الأستاذ: عبد الحميد قاوي

اثر الفكر الفلسفي في التاصيل للنظرية النقدية العربية –الخيال الشعري نموذجا –

لقد عرف الإبداع الأدبي عبر مراحل تطوره نوعين من التعامل هما : التفسير والنظرية ، فاختص الاتجاه التفسيري بشرح الأعمال الأدبية وتحليلها وتقديم أحكام نقدية لها . أما الاتجاه التنظيري فاختص بإعطاء المفاهيم والتصورات لهذا النوع الفني .

والقارئ لتراثنا العربي القديم يجد أن فلاسفتنا العرب قد أدلوا بدلوهم في تحديد مفاهيمهم وتصوراتهم النظرية للأدب بعامة والشعر بصفة خاصة .

ومصطلح نظرية مصطلح حديث يقصد به « جملة التصورات أو المفاهيم المؤلفة تأليفا عقليا يهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات »[1] وهذا المصطلح لم يعرفه الفلاسفة المسلمون إلا أن جملة تصوراتهم ومفاهيمهم المتناثرة في ثنايا مؤلفاتهم أو شروحاتهم أو تلخيصاتهم لما أنتجه العقل الفلسفي اليوناني يتضمن ما يشير إليه مصطلح نظرية وما نقصده اليوم بنظرية الشعر .

إن اعتبار الشعر فرع من فروع المنطق في نظر فلاسفتنا المسلمين كان نقطة الانطلاق في تحديد ماهية الشعر ووظيفته ومهمته المعرفية .

و غاية هذه المداخلة هي رصد جهود الفلاسفة وأثرهم في التأصيل للنظرية الأدبية والقوانين التي تحكمها وتحدد أشكالها وغاياتها . وإذا كانت هذه المداخلة قد حددت لنفسها اتجاه التناول فيبقى لها أن تحدد من هم الفلاسفة الذين تعنيهم خاصة بعد الجدل القائم بين الكثير من الباحثين حول المقصود بالفلسفة الإسلامية وبالتالي من هم الذين يمكن عدهم فلاسفتنا ؟

وفي هذا السياق يمكن أن اذهب إلى ما ذهبت إليه الدكتورة ألفت كمال الروبي في أن هؤلاء الفلاسفة هم « الفلاسفة الخلص الذين لم يكونوا موضع خلاف في كونهم فلاسفة سواء عند

---

[1] –ألفت كمال الروبي،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد (دار التنوير، ط1،1983،بيروت)ص :08.

الباحثين المحدثين او حتى القدماء ، وهم الكندي والفارابي وأبو بكر الرازي وابن سينا وابن باجة وابن رشد وابن طفيل فضلا عن ابن مسكويه وإخوان الصفا »[1] .

والجدير بالذكر في هذا المقام أن نشير إلى أن هؤلاء الفلاسفة لم يتناولوا الشعر لذاته سوى شرحي ابن سينا وابن رشد على كتاب الشعر لارسطوطاليس وبعض الرسائل القصيرة للفارابي ، فتناولهم للشعر كان ضمن حديثهم عن المنطق أو الصناعة المدنية أو في الطبيعيات ..الخ. لذا كانت فلسفة الشعر عندهم مرتبطة ارتباطا وثيقا بالفكر الفلسفي عندهم.

ولما كان الحديث عن أثر الفلاسفة في التأصيل للنظرية النقدية العربية القديمة حديثا طويلا ومتشعبا آثرت أن أركز على عنصر هام في تناول تصورهم للشعر ألا وهو عنصر التخييل الشعري ، أي الشعر بوصفه نشاطا تخيليا بالنظر إلى منتجه ، وبالتالي حصرت مداخلتي في معالجة تصورهم للخيال الإنساني بعامة أو ما يسميه الفلاسفة أنفسهم المتخيلة باعتبارها مصدر الشعر .

وحقيق علينا ان نقول ان مفهوم الخيال يتسم بالاتساع والشمول نتيجة ارتباطه بمجموعة من الحقول المعرفية ، خاصة المتعلقة بالابداع الانساني المشتملة على الفن بشكل عام ، وليست الفنية مصطلح يمكن ان يوصف به اي ابداع الا اذا اشتمل وحوى شيئا من هذا العنصر المهم الا وهو الخيال ، ولاهميته وخطورته في نفس الوقت ركز عليه الفلاسفة منذ القديم، فاخذ قسطا كبيرا من ابحاثهم ، وشغل حيزا واسعا من دراساتهم ، وكان له الحظ عند البلاغين والنقاد العرب وغيرهم الا انهم لم يتوسعوا فيه توسع الفلاسفة الذين اطلعوا على التراث اليوناني وترجموا بعض اثاره وخاصة ما كتبه ارسطوطاليس في الشعر والخطابة والنفس ، ومن هنا تناولوا جوهره اي الخيال وطبيعته اثناء حديثهم عن النفس وعن انواع الخطابات ، واجدني بعد هذا التمهيد الولوج مباشر في تحديد قوى الادراك الانساني واقفا عند عنصر التخييل لربط العلاقة بين الفكر الفلسفي والفكر النقدي العربي القديم وما قدمته الفلسفة للنقد في بناء تصور وجهاز مفاهيمي للشعر بعامة والخيال بخاصة .

---

[1]- نفس المرجع ص : 12.

يتوسل الشعر في النقد بالمحاكاة، أو بالتخييل بمعنى أدق، وهو المرتبط بالخيال في التصوير الفني. فالتخييل هو العنصر الهام في الشعر، وهو المؤثر في النفس، بل هو المحك على جودة الشعر أو رداءته، ولهذا التخييل في الشعر- كما يقول إحسان عباس- «قيمة العلم في البرهان، والظن في الجدل، والإقناع في الخطابة»[1] لأن هدف التخييل أو المحاكاة الإثارة والحفز إلى الفعل بغض النظر النظر عن صدق التخييل أو عدم صدقه، حقيقته في ذاته أو عدم ذلك، وبالتالي فإن ذلك هو السبب في قدرته على التأثير، وذلك لما يسببه من استمتاع ولذة[2] .

والمتتبع لدراسة هذه الملكة - أي الخيال- عبر العصور يجد اختلافا كبيرا في اهتمام النقاد والفلاسفة بها، ويرجع هذه الاختلاف بين النقاد والفلاسفة إلى اختلاف اتجاهات الأدباء، وطبيعة كل عصر وقيمه الفنية.

فمعروف أن قدماء اليونان قد اهتموا بكلمة خيال لكن اهتمامهم بها كان مقيدا ومرتبطا بعقيدتهم القائلة بان الشعراء متبوعون ، وأن أرواحا خفية- إما شريرة أو خيرة- تتبعهم[3] .

إن أدب قدماء اليونان قد ارتبط ارتباطا وثيقا بمعتقداتهم الدينية، ومعبوداتهم التي ألهمت الشعراء والأدباء، وخلدت أعمالهم الأدبية التي لا زال التاريخ إلى يومنا يحفظ لنا منها الكثير.

فقد عبد اليونانيون في تاريخهم القديم آلهة متعددة، اعتقدوا أنها تتحكم في القوى الطبيعية، وتصوروا أنها ذات طبيعة بشرية تعيش كعائلة واحدة في جبل " أولمب" وتفننوا في تكريمها ببناء المعابد، ونحت التماثيل، وإقامة الحفلات التي تتخللها مهرجانات رياضية، ويعد "زيوس" كبير

---

[1]- إحسان عباس، تاريخ النقد عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن (دار الشروق، ط2 ،1993، الأردن)ص : 206.

[2]- نفس المرجع : 209 .

[3]- ينظر إحسان عباس، فن الشعر ، ص: 142، و تاريخ النقد الأدبي عند العرب:15 ، و السعيد الورقي، الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية (دار النهضة العربية، ط3 ، 1984، بيروت)ص:73 وينظر غنمي هلال، المدخل للنقد الأدبي الحديث (مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1962، مصر)ص: 30و 365.

الأرباب و "أريس" إله الحرب و" أفروديتا" إلهة الحب و الجمال و " أبولون" إله الشمس والموسيقي و" أثينا" إله الحكم والذكاء ... من أشهر الآلهة التي عبدوها.

وقد ألفت حول هذه الآلهة قصصا وأساطير تسرد أعمالهم وكفاحهم وبلاءهم الذي خولهم أن يرتقوا إلى مرتبة الألوهية والتقديس، فتلقف الشعب اليوناني هذه القصص والأساطير، ودخلت قلوبهم، فتكونت منها عقيدتهم[1].

ولقد سجل لنا الشعر اليوناني تلك القصص والأساطير، ثم كانت من بعد ملاحم ومسرحيات يقوم بتمثيلها عدد من الممثلين المنشدين، وتشهدها الألوف من النظارة في المسارح.

وتأتي الإلياذة والأوديسا– المنسوبتان إلى شاعر اليونان"هوميروس" في طليعة تلك الأعمال التي خلدها لنا التاريخ[2].

وكان من الطبيعي أن ينشأ وراء هذا التراث الأدبي الضخم نقد يقوم بتقويم هذه الأعمال، وقد كان الفلاسفة والمفكرون في مقدمة نقاد الأدب، لأن الأدب كان عندهم يمثل جانبا مهما من جوانب التفكير، ويأتي سقراط و أفلاطون و أرسطو في طليعة أولئك الفلاسفة والمفكرين والمهتمين بالأدب ونقده.

اعتقد سقراط أن الخيال نوع من الجنون وظل هذا الاعتقاد سائد عند أفلاطون الذي كان يؤمن بأن الخيال ضرب من الجنون تولده ربات الشعر، وآلهته في نفس الشاعر « فكل الشعراء المجيدين، شعراء الملاحم وشعراء الغناء على السواء يؤلفون شعرهم الجميل لا عن فن أو حذق، ولكن يوحي إليهم، ولأن روحا تنقصهم»[3].

واستنادا إلى فلسفته المثالية– التي ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة – حكم أفلاطون على الفنون بما فيها الشعر على أنها قائمة على التقليد أو بعبارة أدق على محاكاة المحاكاة.

---

[1]– بدوي طبانة، النقد الأدبي عند اليونان :14.

