

الفصل الأول

طبيعة الخيال وعلاقته بالصورة

يشير استخدامنا اللغوي المعاصر لكلمة « الخيال » إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن تناول الحس . ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية للمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه ، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك ؛ فتعيد تشكيل المدركات ، وتبني منها عالما متميزا في جلدته وتركيبه ، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة ، تذيب التنافر والتباعد ، وتخلق الانسجام والوحدة . ومن هذه الزاوية يظهر جانب القيمة الذي يصاحب كلمة « الخيال » في المصطلح النقدي المعاصر ، والذي يتجلى في القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة . وكأن الخيال - لو استعرنا مصطلحات ريتشاردز السيكلوجية - (لا يظهر في شيء في جميع الفنون بقدر ما يظهر في إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة) (١) .

ويجنح الناقد المعاصر - عادة - إلى القول بأن نوعية الخيال وإمكانياته وفاعليته هي ما تميز الفنان المبدع عن غيره . ولا تنفصل قيمة الشاعر الخاصة - في مثل هذا التصور - عن قدرته الخيالية التي تمكنه من التوفيق بين العناصر والتي تجعله يكتشف بينها علاقات جديدة . وكأن قيمة الشاعر وأصالته ليست إلا هذه الخاصة (٢) . وليس ذلك بالأمر الغريب فاننا عادة مانصف إبداع الشاعر على أساس قدرته الخيالية المتميزة ، وعادة مانذهب إلى القول بأن خيال الشاعر هو الذي يمكنه من خلق قصائد ، ينسج صورها من معطيات الواقع ،

(١) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي/ ٣١٥ .

Cleant Brooks : Modern Poetry and the Tradition, P. 42.

(٢)

ولكنه يتجاوز حرفية هذه المعطيات، وبعيد تشكيلها ، سعيا وراء تقديم رؤية جديدة متميزة للواقع نفسه .

والخيال الشعري - بهذا الاعتبار- نشاط خلاق ، لا يسهل أن يكون ما يشكله من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته ، أو انعكاسا حرفيا لأنسفة متعارف عليها ، أو نوعا من أنواع الفرار ، أو التطهير الساذج للانفعالات ، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه ، من خلال رؤية شعرية ، لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة ، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي . ومن خصائص الخيال الشعري الأصيل أنه يحطم سور مدركاتنا العرفية ، ويجعلنا نجفط لائذين بحالة من الوعي بالواقع ، تجعلنا نشعر كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد ، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنى فريدا في جدته وأصالته .

عندما نتعامل مع « الخيال » على هذا النحو، ونشير به إلى مثل هذه المعاني التي أخذت تعثور الكلمة، وتصاحبها في المصطلح المعاصر للنقد العربي، فإننا لانفكر في الدلالات العربية القديمة للكلمة بقدر ما نفكر - مثلا - في الكلمة الأجنبية (Imagination) التي تبرز - على مستوى الاشتقاق - العلاقة الوثيقة بين الخيال والصورة الفنية ، على نحو لا تؤديه العلاقة اللغوية بين الكلمتين العربيتين . إن علاقة الاشتقاق بين كلمتي (Imagination) و (Imagery) تشي بالصلة الوثيقة بين كليهما ، وتوضح - بشكل ضمنى - أن أى مفهوم للصورة الشعرية لا يمكن أن يقوم إلا على أساس مكين من مفهوم مماثل للخيال الشعري نفسه ؛ فالصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها ، ومن خلالها ، فاعليته ونشاطه .

أما الدلالات العربية القديمة لكلمة « الخيال » فإنها لا تشير إلى القدرة على

تلقى صور المحسوسات وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحس . إنها تشير إلى الشكل والمهيئة والظل (٣) ؛ كما تشير إلى الطيف أو الصورة التي تتمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة ، أوفى لحظات التأمل ؛ عندما نفكر في شيء أو شخص (٤) وجلى أن مثل هذه الدلالات ليست هي مانشير إليه بالكلمة في المصطلح النقدي المعاصر . ربما كانت الصلة الوحيدة التي يمكن أن تقوم بين الدلالات القديمة والحديثة هي أن بعض الدلالات القديمة لكلمة « الخيال » تشير إلى مانسميه الآن بالصورة الذهنية ؛ أى أنها تشير إلى مادة الخيال لا إلى ملكة الخيال نفسها . ويبدو أن هذه الصلة هي التي أبحاث توسيع الدلالة القديمة ، على أساس مجازى مقبول . تنتقل فيه دلالة الكلمة من الجزئية إلى الكلية .

ولكن ثمة مادة لغوية هامة هي « التخيل » وتلك هي التي يمكن أن نعدها بمثابة المقابل الدقيق لكلمة (Imagination) التي تدل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها . وكلمة « التخيل » ترادف - لغويا - « التوهم » و « التمثل » تقول تخيأته فتخيل لى ، كما تقول تصورته فتصور . وتوهم الشيء تخيله وتمثله . سواء أكان في الوجود أم لم يكن (٥) .

ويمكن أن نجد لكلمة « التخيل » بهذه الدلالات شواهد من الاستعمال اللغوي في النصف الأول من القرن الثالث ، وخاصة عند المعتزلة ، ومن تأثر بهم أسئال ابن قتيبة . أو ابن المعتز . وأهم ما نخرج به من تأمل أنواع السياق الذي

(٣) الخيال والخيالة الشخص . والخيال لكل شيء تراه كالظل . وربما يركب الشيء شبه الظل فهو خيال . والخيال هو خيال الطائر يرتفع إلى السماء فينظر إلى ظل نفسه فيرى أنه صيد فينقض عليه ولا يجد شيئا ، وهو خاطف ظله . والخيال خشية توضع مبيتى عليها النوب أو شبهه للمغمى أو لولد الفاتة لينزع منها الثوب فلا يقربها . اللسان : مادة « خيل » .

(٤) الخيال والخيالة مانشبهه لك في اليقظة والحلم من صورة . والخيال والخيالة انطيف . وكذلك خيال الانسان في المرأة وخياله في المنام هو صورة تمثاله . اللسان : مادة « خيل » .

(٥) اللسان : مادة « خيل » و « وهم » و « مثل » .

ترد فيه كلمة « التخيل » عند من أشرت إليهم ، أن الكلمة كانت تستخدم للإشارة إلى بعض الظواهر النفسية التي يمكن إدراجها تحت ما نسميه الآن سيكولوجية الإدراك . ذلك لأن الكلمة كانت تستخدم للإشارة إلى عمليات التوهم ، وما يتصل بها من تشكل الأوهام الكاذبة في النفس ، بفعل مخادعة الأشخاص ، أو بتأثير الخوف أو المرض ، أو ما أشبهه . لذلك كان النظام — أستاذ الجاحظ — يفسر ما يرويه العرب من أخبار وأشعار ، يتحدث عن عزيف الجن والغيلان والسعالى ، على أنه من قبيل التخيل الذى لا حقيقة له ، والنابع من انفراد العربى وتوحشه في الفلوات والتفار (ومن انفرد فكر وتوهم واستوحش وتخيل : فرأى مالا يرى وسمع مالا يسمع) (٦) . أو كما يروى الجاحظ عن أستاذه (وإذا استوحش الإنسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير ، وارتاب وتفرق ذهنه ، وانتقضت أخلاطه ، فرأى مالا يرى وسمع مالا يسمع) (٧) . وقريب من هذا المعنى ما يقوله ابن المعتز من أن الذى يسكر بعض السكر لا يحكم على الأشياء إلا حكما رديئا (وذلك أن عقله ليس بالثابت ولا بالصحيح ، ولهذا تجده يتخيل أشياء على غير ما هي عليه بالحقيقة) (٨) . ومن هنا كان « التخيل » — وهو الفعل الذى يوجه مسار التخيل — عند الجاحظ نظير « الإيهام » الذى يحدث لأسباب متعددة ، منها (تخييل من المرار ، وتخييل من الشيطان ، وتخييل آخر كالرجل يعمد إلى قلب رطب لم يتوقع ، وذهن لم يستمر ، فيحمله على الدقيق وهو بعد لا يقى بالليل ، ويتخطى المقدمات متسكعا بلا إمامة ، فرجع حسيرا بلا يقين ، وغبر زمانا لا يعرف إلا الشكوك والخواطر الفاسدة ، التي متى لاقى القلب على هذه الهيئة كانت ثمرتها الحيرة) (٩)

(٦) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ٨٧ .

(٧) الجاحظ : الحيوان / ٢٥٠/٦ .

(٨) ابن المعتز : فصوص المثل / ١٠٢ .

(٩) الجاحظ : الحيوان / ٢٧٩/٢ — ٢٨٠ . وانظر نفس المرجع ١٢٢/٥ وقارن بان قتيبة :

تأويل مختلف الحديث / ٢٢٢ وتفسير الطبرى / ٢ / ٤٤٦ .

واستخدام مادة «التخيل» على هذا النحو المتصل بالدلالة على بعض الظواهر الإدراكية يجعلني أفترض أن الدلالات الحسية القديمة للمادة اللغوية للتخيل قد بدأت في الاتساع ، وصارت قابلة لأن تستوعب الإشارة إلى عمليات عقلية أو ذهنية ، بفضل ما أفاده المتكلمون من الفلاسفة . وما نقاوه عنهم من معارف وخبرات جديدة .

وعندما نحاول أن نبحث عن الدلالة الاصطلاحية المحددة لكلمة «التخيل» عند الفلاسفة فإن علينا أن نبدأ بالكندي ، باعتباره أول فيلسوف عربي متميز . وهنا لا بد أن نشير إلى رسالته « في حدود الأشياء ورسومها » باعتبارها أول محاولة معجمية – نعرفها – لتحديد الدلالات المتميزة للمصطلح الفلسفي عند العرب . وفي هذه الرسالة نجد مصطلحي « التوهم » و « التخيل » يشار إليهما باعتبارهما مترادفين عربيين يقابلان الكلمة اليونانية (Phantasia) (١٠) . يقول الكندي (التوهم هو الفنتاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طبيعتها . ويقال الفنتاسيا هو التخيل ، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طبيعتها) (١١) وكلا التعريفين اللذين يذكرهما الكندي هام ، لأنهما يشيران إلى عدة حقائق ، أهمها : أن كلمتي « التخيل » و « التوهم » قد دخلتا مجال المصطلح الفلسفي من زاوية الباحث النفسية المتصلة بسيكولوجية الإدراك . ومن ثم ترادفت الكلمتان معا وتزاوجتا في التعبير عن إحدى قوى النفس

(١٠) من المعروف أن الكلمة الإنجليزية Imagination اشتقت من الكلمة اللاتينية Imaginatio التي كانت بدورها مقابلا متأخرا للكلمة اليونانية Phantasia ومن هذه الكلمة اليونانية اشتقت الكلمة الإنجليزية Fantasy اشتقاقا مباشرا . وظلت الكلمتان Imagination و Fantasy مترادفتين طويلا من حيث اشارتهما الى عملية تلقي الصور أو ملكة تشكيلها . ولم تبدأ الكلمتان في الانفصال والتميز الجدي الا مع الرومانسيين ، خاصة من تائر منهم بالفلسفة المثالية الألمانية عند كنتز وشيلنج . وبعد أن وضع كولرديج تفرقة الهامة بين الخيال والتوهم . راجع Norman Friedman, Imagination Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, P. 370.

الباطنة « فنتاسيا » أى تلك القوة التى تتوسط - فى التصور السيكولوجى القديم - ما بين الحس والعقل ، وتمارس نشاطها فى مادة الصور التى تنطبع فى الذهن مع عملية الإدراك الحسى .

ويبدو أن ازدواج المصطلح العربى الذى يشير إلى مقابل يونانى واحد، على النحو الذى نجده فى رسالة الكندى ، جاء نتيجة اختلاف المترجمين فى اختيار اللفظة العربية المناسبة . بمعنى أن بعض المترجمين آثروا أن يضع لفظه « التوهم » مقابلا للكلمة اليونانية « فنتاسيا » ، فى حين اختار البعض الآخر لفظه « التخيل » وهى اللفظة التى قدرها الشيوع والبقاء عند الفلاسفة بعد القرن الثالث . ويمكن التيقن من صواب هذا الاستنتاج بالرجوع إلى الترجمات العربية المبكرة للفلسفة اليونانية ، خاصة ما يتصل منها بالمشكلات النفسية التى يقترن بها المصطلح اليونانى عادة . وهنا نجد أن اسحق بن حنين - مثلا - يستخدم كلمة « التوهم » وبلح عليها لتأدية معانى الكلمة اليونانية « فنتاسيا » . بينما يالح قسطا بن لوقا على كلمة « التخيل » ومشتقاتها . ويؤدى بها المعانى المتميزة لنفس الكلمة اليونانية التى تعامل معها معاصره اسحق .

