذلك عبر ديوانه الضخم الذي قدمه.

٦. أثبتت الدراسة أن ابن الرومي سعى إلى توظيف العقلنة في شعره، وكانت هذه العقلنة عقلنة جمالية منظمة ضمن سياق منطقي لا قطيعة فيه ولا معارضة.

هوامش البحث

[١] انظر: الماجدي، خزعلي، **العقل الشعري**، (بغداد: المنشورة في دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠٠٤م).

[٢] انظر: مرجان، أنيسة، **الصورة الشعرية عند ابن الرومي**، (الجزائر: منشورات جامعة العربي بن مهيدي– أم البواقي، ٢٠١٥م).

[٣] انظر: شامخ، أنيسة، **بلاغة الصورة الشعرية عند ابن الرومي**، (الجزائر: منشورات جامعة العربي بن مهيدي– أم البواقي، ٢٠١٦م).

[٤] انظر: بور نور الدين، عبد الكبير، **سيكولوجية الصورة الشعرية عند العقاد– ابن الرومي أنموذجا**، (الجزائر: منشورات جامعة محمد بوضياف– المسيلة، ٢٠١٧م).

[٥] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، ط١، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٣م)، ج١. مادة (خ ي ل)

[٦] الجرجاني، السيد الشريف علي بن محمد، **التعريفات**، (الإسكندرية: دار الندى، ٢٠٠٤م)، ص ١١٠؛ وانظر: حكيمة، ولد كرادة، "التخييل في الموروث النقدي العربي القديم"، **مجلة لغة كلام**، ع (٣)، يونيو ٢٠٠٩م، ص٢٠.

[٧] المشني، مصطفى إبراهيم، "مصطلح التخييل مفهومه وموقف الزمخشري منه في تفسير الكشاف"، **مجلة المنارة للبحوث والدراسات**، الأردن: جامعة آل البيت)، ع (٣)، ٢٠٠٥م، ص ٨٢.

[٨] الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد، **المفردات في غريب القرآن**، تحقيق: محمد سيد كيلاني، (بيروت: دار المعرفة للطباعة والنشر، ٢٠١٥م)، ص١٦٢؛ وانظر: السمين الحلبي، أحمد بن يوسف، **عمدة الحفاظ في تفسير أشرف الألفاظ**، تحقيق: محمد التنوخي، (بيروت: عالم الكتب ١٩٩٣م)، ج١، ص ٦٣٤؛ وانظر: المشني، **مصطلح التخييل مفهومه وموقف الزمخشري منه في تفسير الكشاف**، ص ٨٢.

[٩] الموسوعة العقدية، الدرر السنية، الكتاب الثاني، المجلد ١، ص ٢٠٨، تاريخ الاطلاع عليها: الجمعة ٢٠٢٦/١/٣٠ الساعة ٢٢:٣٠، الرابط على شبكة الانترنت– ***https://ketabonline.com/ar/books/4642/read?page=209&part=1#p-4642-13-209*** .

١٠ فضل الله، مهدي، **العقل والشريعة: مباحث في الإبستمولوجيا العربية والإسلامية**، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٩٥م)، ص١٦.

١١ الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي، **أسرار البلاغة في علم البيان**، ط١، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م)، ص١٩٨.

١٢ انظر: الجرجاني، **أسرار البلاغة في علم البيان**، ص ٢٧٥، ٢٧٦.

١٣ انظر: صبح، علي علي مصطفى، **في النقد الأدبي**، (الرياض: مكتبة دار الفقاهة، طباعة ونشر دار الحارثي، ١٩٩٥م)، ج١، ص ٢٢٣؛ وانظر: بحيري، هنادي محمد، "النقد المقارن: عبد القاهر الجرجاني في ميزان النقد المقارن نموذجاً"، **مجلة الدراسات اللغوية والأدبية**، (كوالالمبور، الجامعة الإسلامية العالمية ماليزيا، مج(14)، ع(1)، 2023م، ص252.