[2]= بدوي طبانة، النقد الأدبي عند اليونان:15.

[3]= أفلاطون،إيون نقلا عن شكري عزيز الماضي، نظرية الأدب (دار الحداثة ، د، ط،ت بيروت)ص: 26.

واستنادا إلى فلسفته المثالية– التي ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة – حكم أفلاطون على الفنون بما فيها الشعر على أنها قائمة على التقليد أو بعبارة أدق على محاكاة المحاكاة.

فأفلاطون يرى أن عمل الأديب يشبه عمل المرآة، فمحاكاته للأشياء، والظواهر الخارجية آلية فوتوغرافية (أي تقليد حرفي) ، ولذلك فهو لا يقدم إلا صورة مشوهة لعالم الحائق، أو بعبارة أخرى تقليد للتقليد.

وتبعا لهذا رفض أفلاطون الفن بعامة، لأنه لا يمس الحقيقة، بل يكتفي بتمثيل معطيات الحواس التي هي في حد ذاتها صورة مشوهة[1] .

وقد تتبع أرسطو خطى أستاذه أفلاطون في أن الشعر ضرب من المحاكاة إلا أنه منح مفهوم المحاكاة هذا مفهوما جديدا مغايرا لأستاذه.

فإذا كان أفلاطون قد عمم المحاكاة على جميع الظواهر والأشياء الخارجية، فإن أرسطو قد قصر مفهوم المحاكاة على الفنون الجميلة المعروفة ولم ير في المحاكاة النقل الحرفي لمظاهر الطبيعة بل ذهب إلى أبعد من ذلك حينما أوجب على الشاعر الذي يريد أن يصور الأشياء أن يضع نصب عينيه إحدى غايات ثلاث:

1. أن يصور الأشياء كما كانت وتكون.
2. أو كما يعتقد كيف تكون.
3. أو كما ينبغي أن تكون[2].

وهذا يعني أن الشاعر قد يحاكي ما يرى، وقد يحاكي ما لا يرى بشرط أن يقنع أنه يمكن أن يوجد، وهنا مدخل عسير للكلام عن الخيال الشعري وعلاقته بالمحاكاة وإن لم يكن أرسطو قد ذكر لفظا على ملكة الخيال[1].

---

[1]– نفس المرجع :24–25.

[2]– أرسطوطاليس، فن الشعر ،ترجمة وتقديم، إبراهيم حمادة (مكتبة الأنجلو المصرية، 1983)ص : 215.

وإذا كان أرسطو قد تجنب الإشارة إلى هذه الكلمة في كتابة عن الشعر فإنه من الممكن التعرف على فهمه لها من خلال كتابه عن النفس عندما قال« إن الناس كثيرا ما يخالفون العلم، ويخضعون لأخيلتهم»[2].

ويذكر جابر عصفور أن أرسطو ميز بين وظيفتين للتخيل« تتصل أولاهما بالمستويات الراقية من النفس وتقتصر على الإنسان وحده، وتكون عونا للعقل في عمليات التفكير.

وتتصل ثانيتها بالمستويات الدنيا، ويشترك فيها الحيوان والإنسان... ولكن هذه الوظيفة لا ترفع من قيمته بالقياس إلى العقل، إذ يظل التعارض بينها قائما باعتباره جانب من جوانب ازدواجية حادة، تفصل كل الفصل بين الحس والفكر وترفع من شأن الثاني على حساب الأول»[3].

ومن هنا نخلص إلى أن أرسطو لم ينف وجودها كملكة إنسانية لها إسهام في نشاط الكائن البشري، إلا أنه اهمها – إن صح التعبير– بكونها المسؤولة عن الخطأ والزيف ومصدر الأوهام.

ومجمل القول أن الإغريق كانوا أقرب إلى المبدأ الذي يتخذ من الحياة مواقفها التي تقنع بالعقل، فنفّروا بوجه عام من ما هو شاذ أو جامح في الخيال وكانوا أكثر تمسكا بهذه الكليات التي تحد بطبعها من انطلاق الخيال[4].

وما قيل عن الإغريق يصدق إلى حد كبير إلى نظرة العرب القدماء للخيال فاعترافهم بهذه الملكة موجودة، لكن اهتمامهم بالحديث عن طبيعتها قليل، وقد قرنوها منذ القديم بالشياطين، فقد كان العرب في الجاهلية يعزون مصادر إبداعهم إلى الجن يوحي لهم بالكلام الشعري[5]، وقد نسبوا

---

[1]– سهير القلماوي، فن الأدب، المحاكاة ، (مكتبة الحلبي، د .ط 1953 ،القاهرة) ص:95 نقلا عن شكري عزيز : في نظرية الأدب :34.

[2]– محمد فؤاد الأهواني، كتاب النفس لأرسطوطاليس (دار الأحياء، ط 2، 1962، مصر)ص :124.

[3]–جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب : 45.

[4]– ينظر شكري عياد ، في الشعر :143 وسعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث:34.

[5]– ينظر إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب:15 ، و فن الشعر :143 ، وسعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث:73 ، وغنيمي هلال ، المدخل للنقد الأدبي الحديث :365.

كل شيء جميل من الشعر إليه، ويسمونه عبقريا- نسبة إلى وادي عبقر، وهو وادي الجن في زعمهم- وقد خصص أبو زيد القرشي في هذا الشأن فصلا سماه (في قول الجن الشعر على ألسنة العرب) في كتابه جمهرة أشعار العرب روى فيه مزاعم أن الشعراء كانوا يأنسون بالجن، يوحون لهم بالشعر ، ويعرفون منهم أن لكل شاعر شيطانا يقول الشعر على لسانه، فلافظ بن لاحظ هو شيطان امرئ القيس و هبير شيطان عبيد بن الأبرص، وهادر شيطان النابغة الذبياني وهو الذي استنبغه فسمي النابغة و مسحل السكران بن الجندل شيطان الأعشى قال: وفي مصداق ما ذكرناه من أشعار الجن، وقولهم الشعر على ألسن العرب قول الأعشى[1]:

وما كنت ذا خوف ولكن حسبتني ... إذا مسحل يهدي لي القول أفرق

شريكان فيما بيننا من هوادة ... صفيان :إنس وجن موفق

يقول فلا أعي بقول يقوله ... كفاني ، لا عي ولا هو أخرق

ومن ذلك أيضا قول الراجز[2]:

إني وإن كنت صغير السن ... وكان في العين نبو عني

فإن شيطاني أمير الجن ... يذهب به في الشعر كل فن

بل أكثر من هذا ، فلقد جعلوا الشياطين قبائل كقبائل العرب، ومن ذلك أن شيطان حسان بن ثابت كان من بني الشيصبان كما يقول هو [3]:

---

[1]- الأعشى ، الديـــــوان ، ص:

[2]- محمد القرشي، جمهرة أشعار العرب، تقديم علي فاعور (دار الكتب العلمية ، ط1، 1986، بيروت)ص :72.

[3]- عبد أمهنّا، حسان بن ثابت (دار الكتب العملية، ط2 ، 1994 ، بيروت)ص: 252 وينظر يوسف عيد ، ديوان حسان بن ثابت (دار الجيل ، ط1، 1992 ، بيروت) ص:243.

ولي صاحب من بني الشيصبان فطورا أقول وطورا هواه

إن فكرة عزو إيداع الشعر إلى الشياطين ، فكرة لها ما يبررها من سذاجة القدماء وبساطة تفكيرهم، وغلبة الاتجاه الخرافي والأسطوري عليهم حين يتجهون إلى تعليل الظواهر وتفسيرها « لذلك لم يتبلور التفكير النظري للخيال بما هو آلية اشتغال للخطاب الشعري، ولم يكن للفظ" الخيال" سوى معناه المعجمي المتداول، والذي يدل على توهم شيء غير موجود أصلا»[1].

ونجد استعمال كلمة" خيال" في بعض نصوص الشعراء الجاهلين بمعنى الشيء المدرك في غيابه، وخاصة في المقاطع الغزلية، إذ يشير الخيال إلى طيف المحبوبة من هذا قول طرفة بن العبد[2]:

فقل لخيال الحنظلية لي قلب إليها فإني واصل حبل من وصل

سما لك من سلمى خيلا ودونها سواد كثيب، عرضه فامايله

فالخيال هنا يدل على فعل تذكري ناتج عن حال الرغبة في المحبوبة، وهذا يعزز ما ذهب إليه جابر عصفور في أن كلمة خيال لدى القدماء يدل على الشكل والهيئة والظل كما يشير إلى الطيف والصورة التي تتمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة[3].

ويهمنا من هذا العرض الموجز، توضيح غياب المفهوم النظري للخيال الشعري في بدايتها إلى حدود عصر التدوين.

وبعد أن أنعم الله سبحانه وتعالى على العرب نعمة الإسلام، والقرآن الكريم ودخل الناس في دين الله أفواجا، واختلط العرب بالعجم، وامتزجت الثقافات العربية والفارسية واليونانية) بفعل

---

[1]- العربي الذهني، الخيال والمشابهة في البلاغة العربية، نشر مجلة فكر ونقد : ع17 (مارس1999)ص:87.

[2]- طرفة بن العبد، الديـــوان: 26-27.

[3]- جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب:15.

الاحتكاك المستمر بينهما، نشأ النقد في إيهاب الدراسات الدينية، ونشأت بحوث البلاغة في التراث العربي مرتبطة ببحوث إعجاز القرآن الكريم[1].

ولما كان على القائمين بدراسة إعجاز القرآن الكريم أن يفسروا ما في عبارة القرآن الكريم من جمال أدبي، وإعجاز فني، كان عليهم أن يبحثوا في جمال العبارة الأدبية من شعر ونثر عموما بغية الوصول إلى ما تتحلى به العبارة القرآنية من قيم جمالية خصوصا.

ولا شك أن القرآن الكريم بما «جمع في أسلوبه من ضروب البيان، كان من بين الحوافز التي حفزت علماء البيان والأدب،ووجهت أنظارهم إلى فنون الأسلوب أوالتعبير الفني في صوره المختلفة في القرآن الكريم،وفي الشعر والنثر»[2].