واسحق بن حنين وقسطا بن لوقا من مترجمى الدور الثانى لحركة الترجمة (١٢) وكلاهما عاش فى القرن الثالث . وهو قرن مبكر - خاصة فى نصفه الأول - بالنسبة لصياغة المصطلح الفلسفى عند العرب . وكلاهما - بعد ذلك - عاصر الكندى . أما اسحق بن حنين (- ٢٩٨ هـ) فقد ترجم - ضمن ما ترجم - كتاب النفس لأرسطو إلى العربية ، بعد أن نقله أبوه من اليونانية إلى السريانية . وفى الترجمة المنسوبة إلى اسحق لا يقابلنا مصطلح « التخيل » بقدر ما يقابلنا

(١٢) الدور الثانى لحركة الترجمة يبدأ من عهد المأمون سنة ١٦٨ هـ الى سنة ٢٠٠ هـ

وأشهر مترجميه يحيى أو يوحنا البطريق ، وقسطا بن لوقا ، وحنين بن اسحق ، وابنه اسحق ، وثابت بن قرة . راجع أحمد أمين : ضحى الاسلام ٢٦٢/٢ - ٢٦٥ .

مصطلح « التوهم » . لقد ارتضى اسحق الكلمة الثانية - فيما يبدو - وأثرها على الأولى . ومع ان اسحق يلح على كلمة « التوهم » طوال ترجمته لكتاب النفس فإنه - في أحيان قليلة - يستخدم الفعل « يتخيل » بطريقة يفهم منها أن « التخيل » يرادف « التوهم » في المعنى والاصطلاح . يقول - مثلا - (إن التوهم حال يتخيل لنا فيها شيء ليس بوجود الحقيقة . ولا نقول إن التوهم شيء منقول اسمه فيكون واحدا من آتى يقضى بها : فإما صدقا وإما كذبا) (١٣) وليس يعنينا - في هذا المجال - مدى توفيق اسحق في تفهم النص الأرسطي بقدر ما يعنينا ما تشير إليه ترجمته من أن « التخيل » قد بدأ يدخل مجال البحث الفلسفي كمصطلح له ابعاده السيكولوجية المرتبطة بعلم النفس الأرسطي . وفي هذا المجال يتحدد معنى مصطلح آخر يرد - عرضا - في ترجمة اسحق ، وأعنى به « التخيل » الذي يصبح مرادفا لصور المحسوسات التي تمكث في الذهن بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الادراك المباشر ، وتصبح - بالتالي - صورا ذهنية . وهذا هو ما عبر عنه اسحق بقوله (إنه يظهر لنا تخييل عند إغماضنا الأعين) (١٤) وليست هذه العبارة إلا ترجمة اجتهادية لعبارة أرسطو (إن الصور البصرية تظهر حتى إذا كانت الأعين مغمضة) (١٥) .

ولكن « التخيل » و « التخيل » وما شابههما مصطلحات قليلة التكرار في ترجمة اسحق . أما قسطنطين لوقاف فإنه يلح على « التخيل » ومشتقاته على النحو الذي توضحه ترجمته لكتاب فلوطرخس عن « الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة » . وفي هذا

(١٣) اسحق بن حنين : كتاب أرسطاطاليتس ونص كلامه في النفس (ضمن أرسطاطاليتس : في النفس تحقيق عبد الرحمن بدوي) / ٦٩ وهذا النص يتقابل تول أرسطو - في الترجمة الحديثة - (إذا كان التخيل - إذن - هو القوة التي نقول بها أن الصورة تحصل لنا ، وإذا ضربنا صفتها من استعمال المجاز لهذا الاصطلاح ، فأنتنا نقول ان التخيل ليس الا قوة أو حالة نحكم بها ، ونستطيع ان نكون على صواب أو خطأ) راجع احمد فؤاد الأهواني : كتاب النفس لأرسطو / طاليس / ١٠٤ .

(١٤) اسحق بن حنين . كتاب أرسطاطاليتس ونص كلامه في النفس / ٧٠ .

(١٥) احمد فؤاد الأهواني . كتاب النفس لأرسطاطاليتس / ١٠٥ .

الكتاب أكثر من موضع يرد فيها مصطلح « التخيل » ومشتقاته . من هذه المواضع - مثلا - الفقرة التي يشير فيها فلوطرخس إلى علاقة التخيلات بالحقيقة . ويتساءل (هل الحواس والتخيلات حق) ويعرض رأى بعض فلاسفة اليونان (أما أصحاب الرواق فيرون أن الحواس حق وأن التخيلات منها حق ومنها باطل . وأما أفيقرس فيرى أن كل حواس وكل تخيل حق . وأن من الآراء ما هو حق ومنها ما هو باطل . وأن الحواس يقع لها الخطأ من جهتين . ذلك أن التخيل قد يكون في الأشياء المحسوسة والأشياء العقائية) . (١٦) وهذا نص لا يمكن أن يفهم إلا إذا ربط بمشكلة المعرفة على النحو الذي نحدد لدى فلاسفة اليونان وتباينت فيه آراؤهم . وهذا ما لا يجننا الآن . إنما المهم أن نلاحظ أن « التخيل » ومشتقاته مثلما ارتبط بعلم النفس الأرسطي ارتبط بمشكلة المعرفة الانسانية وطبيعتها بوجه عام . وعلى هذا الأساس يمكن أن نشير إلى فقرة أخرى في ترجمة قسطا بن لوقا تتصل بما يسمى « تكون الحواس والفكر والمنطق الفكرى » حيث يواجهنا مصطلح « التخيل » من حيث صلته بالفكر . ويصبح وجوده - عمية ذهنية - لدى الإنسان والحيوان على السواء (وأما الفكر فهو تخييل عقل موجود في حيوان ناطق . فإن التخيل إذا كان في نفس ناطقة سمي فهما . فكان هذا الاسم مشتقا في لغة اليونانيين من العقل . وذلك أن الحيوان الذى ليس بناطق تقع له تخيلات . فأما الناس فقد تقع لهم تخيلات في الأجناس والأنواع وهى أفكار) . (١٧) واللافت في هذا النص أن « التخيل » يستخدم للإشارة إلى عملية تكوين صور ذهنية للأشياء بعد غيابها عن الحواس . أما « التخيلات » فواضح أنها ليست إلا هذه الصور الذهنية نفسها .

(١٦) قسطا بن لوقا : كتاب فلوطرخس في الآراء الطبيعية التى ترضى بها الفلاسفة (سن ارسطو طاليس : في النفس . تحقيق عبد الرحمن بدوى) ١٦٢ - ١٦٤ .
(١٧) قسطا بن لوقا : المرجع السابق / ١٦٣ - ١٦٤ .

وأهم من ذلك النص السابق ما يترجمه قسطا بن لوقا من أقوال تنسب إلى الفيلسوف الرواقى خريسيبوس (Chrysippus) ، خاصة ما يرد في هذه الأقوال من تعريفات تحدد الفرق بين « التخيل » و « الخيّل » و « الخيال » (١٨) . والشئ اللافت في هذه التعريفات هو اقتران « الخيال » و « الخيّل » بالأوهام الكاذبة ، التي تتشكل في الذهن بفعل « تخيل » فاسد ، يساعد على تفاقمه وزيادة حدته ما يعتور النفس البشرية من انفعالات حادة ، أحوالات نفسية غير سوية . ولا بد أن تذكرنا مثل هذه الدلالات بما نقلناه عن الجاحظ منذ قليل ، أعنى حديثه عن أنواع « التخيل » وصلتها بالأمراض والوساوس والشياطين ، كما يدعم ما افترضته من تأثير المعزلة في استخدامهم لكلمتي « التخيل » و « التخيل » بما قاله الفلاسفة عن النفس الإنسانية .

لا يتجاوز تاريخ كل هذه النصوص التي ذكرتها القرن الثالث الهجري . وإن دل ذلك على شئء فإنما يدل على أن كلمة « التخيل » ومشتقاتها ، قد بدأت تشير إلى دلالات إصطلاحية متميزة ، نتيجة للعارف الفلسفية التي نقلها العرب عن اليونان . وإذا كان مؤرخون نظريات الخيال المتعاقبة في الفكر الأوربي يذهبون إلى أن مصطلح « الخيال » هو أحد المصطلحات التي انتقلت من مجال الفلسفة إلى مجال الأدب بعد أن تحددت قسامته في ظل مباحث فلسفية محددة (١٩) . فإن هذه الحقيقة يمكن أن تنطبق على التراث النقدي عند العرب . لقد تحدد المصطلح — كما هو واضح من النصوص السابقة — في دائرة البحث الفلسفي ، ثم انتقل — بعد ذلك — إلى مجال الدراسة النقدية والبلاغية ، وأصبح يستخدم للإشارة إلى فاعلية الشعر وخصائصه . ويصف طبيعة الإثارة التي يحدثها الشعر في المتلقي ، بل أصبح يستخدم كصفة تميز الاستعارات والتشبيهات عن بعضها

(١٨) نفس المرجع / ١٦٢ — ١٦٤ .

Friedman, op. cit., p. 370.

(١٩) راجع

الآخر. ولكن ما كان يمكن للمصطلح أن ينتقل هذه النقلة عند العرب لولم يوجد الفيلسوف الذى يوجد ما بين التفكير الفلسفى والتفكير الأدبى ، أو الذى يجعل نظرية الشعر قسما من أقسام تفكيره الفلسفى العام . وذلك هو ما صنعه الفارابى الذى أقام نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسى واضح ، يكشف عن فهم نسى للملكة التخيل عند الشاعر ، وفهم كامل لطبيعة الإثارة التخيلية التى يحدثها الشعر فى الملقى .

ومن الواضح أن الفارابى لم يكتف بالاستعانة بالشرح المتأخرين أمثال ثامسطيوس (٢٠) ليتفهم بمساعدتهم نظرية المحاكاة الأرسطية فحسب ، وإنما حاول أن يتفهم الأفكار الأرسطية فى الشعر ، من خلال ما انتهى إليه المعلم الأول فى دراساته عن النفس . ومن هنا وصل الفارابى بين ما كتبه أرسطو عن الشعر وما كتبه عن النفس ومزج بينهما ، مما أدى به إلى إقامة نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسى مكين . ويتجلى ذلك فى أن الفارابى نظر إلى الشعر من حيث تشكله وتأثيره فى المتلقى على أنه عملية « تخيل » . وبذلك صنع الفارابى ما لم يصنعه أرسطو نفسه . إذ أن أرسطو لم يستخدم فى كتابه « فن الشعر » الكلمة الدالة على ملكة التخيل « فنتاسيا » ، ولم يشر إليها بطريقة أو بأخرى ، بل إنه لم يحاول أن يصل بين ما كتبه عن هذه الملكة فى دراساته النفسية وما كتبه عن المحاكاة فى « فن الشعر » ، بحيث يوضح الدور الذى تلعبه ملكة التخيل فى إبداع الشعر أو تلقيه .

لقد فهم بوتشر Butcher المحاكاة الأرسطية على أنها تعبير عن وقع العالم على مخيلة الفنان (٢١) ، وهو فهم يمكن أن يكون له ما يدعوه فى أفكار أرسطو

(٢٠) راجع الفارابى : رسالة فى تواتر صناعات الشعراء ضمن أرسطو طاليس : فن الشعر / ١٥٥ .

S.H. Butcher , : Aristotles Theory of Poetry and Fine Art. P. (٢١)

لو نظرنا إليها باعتبارها كيانا متكاملًا ، لا تنفصل أجزاؤه أو موضوعاته . ولكن بوتشر يلفت انتباهنا إلى عدم وجود مفهوم واضح ، أو محدد ، للخيال الشعري عند أرسطو . وهو ينتهي إلى أن أرسطو لم يتعامل مع ملكة التخيل « فنتاسيا » - في دراساته السيكولوجية - باعتبارها قوة خلاقة لها فعاليتها المميزة في تقديم عالم خاص ، يتآلف فيه الفكر والحس ، وتتبدل داخله عناصر التجربة ومادتها الخام . وأهم من ذلك أن بوتشر يلفت الانتباه إلى أن أرسطو لم يتعرض في « فن الشعر » للحديث عن هذه الملكة ولم يشر إليها (٢٢) .