١٤ القرطاجني، حازم بن محمد بن حسن أبو الحسن، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦م)، ص ١٨– ٢٣.

١٥ انظر: توفيق، دحمان، وزرادي، نور الدين، "فاعلية الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني التطابق بين النظرية والتطبيق"، **مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية**، ع (٢)، ٢٠٢٤م، ص٣– ٤.

١٦ انظر: عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م)، ص٩٥.

١٧ بسج، أحمد حسن، **ديوان ابن الرومي**، ط٢، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٢م)، ج١، ص٧.

١٨ بسج، **ديوان ابن الرومي**، ص ٧.

١٩ المرجع السابق ، ص٣، ص٥٣٧.

٢٠ المرجع السابق نفسه، ص٥٢٩.

٢١ نفسه، ص٦٨، ص٦٩.

٢٢ نفسه، ص٥٢٦، ص١٥٦٩.

٢٣ نفسه، ص١٥٠، ص٦٨٤.

٢٤ نفسه، ص٥٥.

٢٥ نفسه، ص٥٥، ص٥٦.

٢٦ نفسه، ص٨٩.

٢٧ نفسه، ص٨٢.

٢٨ الذهبي، الإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان، **سير أعلام النبلاء**، ط١٣، حققه: شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي، (دمشق: دار الرسالة العالمية، ٢٠١٧م)، ص٤٠٥؛ وانظر: بسج، **ديوان ابن الرومي**، ص٧٩.

٢٩ بسج، **ديوان ابن الرومي**، قافية اللام، ص٦١، ص١١٠٤؛ وانظر: ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ط١٢، (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٨٧م)، ص٢١٣.

٣٠ المرجع السابق نفسه، قافية اللام، ص ١١٠٤، ٦١؛ وانظر: ضيف، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ص ٢١٣.

٣١ المرجع السابق ص٣٧٣.

٣٢ المرجع السابق نفسه، ص٣٧٣.

٣٣ نفسه، ص٤٤٣،.

٣٤ نفسه، ص٣٩.

٣٥ نفسه، ص٥٥.

٣٦ الذهبي، **سير أعلام النبلاء**، ج١٤، ص١٨؛ وانظر: **بسج، ديوان ابن الرومي**، أسفل الحاشية السفلية، ص٢٩.

٣٧ انظر: ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر الشافعي، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، (بيروت: دار صادر، ١٩٧٢م)، ج٣، ص٣٥٨؛ وانظر: **بسج، ديوان ابن الرومي**، ص٩.

٣٨ بسج، **ديوان ابن الرومي**، ص ٣٩.

٣٩ المرجع السابق، ص ٢٧.

٤٠ المرجع السابق نفسه، ص ٢٧.

٤١ نفسه، ص ٤٠٠.

٤٢ نفسه، ص ٤٥.

المصادر والمراجع **References**

Al-Dhahabī, al-Imām Shams al-Dīn Muḥammad ibn Aḥmad ibn ʿUthmān, *Siyar Aʿlām al-Nubalāʾ*, 13th ed., ed. Shuʿayb al-Arnaʾūṭ and Muḥammad Naʿīm al-ʿArqisūsī (Damascus: Dār al-Risāla al-ʿĀlamiyya, 2017).

Al-Jurjānī, Abū Bakr ʿAbd al-Qāhir ibn ʿAbd al-Raḥmān ibn Muḥammad al-Fārisī al-Aṣl, *Asrār al-Balāgha fī ʿIlm al-Bayān*, 1st ed. (Beirut: Dār al-Kutub al-ʿIlmiyya, 2001).

Al-Jurjānī, al-Sayyid al-Sharīf ʿAlī ibn Muḥammad, *al-Taʿrīfāt* (Alexandria: Dār al-Nadā, 2004).