ومن هنا يمكننا أن ندرك سبب حرص النقاد القدماء على عدم تخلي الشاعر على المعنى الديني ، والأخلاقي والاهتمام بضرورة الحفاظ على القيم الدينية في الشعر.

وقد ارتبطت بقضية الشعر والدين في التراث النقدي العربي قضية أخرى هي قضية الصدق والكذب في الشعر، خصوصا أن الصدق في الشعر قد فهم عند بعض النقاد مرادفا لصدق المقابل للكذب بمعناهما الأخلاقيين، وهذا من أهم القضايا الذي أضعف الخيال عندهم لارتباطه بالكذب[3] بالكذب[3] .

1- ينظر البلاغة العربية: ص 7 و ص 44- 45 ، ومحمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي، المعاني البيان، البديع (دار المعرفة الجامعية، 1995)ص :21 -26 ، وتوفيق الفيل، فنون التصوير البياني (منشورات ذات السلاسل، ط1، 1957 الكويت)ص : 16 ، وحسن الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1996) ص:41 ، وشفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب (دار الفكر العربي، ط2 ، 1996) ص:16 ،و محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري (منشأة المعارف، الإسكندرية) ص:281.

2- محمد زغلول سلام ، أثر القرآن في تطور النقد العربي (دار المعرف، ط2، 1961 القاهرة) ص:208.

3- عبد الفتاح نافع ، الصورة في الشعر بشار بن برد:271.

ويضع شكري عياد أيدينا على جذور مسالة الصدق والكذب في الشعر من منطلق فلسفي فيقول: « إن العرب، وإن فقدوا ترجمة دقيقة للفقرة التي عالج فيها أرسطو مسألة الكذب الشعري فقد استطاعوا بجمع أطراف الفكرة من ثنايا الكتاب وتطبيقها على واقعهم الأدبي أن يصلوا إلى شيء قريب جدا من فكرة أرسطو، أعني أن العبرة في المعاني الشعرية ليست بصدقها أو كذبها ، بل بقبول النفس لها وقد كان قدامة أقرب إلى أفكار أرسطو حين قرر أن جانب المبالغة في الشعر أرجح من جانب القصد، لأن الشعر لا يصور الموجود كما هو ، وإنما يصور مثاله ومن جهة أخرى نرى حازما قد أبرز فكرة جديدة وهي فكرة الاختلاف المكاني أي محاكاة موضوع مخترع، ولكنه لم يتجاوز بها حدود الشعر الغنائي »[1] .

ويوضح محمد زغلول سلام العلاقة بين الشعر والصدق والكذب بالمعنى الأخلاقي في النقد العربي القديم، بما يسلط الضوء على ما سبق ذكره لهذه القضية فيقول: «ولهذه الخاصية في الخيال الشعري، وهي التأليف بين المتضادات المتباعدات وتصوير ما ليس بواقع ولا مشاهد، اعتبره بعض العلماء كذبا، وقديما حمّل أفلاطون الشعراء وزر هذا الذنب والوهم ورأى بعض علماء العرب تفضيل الشعر الخالي من الخيال المتعدل في إبراز الحقائق، والتعبير عن الأشياء كمل هي...وذكر ثعلب وغيره ممن يرى أن أعذب الشعراء أصدقه مثل ما روى عمر»[2]

وقد انبثقت قضية أخرى عن قضية الصدق والكذب هذه التي أشرنا إليها وهي قضية المبالغة في الشعر، وذهب فيها النقاد مذاهب شتى،فمنهم من رأى أن أجود الشعر أكذبه وعد خير الكلام ما بولغ فيه،منهم من رأى في المبالغة عيبا من عيوب الكلام،وما الحسن والجمال إلا ما خرج مخرج

---

[1]– شكري عياد، كتاب الشعر:271.

[2]– محمد زغلول سلام ، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري : 44.

الصدق وجاء على منهج حق،وذهب جمع آخر مذهب الوسطية بين الغلو والاقتصاد،وهذا موقف المرزوقي الذي رأى أن أجود الشعر أقصده، لا أكذبه ولا أصدقه[1].

وخاض عبد القاهر الجرجاني هذه القضية، وبيّن حكمه فيها:« من قال خير الشعر وأصدقه كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح واعتماد ما يجري من العقل على أصل صحيح أحب إليه وآثر عنده ومن قال أكذبه ذهب إلى أن الصنعة إنما يمد باعها، وينشر شعاعها، ويتسع ميدانها ، وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع و التخييل ويدعي الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم والوصف والبث والفخر والمباهاة، وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يدع ويزيد ، ويبدئ في اختراع الصور، ويعيد ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا وممدا من المعاني متتابعا وأما القبيل الأول فهو فيه كالمقصور المداني قيده، والذي لا تتسع كيف شاء يده وأيده ثم هو في الأكثر يورد على السامعين معاني معروفة، وصورا مشهورة»[2].

وهذا الموقف من المبالغة يفسر حرص النقاد على ضرورة تناسب عناصر الصورة الفنية في علاقتها ، فالحرص على منطقية الحدود، والعلاقات بين عناصر الصورة الفنية كان نتيجة من نتائج حرص النقاد على الصدق في التعبير الشعري، وعلى عدم المبالغة فيه من منظور فهمهم لمهمة الشعر الأخلاقية.

والمبالغة كما يرى مصطفى ناصف تقترن في المنظور النقدي العربي القديم بالتزام نماذج للمعاني ننسب إليها كل ما نجد ، فالمبالغة « تنطوي على صلة متكلفة في حدود تختلف قسوة باختلاف

---

[1]– ينظر ، أحمد المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة، نشر : عبد السلام هارون وأحمد أمين (دار الجبل، ط 1، 1991، بيروت) : ج 1 ص 11-12 .

[2]– عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة : 236 وما بعدها.

المسافات بين إدراك جزئي خاص، وأفكار ومشاعر ثابتة يعترف بإمامتها وهذا إخضاع الخيال لضوابط خارجية وإفناء الفردية في نماذج سابقة»[1].

إن تركيز النقاد على تحديد مهمة الشعر انعكس انعكاسا بينا على مفهوم "التخييل" باعتباره العملية التي يحدث بها الشعر آثاره في المتلقي.

وعلى ذلك كانت المحاكاة عنصرا كبيرا من عناصر الشعر، وكان التخييل في الشعر كما يقول إحسان عباس:« قيمة العلم في البرهان، والظن في الجدل، والإقناع في الخطابة »[2].

والخيال الشعري لا يتضح عند النقاد والبلاغيين القدامى بنفس القدر الذي يتضح به عند الفلاسفة المسلمين، لذا لا بد علينا أن نخوض في مباحث فلسفية محضة، ولا يتسنى لنا تقديم تصور متماسك منظم لمفهوم الخيال الشعري عند الفلاسفة المسلمين ما لم نقدم تصورا مماثلا لمفهوم الخيال الإنساني بعامة « فما البحث في طبيعة التخييل الإنساني ووظائفه إلا مقدمة للبحث في طبيعة التخييل الشعري ووظائفه»[3].

يعد الكندي أول من تفلسف في الحضارة الإسلامية بالمعنى الاصطلاحي للفظ وقد استطاع أن يجمع بين الكثير من معارف زمانه، نقلها إلى اللسان العربي إلى حد أن اعتبره المؤرخون من جملة حذاق الترجمة والنقلة في عصره الذين كانوا هم أربعة: حنين بن إسحاق، وثابت بن قرة الحراني وعمر بن الفرخان الطبري والكندي[4].

وقد كان الكندي تبعا لكونه أول فلاسفة العرب والإسلام بالمعنى المحدد أول مفكر عربي مسلم وضع معجما صغيرا للمصطلحات الفلسفية، وهي موجودة بصفة منظمة وبصورة متنوعة في رسالة

1– مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية : 62 .

2– إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب : 206 .

3–جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب:27.

4– ينظر كامل محمد عويضة، الكندي من فلاسفة المشرق والإسلام في العصور الوسطى (دار الكتب العلمية ، ط 1 1993 ، بيروت)ص :09 وما بعدها.

عن حدود الأشياء ورسومها وهي تشمل على مائة مصطلح منها مصطلح يهمنا هنا باعتباره يضع أيدينا على ما نحن بصدد البحث عنه، هذا المصطلح هو : التوهم، يقول الكندي عنه:« التوهم : هو الفنطاسيا: قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها ويقال الفنطاسيا وهو التخيل: وهو حضور صورة الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها»[1].

إذا كان مفهوم الخيال في نقدنا المعاصر يشير إلى « القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس»[2].وتمتد فاعليته إلى جانب الاستعادة التصرف في تلك الصورة بالتركيب بالتركيب والتفكيك، فتشكل منها هيئات وأشكال لم تكن من قبل، ويبتكر من علاقات جديدة، فإن الدلالات القديمة لكلمة خيال-كما أشرنا سابقا- لا تشير إلى هذا المفهوم؛ وإنما لفظ التخييل الذي هو من مشتقات مادة (خ ي ل) الذي أشار إليه الكندي في رسالته عن حدود الأشياء ورسومها، وهو الذي أمكننا عده المقابل الدقيق لكلمة (imagination) الأجنبية التي تدل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها[3] .

ويكتسب لفظ التخيل معاني كثيرة، إلى جعل أحد الفلاسفة المعاصرين يقول: «إن اللفظ على ضرورته للغة يجب أن يحذف من قاموس الفلسفة لكثرة معانية الخالية من الدقة والضبط»[4].

و يرادف "التخيل" بعض المصطلحات، كالمحاكاة و التخييل « وهذه المصطلحات لا تناقض فيما بينها، لأن كلا منها يتناول العمل الشعري من إحدى زواياه، فيصبح تخيلا من زاوية المبدع، ومحاكاة من زاوية العمل الأدبي وتخييلا من زاوية المتلقي»[5] .

---

[1]- عبد الأمير الأعسم، المصطلح الفلسفي عند العرب ، نصوص من التراث في حدود الأشياء ورسومها (الدار التونسية للنشر، تونس المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ،د ط، 1991)ص :214.

[2]-. [2]. نفس المرجع: 14 والصورة الفنية في ضوء النقد الحديث:14.