وهناك وجهة نظر أخرى مخالفة لرأى بوتشر . إذ يذهب موراي بوندى Murray Bundy في كتابه عن « نظرية الخيال في الفكر القديم والوسيط » إلى أن الثورة التي أحدثها أرسطو في نظرية الفن الجميل لا يمكن إلا أن تحدث تغييرات هامة في مفهوم ملكة التخيل نفسها . ومن ثم فلا بد من أن نفترض أن لأرسطو أفكاراً محددة تتصل بالوظائف التي يمكن أن تقوم بها ملكة التخيل في الشعر أو الفن الجميل بعامة . وإذا كان أرسطو قد تجنب الإشارة إلى هذه الملكة في كتابه فن الشعر فإنه من الممكن التعرف على فهمه لها - من حيث صلتها بالشعر - بدراسة ما انتهى إليه في علم النفس والأخلاق ؛ إذ أن هذين الجانبين من التفكير لأرسطو - وبخاصة علم النفس - يتقدمان أساساً صالحاً لتفهم النظرية الأرسطية في الشعر . أما عن عدم تعرض أرسطو للحديث المباشر عن التخيل في فن الشعر ، وتجنبه الواضح لاستخدام كلمة « فنتاسيا » ، أو عدم ورود الكلمة في الكتاب ، فإن ذلك كله يرجع - في رأى موراي بوندى - إلى أن أرسطو قد قصد إلى ذلك قصداً ، حتى لا يعوق أفكاره الجديدة أى عائق ، ينشأ عن الخلط بين مفهومه الجديد عن « الفنتاسيا » ومفهومها القديم عند الفلاسفة الذين سبقوه (٢٣) .

(٢٢) Ibid., pp. 125-127. وراجع سهر الغلماوى : المحاكاة / ١٠٤ .

(٢٣) M.W. Bundy Theory of Imagination in Clasicall and Mediaeval Thought , PP. 65 — 66.

قد يكون لهذا الرأي وجاهاته ، ولكن من الواضح أنه يدخلنا في منطقة الافتراض المحض . وتبقى الحقيقة الملموسة متمثلة في الفجوة الملحوظة بين نظرية المحاكاة عند أرسطو ومفهومه النفسى الخاص بملكية التخيل ، ويظل - بذلك - أى حديث عن مفهوم أرسطى متميز للدور يقوم به التخيل فى الشعر ضرباً من الحدس والتخمين . وقد يكون فيما كتبه أرسطو فى فن الشعر عن « الممكن » و « المحتمل بالضرورة » بذور الأفكار يمكن تطورها وتعميقها ، فى ضوء ما كتبه عن التخيل . سواء فى كتابه عن النفس ، أو فى رسائله عن الأحلام وما شابهها . ولكن مثل ذلك العمل لم يقم به أرسطو نفسه .

أما الفارابى فإنه حاول إزالة الفجوة الملحوظة بين علم النفس الأرسطى ونظرية المحاكاة الشعرية . ومن هنا استطاع أن يتحدث عن « التخيل الشعرى » ويناقش طبيعته وتأثيره فى « القوة المزوجية » للمتلقى . لقد نظر أرسطو إلى الجانب الوظيفى من المحاكاة ، وقرنها بالتحسين أو التقبيح ، بمعنى أن الشاعر يحاكي الأشياء بأفضل أو أسوأ مما هى عليه فى الواقع . ويتقبل الفارابى هذه الفكرة ، ويطبقها على الشعر الغنائى الذى يعرفه . والذى لم يكن أرسطو يفكر فيه عندما تحدث عن المحاكاة . ولكن الفارابى يقيم الفكرة الأرسطية على أساس سيكولوجى واضح . فىرى أن غاية الشعر تتمثل فيما يوحى به من وقفة سلوكية ، يدفع الشاعر إليها المتلقى ، لا بأقوال مباشرة وإنما بأقوال مخيَّلة ، يكون بينها وبين السلوك المرتبى علاقة نفسية قوية . بمعنى أن القصيدة تقدم لمخيَّلة المتلقى مجموعة من الصور ، تستدعى من ذاكرته طائفة من الخبرات المخترنة ، تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع صور القصيدة ، مما يفرض على المتلقى حالة نفسية خاصة ، تجعله يقف ضد أو مع موضوع التخيل الشعرى ، وبالتالي يسلك أزاءه سلوكاً معيناً . وعلى هذا الأساس تصبح الأقوال الشعرية (هى التى تتركب من أشياء شأنها أن تخيَّل فى الأمر الذى فيه المخاطبة حالاً ما ، أو شيئاً أفضل أو أخص ؛ وذلك

إما جمالا ، أوقبحا ، أوجلالة ، أوهوانا . أو غير ذلك مما يشاكل هذه .
 ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية . عند التخيل الذى يقع عنها ، فى
 أنفسنا ، شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذى يشبه مانعاف ؛ فإننا من
 ساعتنا نخيّل لنا فى ذلك الشيء أنه مما يعاف ، فتتفر أنفسنا منه ، فنتجنبه وإن
 تيقنا أنه ليس فى الحقيقة كما خيل لنا ، فنفعل فيما نخيله لنا الأقاويل الشعرية ،
 وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك ، كفعلنا فيها لوتيقنا أن الأمر كما خيله لنا ذلك
 القول ، فإن الإنسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه (٢٤).
 هنا نجد أن الجانب الوظيفى من المحاكاة الأرسطية قد أقيم على أساس
 واضح من علم النفس الأرسطى نفسه . لقد تحدث أرسطو - فى فن الشعر -
 عن قدرة المحاكاة على تحسين الأشياء وتقبيحها ، وتحدث - فى كتاب النفس -
 عن ملكة التخيل وأشار إلى تأثيرها عندما قال (إن الناس كثيراً ما يخالفون
 العلم ويخضعون لأخيلتهم) (٢٥) . ولكن أرسطو لم يربط بين ماقاله عن
 التخيل وماقاله عن المحاكاة . أما الفارابى فإنه تفهم فكرة المحاكاة فى ضوء علم النفس
 الأرسطى فأصبح التخيل هو أساس الشعور وجوده . وتفهم قدرة المحاكاة على
 التحسين والتقبيح فى ضوء ماقاله المعلم الأول عن خضوع النفس للتخيل ، فأصبحت
 غاية الشعور رتبة الإثارة النفسية ، التى يحدتها فعل التخيل فى نفس المتلقى .
 وبما زاد الأمر وضوحا عند الفارابى أن القوة المتخيلة - باعتبارها قوة
 خاصة من قوى الإدراك الباطن - لها دورها الهام فى فلسفته العامة . إذ تعتمد
 نظريته فى النبوة اعتمادا كاملا على الدور الخاص الذى تلعبه تخيلة « النبى » فى
 الاتصال المباشر بالعقل الفعال (٢٦) . لذا كان من الطبيعى أن يهتم الفارابى

(٢٤) الفارابى : احساء العلوم / ٦٧ - ٦٨ .

(٢٥) أحمد نؤاد الهمانى : كتاب النفس لارسطو طاليس / ١٢٤ رانظر اسحق بن حنين :

كتاب ارسطاطاليس ونفس كلامه فى النفس / ٨٢ .

(٢٦) ابراهيم مذكور : فى الفلسفة الاسلامية / ٨٦ - ٩١ دى بور : تاريخ الفلسفة فى

الاسلام / ٢٢٤ - ٢٢٥ .

اهتماما واضحا بدراسة القوة المتخيلة وفعاليتها في النوم واليقظة وصلتها بغيرها من قوى الإدراك ، وتأثيرها في القوة النزوعية للانسان ، وأهم من ذلك كله قدرتها الخاصة - إذا كانت شديدة القوة والكمال والشفافية - على الاتصال بالملكوت الأعلى ، وما يترتب على ذلك من تخيلها صوراً في غاية الكمال والجمال ، لا يمكن أن يوجد شيء منها في سائر الموجودات أصلاً (٢٧) . وإذا كانت القوة المتخيلة تلعب هذا الدور الهام في فلسفة الفارابي فإن الاهتمام بدراستها لا بد أن يثرى مفهوم المحاكاة الأرسطية للشعر ويعمق جوانبه . ومن هنا نستطيع أن ندرك السر في ثراء حديث الفارابي عن طبيعة الإثارة التي تحدثها المحاكاة الشعرية في مخيلة المتلقى ، وعلاقتها بالقوى المحركة والنزوعية عند المتلقى .

ومن الطبيعي أن يكون الفارابي قد استعان على ما صنعته في هذا المجال بما قدمه له مترجمو عصره من اجتهادات شراح أرسطو المتأخرين . ويبدو أن استعانه بأمثال هؤلاء الشراح هي التي قادته إلى الخلط بين أفكار أرسطو وأفكار غيره من الفلاسفة ، بحيث تداخلت الأفكار الأرسطية مع غيرها ، دون أن يدرك الفارابي - في بعض الأحيان - مدى ما يمكن أن يكون بين هذه الأفكار من اختلاف أو تعارض ، ومدى ما يمكن أن ينتج عن ذلك من نظرة تتراوح بين التوفيق والتلفيق . وفي ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن نعلل ما يميز به مبحث النفس عند الفارابي ، وما ينفرد به من تركيز على جوانب خاصة لم يركز عليها أرسطو كل التركيز ، خاصة فيما يتصل بفاعلية القوة المتخيلة ، وقدرتها على الجمع بين الأشياء المتباعدة ، وإعادة تشكيلها للمدركات على نحو ابتكارى واضح . وفي ضوء هذه الحقيقة - أيضا - يمكن أن نعلل ما نجد عند الفارابي من خلط بين أفكار أفلاطون وأرسطو ، سواء أكان ذلك في مفهوم المحاكاة الشعرية

أم في التصورات العامة ، التي يقوم على أساسها مبحث النفس .
ولكن يبقى للفارابى - رغم ذلك كله - أنه أقام نظرية المحاكاة على
أساس سيكولوجى واضح ، يضع في تقديره الدور الهام الذى يقوم به التخيل .
ولقد مهد الفارابى بذلك الطريق لمن تلاه من الفلاسفة ، أمثال مسكويه وابن سينا
 وابن رشد ، وأوضح لهم الصلة بين الشعر والتخيل . وكان الفارابى بفعله ذلك
 يثرى الدراسة النقدية عند العرب بوجه عام ، وبعمق الوعى بطبيعة الصورة الفنية
 وعلاقتها بالخيال أو التخيل بوجه خاص . ومن ثم بدأت كلمة « التخيل »
 ومشتقاتها تدخل في دائرة المصطلح النقدى والبلاغى ؛ تقترب منه على استحياء
 في النصف الثانى من القرن الرابع ، أى بعد وفاة الفارابى . ثم يتدعم وجودها شيئاً
 فشيئاً ، مع إضافات ابن سينا في القرن الخامس وابن رشد في القرن السادس ، حتى
 تصل إلى أقصى درجات القوة والوضوح عند حازم القرطاجنى في القرن السابع .

• • •

- ٢ -

ولكن ماهى طبيعة التخيل الشعرى ؟ وكيف يقوم الشاعر بعمله التخيلى؟
 وهل تنحصر صفات ذلك العمل في الاستحضار أو الاستعادة فحسب . أم أنها
 تتجاوز ذلك إلى إعادة تشكيل المدركات ، وبناء عالم متميز في جذته وتركيبه؟
 وما هو التأثير الذى يحدثه الشعر في مخيلة المتلقى ، وما هى طبيعته وأبعاده ؟
 ولا بد أن يترتب على هذا السؤال الأخير سؤال آخر يتصل بقيمة الخيال الشعرى
 وأهميته . إن كل سؤال من هذه الأسئلة بالغ الأهمية لموضوع هذا البحث ،
 ولا أظن أن تصورنا لماهى الصورة الفنية ، أو طبيعتها ، أو وظيفتها ، يمكن
 أن يكتمل دون الإجابة عن كل هذه الأسئلة .

أما بالنسبة للتراث النقدى والبلاغى الذى نتعامل معه فن الصعب

الإجابة عن هذه الأسئلة دون أن نخوض في مباحث فلسفية خالصة ، ودون أن نحاول أن نقدم تصورا متماسكا لمفهوم الخيال الإنساني عند فلاسفة الإسلام . أعني تصورا يكشف - أولا - عن فهمهم للجوانب السيكولوجية الخالصة من عملية التخيل ؛ ويوضح - ثانيا - الدور الذي يمكن أن يلعبه التخيل في توجيه الحياة الإنسانية ، من حيث قدرته على توجيه ساوك الإنسان وجهات خاصة ، ومن حيث قدرته المعرفية على الوصول إلى الحقائق وإدراك الأشياء ؛ ويحدد - ثالثا - قيمة الدور الذي يقوم به التخيل بالقياس إلى الدور الذي يلعبه العقل على المستويين الأخلاقية ، والمعرفي .