Al-Mishnī, Muṣṭafā Ibrāhīm, "Muṣṭalaḥ al-Takhyīl: Mafhūmuhu wa-Mawqif al-Zamakhsharī Minhu fī Tafsīr al-Kashshāf," *Majallat al-Manāra li-al-Buḥūth wa-al-Dirāsāt*, Jāmiʿat Āl al-Bayt, no. 3 (2005).

Al-Qarṭājannī, Ḥāzim ibn Muḥammad ibn Ḥasan Abū al-Ḥasan, *Minhāj al-Bulaghāʾ wa-Sirāj al-Udabāʾ*, ed. Muḥammad al-Ḥabīb ibn al-Khūja (Beirut: Dār al-Gharb al-Islāmī, 1986).

Al-Rāghib al-Iṣfahānī, Abū al-Qāsim al-Ḥusayn ibn Muḥammad, *al-Mufradāt fī Gharīb al-Qurʾān*, ed. Muḥammad Sayyid Kīlānī (Beirut: Dār al-Maʿrifa li-al-Ṭibāʿa wa-al-Nashr, 2015).

Al-Samīn al-Ḥalabī, Aḥmad ibn Yūsuf, *ʿUmdat al-Ḥuffāẓ fī Tafsīr Ashraf al-Alfāẓ*, ed. Muḥammad al-Tannūkhī (Beirut: ʿĀlam al-Kutub, 1993).

Basj, Aḥmad Ḥasan, ed., *Dīwān Ibn al-Rūmī*, 2nd ed. (Beirut: Dār al-Kutub al-ʿIlmiyya, 2002).

Ḍayf, Shawqī, *al-Fann wa-Madhāhibuhu fī al-Shiʿr al-ʿArabī*, 12th ed. (Cairo: Dār al-Maʿārif bi-Miṣr, 1987).

Faḍl Allāh, Mahdī, *al-ʿAql wa-al-Sharīʿa: Mabāḥith fī al-Ibistīmūlūjiyā al-ʿArabiyya wa-al-Islāmiyya* (Beirut: Dār al-Ṭalīʿa li-al-Ṭibāʿa wa-al-Nashr, 1995).

Ḥakīma, Walad Karāda, "al-Takhyīl fī al-Mawrūth al-Naqdī al-ʿArabī al-Qadīm," *Majallat Lughat Kalām*, no. 3 (June 2009).

Ibn Khallikān, Abū al-ʿAbbās Shams al-Dīn Aḥmad ibn Muḥammad ibn Ibrāhīm ibn Abī Bakr al-Shāfiʿī al-Irbilī al-Barmakī, *Wafayāt al-Aʿyān wa-Anbāʾ Abnāʾ al-Zamān* (Beirut: Dār Ṣādir, 1972).

Ibn Manẓūr, Abū al-Faḍl Jamāl al-Dīn Muḥammad ibn Mukarram, *Lisān al-ʿArab*, 1st ed. (Beirut: Dār al-Kutub al-ʿIlmiyya, 1993).

Mawsūʿat al-Durar al-Saniyya (al-Mawsūʿa al-ʿAqdiyya), vol. 1 (n.p., n.d.), accessed 30 January 2026, 22:30. Available at: https://ketabonline.com/ar/books/4642/read?page=209&part=1#p-4642-209-13

Sabḥ, ʿAlī ʿAlī Muṣṭafā, *fī al-Naqd al-Adabī* (Riyadh: Maktabat Dār al-Faqāha; Dār al-Ḥārithī, 1995).

Tawfīq, Daḥmān, and Nūr al-Dīn Zarādī, "Fāʿiliyya al-Khayāl wa-al-Takhyīl ʿinda Ḥāzim al-Qarṭājannī: al-Taṭābuq bayna al-Naẓariyya wa-al-Taṭbīq," *Majallat al-Ḥikma li-al-Dirāsāt al-Falsafiyya*, no. 2 (2024).

ʿAṣfūr, Jābir, *al-Ṣūra al-Fanniyya fī al-Turāth al-Naqdī wa-al-Balāghī* (Beirut: al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, 1992).