[3]- جابر عصفور ، نفس المرجع: 14 ، و الصورة الفنية في ضوء النقد الحديث:14.

[4]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي (الشركة العالمية للكتاب ، د ،ط ،1994) ج1/ 262.

[5]- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد (دار التنوير، ط1 ،1983، بيروت) ص : 19. وينظر جابر عصفور ، مفهوم الشعر : 157.

وقد ركز فلاسفتنا القدامى على فعل التخييل أكثر من تركيزهم على فعل التخيل فهم بهذا «قد اهتموا بما يمكن أن نسميه سيكولوجية التلقي أكثر من اهتمامهم بسيكولوجية الإبداع»[1].

فالخيال هو التخييل الذي تحدث عنه الفلاسفة المسلمون، والنقاد ، والبلاغيون القدامى ولم يهتم به النقاد والبلاغيون كثيرا إلا ما كان من حديثهم عن ألوان المجاز عموما .

إن أهم إنجاز إيجابي للفلاسفة، يتمثل في أنهم ربطوا الأنواع البلاغية للصورة الفنية، بتصور عام للفن الشعري ، باعتباره محاكاة ، أو تخييلا، فقد قرن ابن سينا التشبيه والاستعارة والمجاز عموما بعملية التخييل وعدها بمثابة وسائل يتحقق من خلالها وبها فعل التخيل ذاته[2] ورأى أن المحاكاة ثلاثة:« تشبيه واستعارة وتركيب»[3].

أما ابن رشد فيرى أن الأقاويل الشعرية، هي الأقاويل المخيلة « و أصناف التخييل والتشبيه ثلاثة اثنان بسيطان، وثالث مركب منهما أما الاثنان البسيطان ، فأحدهما : تشبيه شيء بشيء وتمثيله به، وذلك يكون في لسان بألفاظ خاصة عندهم مثل:كأن و أخال...أما النوع الثاني، فهو أخذ الشبيه بعينه بدل التشبيه، وهو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة... وينبغي أن تعلم أن في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها أهل زماننا استعارة وكناية... والصنف الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين»[4].

---

[1]– جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب:53.

[2]– ينظر جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث البلاغي عند العرب: 163–164.

[3]– ابن سينا : فن الشعر من الكتاب الشفاء، ضمن فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمة وتحقيق عبد الرحمان بدوي (مكتبة النهضة المصرية، 1953) ص :171–172.

[4]– ابن رشد ، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر: تحقيق محمد سليم سالم(المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1971، القاهرة) ص: 58 –59.

وعلى الرغم من إسهام الفلاسفة المسلمين في ربط الصورة الفنية بالخيال الشعري فإنهم قد انحرفوا بمفهومها، وشوهوا طبيعتها الخلاقة، حينما عدوا الشعر قسما من أقسام المنطق، بل في أدنى درجات السلم المنطقي[1] .

فالحكم الذي انجر من وضع الفلاسفة الشعر في أدنى درجات السلم المنطقي باعتباره فرعا من فروع المنطق- انعكس سلبا على مكانة التخييل الإنساني بعامة و التخييل الشعري بخاصة، لذا أكدوا في غير موطن على تبعيته للعقل ووصايته عليه وهذا ما حدا بهم إلى أن يروا في الشعر صناعة كباقي الصناعات، وقياسا من الأقيسة.

وهذا ما يؤكد مرة أخرى أن عملية التخييل الشعري ليست عملية حرة وإنما هي مقيدة بشروط العقل، لا يسمح له بالانطلاق، وانضبط الشعر من خلاله بحدود الموجود أو ممكن الوجود ، وهذا ما يفسر ويوضح لنا انسجامهم مع طروحات النقاد والبلاغيين كما أشرنا سابقا[2].

يقول ابن سينا:« ليس شرط كونه شاعرا أن يخيل لما كان فقط، بل ولما يكون ولما يقدر كونه، وإن لم يكن بالحقيقة»[3]، ويسبح ابن رشد في فلك ابن سينا في هذا حينما يتناول عمل الشاعر، إذ إذ يرى أن الشاعر« إنما يعمل التشبيه للأمور الإرادية الموجودة وليس من شرطه أن يحاكي الأمور التي هي موجودة فقط، بل وقد يحاكي الأمور التي يظنها أنها ممكنة الوجود وهو في ذلك شاعر، ليس بدون ما هو في محاكاة الأمور الموجودة من قبل ليس مانع يمنع أن توجد تلك الأشياء على مثل حال الأشياء التي هي الآن موجودة»[4].

1- ينظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب : 163-164 .

2- ينظر الأخضر الجمعي،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين(ديوان المطبوعات الجامعية،د.ط، 1999، الجزائر) 46.

3- ابن سينا، فن الشعر:184.

4- ابن رشد ، كتاب الشعر: 215.

ورفض محاكاة الممتنع أمر شائع لدى نقادنا القدامى، لارتباط الشعر بقضية الحقيقة، فكل عمل ليس له سند من الحقيقة، هو في نظرهم عمل مرفوض ونتج عن هذه القضية قضية الغلو والمبالغة التي ذهب فيها النقاد مذاهب شتى بين مبالغ ومقتصد كما سبق وأن أشرنا.

2- سيكولوجية التخيل:

سبق وأن أشرنا إلى أنه لا يمكن تقديم مفهوم متماسك منظم للتخيل الشعري ما لم نقدم مفهوما متماسكا منظما للتخيل الإنساني، لأن نتائج هذا الأخير ليس في حقيقته إلا مقدمة منطقية ترتب عليها خطوات ونتائج التخيل الشعري « وليس ثمة نقطة تصلح للبدء في الحديث عن تصور الفلاسفة للتخيل خير من الحديث عما توصلوا إليه في دراستهم لقوى النفس المدركة، وقد نقلوا أغلبها عن أرسطو، بعد أن طعموا أفكاره بأفكار غيره من الفلاسفة»[1].

قسم فلاسفتنا القدامى الإدراك إلى نوعين:

1. إدراك حسي.
2. إدراك عقلي.

والإدراك الحسي هو أن تتمثل صورة المحسوسات في الحواس،والإدراك العقلي هو أن تتمثل صورة المعقولات في العقل.

والإدراك العقلي كله باطن، بخلاف الإدراك الحسي والذي هو على ضربين:

أ- إدراك حسي ظاهر : وتنطوي تحته الحواس الخمس المعروفة من شم وذوق وبصر وسمع ولمس.

ب-إدراك حسي باطن: وهي عند الفارابي وابن سينا خمس حواس هي على التوالي:

---

[1]- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب:27.

▫ الحس المشترك والخيال (المصورة) والمتخيلة والوهم والحافظة [1].

ومكان هذه القوى الخمس المتتالية "الدماغ" عند أغلب الفلاسفة المسلمين وسنتناول بشيء من التفصيل هذه القوى الباطنة المتتالية.

أ- الحس المشترك:

وهو أولى هذه القوى الباطنة ، ومركز الحواس وهو بمثابة قوة تتأدى إليها المحسوسات كلها، وهو يؤدي القوة المصورة (أو الخيال) على سبيل الاختزان ما تؤديه إليه الحواس، يقول ابن سينا:«إن القوة التي هي الحاس المشترك يؤدي الصورة إلى جزء من الروح الحامل لهما، فتنطبع فيها تلك الصور، وتخزنها هناك عند القوة المصورة ، وهي الخيالية فتقبل تلك الصورة وتحفظها»[2].

فالحاس المشترك – إذن – قابل للصورة ، لا حافظ لها .

ب- المصورة (الخيال) :

وهي ثاني هذه القوى، تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الظاهرة وتبقى فيه بعد غيبتها المحسوسات ، يقول ابن سينا عنها «الخيال أو المصورة وهي قوة تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمسة، ويبقى فيها بعد غيبة تلك الحواس»[3] .

ويرى علي الجرجاني أن الخيال«هو قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صورة المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها فهو خزانة للحس المشترك ، ومحله مؤخر البطن الأول من الدماغ»[1].

---

[1]-ينظر محمد عثمان نجاتي ، الإدراك الحسي عند ابن سينا بحث في علم النفس عند العرب (دار الشروق ، ط3، 1980، القاهرة)ص: 59-60 وألفت الروبي نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين:19 وما بعدها ، و أحمد فؤاد الأهواني ، ابـــن سيـــنا (دار المعارف، د . ت ، ط6 ، مصر) ص: 57.

[2]- الشفـــاء: 333/1 نقلا عن الإدراك الحسي:153.

[3]- ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء: 45 وينظر كذلك كتابه، الإشارات والتنبيهات 357/2.

وكما قلنا من قبل أن الفرق بين هذه القوة والقوة الأولى يمكن في أن الحس المشترك يقبل الصورة دون حفظها بخلاف المصورة التي وظيفتها الحفظ فقط.

جـ – المتخيلة :

وهي القوة الثالثة من قوى الإدراك الحسي الباطن، وهي مرتبة في التجويف الأوسط من الدماغ عند فلاسفتنا القدامى، ما عدا الفارابي الذي جعل القلب مكانها[2] ويسميها الكندي المصورة أو الفنطاسيا[3] .

ووظيفتها استعادة صور الأشياء المختزنة في المصورة، والتركيب والتأليف فيما بين هذه الأشياء المختزنة، لتشكيل هيئات مبتكرة جديدة لم يدركها الحس من قبل فوظيفتها الهامة الجمع والتفريق ، يقول ابن سينا:« القوة التي تسمى متخيلة بالقياس إلى النفس الحيوانية، ومفكرة بالقياس إلى النفس الإنسانية هي قوة مرتبة في التجويف الأوسط من الدماغ ...من شأنها أن تركب بعض ما في الخيال مع بعض ، وتفصل بعضه عن بعض بحسب الاختيار»[4].

ويقول في موضوع آخر:«... نعلم يقينا أن في طبيعتنا أن نركب المحسوسات بعضها إلى بعض، أو أن نفصل بعضها عن بعض لا على الصورة التي وجدناها عليها من خارج، ولا مع تصديق بوجود شيء منها أولا، فيجب أن تكون فيها قوة تفعل ذلك بها، وهذه القوة التي إذا استعملها العقل تسمى مفكرة، وإذا استعملتها قوة حيوانية تسمى متخيلة»[5] .