وأعلى في حاجة إلى القول بأن البحث في طبيعة التخيل الإنساني ووظائفه ليس إلا مقدمه للبحث في طبيعة التخيل الشعري ووظائفه ؛ ذلك لأن نتائج البحث الأول ليست إلا مقدمات منطقية تترتب عليها خطوات البحث الثاني ونتائجها . وليس ثمة نقطة تصلح للبدء في الحديث عن تصور الفلاسفة للتخيل خبير من الحديث عما توصلوا إليه في ذراتهم لقوى النفس المدركة ، وقد نقلوا أغلبها عن أرسطو ، بعد أن طعموا أفكاره بأفكار غيره من الفلاسفة :

يفترض فلاسفة الإسلام - وبخاصة الفارابي وابن سينا - وجود قوتين للنفس . قوة محرركة ، وأخرى مدركة . وتنقسم الأخيرة إلى قوة تدرك من خارج وهي الحواس الخمس الظاهرة ، التي تدرك صور المحسوسات الخارجية ، نتيجة انفعال يقع على عضو الحس من الشيء المحسوس . وقوة تدرك من باطن ، وتنقسم إلى خمس حواس . أو قوى باطنة ، تناظر الحواس الظاهرة في العدد ، وتختلف عنها في طبيعة العمل . فإذا كانت الحواس الظاهرة تنفعل عن مؤثرات خارجية ، ولا تدرك صور المحسوسات إلا عند حضور المحسوسات ذاتها ، فإن الحواس أو القوى الباطنة تنفعل عن مؤثرات داخلية ، وتدرك صور المحسوسات حتى

لو كانت المحسوسات ذاتها غائبة ، لأن صور المحسوسات تكون مجزونة عندها ، ومن ثم فلا تحتاج إلى حضورها (٢٨) .

وتتوالى هذه الحواس أو القوى الباطنة مكانيا في الدماغ ، بحيث تقدم كل منها ناتج عملها إلى ما يليها . ويشير هذا الترتيب المكاني لقوى الإدراك الباطن إلى تدرجها في القيمة والأهمية . بحيث يمكن القول إن القوة الوهمية — وهي القوة المدركة الأخيرة في الترتيب — أهم القوى الباطنة وأكثرها سيطرة، وأشدّها تأثيراً على سلوك الإنسان والحيوان .

أما أولى هذه القوى الباطنة فهو « الحس المشترك » وهو (بثابة قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في حواس الحس الظاهرية المتأدية إليها) . (٢٩) أى أن الحس المشترك هو « آلة الإدراك » التي تصل ما بين الحس الظاهر والباطن ، ومن هنا استمد اسمه . وتتجمع لديه الإحساسات المتباينة والمتنوعة ، فيميز بينها ويجمعها ويؤلفها معا ، على نحو لا يمكن أن تتم دونه عملية الإدراك . وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الحس المشترك له مجموعة من الوظائف المتعددة . وأولها : التمييز بين الإحساسات المختلفة ؛ بحيث يفصل ما بين الإحساسات السمعية والبصرية ولا يخلط بينها . وثانيها : الجمع بين المحسوسات في مجموعات مترابطة تبعاً لعلاقات خاصة يحكمها قانون التداعى . وثالثها : إدراك ما يسمى بالمحسوسات المشتركة ؛ وهي تلك التي لا تخص حاسة بعينها وإنما هي مشتركة بين الحواس جميعاً ، مثل الحركة التي يدركها البصر والسمع واللمس . وآخر هذه الوظائف هي

(٢٨) عدد هذه القوى عند الفارابي (كتاب الفصوص / ١٢) هو بعينه الموجود عند ابن سينا (في رسالته في القوى الانسانية وادراكاتها / ٤٣ — ٤٤) بل ان ابن سينا ينقل عبارات الفارابي نقلاً حرفياً دون أدنى تعديل أو تغيير .
(٢٩) ابن سينا القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ٤٤ وقارن بنفسه المرجع / ٦٧ ، ١٤٨ ، ١٥٧ وانظر الفارابي : كتاب الفصوص / ١٢ ورسالة في مسائل مفترقة / ١٧ والخوارزمي مفاتيح العلوم / ٨٢ ومكوية : الفوز الاصغر / ٨٨ .

إدراك المحسوسات التي « بالعرض » ، أو ما يسميه علماء النفس المحدثون بالإدراكات الحسية المكتسبة : مثل إدراكنا الحرارة بمجرد رؤيتنا للنار ، لما بين الاثنين من علاقة (٣٠) .

أما ثانية هذه القوى فهي « الخيال أو المصورة » ووظيفتها حفظ ما يقدمه إليها الحس المشترك، من الصور المتأدية إليه من الحواس الظاهرة . أو كما يقول ابن سينا (الخيال أو المصورة وهي قوة . . . تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمسة ، ويبقى فيها بعد غيبة تلك الحواس) . (٣١) أي أن هذه القوة لا تقوم بأى وظيفة أخرى سوى الحفظ . ومن ثم فلا يمكن التعامل معها باعتبارها قوة مدركة لها فعاليتها المتميزة مثل الحس المشترك .

أما القوة الثالثة فهي « المتخيلة أو المفكرة » . وتتولى هذه القوة استعادة صور المحسوسات المخزنة في الخيال أو المصورة ، إلا أن وظيفتها لا تقتصر على الاستعادة فحسب ، وإنما تتعدى ذلك إلى وظيفة ابتكارية متميزة . بمعنى أن هذه القوة تأخذ الصور المخزنة في الخيال ، وتعيد تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها الحس من قبل . لذا يحددها الفارابي على أساس أنها (هي التي تحفظ رسوم المحسوسات بعد غيبتها عن الحس ، وتركب بعضها إلى بعض ، وتفصل بعضها عن بعض ، في اليقظة والنوم ، تركيبات وتفصيلات بعضها صادق وبعضها كاذب (٢٢)) . ولا يبعد ابن سينا عن هذا التعريف ، فن شأن هذه القوة عنده (أن تركيب بعض مافي الخيال مع بعض وتفصل بعضه عن بعض بحسب الإرادة) (٣٣) .

(٢٠) راجع محمد عثمان نجاشي : الإدراك الحسي عند ابن سينا / ١١٢ - ١٧٠ .
 (٢١) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ٤٤ وقارن بالفارابي كتاب الصور / ١٢ .
 (٢٢) الفارابي : السياسات المدنية / ٤ .
 (٢٣) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ٤٥ وقارن بنفس المرجع
 ١٦٠٪ والإشارات والتنبيهات ٢/٣٥٧ .

أما القوة الرابعة فتسمى « القوة الوهمية » وهي تدرك من الصور المؤلفة في القوة المتخيلة مجموعة من المعاني الجزئية، مثلما تدرك الشاة من صورة الذئب معنى العداوة والغدر، فتهرب منه ولا تتعرض له. وكان الفارابي يصف هذه القوة بأنها (هي التي تدرك من المحسوس مالا يحس مثل القوة في الشاة، إذا تشبعت صورة الذئب في حاسة الشاة فتشبت عداوته ورداعته فيها، إذ كانت الحاسة لا تدرك ذلك) (٣٤). وهذا تعريف قريب من تعريف ابن سينا الذي يحدد هذه القوة على أساس أنها تدرك المعاني الجزئية غير المحسوسة في المحسوسات الجزئية (٣٥).

وإذا كانت « القوة المتخيلة » - أو « الخيلة » - تتميز عن غيرها بالقدرة على الجمع والتأليف فإن « الوهم » - أو « القوة الوهمية » - يتميز بالسيطرة والتحكم فيما عداه، مما يجعل ابن سينا يصفه بأنه « الحاكم الأكبر » الذي يظهر حكمه في هيئة (انبعاث تخيلي من غير أن يكون ذلك محققا. وهذا مثل ما يعرض للإنسان من استمذار العسل لمشابهة المرار، فإن الوهم يحكم بأنه في حكم ذلك، وتتبع النفس ذلك الوهم، وإن كان العقل يكذبه. والحيوانات وأشباهاها من الناس إنما يتبعون في أفعالهم هذا الحكم من الوهم) (٣٦). ومعنى ذلك أن الحكم الذي يصدره الوهم ليس حكما فصلا كالحكم العقلي، وإنما هو « حكم تخيلي » لا يتم دون المتخيلة ولا يفارق ما هو حسي وجزئي، إلا أنه - مع ذلك - المصدر الأماسي الذي تنبعث منه الأفعال الحيوانية وكثير من أفعال الإنسان. ويتجلى ذلك في أن « القوة المحركة » لا تتحرك إلا عند إشارة حازمة من القوة الوهمية باستخدام المتخيلة. وعلى ذلك يصبح الوهم هو الباعث على الأفعال

(٣٤) الفارابي : كتاب الفصوص / ١٢ .

(٣٥) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ٤٥ .

(٣٦) ابن سينا : نفس الرجوع / ١٧٧ .

والحركات ، ومركز الإرادة ، ومصدر الأوامر والأحكام لمعظم أفعال الإنسان (٣٧) .
 وإذا كان الأمر كذلك فإننا يمكن أن نفهم تأثير هذه القوة في عملية
 الشعربة على مستوى المتلقى ، خاصة ونحن نعلم أن الشعر - عند انفارابي
 وابن سينا وغيرهما من الفلاسفة - لا يحدث تأثيره في المتلقى إلا عن طريق
 إثارته للقوة الوهمية والمتخيلة عنده، إثارة خاصة ، تفضى به إلى حكم مخصوص
 وبالتالي إلى حركة أو سلوك .

أما القوة الخامسة والأخيرة فهي القوة « الحافظة الذاكرة » . وواضح من
 اسمها أنها تحفظ ماتدرکه القوة الوهمية من المعاني الجزئية غير المحسوسة . وهي
 - بذلك - تقوم بنفس الدور الذي تقوم به « المصورة أو الخيال » للحس
 المشترك ، أعني أنهما مجرد « خزانين » للحفظ فحسب ، ولا يمكن
 أن نعدها بمثابة قوتين مدركتين على سبيل الحقيقة . ويذهب ابن سينا - في بعض
 مواضع القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء - إلى أن القوة الحافظة الذاكرة
 لها وظيفة أخرى غير الحفظ ، وهي الاستعادة أو التذكر . وعلى هذا الأساس ينتهي
 إلى رأى مؤداه أن هذه القوة تسمى « حافظة » لصيانتها ما فيها ، وتسمى
 « متذكرة » لسرعة استعدادها لاستثبات ما يؤدي إليها ، واستعادته إذا فقد . ولكن
 هناك من يرى أن ابن سينا يقصر دور هذه القوة على الحفظ فحسب ، ومن ثم
 تصبح الاستعادة أو التذكر وظيفة للقوة المتخيلة ، بالاشتراك مع الوهم والحس
 المشترك . وبالتالي يتحدد مفهوم ابن سينا للتذكر في أنه (تمثل الصور المحفوظة في
 المصورة في الحس المشترك ، وهي القوة المدركة لصور المحسوسات ، وتمثل المعاني
 المحفوظة في الحافظة في الوهم ، وهو القوة المدركة للمعاني) (٣٨) . ويظهر

(٣٧) ابن سينا : المرجع السابق / ١٦١ وانظر محمد عثمان نجاتي : الإدراك الحسي

عند ابن سينا / ١٧٩ .

(٣٨) محمد عثمان نجاتي : المرجع السابق / ١٦٠ .

من ذلك تشابه لافقت بين التخيل والذاكرة من حيث الوظيفة . ولا يصبح ثمة فارق بينهما إلا من حيث علاقة كل منهما بالزمن . ذلك لأن الذاكرة تستعيد الصور والمعاني من حيث أنها صور ومعان ادركت في الماضي (أما التخيل فإنه يستعيد الصور والمعاني بدون أن يصاحب استعادتها ادراك الزمان والماضي . فهو يدركها من حيث هي صور أو معان موجودة الآن فقط) (٢٩) .

يمكن القول بأن عملية الإدراك تبدأ بالحس المشترك الذي هو أشبه بجهاز ارسال واستقبال ، يستقبل الصور المنطبعة في الحواس الظاهرة ثم يرسلها إلى القوة التي تليه - أي الخيال أو المصورة - وهذه بدورها تسلمها إلى القوة الثالثة - أي التخيلة أو المفكرة - التي تؤلف بينها تأليفا ابتكاريا . فإذا فرغت من عملها أسلمته إلى الوهم ، فيستخرج بدوره المعاني الجزئية الناتجة عن هذا التأليف . فإذا فرغ من ذلك حفظ عمله في القوة الخامسة الأخيرة . غير أن الإدراك لا يسلك دائما هذا الطريق المتدرج الصاعد ، الذي يبدأ من الحس المشترك وينتهي في القوة الحافظة الذاكرة ، إذ قد يحدث العكس ، وتبدأ الحركة من الوهم وتنتهي في الحس المشترك .

ولا بد أن تلافطنا هذه الملاحظة الأخيرة إلى طبيعة العلاقة المتبادلة التي تربط بين قوى الإدراك الباطن ، بحيث نفهم أن كل قوة من هذه القوى لا تعمل بمعزل عن غيرها . إن الحس المشترك - مثلا - يقبل الصور الواردة من خارج عن طريق الحواس الظاهرة مثلما يقبل الصور الواردة من باطن ، والتي تنتقش في المصورة أو الخيال ، كما يحدث في الأحلام ، أو حالات الاتصال المباشر بالملكوت الأعلى أو العقل الفعال .