---

[1]– علي الجرجاني، التعريفات ، شرح محمد باسل عيون السود (دار الكتب العلمية ط1،2000 ، بيروت) ص:106.

[2]– أبو نصر الفارابي، كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة ، قدم له وعلق عليه: ألبير نصري نادر (دار الشرق، ط4، بيروت) ص: 25و 89و 92.

[3]– ينظر المصطلح الفلسفي عند العرب:214.

[4]– ابن سينا ، النجـــاة، (موقع الورّاق): ص135.

[5]– ابن سينا ، الشفـــاء (الفن السادس) : 160.

أما الفارابي فيقول عنها:«... ثم يحدث فيه (الإنسان) بعد ذلك (الإحساس) قوة أخرى يحفظ بها ما ارتسم في نفسه من المحسوسات بعد غيبتها عن مشاهدة الحواس لها وهذه القوة المتخيلة، فهذه تركب المحسوسات بعضها إلى بعض ، وتفصل بعضها عن بعض تركيبات وتفصيلات مختلفة بعضها كاذبة وبعضها صادقة»[1].

هذه الوظيفة الهامة التي تتحلى بها هذه القوة بالتركيب والتأليف والابتكار جعلت فلاسفتنا القدامى يقفون عندها وقفة إجلال وإكبار، لكونها تستحضر صورة الأشياء في أي وقت ، وبأي صورة ولكن هذه «القدرات للقوة المتخيلة تقيدها– وقت اليقظة –القوة الفكرية من ناحية ، فلا تسمح لها بأن تمارس نشاطها كما يحلو لها ، ذلك أن هذه القوة المتخيلة، ليس لها قوة اختيارية في ذاتها فلا تتوهم أو تتصور، إلا ما تأمرها به القوة الناطقة كما يقيدها من ناحية أخرى ما يشغلها بها الحس الظاهر من جهة، وللقوة الناطقة من جهة أخرى »[2].

إذن يمكن أن نقول إن للتخيل وظيفتين، أولهما تمكن في استعادة صورة المحسوسات والمعاني الجزئية والآخر بابتكار صور جديدة لم يدركها الحس من قبل بذاتها وهاتين الوظيفتين الأساسيتين للتخيل– كما يقول عثمان نجاتي– قد اهتم بها علماء النفس المحدثون في دراستهم[3].

ويحدثنا إخوان الصفا عن فضل هذه القوة فيقولون:« اعلم أنا قد ذكرنا لهذه القوة المتخيلة عجائب كثيرة، ووصفنا خواص أحوالها من أجل أنها من أعجب القوى الداركة وأن أكثر العلماء تائهون في بحر هذه القوة، وعجائب مخيلاتها وذلك أن الإنسان يمكنه بهذه القوة في ساعة واحدة أن يجول في المشرق والمغرب، والبر والبحر، والسهل والجبل، وفضاء الأفلاك وسعة السماوات وينظر إلى خارج العالم ويتخيل هناك فضاء بلا نهاية وربما يتخيل من الزمن الماضي، وبدء كون

1– الفارابي . آراء أهل المدينة الفاضلة :87–89.

2– ألفت الروبي، نظـرية الشعر:34.

3– ينظر الإدراك الحسي عند ابن سينا: 195 وما بعدها .

العالم، ويتخيل فناء العالم، ويرفع من الوجود أصلا ومشاكل هذه الأشياء مما له حقيقة، ومما لا حقيقة له»[1].

د- الوهم (المتوهمة):

وهي قوة مرتبة في نهاية التجويف الأوسط من الدماغ ووظيفتها الرئيسية إدراك المعاني الجزئية غير المحسوسة في المحسوسات الجزئية بالإضافة إلى كونها الباعثة على الأفعال والحركات، ومصدر الأوامر لمعظم أفعال الحيوان والإنسان[2].

ويعرف الفارابي هذه القوة بقوله: « قوة تمسى وهما وهي التي تدرك من المحسوس وما لا يحس، مثل القوة في الشاة إذا تشحبت صورة الذئب في حاسة الشاة، تشحبت عداوته ورداءته فيها، إذا كانت الحاسة لا تدرك ذلك»[3].

ومن هذا فالحكم الذي تجره هذه القوة لا يمكن عده حكما فاصلا، كالحكم العقلي وإنما هو حكم تخييلي يمتاز بالجزئية.

و- الذاكرة (الحافظة):

من خلال اسمها تتحدد وظيفتها في الحفظ والتخزين، وتشبه هذه الوظيفة وظيفة القوة المصورة. ويضيف ابن سينا وظيفة أخرى لهذه القوة هي الاستعادة ، أو التذكر يقول « فتكون حافظة لصيانتها ما فيها، ومتذكرة لسرعة استعدادها لاستثباتها و التصور بها، مستعيدة إياه إذا فقدت، وذلك إذا أقبل الوهم بقوته المتخيلة فجعل يعرض واحدا واحد من الصور الموجودة في الخيال ليكون كأنه يشاهد الأمور التي هذه صورها، فإذا عرض الصورة التي أدرك معها المعنى الذي بطل، لاح من خارج واستثبته القوة الحافظة في نفسها كما كانت حينئذ تستثبت فكان ذكر، وربما كان

---

[1]- إخوان الصفاء، رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء (دار بيروت للطباعة والنشر ، 1983، بيروت) ج3ص420.

[2]- ينظر عثمان نجاتي ، الإدراك الحسي عند ابن سينا:195.

[3]- الفارابي ، فصوص الحكم :152 نقلا عن الحسي عند ابن سينا:181.

المصير من المعنى إلى الصورة ، فيكون المتذكر المطلوب ليس نسبته إلى ما في خزانة الحفظ، بل نسبته ، بل نسبته إلى ما في خزانة الخيال »[1] .

هذه هي قوى الإدراك الحسي التي تكلم عنها فلاسفتنا، وسنتوقف عند تلك القوة التي تتصرف في مخزون الخيال من المحسوسات بتركيبها وفق صور جديدة مبتكرة والتي يسميها الفلاسفة المتخيلة.

تتوسط القوة المتخيلة بين طرفين متباعدين هما الحس المشترك والمصورة من جهة والمتوهمة والحافظة من جهة أخرى « مما يجعل عملها متصفا بصفتين تبدو كل منهما بمثابة النقيض للأخرى، وهما الحسية والتجريد»[2].

فاتسام التخيل بالحسية راجع إلى المادة التي يتعامل معها ألا وهي صور المحسوسات المختزنة في المصورة أما اتسامه بالتجريد فراجع إلى بعد القوة المتخيلة عن الحس الظاهر، وقربها من العقل.

إذن فالقيمة التي يمكننا أن تصف بها هذه القوة أنها بين الحس والعقل فلا هي وضيعة في مستوى الحس،ولا هي رفيعة في مستوى العقل وفي هذا تتجلى مواطن الضعف التي تعتريها،ويتولد كثير من سوء الظن في قيمة نشاطها الخلاق.

إن حرص فلاسفتنا القدامى على وصاية العقل على القوة المتخيلة –باعتباره الوسيلة الصادقة إلى المعرفة الحقة والمعيار الدقيق الذي لا يخطئ في الحكم على الأشياء أنقص من قيمة الخيال، وبقي ينظر إليه نظرة متشككة حذرة يقول ابن حزم:« وليس في القوى التي ذكرنا شيء يوثق به أبدا على حال غير العقل ففيه تمييز مدركات الحواس السليمة والمخذولة بالمرض وشبهه ... وأما التخيل فقد سمعك صوتا ولا صوت، ويريك شخصا ولا شخص قال تعالى ﴿ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى ﴾ (سورة طه. الآية 66)، فأخبر تعالى بكذب التخيل والعمل صادقا أبدا...

---

[1]– ابن سينا ، الإشارات والتنبيهات (موقع الورّاق) :353.

[2]–جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب : 34 .

وإلى العقل نرجع في صحة الديانة، وصحة العمل، الموصلين إلى فوز الآخرة والسلامة الأبدية، وبه نعرف حقيقة العلم، ونخرج من ظلمة الجهل وتصليح تدابير المعاش، والعالم والجسد»[1].

ولم يمنح للخيال أرقى ما يمكن أن يصل إليه من قداسة وتقدير طوال عصور الفكر العربي القديم إلا في رحاب الشعر الصوفي « الذي ينبع الذات فهو إما في حالة كشف وفيض، أو في حالة توتر ووجد مشوق إلى هذا الكشف والفيض»[2].

فالخيال إذن سبيل الفيض والكشف ووسيلة من وسائل إدراك الحقيقة وهو الذي لا يمكن أن ننسب إليه الخطأ لأنه « نور يكشف ستار الظلمة الذي يحجب الأشياء، إذن يجب أن ننسب الخطأ إلى القوة التي تصدر الحكم، وهي العقل ... إنه من الأولى أن يقال أخطأ العقل في فهم ما، كشف الخيال عنه حتى لا ينسحب الحكم بالخطأ والفساد إلى الخيال وهو بريء منه»[3].

يرى ابن العربي أن الخيال هو إحدى قوى النفس التي يقوم بعمليتين:

أحدهما : استرجاعي تمثيلي ، حيث تحفظ قوة التخيل ما يدركه الحس فالخيال لا يمسك إلا ما له صورة محسوسة ، أو مركب من أجزاء محسوسة تركبها القوة المصورة[4].

وثانيتها: إيداعي يتجاوز فيه الخيال عملية الاسترجاع إلى الاستفادة من مدركات الحس في إبداع صور، لا وجود لها في الواقع لهذا يرى ابن عربي أن الخيال هو من أعظم القوى التي خلقها في الإنسان حيث يقول في نص له أورده محمود قاسم « فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم

---

[1]- ابن حزم، التقريب لحد المنطق والمدخل إليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية، تحقيق، إحسان عباس (دار مكتبة الحياة، 1959، بيروت)ص : 178و179 نقلا عن جابر عصفور ، الصورة الفنية : 48.

[2]- علي البطل، الصورة في الشعر العربي:20.

[3]- محمود قاسم، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي (معهد البحوث والدراسات العربية ط1، 1969، القاهرة):09.

[4]- ابن عربي، الفتوحات المكية (موقع الوارّق) :213.

وجودا من الخيال فيه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي ... فهو أعظم شعائر الله على الله ... إن الخيال وإن كان من الطبيعة فله سلطان عظيم على الطبيعة بما أيده الله من القوة الإلهية»[1].

والخيال عند ابن عربي أوسع من الأرواح في التنوع لأنه:« يقبل ما له صورة ويصور ما ليس له صورة»[2].

وهذا المعنى الذي أعطاه ابن عربي لخيال يعززه ما توصل إليه أحد الباحثين المعاصرين في تحديد هذا المفهوم، حيث يقول:« يتحدد الخيال بوجه عام بأنه العملية الذهنية التي تتولد عنها الصور، وقد تنشأ هذه الصور الذهنية عن عملية استرجاع الإحساسات في حالة غيبة الأشياء التي استثارت هذه الإحساسات... كما تنشأ الصور الذهنية عن عملية خلق على غير مثال من صنع مخيلتنا وهو ما يعرف بالتخيل الإبداعي الذي ينشئ الإنسان من خلاله الآيات الفنية ويطوّر العلوم والتقنيات»[3].

ويضيف ابن عربي استنادا لمعرفته الفلسفية والصوفية لمعنى الخيال معاني إضافية حيث يرى أن الخيال هو تلك الصورة المرئية في المنام فالخيال نشيط أكثر ما ينشط في النوم لاحتجاب العقل ثم إن العالم الدنيوي كله خيال في خيال لأن العالم الأخروي (الآخرة) هو الحقيقة الأبدية، وهذا استنادا إلى قوله صلى الله عليه وسلم " الناس نيام ، إذا ماتوا انتبهوا " كما أن الوجود عنده خيال فالإنسان باعتباره جزء من هذا الوجود هو أيضا خيال.

«كل هذه المعاني للخيال، كون – دنيا – إنسان – المنام– المرء تتقاطع عند ابن عربي في مفهوم واحد يحددها، ويوحدها ألا وهو الواسطة ، أو التوسط (البرزخ) فالخيال هو ذلك الأمر

---

[1]– محمود قاسم ، الخيال في مذهب ابن عربي: 01.

[2]– ابن عربي ، الفتوحات المكية: 419.

[3]– كمال بكداش ، الموسوعة الفلسفية العربية(دار الإنماء العربي ، ط1 ، 1986):1ج/ص416.

الذي يتوسط المحسوس والمجرد ، الروحي والجسماني ، الفكري والمادي، المعلوم والمجهول ،الكثيف واللطيف ، فالخيال هو الواسطة بين كل هذه الثنائيات والجامع بين المتناقضات»[1] .

لكن هذه المفهوم المتقدم والمستنير من المتصوفة للخيال لم يكتب له الاهتمام والعناية من نقادنا القدامى لارتباطه كما أشرنا سابقا عندهم بالفهم المخطئ له عندما قرن بعمليات المخادعة والغلو، والأقاويل الباطلة والكاذبة وبقضية الصدق والكذب في الشعر.

ولم يكن لأفكار حازم القرطاجني في إخراج قضية الصدق والكذب من طبيعة الشعر الأثر البالغ في تبوء الخيال مكانته اللائقة به.

استطاع حازم القرطاجني بفضل إفادته من الفلاسفة الذين سبقوه واطلاعه الواعي على دراسات الفارابي ، وابن سينا وابن رشد أن يقيم فهما مستنيرا بسيكولوجية التخيل ومعرفة واعية دقيقة بقدرة المخيلة على تشكيل الصورة والتأليف بينها، واهتم اهتماما بالغا بكيفية تشكيل الشاعر لصوره من ناحية ، وأكد على طريقة انتظامها في ذاكرته، وتدخلها وتشابكها تبعا بينها من تناسب من جهة ثانية، يقول حازم في هذا:« ولاقتباس المعاني واستثارتها طريقان:

أحدهما : تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر.

والثاني : تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر.

فالأول يكون بالقوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني، وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم ويحصل لها ذلك بقوة التخيل، والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض ، ولما يمتاز به بعضها من بعض وشارك به بعضها بعضا ،ولكون الخيالات ما في الحس منتظمة في الفكر على حسب ما هي عليه لا يتباين فيه ما تشابه في الحس، ولا يتشابه فيه ما تباين في الحس، فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تخالف وما تضاد، وبالجملة ما انتسب منها إلى صناعة الشعر– وهو التخييل– غير مناقض لواحد

---

[1]– ساعد خميسي ، نظرية المعرفة عند ابن عربي (دار الفجر ، ط1 ،2001 ، القاهرة)ص:81 . وينظر سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظريته المحاكاة والتخييل في الشعر (عالم الكتب، ط1، 1980، القاهرة)ص :116.

من هذين الطرفين، فلذلك كان الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ، ولا من حيث هو كذب، بل حيث هو كلام مخيل»[1] .

و التخييل عند حازم تابع للحس ذلك أن « المعاني التي تتعلق بادراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر، وتكون مذكورة فيه لأنفسها، والمعاني متعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار»[2].

فلا مجال هنا للمجرد أو المعنوي الذي لا يمكن أن يكون موضوعا للتخيل في التخييل الشعري.

فالشعر–إذن– يستند على عناصر حسية لا تفارق مادته، وهو يهدف إلى إحداث تخييل، أو تحقيق إثارة تخييلية.

ولما كان التخييل مرادفا للمحاكاة عند أغلب فلاسفتنا– كما سبق وأن أشرنا –فإن حازما، قد تكلم في المنهاج" عن المحاكاة، وهي عنده على ضربين:

أحدهما : محاكاة الشيء في نفسه: وهي الوصف أو المحاكاة المباشرة.

والأخرى: محاكاة الشيء في غيره: وهي المحاكاة التشبيهية، وتنطوي تحتها الأنواع البلاغية للصورة الفنية من تشبيه واستعارة ومجاز بوجه عام.

يقول حازم القرطاجني في صدد ما ذكرناه:« وتنقسم المحاكاة من جهة تخيل الشيء بواسطة ، أو بغير واسطة قسمين:

- قسم تخيل لك الشيء نفسه ، بأوصافه التي تحاكيه.
- وقسم تخيل لك الشيء في غيره.

و كما أن المحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتا أو خطا فتعرف المصورة بالصورة وقد يتخذ مرآة يبدي لك بها تمثال تلك الصورة فتعرف المصورة أيضا بتمثال الصورة المتشكل في المرآة،

---

[1]– حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة (دار الغرب الإسلامي ، ط3 ، 1986 ، بيروت) ص: 38 وما بعدها.

[2]– نفس المصدر: 29و357.

فكذلك الشاعر تارة يخيل لك صورة بصافته نفسها وتارة يخيل لك بصفات شيء آخر و هي مماثلة لصفات ذلك الشيء فلا بد في كل محاكاة من أن تكون جارية على هذين الطرفين: إما أن تحاكي لك الشيء بأوصافه الذي تمثل صورته، وإما بأوصاف شيء آخر يماثل تلك الأوصاف»[1].

ولعل المقارنة بين الشعر والرسم التي ازدهرت في تراثنا عند الفلاسفة من شرّاح أرسطو، وعند النقاد والبلاغيين الذين كانوا على اتصال بهؤلاء جعلت حازما هو الآخر كسابقيه من الفلاسفة والنقاد يلح كل الإلحاح على ربط العناصر الحسية في الشعر بالمحاكاة، وكيفية تأثيرها وحرصه على القول بأن عملية التخييل تتم على مستوى اللاوعي الخالص من المتلقي، ونعته الانفعال الناجم من عن الشعر بأنه انفعال من غير روية أو تدخل عقل.

والحق أن جذور نظرية تبعية التخيل للحس التي قال بها الفلاسفة القدامى بما فيهم حازم الذي كان على اطلاع بما كتبوه–تمتد إلى الفكر الأرسطي« حيث جعل أرسطو التخييل واسطة بين الحس والفكر، فهو لا ينفصل عن الحس كما أن الفكر لا يمارس وظيفته مباشرة في المحسوسات لأنها ليست موضوع الفكر، وإنما موضوع الفكر عنده هو خيالات المحسوسات أو كما يسميها هو(المحسوسات التي لا هيولي لها) »[2] .

3– التخييل الشعري:

أشرنا فيها سبق أن الفلاسفة المسلمين قد ركزوا على التخييل أكثر من تركيزهم على التخيل، ويكونوا بهذا قد اهتموا بالمتلقي أكثر من اهتمامهم بالمبدع« ويبدو أن عدم اهتمامهم بالتخيل يرجع إلى اهتمامهم بعملية التخييل وذلك لصلتها المباشرة بالدور الذي حددوا للشعر أن يقوم به»[3].

---

[1]– المصدر السابق: **94–95**.

[2]– سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظريته المحاكاة والتخييل في الشعر، ص : **180**.

[3]– جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، :

وعلى هذا يرتبط التخييل الشعري بالانفعالات التي تختلج نفس المتلقي من تعجب أو تعظيم أو تهوين، أو تصغير ، يقول ابن سينا« التخييل هو انفعال من تعجب، أو تعظيم أو تهوين أو تصغير، أو غم أو نشاط»[1].

ومن هنا يتضح لنا أن التخييل الشعري ما هو إلا قوة محركة لنفس المتلقي ومخيلته قد تؤدي إلى فعل الخير، كما يمكن أن تؤدي إلى فعل الشر، ومعنى هذا أن التخييل الشعري مثله مثل التخييل الإنساني، قد ينفع إذا عمل تحت وصاية العقل في كبح النفس الحيوانية والشهوانية، والعمل على تهذيب النفوس والحث على الفضائل ، أو قد يعمل العكس إذا أرخى العنان عليه وتركه يعمل على سجيته.

هذا الفهم من الفلاسفة المسلمين للتخييل الشعري جعلنا نكتشف السر الذي حدا بهم إلى أن يضعوا الشعر في أدنى السلم المنطقي، وأن ينظروا إليه على أنه صنعة كباقي الصناعات.