ويبدو أن احساس ابن سينا بالعلاقة المتبادلة بين الحس المشترك والمصورة

أو الخيال هو ما جعله شبه كلتا القوتين بالمرايا المتقابلة ، التي تعكس كل منهما الضوء الواقع عليها على المرآة التي تقابها (٤٠) . ومن ناحية أخرى فإن عماية إدراك الحس المشترك للمحسوسات التي « بالعرض » أولما يسدى - في المصطلح النفس الحديث - بالإدراكات الحسية المكتسبة لا يمكن أن يتم في غياب الذاكرة . لأن تلك العملية تعتمد كل الاعتماد على استحضار الصور الحسية التي سبق ادراكها . وهو ما تقوم به الذاكرة . ولقد لاحظ ابن سينا اشترك الذاكرة مع الإدراك الحسي في العمل (٤١) . وإذا كانت العلاقة بين الحس المشترك وباقى قوى الإدراك الباطن علاقة تبادل . فإنها كذلك بالنسبة لباقي القوى . بمعنى أن ما يقال عن الحس المشترك يمكن أن يقال عن القوة المتخيلة التي تؤثر في القوة الوهمية ثم تعود لتتأثر بها وتصبح أداة من أدواتها . والتذكر - كما أشرت من قبل - وظيفة مشتركة بين الوهم والتخيل والحس المشترك .

ويبدو أن احساس ابن سينا بهذه الحقيقة هو ما جعله يصف القوة الوهمية قائلا (ويشبه أن تكون القوة الوهمية هي بعينها المفكرة والمتخيلة والمتذكرة وهي بعينها الحاكمة فتكون بذاتها حاكمة وبمركاتها وأفعالها متخيلة ومتذكرة . فتكون متخيلة بما تعمل في الصور والمعاني (٤٢) . ومتذكرة بما ينتهي إليه عملها . ولا يمتنع أن تكون الوهمية بذاتها حاكمة متخيلة ، وبمركاتها متخيلة ذاكرة (٤٣)) ويبدو أن هذا النص قد أصاب شراح ابن سينا بالاضطراب ،

(٤٠) محمد عثمان نجاتي : الإدراك الحسي عند ابن سينا / ١٧٤ - ١٧٥ .

(٤١) المرجع السابق / ١٧٠ .

(٤٢) ينبغي أن نفهم مصطلحي « الصور » و « المعاني » في هذا النص في ضوء ما يقوله ابن سينا من أنه (قد جرت العادة بأن يسمى مدرك الحس المشترك حورة ، ومدرك الوهم معنى . ولكل واحد منهما خزانة ، وخزانة الحس هي القوة الخيالية وموضعها مقدم الدماغ . لذلك إذا حدثت هناك آفة تسد هذا الباب من النور ، أما بأن تخيل صوراً ليست موجودة ، أو يصعب استنباطات الموحود تبيها . وخزانة مدرك المعنى هي القوة التي تسمى الحافظة ومعناها مؤخر الدماغ ، ولذلك إذا وقعت هناك آفة وقع الفساد فيها يخبث يحفظ هذه المعاني) ابن سينا التسم الخاص بالنفس من كتاب المشفاء / ١٦١ وأنظر نفس المرجع

الأمر الذى دفع الطوسى إلى التعقيب عليه بقوله (وذلك يدل على اضطرابه في أمر هذه القوى) (٤٤) . ولكن عبارات ابن سينا يمكن أن تحمل على محمل آخر غير اضطراب . ومن الممكن أن تفهم منها أن ابن سينا لا يقصد من القول بأن القوة المتخيلة والمتوهمة والحافظة والمنذرة قوة واحدة ، وإنما هو يقصد الإشارة إلى أن أفعال هذه القوى مترابطة ، فالتذكر متوقف على فعل المتخيلة ، والمتخيلة تستخدم في أفعالها المصورة والحافظة . والمتوهمة تستخدم المتخيلة . ولها نوع من السيطرة على جميع أفعال القوى الباطنة .

تتوسط القوة المتخيلة قوى الإدراك الباطن ، يقع قبلها في الترتيب — لا الأهمية — الحس المشترك والخيال أو المصورة ، وتليها القوة الوهمية والقوة الحافظة الذاكرة . ومن هذه الزاوية يمكن القول إن القوة المتخيلة تتوسط ما بين الحس والعقل (٤٥) فإذا كان طرفا النفس المتباعدان هما الحس والعقل فإن قوة التخيل تتوسط ما بين هذين الطرفين المتباعيين وتصل بينهما . مما يجعل عملها متصفا بصفتين . تبدو كل منهما بمثابة النقيض للأخرى . وهما الحسية والتجريد . أما الحسية فلأنها صفة تتبع من المادة التي تمارس فيها الخيلة ، أو المتخيلة ، فاعليتها ، وهى صور المحسوسات المودعة في خزانة الحس المشترك . وأما التجريد فإنه يأتي من تباعد المتخيلة عن الحس الظاهر وقربها من العقل ، الذى يعتمد في نشاطه على التجريد كل الاعتماد . وإذا كان الحس الظاهر يدرك صور الأشياء محمولة في مادة ، فإن التخيل يدرك صور الأشياء مجردة عن المادة .

ويمكن أن نجد إشارات متناثرة إلى هاتين الصفتين في كتابات الكندي والفارابى ، ويمكن أن ترد بعض هذه الإشارات إلى أصولها الأرسطية الأولى ، ولكن هاتين الصفتين لا تتضحان كل الوضوح إلا عند ابن سينا . أما عن الصفة

(٤٤) راجع الاشارات والتنبيهات ٢/٢٥٩ من الهامش .

(٤٥) راجع الفارابى : المدينة الغائصة / ٧٢ ورسالة في مسائل متفرقة / ١٧ .

الأولى - وهى الحسية - فإن ابن سينا يجملها بقوله (إن الوهم والتخيل . . . لا يحضران فى الباطن صورة إنسانية صرفة . بل على نحو ما يحس من خارج ، مخلوطة بزوائد وغواشى ، من كم وكيف وأبن ووضع) (٤٦) . أما عن الصفة الثابتة - وهى التجريد - فإن ابن سينا يرى أن المدركات الحسية التى تتلقاها قوى الإدراك الباطن عن الحس الظاهر . ترتقى فى درجات صاعدة من التجريد . تبعاً لارتقائها فى هذه القوى الباطنة من ناحية ، وتبعاً لتباعدتها عن الحس الظاهر من ناحية أخرى .

إن كل إدراك - عند ابن سينا - إنما هو أخذ صورة المدرك (بفتح الراء) بنحو من الأنحاء . يستوى فى ذلك الإدراك الحسى والإدراك العقلى . فإذا كان الإدراك حسياً . أى إدراكاً لشيء من الأشياء المحسوسة ، فهو انطباع صورة الشيء المحسوس فى أعضاء الحس ، أى الحواس . وأعضاء الحس تقبل صور المحسوسات دون مادتها . كما يقبل الشمع صورة الخاتم دون مادته . لو طبعنا فى الشمع خاتماً . ولكن إذا كان الحس يقبل صور المحسوسات مجردة عن المادة . فإنه لا يقبلها مجردة عن لواحق المادة ، إذ تظل هذه اللواحق مصاحبة للصورة التى يقبلها الحس ، ويظل الحس محافظاً على وجود تطابق كامل بين الصورة المنتظبة فيه وأصلها الحسى الذى أخذت منه . ويفسر ابن سينا ذلك بقوله إن الحس (لا ينزع الصورة عن المادة مع جميع لواحقها . ولا يمكنه أن يستثبت تلك الصورة إن غابت المادة ، فيكون كأنه لم ينزع الصورة عن المادة نزاعاً محكماً ، بل يحتاج إلى وجود المادة أيضاً فى أن تكون تلك الصورة موجودة له) (٤٧) .

وإذا تركنا الحس الظاهر وانتقلنا إلى قوى الإدراك الباطن رأينا درجة

(٤٦) ابن سينا : فى القوى الانسانية وادراكاتها ، ضمن سبع رسائل فى الحكمة والطبيبات / ٤٤ .

(٤٧) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ٦١ .

التجريد تزداد شيئاً فشيئاً ، ووجدنا أن القوة المتخيلة تجرد الصور تجرّيداً أشد من تجريد الحس . إن الحس لا يحفظ صور المحسوسات إلا بقدر ما هي ماثلة لإزاءه ، أما القوة المتخيلة فأنها — على العكس من ذلك — تحفظ صور المحسوسات وتستعيدّها بعد غياب المحسوسات ذاتها . ويرجع السبب في ذلك إلى أن القوة المتخيلة أقدر على التجريد من الحس . ويوضح ابن سينا ذلك بقوله إن الشيء المحسوس تغشاه غواش غريبة عن ماهيته (لو أزيلت لم تؤثر في كنه ماهيته ، مثل أين ، ووضع ، وكيف ، ومقدار يعينه . . . والحس يناله من حيث هو مغمور في هذه العوارض التي تلحقه بسبب المادة التي خلق منها ، لا يجرده عنها ، ولا يناله إلا بعلاقة وضعية بين حسه ومادته ؛ ولذلك لا تتمثل في الحس الظاهر صورته إذا زال . وأما الخيال فيتخيله مع تلك العوارض ، لا يقدر على تجريده المطلق عنها ، لكنه يجرده عن تلك العلاقة المذكورة التي تعلق بها الحس ، ولذلك فهو يتمثل صورته مع غيبوبة حاملها) (٤٨) .

وإذا كان الحس الظاهر لا يجرد الصورة عن المادة تجرّيداً تاماً ولا يجردها عن لواحق المادة بالمثل ، فإن التخيل يجردها عن المادة تجرّيداً تاماً . ومن ثمّ تصبح صورته أكثر تجرّيداً بالقياس إلى صور الحس الظاهر ، ولكنها — مع ذلك — تظل متصفة بالحسية ، لأن التخيل لا يجردهما تماماً عن لواحق المادة ، إذ تظل (الصورة التي في الخيال على حسب الصورة المحسوسة ، وعلى تقدير ما ، وتكييف ما ، ووضع ما) . (٤٩) وإذا كان التخيل يظل محافظاً على اللواحق الحسية للصور فإن ذلك يعني (أن الخيال لن يتخيل صورة إلا على نحو ما من شأن للحس أن يؤدي إليه) (٥٠) .

من هذا نرى أن صفة التجريد التي يتصف بها عمل المتخيلة ليست صفة

(٤٨) ابن سينا : الاشارات والتظبيها ٢ / ٢٤٤ - ٢٤٥ .

(٤٩) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ٦١ .

(٥٠) ابن سينا : الطبيعيات من عيون الحكمة ، ضمن سبع رسائل في الحكمة / ٢٢ .

مطلقة، وإنما هي صفة محصورة في انتقاء المادة المحسوسة للصورة المتخيلة فحسب، وليست في انتفاء اللواحق الحسية لهذه المادة. ومن ثم يمكن القول إن الصورة المتخيلة هي مجردة بالقياس إلى أصلها المحسوس في العالم الخارجي، وبالقياس إلى ما ينطبع من هذا الأصل في أعضاء الحس الظاهرة. وهي صورة محسوسة بالقياس إلى المعاني الجزئية التي يستخلصها الوهم، وبالقياس إلى المعاني الكلية التي يستخلصها العقل. أي أننا إذا نظرنا إلى عمل التخيل من حيث صلته بالمحسوسات الخارجية وصفناه بالحسية، وإذا نظرنا إليه من حيث صلته بالعقل وتميزه عن الحس الظاهر وصفناه بالتجريدي. وبذلك لا تصبح صفتنا الحسية والتجريدي بمثابة تقيضين كما يبدو لأول وهلة، وإنما تصبح الصفتان بمثابة وجهين لنشاط ذهني واحد، يمكن النظر إليه من جانبي صلته بطرفي النفس المتباعدين أعنى العقل والحس.

يرتب على صفتي التجريدي والحسية أمران هامان لا يفصل أحدهما عن الآخر، أما أولهما فهو أن التخيل لا يمكن أن يعمل في غياب الحس، وبالتالي فإن كل ما يعتبر الحس ويلحق به لا بد أن يؤثر في نشاط التخيل وفاعليته. وأما ثانيهما فهو أن قدرة التخيل على التجريد تجعله أكثر تحرراً في التعامل مع صور المحسوسات. ومن ثم فإنه يستطيع أن يعيد تشكيلها في هيئات جديدة، لا يعرفها الحس. وبذلك يتصف التخيل بصفته النوعية المميزة وهي الابتكار.