وقد انعكس هذا الفهم المخطئ للتخييل الشعري على نقادنا القدامى لذا رحنا نسمع بالمخادعة والإيهام كألفاظ مرادفة إن صح التعبير للتخييل فعبد القاهر الجرجاني – مثلا – نظر إلى التخييل على أنه نوع من القياس الخادع يضلل المتلقي، ويوهمه بمعاني خادعة فهو يقول في صدد تعليقه على بيت أبي تمام ما يلي :« فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفا بالعلو والرفعة في قدره وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه، وعظم نفعه وجب بالقياس أن يترل عن الكريم دليل السبيل على الطود العظيم، ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام، لا تحصيل وإحكام فالعلة أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية، وأن الماء لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب ، وتمنعه من الانسياب، وليس في الكريم والمال شيء من هذا الخلال »[2].

---

[1]– ابن سينا، المجموع الخاص بالشعر:15.

[2]– عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة في علم البيان،شرح رشيد رضا،دار الكتب العلمية،ط1 ، 1988، بيروت) ص: 231.

وليس هذا الفهم إلا نتيجة ما توصل إليه فلاسفتنا القدامى في ضرورة خضوع التخييل الشعري للعقل، وتناغمه مع قواعد المنطق.

ويحصر جابر عصفور فاعلية الخيال الشعري في التصور القديم من خلال مبدأين رئيسيين هما العقلانية والحسية.

«أما المبدأ الأول فيرتبط بالقوة الفاعلة في العملية الشعرية، وهي العقل الذي يضبط المخيلة لحظة تشكيلها للصورة الفنية، ويمنعها من الزلل والانحراف:

وأما المبدأ الثاني فيرتبط بمادة الفعل أي بصورة المحسوسات التي اختزنتها الذاكرة بعد غياب المحسوسات ذاتها عن الإدراك المباشر»[1].

ومجمل القول ان ملكة الخيال نالت أهمية في المفهوم القديم في الآداب اليونانية والعربية القديمة، ولم يكن البحث عن طبيعة الخيال ذا عناية خاصة، إلا ما كان عن حديثهم عن فن الشعر بعامة.

ولا شك أن هذه النظرة إلى الخيال تختلف اختلافا كبيرا عند نقادنا المحدثين، وذلك أن الصورة الفنية ما هي في حقيقتها إلا ثمرة من ثمار خيال خلاق.

في ظل الاتجاه الرومانسي وجد الإيمان المطلق بالخيال، وأطلق العنان لكل ما هو جامح في الخيال، وتعد نظرية الخيال المأثورة عن الشاعر والناقد الإنجليزي صموئيل كولريدج ذروة ما توصل إليه الخيال من قداسة، وتعد هذه النظرية« أساس المفاهيم الأخرى المتصلة بالصورة الشعرية، فالصورة الفنية أنى جاءت هي في حقيقتها بنت الخيال»[2].

لقد كان الخيال الرومانسي« خيالا طموحا، وجموحا ، يتطلب مثالا له أينما وجده في غير زمانه ومكانه لا يستوحيه أولا وآخر، إلا من ذات نفسه ولا يتاح له فهم ما تجيش به عواطفه وآماله إلا

1_ جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب:85.

2_ عثمان حشلاف، الصورة والرمز في الشعر العربي المعاصر(رسالة ماجستير مخطوط بجامعة الجزائر)ص:13.

بالصورة والأخيلة التي يضيفها على الحقائق... إذ أن الإحساس والعواطف لا تفصح عن نفسها إلا في صور، ولا تسيغ إلا الصور، وكل كنوز المعرفة والسعادة الإنسانية مقصودة على الصور»[1].

ويعد كولريدج من أبرز الرومانسيين الذين بحثوا في مفهوم الخيال وأثره في الصورة الفنية يقول كولريدج:« إن تلك القوة السحرية التركيبية التي نطلق عليها اسم الخيال تظهر في التوفيق بين الخصائص المتنافرة، أو المتناقضة وإظهار الجدة فيما هو مألوف»[2].

ولعل اطلاع كولريدج الواسع للفلسفة المثالية في الفن وبالأخص عن الفلاسفة الألمان أمثال كانط وشيلينغ أهم عامل جعله يبني نظريته تلك في الخيال.

لقد آمن كانط –من قبل – بأن ملكة الخيال ملكة ضرورية وأساسية في كل معرفة إنسانية وتبعه في هذا كولريدج، إلا انه اختلف معه في وظيفة الخيال.« فإذا كان كانط يؤمن بأن ملكة الخيال ضرورة أساسية في عمليات المعرفة وأنها عامل وسيط بين معطيات الحس وصور الفهم المنطقي، وأن وظيفة الخيال لا تتعدى مجرد جمع جزئيات الحسية دون أن تصل إلى الوحدة الجوهرية التي تكمن وراء هذه الجوهريات، فإن كولردج الخيال عنده أساسي في عمليات المعرفة، وقادر في الوقت ذاته الوصول إلى الوحدة المنطوية وراء الظواهر الحسية» [3].

ويقترب مفهوم كولريدج لوظيفة الخيال من مفهوم الفيلسوف الألماني شيلينغ، إذ يرى هذا الأخير أن الخيال لا يقتصر دوره في الجمع والتأليف بين الصور فحسب، بل يتعداه إلى أكثر من ذلك بإعطاء الصورة المتفرقة روحا متكاملة بفضل التنظيم[4].

---

[1]– محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية (مكتبة نهضة مصر ، القاهرة) ص:57 وينظر ، ساسين سيمون عساف، عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1 ، 1982 ، بيروت)ص: 44، 45، 46.

[2]– محمد مصطفى بدوي، كولريدج (دار المعارف، القاهرة)ص: 157.

[3]– زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي: 67.

[4]– نفس المرجع :68 ، و مصطفى ناصف ، الصـــورة الأدبية: 27.

والخيال عند كولريدج على ضربين:

1. خيال أولي
2. وخيال ثانوي

والخيال الأولي يشترك فيه جميع الناس، أما الثانوي فهو خاص بالشعراء لذا ينعت عند بعض النقاد بالخيال الشعري، وعند بعضهم الآخر بالخيال الفني، وفي نص كولريدج الذي سنثبته هنا ما يغني عن الشرح لهذين الضربين للخيال والفرق بينه وبين التوهم يقول كولريدج:« إنني أعتبر الخيال – إذن– إما أوليا أو ثانويا، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية، أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق.

أما الخيال الثانوي فهم في عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية وهو شبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ولكنه يختلف في الدرجة وفي طريقة نشاطه،وإنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد،وحينما لا يتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقع إلى المثالي،إنه في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي يعمل بها(باعتبارها موضوعات)في جوهرها ثابتة لا حياة فيها.

أما التوهم فهو على النقيض من ذلك، لأن ميدانه هو المحدود والثابت وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان ، وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي تعبر عنها بلفظة (الاختيار) ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة، وفق قانون تداعي المعاني»[1].

ومن خلال هذا النص يمكننا أن نقول إن الخيال الثانوي (الشعري) ما وهو في حقيقته إلا صدى للخيال الأولي، والاختلاف بينهما يكمن في الدرجة وطريقة العمل وتعد الإرادة الفاصل الجوهري بين هذين اللونين، لأن الخيال الثانوي خيال إرادي يعمل مع الإرادة الواعية، وهو دائما

---

[1]– محمد مصطفى بدوي، كـــولريدج ، ص: 156–157 .

مصحوب بالوعي، بخلاف الخيال الأولي الذي هو خيال لا إرادي لأنه ببساطة ليس لنا الخيار في أن ندرك أولا ندرك[1].

والقضية الأخرى التي يمكن استخلاصها من هذا النص هي الفرق بين الخيال والوهم، هذا الأخير الذي عده الكثير من النقاد الصورة الدنيا من الخيال أو أن التأليف بين الصور المختلفة المتباينة إذا كان استبداديا سخيفا سمي وهما[2].

وقد رأى كولريدج في التوهم رأيا آخر إذا اعتبره ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان، وجعل عمله محصورا في اقتناء الصور المتباينة والمختلفة المحددة لشبه ما، وجمعها جمعا لا يعطيها شكلا طبيعيا على العكس من الخيال الذي يمتاز بالقدرة على التوحيد، والتركيب ، وصحبته للوعي – في ذلك – دائما .

ويقيم كولريدج الفرق بين هذين الطاقتين مرة أخرى في قوله :« أنه لو أزلت حواجز الحس لكان الوهم هذيانا والخيال جنونا، وفي الحالة العادية الطبيعية تستعمل الفكر القوتين، وقد تعملان معا غير متضادتين بل لا بد للخيال من التوهم»[3].

وثمة قضية أخرى متصلة بنظرية الخيال عند كولريدج هي قضية قدرة الخيال على تحقيق وحدة العمل الفني، أو ما يسمى بالوحدة العضوية في العمل الفني« والعلاقة بين الخيال ووحدة العمل الفني علاقة ترابط سببي ، فوحدة العمل لا تتحقق بدون خيال كما أنه لا يوجد لخيال بدون تحقق لهذه الوحدة وهذه الوحدة هي وحدة الشعور، أو العاطفة، أو الإحساس »[4].

---

[1]–ينظر عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط 2 ،1982 بيروت)

ص :242/2..

[2]–مصطفى ناصف ، الصـــورة الأدبية: 28

[3]– نفس المرجع:28 ، و السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث:81.

[4]– السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث: 81–82.

و الواقع أن الاهتمام بالصورة الفنية والاعتداد بها كأداة فنية ووسيلة من وسائل التعبير، والارتقاء بها إلى مكانة جعلتها لب القصيدة وجوهر العمل الأدبي، لم يظهر بوضوح إلا مع نظرية كولريدج هذه في الخيال، ومن هنا ذاع مصطلح الصورة كمصطلح نقدي، وقد ارتبط عند كولريدج- وعامة الرومانسيين- بالإحساس ، ذلك :« أن الصور مهما تكون جميلة لا تميز الشاعر في ذاتها، ولا تصبح دلائل العبقرية الأصيلة إلا بقدر ما يسيطر عليها من شعور قوي، أو ما يبعثه ذلك الشعور من صور وأفكار مترابطة»[1].