لقد أوضحت أن التخيل يتسم بالحسية لأن مادته التي يتعامل معها هي صور المحسوسات المختزنة في القوة المصورة أو الخيال. وإذا كان التخيل يعتمد في نشاطه على مثل هذه المادة فمن البديهي ألا يعمل التخيل لو توقف الحس عن العمل. ومن البديهي - أيضاً - أن يتأثر التخيل بكل الحالات والأعراض التي تطرأ على الحس. إن الحس منشأ التخيل، وحيث لا يوجد حس لا يوجد تخيل. ولذلك فإن الإنسان لا يمكنه أن يتخيل أمراً من الأمور أو شيئاً من الأشياء

لم يزد إليه الحس بنحو من الأنحاء . ويتجلى المظهر العملي لذلك في أن الإنسان إذا عدم حاسة من الحواس فإنه لا يستطيع أن يتخيل المحسوسات الواقعة في مجال إدراك هذه الحاسة ، لأنه من خصائص القوة المتخيلة (أنها تعجز عن تخيل شيء لم تزد إليه حاسة من الحواس . وذلك أن كل حيوان لا يبصر له فهو لا يتخيل الألوان ، وما لاسمع له فلا يتخيل الأصوات ولا يتوهمها . لأن التخيل - أبداً - في تصوره للأشياء تبع للإدراك الحسي (٥١) . وإذا كان الأمر كذلك فمن الطبيعي أن يتبع التخيل الحس في أخطائه وإصاباته ، فحال التخيل - فيما يقال - شبيه بحال الحواس ، فإذا كذبت الحواس كذب التخيل ، وإذا صدقت الحواس صدق التخيل (٥٢) .

تدرك أعضاء الحس محسوساتها في مادة بينما التخيل يدرك صورته مجردة عن المادة الحاملة لها . وإذا كان الأمر كذلك فإن الحس يصبح مقيدا بموضوعه ، أعنى بمادة وهيئة الشيء المحسوس المائل لإزاءه ، مما يجعل الحس أشبه بأن يكون متلقيا سلبيًا يسجل الأشياء فحسب . أما القوة المتخيلة فإنها - لما كانت تدرك صور الأشياء مجردة عن المادة - لا تصطدم بعقبات مصدرها المادة . ومن ثم فإنها تستطيع أن تتصرف في الصور كما تشاء ، دون عوائق المادة وأثقالها التي تقيد الحس . فإذا كان الحس لا يقوى على أن يدرك الشيء الواحد إلا بالشكل والهيئة التي هو عليها ، فإن التخيل يقوى على أن يتصور نفس الشيء بأشكال وهيئات كثيرة مختلفة ، بل إنه يتجاوز ذلك ، ويعيد تشكيل صور المحسوسات على أي نحو يريد ، فيفرد بعضها عن بعض - ويركب بعضها مع بعض في تركيبات

(٥١) رسائل اخوان الصفا ٢/٤١٧ - ٤١٨ وانظر نفس المرجع ٢/٢٤٤ والفكرة بوجه عام ارسطية النسب ، وهي أقدم زمينياً من اخوان الصفا ، إذ يمكن العثور عليها في القرن الثالث في ترجمة كتاب النفس لارسطو المنسوب الى اسحق المشهور مع تلخيص كتاب النفس لابن رشد تحقيق احمد نؤاد الاعوانى ١٦٢ ، ١٧٢) .

(٥٢) انظر ترجمة كتاب النفس المنسوبة الى اسحق تحقيق الاعوانى ١٦٢ / .

مختلفة (يتفق في بعضها أن تكون موافقة لما حس ، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس) (٥٣). وبالجمله فان التخيل يستطيع - لقدرته على التجريد - أن يتجاوز حرفية المعطيات الخارجية، ولا يلتزم بقيود تفرض عليه من مادتها المحسوسة. ولذلك فإن فاعلية القوة المتخيلة تبتكر لصاحبها أشكالاً انخيلية لم تعرض للحس من قبل. فيمكن لنا أن نتخيل - مثلاً - رجلاً في هيئة الطير ، أو سباعاً ناطقاً (٥٤) بل إن الإنسان (يمكنه أن يتخيل بهذه القوة جملاً على رأس نخلة ، أو نخلة على رأس إنسان. وما شاكل هذه مما يعمله المصورون والنقاشون ، من الصور المنسوبة إلى الجن والشياطين وعجائب البحر ، وما له حقيقة ، إلا حقيقة له) (٥٥) .

القوة المتخيلة - إذن - ألطف جوهرها وأشد روحانية من قوة الحس ، لأنها لا تتقيد بما يتقيد به . ولا تقتصر مثله على إدراك المحسوسات في جواهرها الجسمانية من خارج ، وإنما تتخيلها وتتصورها في ذاتها دون تقيد بمادتها (٥٦) ولذلك فإن قوة التخيل تتمكن من الجمع بين الأشياء المتباعدة التي لا تربط بينها علاقة ظاهرة . فتتوقع الائتلاف بين أشد المختلفات تباعد ، وتلغى حدود الزمان وأطر المكان ، وتنطلق إلى آفاق فسيحة لتصنع الأعاجيب . (إن أكثر العلماء تأهون في بحر هذه القوة وعجائب متخيلاتها ، 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 الزمان الماضي وبدء كون

(٥٣) البشاربي : المدينة الفاضلة / ٥٢ .

(٥٤) رسائل الكندي ٢٦٩/١ - ٣٠٠ .

(٥٥) رسائل اخوان الصفا ٤١٦/٢ .

(٥٦) المرجع السابق ٤١٧/٣ .

العالم ، ويتخيل فناء العالم ، ويرفع من الوجود أصلا ، وما شاكل هذه الأشياء مما له حقيقة ومما لا حقيقة له (٥٧) .

وإذا تباعدت قوة التخيل عن الحس ، وصادفت نفسا شفافة لا تعوقها علل الحس أو رغبات الجسد ، أو يشغلها التافه والخمير من الأمور الدنيا . صعدت إلى الملكوت الأعلى ، واتصلت اتصالا مباشرا بالعقل الفعال . وكان لها بذلك نبوة بالأشياء الإلهية . (ولا يمتنع أن يكون الإنسان إذا بلغت قوته المتخيلة نهاية الكمال أن يقبل في يقظته عن العقل الفعال الجزئيات الحاضرة والمستقبلية ، أو محاكياتها من المحسوسات ، ويقبل محاكيات المعقولات المفارقة . وسائر الموجودات الشريفة ، ويراها ، فيكون له بما قبله من المعقولات نبوة بالأشياء الإلهية . فهذا هو أكمل المراتب التي تنهى إليها القوة المتخيلة . وأكمل المراتب التي يبلغها الإنسان بقوته المتخيلة) (٥٨) .

ولعل لست في حاجة إلى القول بأن الفارابي هو الذي أرسى دعائم هذه الفكرة الأخيرة حين حاول تبرير النبوة وتفسيرها على أساس سيكولوجي خالص . وكان للفكرة — من هذه الزاوية — تأثيرها وصددها الإيجابي في العديد من فلاسفة الإسلام رغم تباين اتجاهاتهم . (٥٩) وعلى أي الأحوال فإن هذه الدرجة من الكمال المطلق للتخيل لا تتحقق إلا للأنبياء فتحسب . أولئك الذين خصهم الله — دون غيرهم — بمخيلة سامية ، تعمل في حمى روح قدسية (لا تشغلها جهة تحت عن جهة فوق ، ولا يستغرق الحس الظاهر حسها الباطن ، وقد يتعدى

(٥٧) المرجع السابق ٢/ ٤٢٠ .

(٥٨) الفارابي : المدينة الفاضلة / ٧٩ .

(٥٩) من هؤلاء مسكويه ، الفوز الاصغر / ٩٢ — ٩٥ ، وابن سينا (القم الخاص بالنفس من الشفا / ١٦٢ — ١٦٩ ، والغزالي ، فرائد الالهي / ٧٣ — ٧٤ ومعارف القدس ١٥٤ — ١٥٦) . ويبدو أن هذه الفكرة تدلعت دورها في التفكير الصوفي ومهدت الطريق أمام المسووه سباني بملكة التخيل الانساني الى الحد الذي يرفضه الفلاسفة كل الرفض .

تأثيرها من بدنها إلى أجسام العالم وما فيه ، وتقبل المعلومات من الروح والملائكة بلا تعليم من الناس) (٦٠) . وما أبعد من تشغلهم الحياة ويستغرقهم الحس الظاهر عن الوصول إلى هذا الكمال المطلق للتخيل ، أوحى إلى درجة قريبة منه ، وإن تمتعوا بمخيلة قوية ، وهؤلاء هم الشعراء ومن في حكمهم . ممن تشغلهم عوارض الدنيا ومغريات الحس .

وبديهي أن ابتكارية التخيل — على هذا النحو الذى عرضناه — ليست سوى خاصية بشرية خالصة ، لا يشترك فيها الإنسان مع أى كائنات أخرى . ويبدو أن هذا هو ما قصد به ابن رشد عندما عقب على وصفه لابتكارية القوة المتخيلة بقوله (و يشبه أن يكون هذا من فعل هذه القوة خاصا بالإنسان) (٦١) .

ولكن مهما تباعد التخيل عن الواقع ومهما ابتكر اشكالا وصورا خيالية لا وجود لها في عالم الحس . فإنه لا يمكن أن يبتكر شيئا لم يؤد إليه الحس بنحو من الانحاء . قد يشكل التخيل عالما لا حقيقة له . وقد يصل إلى عالم متسام بعيد كل البعد عن المادة ، ولكن ذلك العالم — في النهاية — لا يمكن صياغته أو تشكيله أو التعبير عنه ، إلا من خلال جزئيات وعناصر أدركها الحس من قبل . ومن هنا كان الإنسان لا يتخيل الأشياء التى لا يعرفها إلا عن طريق ما يعرفه من مدركات الحس المألوفة لديه (٦٢) . ومن هنا كان الأنبياء ومن في حكمهم مضطرين إلى التعبير عن المطلقات والأفكار المتسامية من خلال الأمثلة المحسوسة

(٦٠) الفارابى : الثمرات المرضية / ٧٥ نقلًا عن ابراهيم مذكور : في انفسنة الاسلامية

(٦١) ابن رشد : تلخيص كتاب النفس لارسطو / ٦٠ .

يقول مسكويه (إذا أخبر الانسان بهالم يذكره ، أو حدث بهالم يشاهده وكان غريبا عنه طلب له مثلا من الحس ... وهكذا الأمر في الوجودات فان انسانا لو كلف أن يتوهم حيوانا لم يشاهد مثله ... فلا بد ... أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات تد شاهدها) راجع كتاب ابن حبان التوحيدى : الهوامل والشوامل / ٢٤٠ - ٢٤١ .

التي تقرّبها من الأفهام، وتيسر ادراكها للناس جميعا (٦٣) .
ومن هذه الزاوية تبدو القوة المتخيلة — رغم كل ما يمكن أن تمتدح به —
مقيدة بقيود الحس ، ذلك لأن الحس هو المنشأ والمبدأ بالنسبة لها ، ولا يمكن
لحركة التخيل أن تنطلق وتتحرك دون مدركاته ومعطياته . وفي ذلك تتجلى نقاط
الضعف التي تعتور هذه القوة ، ويتولد كثير من سوء الظن في قيمة نشاطها
الخالق .



إذا كانت القوة المتخيلة تنسم بالابتكارية فإن ابتكاريتها لا تعني أنها يمكن
أن تتسامى في قيمتها وتصل إلى المرتبة الرفيعة التي يحتملها العقل بالنسبة لجميع قوى
الإدراك الباطن . أنها تتوسط ما بين الحس والعقل فحسب ، وتقدم للعقل مادة
قد تساعده في عمليات التفكير والفهم ، أو تفيده في تكوين الأفكار والتصورات
الكلية المجردة ، ولكنها — بذاتها — لا يمكن أن تتجاوز مرتبة الحس والحزنى
وتصل إلى إدراك الكلي أو المجرد . واعتمادها الشديد على ماتدركه الحواس
يجعلها عرضة للخطأ ، لأن الحواس قد تقصر عن كثير من مدركاتها ، وقد
تضعف عنها ، وقد تخطئ . فإذا أضفنا إلى ذلك أن فاعلية القوة المتخيلة مرتبطة
إرتباطا لا فكاك لها منه بالانفعالات والغرائز ، أدركنا مدى ما يمكن أن تصل
إليه هذه القوة ، لو تركت وشأنها دون قيود أو ضوابط .

إن الحس يشدها — من ناحية — ويسمها بالحزنية ، ويؤدى بها إلى الوقوع

(٦٣) راجع الفارابي : المدينة الفاسلة / ٨٠ وسكرية : الفوز الآخر / ٩٥ وانظر
مصطفى عبد الرازق : الدين والوحى والاسلام / ٣٦ — ٣٩ .

في الخطأ عندما يخطيء أو يقصر ، والانفعالات والغرائز تشدها - من ناحية أخرى - وتقودها إلى أن تعمل وفقا لأهوائها . وتظل صلة القوة المتخيلة بهذين الجانبين مصدرا لسوء ظن متأصل بقيمة التخيل وطبيعته ؛ وأساسا مكيئا للحاح على ضرورة ارتباط التخيل الإنساني بقوة العقل وخضوعه المطلق لها ، تجنبيا لكل زيغ أو خطأ ، يمكن أن تقع فيه المتخيلة ، لو انفلتت من زمام العقل أو سيطرته .

إن فاعلية التخيل تتضح أكثر ما تتضح في حالة النوم ، إذ يتغافل العقل عنها وتنفلت من إسهاره . وأيضاً فإن القيود التي تلحقها من الحواس الظاهرة تضعف هي الأخرى ، وهنا تنشط القوة المتخيلة ويصبح مجال عملها رحبا فسيحا ، إذ ليس ثمة قيود تعوقها من خارج أو من داخل ، ولكن سرعان ما تنفلت الرغبات الدنيا والأهواء المكبوتة في النفس من عقابها ، وتندخل لتؤثر في حركة التخيل وتوجه مسارها . وتستجيب القوة المتخيلة لذلك ، وتشتغل بإرضاء نزعات النفس الدنيا ، وتصور للإنسان كل ما تشوق إليه نفسه البهيمية وتهفو إليه (٦٤) . (إن من شأن النفس البهيمية إذا اشتاقت شيئا ، أعنى وجوده أو عدمه ، أن تحاكي لها النفس المتخيلة صورة ذلك الشيء المشوق على الحالة التي تشوقته ، وتحضر لها صورة ذلك الشيء ؛ ولذلك يرى المتشوق للنساء أنه يجامع ، والعطشان أنه يشرب) (٦٥) .

سحيح أن ذلك لا يحدث في كل حالات النوم ، فقد تتصل المتخيلة - أثناء النوم - بالملكوت الأعلى ، وتتكشف لها أمور الماضي أو المستقبل ، ولكن ذلك لا يحدث إلا للقلة القليلة من الناس . ولا تتحقق الرؤى الصادقة والأحلام الصحيحة إلا لهؤلاء الذين يصح مزاجهم ويعتدل فكركم ، ويلزمون الصدق في أقوالهم وأفعالهم ، فلا يتأثرون - في يقظتهم - بأهواء النفس أو شوائب

(٦٤) راجع الفارابي : المدينة الفاضلة / ٧٥ - ٧٦ وابن سينا : التكميل الخاص بالنفس من الشفاء / ١٧٢ - ١٧٥ .
(٦٥) ابن رشد تلخيص كتاب الحاش والمحموس ، أرسطو طاليس في النفس ٢٢١ - ٢٢٢

الحس أو عوارض الأمراض . وأما من فسد مزاجه وضعف فكره وتعود على الكذب في يقظته ، فهو من أصحاب الأحلام الفاسدة والتخيل الفاسد . ويندرج تحت هذا الصنف الشعراء والسكارى والمرضى والأشرار . يقول ابن سينا (إن عادة الكذب والأفكار الفاسدة تجعل الخيال ردى الحركات ، غير مطاوع لسداد المنطق ، بل يكون حاله حال خيال من فسد مزاجه إلى تشويش . فلذلك لا يصح في الأكثر رؤيا الشاعر والكذاب والسكران والمريض والمغموم . ومن غلب عليه سوء مزاج أو فكر) (٦٦) .

ولا تنحرف فاعلية التخيل أو تنفلت من سيطرة العقل في حالة النوم فحسب ، بل إن ذلك يحدث لها في اليقظة ، وخاصة عندما تسيطر على الإنسان الأهواء أو حالات الانفعال الشديد أو الأمراض العضوية أو النفسية ؛ وبالجملة عندما لا ينصاع لحكم العقل ، ويستجيب لما تحدثه فيه القوة المتخيلة من نزوع أو انفعال . وعلينا ألا ننسى أن القوة المتخيلة عند الإنسان قادرة على إثارة القوة النزوعية عنده (فتبعها على التحريك نوعا من البعث ، لأن القوة النزوعية تخدم المتخيلة بالإيثار لها) (٦٧) .

وتتزايد درجات الخطر على الإنسان ، في أمثال هذه الحالات ، وتصل إلى الحد الذى يفسد فيه مزاجه كلية (وتفسد تخاييله فيرى أشياء مما تركبه القوة المتخيلة على تلك الوجوه مما ليس لها وجود ، ولا هي محاكاة لوجود ، وهؤلاء هم الممرورون والمجانين وأشباههم) (٦٨) . وفي مثل هذه الحالات (يرى الإنسان المجنون والخائف والضعيف . . . أشباحا قائمة ، كما يراها في حال السلامة بالحقيقة ويسمع أصواتا كذلك ، فإذا تدارك التمييز أو العقل شيئا من ذلك ، وجذب

(٦٦) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ١٧٥ .

(٦٧) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ٥١ .

(٦٨) الفارابى : المدينة الفاضلة / ٨١ انظر : التعليقات : مجموعة رسائل / ١٨ .

القوة المتخيلة إلى نفسه بالتنبيه ، اضمحلت تلك الصور والخيالات (٦٩) .
وهكذا تظل القوة المتخيلة قابلة للانحراف على النحو الذى ينحرف معه سلوك
الإنسان ، طالما تباعد العقل عنها ، وصادفت مزاجا فاسدا وفكرا مشوشا ،
لا يضبطه العقل أو يحكم مساره (٧٠) .

وتظل قوة التخيل — بسبب ذلك كله — مرتبطة بالمستويات الدنيا للنفس ،
ومتأثرة بالصراع الدائر بين هذه المستويات وبين العقل الذى يقود الانسان إلى
شاطىء النجاة . حيث المعرفة الحقة والسعادة الكاملة فإذا مال التخيل إلى
المستويات الدنيا اتصف بالحيوانية ، وصار الانسان قرين الحيوان ، وأصبح
التخيل الانسانى قرين التخيل الحيوانى . أما إذا مال التخيل إلى المستويات العليا
اتسم بالتعقل ، وتحلى بزينة الفكر ، واستحق — بالتالى — شرف خدمة العقل
ورعايته . وقد عبر اسحق بن حنين عن هذه الفكرة تعبيراً غامضاً (٧١) ، أوضحه
ابن سينا بقوله إن قوة التخيل توجد فى الإنسان مثلما توجد فى الحيوان ، فإذا
استخدمها العقل وأخضعها له سميت متفكرة ، واقتضرت على الإنسان فحسب ،
وإذا استخدمتها قوة غير عاقلة وتأثرت بالمستويات الدنيا للنفس سميت متخيلة ،
وتشارك فيها الانسان الحيوان . أى أن قوة التخيل (تسمى متخيلة بالقياس إلى
النفس الحيوانية ، ومفكرة بالقياس إلى النفس الانسانية) (٧٢) .

كل هذه الأفكار لها جذورها الأصيلة عند أرسطو ، الذى أفاد منه علم
النفس عند فلاسفة الإسلام كل الأفادة ، لقد قرن أرسطو حركة التخيل بحركة
الشهوات والغرائز ، وكان يرى أن قوة التخيل يمكن أن تؤدى بالإنسان — لو
لم يضبطها ضابط — إلى القيام بأفعال تتعارض مع العقل وأحكامه كل تتعارض .

(٦٩) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ١٦٧ .

(٧٠) ابن رشد : تلخيص كتاب الحاس والمحسوس / ٢٢٢ .

(٧١) اسحق بن حنين : كتاب أرسطاطاليس وليس كتابه فى النفس / ٨٤ .

(٧٢) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ١٦٠ .

وثمة إشارات صريحة إلى هذه الحقيقة في كتاب النفس لأرسطو (٧٣). وهي إشارات اتقن اسحق بن حنين فهمها ، وأجاد التعبير عنها في الترجمتين المنسوبتين إليه. (٧٤) صحيح أن أرسطو يميز بين وظيفتين للتخيل ، تتصل أولاهما بالمستويات الراقية من النفس ، وتقتصر على الإنسان وحده ، وتكون عوناً للعقل في عمليات التفكير ؛ وتتصل ثانيهما بالمستويات الدنيا ، ويشترك فيها الحيوان والإنسان (٧٥) ولكن هذه الوظيفة الأولى للتخيل لا ترفع من قيمته بالقياس إلى العقل ؛ إذ يظل التعارض بينهما قائماً ، باعتباره جانبا من جوانب ازدواجية حادة تفصل بكل الفصل بين الحس والفكر ، وترفع من شأن الثاني على حساب الأول . ولقد كان ذلك التعارض الأرسطي بين العقل والتخيل هو المهاد الذي انطلق منه الرواقيون في إلتحاحهم على تأكيد التضاد بين القوتين ، وهو أمر ظل يغذى نزعة الشك في قيمة الخيال الإنساني ، ويدفع إلى الهجوم عليه طوال عصور التفكير الوسيط (٧٦) .

ولم يعرف العرب الأفكار الأرسطية عن الخيال الإنساني وبتقبلها فحسب ، بل إنهم عرفوا ، منذ فترة مبكرة ترجع إلى القرن الثالث للهجرة ، الأفكار الرواقية . ولا أدل على توضيح ذلك من النص الذي ترجمه قسطا بن لوقا ، والذي يوضح تفرقة واحد من أكبر فلاسفة الرواق — هو خرسيبوس — بين « التخيل »

(٧٣) راجع أحمد نوّاد الأهواى : كتاب أرسطاطاليس في النفس / ١٠٧ ، ١٢٤ .
(٧٤) يقول اسحق في الترجمة الأولى : (وكثير من الانبياء يتبع التوهم فيكون منه بغير علم) . كتاب أرسطاطاليس ونص كتابه في النفس / ٨٢ وانظر ٧١ — ٧٢ من نفس الترجمة .
ويقول اسحق في الترجمة الثانية (ان الشوق ربما كان من تبل الوهم فيشتاق الإنسان الى الفجور ، فيخوفه العقل ، وربما غلب الوهم تركب الانسان شهوته) كتاب النفس لأرسطو ؛ طاليس تحقيق أحمد نوّاد الأهواى / ١٧٢ .

(٧٥) راجع محمد عثمان نجاتى : الامراك الحسى عند ابن سينا / ٢٠٥ ، ٢٠٦ وقارن بقول اسحق (وكل توهم اما كان فكريا او حواسيا ، وسائر الحيوان ذو توهم) كتاب أرسطاطاليس ونص كتابه في النفس / ٨٤ .

M.W. Bundy, op. cit., P. 70.

و«الخيال» و«التخيل»، حيث يقول (خروسبوس يرى أن، بين التخيل والتخيل وفصولاً. والتخيل هو تأثير واقع في النفس بين في ذاته... وأما التخيل فإنه يحدث إلى النفس يجرى مجرى الأباطيل، وبصير إليها من التخيل، مثل الذي يصارع الظلال ويروم أن يمسكها بيده. وأما الخيال فهو الشيء الذي ينجلب إليه بالتخيل الباطل، وهذا يكون في الدين بهم الوسواس السوداوى والجنون) (٧٧) ولا تشير مصطلحات «التخيل» و«التخيل» و«الخيال» - في هذا النص - إلى التعارض الحاد بين العقل والتخيل عند الرواقيين فحسب، بل إنها تشير - بالمثل - إلى مفهومهم الخاص لما أسموه بالخيالة الباطلة (Non-Cataleptic Phantasy) التي لا توجد بين صورها والواقع، أو الحقيقة، أدنى علاقة، وحتى إذا وجدت فإنها لن تكون إلا من قبيل التمثيل الباهت والاستحضار الغامض المشوش (٨٧).

لقد تقبل فلاسفة الإسلام مبدأ التعارض بين العقل والتخيل، وزاد من حدة إحساسهم بهذا التعارض فهمهم الخاص لطبيعة المعرفة الإنسانية، وتقديرهم اللافت للدور الهام الذي يلعبه العقل في الوصول إليها (٧٩). إن العقل هو الوسيلة المثلى للمعرفة اليقينية، والمعيار الحقيقي الذي لا يخطئ في الحكم على الأشياء. وهذا كان للمعرفة الإنسانية وسيلتان لكل منهما موضوعها، أولاهما الإدراك الحسى وثانيهما العقل، فإن المعرفة التي تقدمها الوسيلة الأولى ليست إلا من قبيل المعرفة غير الثابتة، نظراً لعدم ثبات موضوعها من حيث الكم أو الكيف. أما الوسيلة الثانية فهي الطريق السليمة لإدراك الحقائق، التي هي بمثابة معقولات صرفة، لا تتمثل لها صورة في الخيالة، ولا يدركها التخيل. ولا تكاد تخلص هذه المعرفة للإنسان إلا بالرياضة الطويلة (وذلك أن الحس معنا منذ أول كوننا، والصور

(٧٧) قسماً بن لوتا : الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة / ١٦٤ .

(٧٨) راجع M.W. Bundy, op. cit., P. 70.

(٧٩) يجعل عبد الرحمن بدوى من الاشادة بالعقل ورد المعرفة اليه خاصة من ثلاث تميز ما يسميه بالنزعة الإنسانية في الفكر العربى . راجع : الإنسانية والوجودية في الفكر العربى / ١١ - ١٥ ، ٥٢ - ٥٥ .