ومن هنا تختلف التجربة الرومانسية عن التجربة الكلاسيكية القديمة، ففي التجربة الرومانسية يظهر تفاعل الشاعر مع موضوعه تفاعلا تصبغ الصورة الشعرية بلون ذاته الباطنة، بخلاف التجربة الكلاسيكية الذي غالبا ما يكون الشاعر فيها واقفا خارج موضوعه لتركيزه الأعم، واهتمامه الأكبر على حسن البيان، وجودة التعبير، وإتباع الأولين، دون اكتراث بما قد يسببه هذا العمل من وجود تنافر بين صوره[2] .

ولم يقف مفهوم الخيال وأثره في خلق الصورة عند حدود ما جاءت به الرومانسية، بل ظهرت مفاهيم أخرى للصورة صاغتها المدارس التي أعقبت المدرسة الرومانسية خاصة المدرسة الرمزية.

اهتمت المدرسة البرناسية التي أعقبت المدرسة الرومانسية بالصورة الفنية اهتماما بالغا، وقد اتفقت معها في اعتبار الصورة الفنية طريقة من طرق التعبير ووسيلة هامة من وسائل نقل المحسوسات من منطقة التجريد إلى منطقة التجسيد، واختلفت معها في طبيعة مصدرها، إذ رأى البرناسيون في الصورة الفنية « عالما موضوعيا معبرا عن مشاعر، وحالات نفسية، وأفكار تختفي

---

[1]- سيسل دي لويس، الصورة الشعرية،ترجمة أحمد الجنابي وآخرون(منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،1982) ص: 19.

[2]- شفيع السيد ، التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية :172.

وراء شخصية الشاعر، ولا تظهر ظهورا مباشرا، ورأوا في الصورة غاية في ذاتها ليست وراءها غاية أخرى...ونتيجة لهذا جعلوا من الجهد والصنعة وسيلتين مهمتين في إبداع صورهم»[1]

وخالفت الرمزية – التي تعد أهم مذهب بعد الرومانسية – البرناسية ورأوا في الذات مصدرا لصورهم، وهذه الذات التي تكلموا عنها تختلف عن الذات الرومانسية فهي ذات أكثر عمقا وسيطرة على الأغوار النفسية البعيدة، لا يصل إليها المنطق السطحي والصورة الرمزية الحقة هي التي «تستحضر غيب النفس والوجود وهي التي توحي بيقينها المبرم، وتحتمه في النفس دون أن تقوى النفس على فهمه»[2]

وجعل الرمزيون من تراسل الحواس مصدرا لصورهم، وعاملا أساسيا في تشكيلها، وإرساء علاقتها، وتمكنوا بذلك من « الرؤية الشاملة التي ينهار عندها ما بين المدركات من حواجز طبيعية، والتي تختلط فيها الحواس اختلاطا مركبا»[3]

والصورة – باعتبارها ثمرة من ثمار الخيال – عند السرياليين تختلف في طبيعتها عن الصورة الرومانسية والرمزية لارتباطها بالنظرية السيكولوجية المفسرة للإبداع الأدبي والفني بعامة، والتي ترى في عالم اللاشعور، والعقل الباطن مصدرين لإبداعهم. وهذا كانت الصورة السريالية نتاجا إبداعيا للاشعور و وسيلة لتحرره وإطلاق مكبوتاته وقد كانت لنظريات علم النفس، وعلم النفس التحليلي، وفكرة يونغ عن الأنموذجات العليا، واللاشعور الجمعي الأثر البالغ على فكر السرياليين وتصورهم العام للصورة الفنية، إذ اتصفت (أي الصورة) بالحلمية، وما تحويه من تشتت وانفلات

1– الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث:46 وينظر غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث : 416 .

2– إيليا حاوي ، الرمزية والسريالية في الشعر العربي (دار الثقافة، د،ط، 1980، بيروت)ص :116 وينظر وينظر النقد الأدبي الحديث :418 .

3– محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر (ط2، 1978، القاهرة)ص :338.

فالحلم هو المعبر الحقيقي عن حالات النفس، وشأنه في هذا شأن الشعر، لأن النفس تجري فيه طبقا لطبيعتها بعد أن يتخلص منها العقل[1].

و لقد تلقف نقادنا العرب المحدثون ما جد عند الغربيين في العصر الحديث من أراء ومفاهيم تتصل بالشعر والخيال، وكانت نظرية الخيال المأثورة عن الشاعر الإنجليزي كولريدج من أبرز ما حظي بعنايتهم خاصة عند مدرسة الديوان التي تبنت أفكار الرومانسيين و طروحاتهم في الخيال.

وقد رأى أصحاب الديوان في الخيال مصدرا هاما للصورة الفنية يمتح منه الشاعر صوره فيمتلك القدرة على إبداع العلائق التي تتصف بصفة الرؤية الشاملة في محاورة العالم وإضفاء الحياة على مادياته حركة، وتفاعلا وتجاوزا بإكسابها بعدا ذاتيا.

ولم يقف الديوانيون عند حدود تأكيد دور الخيال في تشكيل الصورة المبدعة فحسب بل تعدوها إلى الوقوف عند طبيعته، وأنواعه، فقد رأى المازني أن مصطلح خيال مصطلح غائم ومضلل عند الكثير من النقاد والدارسين، وسوء الاستعمال هو الذي انحرف به عن معناه الحقيقي، فهؤلاء فهموا من خيال: « مجافاة الحقائق، وتنكب التجارب، واقتناص شوارد الأوهام، والمحاولات وكأن بهم يحسبون أن المرء على قدر بعده عن مألوف الناس و تجاربهم يكون نصيبه من الخيال وقدرته عليه... وهذا كله خطأ في خطأ وجهل فوق جهل»[2].

ويزيل عبد الرحمن شكري اللبس بين التخيل والتوهم ، فيقول:« إن التخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق ، والتوهم هو

---

[1]- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: 49-50 وعلى البطل:25 و الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس:62 -63-64.

[2]- إبراهيم المازني ، حصاد الهشيم (دار الشروق ط3، 1976، القاهرة)ص:194.

أن يتوهم الشاعر بين الشيئين صلة ليس لها وجود وهذا النوع الثاني يغري به الشعراء الصغار ، ولم يسلم منه الشعراء الكبار»[1].

وتبع شعراء المهجر أصحاب الديوان في فهمهم للخيال، فكان الخيال عندهم النبع الدائم الذي يمتح منه الشاعر صوره، ويجاوز به حدود المألوف، وأعلوا بذلك شأن الذات المبدعة..

وقد حدد مخائيل نعيمة الخيال وبين دوره في الشعر ، وميز بينه وبين الوهم ورأى أن الخيال لا يعني اختلاف عناصر الصورة الشعرية،وإيجادها من العدم،بل إن هذه العناصر موجودة في الطبيعة،ولكنها تتخذ أوضاعا معينة وتتحقق بنسب خاصة،وكل ما يفعله الشاعر حينئذ أن يختار من بين هذه العناصر،ويقيم نسبا جديدا بين ما اختاره بحيث تعطي الصورة التي يرسمها المعنى الذي يقصده، فإذا تغزل الشاعر« بجيل ذهبي لا أثر فيه للظلم والبغض، والفقر والحسد والنزاع والموت بجيل يسود فيه الحب والعدل والإخاء والمساواة–وهلم جر– فلا تنعتوه بالجنون والكذب والوهم هو لم يخلق الحب،ولم يوجد العدل،ولا سبب الفقر،ولا قال للموت كن فكان،هو وجد هذه الصفات والأحوال في العلم عند زيارته هذا العالم لكن روحه التي تعشق الجميل،وتنفر من القبيح قد وضعت هذه الصفات في نسبة جديدة غير التي تراها سائدة في حياتنا اليوم، وتغيير النسبة هو اختلاف الشاعر الذي ندعوه خيالا»[2].

وفي خضم هذا الفهم الجديد، والمستنير للخيال الشعري هاجم هؤلاء الرواد التقليد والصنعة اللفظية، ويمثل هذا الفهم المقدم لهؤلاء في إحدى زواياه انعكاسا للمذهب الرومانسي ، وتأثرا به.

خـــــلاصة :

بعد هذا العرض الشامل لأثر الفلاسفة في نقادنا القدامى وخاصة فيما يتعلق بمفهوم الخيال الشعري يمكننا أن نستخلص النتائج التالية:

---

[1]– عبد الرحمان شكري،الخطرات(الديوان الخامس)(طبعة منشأة المعارف ،1960 ، الإسكندرية) ص: 364-365.

[2]– مخائيل نعيمة ، الغـــربال، ص:71.

أن الفلاسفة جعلوا التخييل عنصرا أساسيا يتحدد به طبيعة الشعر ويعرف مفهومه.

أن التخييل الشعري ارتبط بمفهوم المحاكاة حتى غدت المحاكاة طريقة من طرق التخييل .

أن المحاكاة باعتبارها طريقة من طرق التخييل لم تخرج عن معنى التشبيه .

أن للتخييل وظيفة مهمة وهو تقديم المعنى بطريقة حسية .

أن عناصر المحسوسات ومدركات الحس بمختلف أنواعها سواء أكانت بصرية أم ذوقية أم شمية أم سمعية أم لمسية عمدة في تشكيل الصورة التخييلية وبناء الأقاويل المخيلة .

أن الخيال نال أهمية في الفكر الفلسفي والنقدي الحديث خاصة مع كولردج، والذين تبنوا أراء وأفكار المدرسة الرومانسية.

أن الخيال الشعري عنصر مهم وأساسي في بناء الصور الفنية.

أن المفاضلة بين النصوص الإبداعية والأعمال الفنية تكمن في مدى قدرة المبدع أو الفنان في طلق العنان لمخيلته.

أن نظرية الخيال نظرية مهمة في الثقافتين العربية والغربية منذ الحديث عن الخطابات بشتى الوانها والحديث عن القوى المدركة وغيرها .