الى نستفيدها منه راسخة في نفوسنا بالأوهام، التي هي تابعة للحواس (٨٠).
والعقل - بعد - هو وسيلة التمييز التي تفرق بين الحق والباطل . وبحكم بين
مدركات الحس ومنتخبات الأوهام لتتقضى بينها بالحق (٨١) .

وعندما يتسامى الفلاسفة - رغم تباين اتجاهاتهم واختلاف مصادرهم
وأصولهم - بالعقل إلى هذه الدرجة فإنه من الطبيعي أن ينظروا إلى الخيال
الإنساني نظرة متشككة حذرة ، تراوح بين الريبة والهجوم الحاد الذي نسمعه
في كلام ابن سينا ، خاصة عندما يصف قدرة التخيل على المعرفة بقوله (وأما الذي
أوامك فباطل مهذار يلفق الباطل تليفا ، ويختلق الزور اختلاقا . ويأتيك بأنباء
مالم تزود ، قد درن حقاها بالباطل . وضرب صدقها بالكذب) (٨٢).

وليسست هذه نتيجة انفرد بها الفلاسفة وحدهم ، وإنما هي نفس النتيجة التي
انتهى إليها المتكلمون وأهل السنة . مع فارق مهم، وهو أن الأولين أخذوها
بشكل مباشر ومنذ البداية عن الفلسفة اليونانية، أما الآخرون فقد اتهموا إليها
في ضوء منهجهم العقلاني الذي حاولوا أن يفسروا به العالم والكون ليصلوا إلى
المطلق . لقد كان تفكير المتكلمين وأهل السنة يلتقي حول الإيمان بالله . عن طريق
المتابعة المنطقية لحزئيات الوجود والعالم الخارجي . متابعة صاعدة تنهى إلى الخالق .
ومن ثم كان كل جزء من أعمال الطبيعة - بما فيه الإنسان - كافيًا في حد ذاته
مهما صغر أو كبر . ليكون دليلا على وجود الله . أي أن وجود الله أمر يمكن
لإثباته ، على أساس أن نظام العالم العظيم لا بد أن يشير حتما إلى صانعه ، وبشي
بوجوده وصفاته .

(٨٠) مسكوية : الفوز الأصغر / ٦ .

(٨١) رسائل الخوان الصفا ٤٢٢/٢ وانظر لابي حيان : الامتاع والموانسة ١٣٦/٢

والمغاسبات / ٦٠ ، ٦١ ، ٦٥ .

(٨٢) ابن سينا : رسالة حى بن يقظان / ٤٤ وقارن بابن رشد : تلخيص كتاب ألتنس /

٦٠ ، ٦١ ، ٦٥ .

ومثل ذلك التفسير الخارجى للعالم والله لا يضع فى اعتباره - عادة - القدرات الداخلية لذات الإنسان أو طاقاته الروحية الخالصة، التى قد تتمكن - وحدها - من الوصول إلى اليقين وإدراك المطلق . إن اليقين مرتبط بالعقل أولاً وأخيراً عند المعتزلة ، أو بالشرع ثم العقل عند أهل السنة والأشاعرة . والشرع والعقل - فى النهاية - متلازمان كل التلازم ، لأن العقل (لن يهتدى إلا بالشرع والشرع لن يتبين إلا بالعقل) (٨٣) .

ولا بد أن تقل قيمة الخيال وتتضاءل - فى ظل هذه النظرة - إلى أقصى درجة ، وينظر إليه فى حذر واتهام ولا أدل على ذلك مما يقوله فقيه ظاهرى مثل ابن حزم يمثل الجانب المتطرف من أهل السنة . لقد تحدث ابن حزم عن الحسن والعقل، والظن، والتخيل، باعتبارها قوى من قوى النفس، واختتم حديثه بقوله (وليس فى القوى التى ذكرناها شيء يوثق به أبداً على كل حال غير العقل، فقيه تمييز مدركات الحواس السليمة والمخدولة بالمرض وشبهه ... وأما التخيل فقد يسمعك صوتاً حيث لا صوت، ويريك شخصاً ولا شخص . قال تعالى « يخيل إليهم من سحرهم أنها تسعى »، فأخبر تعالى بكذب التخيل . والعقل صادق أبداً ... وقال تعالى ذمناً لمن أعرض عن استعمال عقله « وكأين من آية فى السموات والأرض يمدون عليها وهم عنها معرضون » ... فهذه وصايا الواحد التى أتانا بها رسوله بهذه موجبات العقول . فأين المذهب عن الخالق تعالى وعن العقل المؤدى إلى معرفته إلا إلى الشيطان الرجيم والجنون المؤدى والضلال المبين ... وبلى العقل نرجع فى صحة الديانة وصحة العمل الموصدين إلى فوز الآخرة والسلامة الأبدية . وبه نعرف حقيقة العلم ونخرج من ظلمة الجهل ، ونصاح تدبير المعاش والعالم والجسد) (٨٤) .

(٨٣) الغزالي : معارج القدس / ٦٤ .

(٨٤) ابن حزم . التقريب فى حد المنطق / ١٨٧ - ١٧٩ .

تختلف هذه النظرة إلى الخيال الإنساني - لا شك - عما يمكن أن نجد عند المتصوفة الذين سلكوا طريق الذات وقواها الداخلية ، التي تترقى وترفع عن الشوائب والأدران ، حتى تصل إلى إدراك الله والاتحاد به . أو حلوله فيها . والحق أن المتصوفة هم الذين منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن يناله من قداسة وتقدير طوال عصور الفكر العربي . إن الخيال عندهم يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة ، وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية ، التي لا يصل إليها العقل الصادم للفيلسوف . ولا يقرب منها ذهن الرجل العادي المنصرف إلى الظواهر والأعراض الزائلة والطارئة . والذي يتعامل مع الأشياء من زوايا المنفعة ، دون أن ينفذ إلى دلالاتها الرامزة إلى المعاني الروحية العميقة . إن الصوفي - على عكس الفيلسوف - يعتمد كل الاعتماد على البصيرة والحدس . ويثق بالنشوة الروحية الغامرة ، وبالخيال المخلق الذي يسمو حتى يدنو من الحقيقة الإلهية ويحوم حولها .

ويهاجم ابن عربي الفقهاء الذين يكتبون بالظاهر ولا يوجهون عنايتهم إلى أهمية الخيال مع اتساع مجاله وسمو قدراته . مثلما يهاجم الفلاسفة الذين حقروا من شأن هذه القوة التي لا يعرف سلطانها إلا الله ثم أهله من الأنبياء وورثتهم من الأولياء والمتصوفة . إن الخيال عند ابن عربي هو أعظم قوة خلقها الله . ولولا الخيال لما أمر النبي أحداً بأن يعبد الله كأنه يراه . ذلك أن رؤية الله بعين البصر مستحيلة . ولكنها ليست مستحيلة بعين الخيال (٨٥) . أما عن صالة الخيال بالعقل فإن الخيال ليس هو مصدر الخطأ في مقابل العقل الذي لا يخطئ (وإن هؤلاء الذين يصفون الخيال بأنه خيال فاسد لا يدركون حقيقة . ذلك أن الخيال

(٨٥) لشخامة مؤلفات ابن عربي واتساعها اعتمدت على دراسة محمود تاسم عن الخيال في مذهب محي الدين بن عربي ، ونحن نقصر على ابن عربي باعتباره نموذجاً ناضجاً للتفكير الحقوقي .

إذا أدرك شيئاً فإنما يدركه بنوره ، والنور لا يخطيء في كشفه عن الأشياء . وإذا كان هناك خطأ فلا بد أن يكون لسبب آخر ؛ إذا الخطأ وليد الحكم ، والخيال لا يصدر حكماً ، بل هو نور يكشف ستار الظلمة الذي يحجب الأشياء . إذن يجب أن ينسب الخطأ إلى القوة التي تصدر الحكم ، وهي العقل . وإذا كان الحكم لغير الخيال فلا بد أن ينسب الخطأ أو الفساد إليه ؟ إنه من الأولى أن يقال : أخطأ العقل في فهم ما كشف الخيال عنه ، حتى لا ينسحب الحكم بالخطأ والفساد إلى الخيال ، وهو برىء منه (٨٦) .

بل إن ابن عربي يذهب إلى حد القول بأن من لا معرفة له بمرتبة الخيال لا معرفة له بجملة وتفصيلاً . لأن (هذا الركن من المعرفة إذا لم يحصل للعارفين فما عندهم من المعرفة رائحة) (٨٧) . والخيال - بهذا المعنى - هو السبيل إلى إدراك الأمور الروحية والمعارف الذوقية ، التي يعجز عن ادراكها المنطق ، أو العقل المستدل به . وإدراك الخيال لمثل هذه الأمور أو المعارف أدراك يختلف كل الاختلاف في طبيعته ومنهجه عن إدراك العقل للعالم ، أو عن الفهم العام لقوانين الطبيعة . وإذا كان الإدراك الخيالي للحقائق الروحية يسمو على ادراك العقل أو المنطق فإنه لا بد أن يسمو على ادراك الحس ، ويصبح أسمی مرتبة منه وأكبر يقيناً .

إلّا الصوفي الحق وريث الأنبياء ، والعلم الذي يأتي إليه عن طريق الكشف الروحي علم ورثه عن النبي . وإنما يختص الصوفي بالكشف ، لمداومته على ذكر الله . والله جلّيس من ذكره ، وكلما زاد العارف ذكرًا زاده الله علماً وكشفًا ، ومكانته من أن يرى بعين البصر مالا يدرك إلا بها ، وبعين الخيال ما لا يدرك إلا به ، وبعين البصيرة مالا يدرك إلا بها . وهكذا ينتهي الحال بالصوفي إلى الوصول

(٨٦) محمود تاسم : الخيال في مذهب محي الدين بن عربي / ٨ - ٩ .

(٨٧) ابن عربي ، الفتوحات المكية نقلًا عن المرجع السابق / ٨٧ .

ويعرج على السماوات بخياله ، ويرى المعاني الإلهية مصورة في صور محسوسة ويشهد الواحد الحق الأحد . (وأما الأولياء فلهم امراءات روحانية برزخية يشاهدون فيها معاني متجسدة في صور محسوسة للخيال ... ولهم الإمراء في الأرض وفي الهواء . غير أنهم ليست لهم قدم محسوسة في السماء . وهذا زاد على الجماعة رسول الله صلى الله عليه وسلم امراء الجسم ، واختراق الأفلاك حسا ، وقطع مسافات حقيقية محسوسة ، وذلك كله لورثته معنى لا حسا) (٨٨) .

لا شك أن مثل هذه النظرة المتصورة تعطى للخيال مكانة رفيعة تضارع المكانة التي قصرها الفلاسفة على العقل . وقد كان يمكن لهذه النظرة أن تحدث انقلابا في التفكير النقدي ، وتغير من طبيعة النظرة العدائية إلى الخيال الشعري . وتحدث شيئا شبيها بما أحدثه الرومانسيون عندما تساموا بالخيال في مواجهة العقل . وقرنوا الخيال بالحدس والقدرة على اكتشاف الحقائق الروحية والوصول إلى الله والمطلق .

ولعل في حاجة إلى القول بأن ثمة اعتبارات دينية وميتافيزيقية تؤكد إمكانية التشابه بين الرومانسيين ومتصوفة الإسلام أمثال ابن عربي ، من حيث النظرة إلى الخيال ، فكلا الفريقين يرفض التفسير « الميكانيكي » للعالم على أساس أنه تفسير يتغافل عن الدور الذي يلعبه الوعي الداخلى والتجربة الروحية للإنسان . وكلا الفريقين يرى أن اثبات العالم والوصول إلى إدراك المطلق إنما هو أمر يعتمد على الذوق والتجارب الروحية أكثر مما يعتمد على العقل أو المنطق . وهجوم « بليك » و « كولردج » على تفكير « لوك » ونظرياته عن المعرفة ، ورفضه لتفسير « نيوتن » للعالم أمور يمكن أن نجد ما يماثلها في هجوم صوفي كابن عربي على الفلاسفة وتصوراتهم لطبيعة المعرفة الإنسانية أو تفسيرهم للعالم .

ولا تفرق صفات القداسة التي يخلعها كولردج وبلبيك عن صفات القداسة التي يخلعها ابن عربي على الخيال . وإذا كان كولردج يعد الخيال الأولى - وهو لا يفرق عن الخيال الثانوي إلا في الدرجة - بمثابة تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الأزلية في الأنا المطلق، وإذا كان بلبيك يذهب إلى أننا ندرك الأشياء في هيئاتها الخالدة عن طريق الخيال الإنساني، الذي هو مظهر لنشاط الله خلال روح الإنسان (٨٩) - أقول إنه إذا كان الخيال يحتل هذه المكانة الرفيعة عند كولردج أو بلبيك فإن مكانته عند ابن عربي ليست أدنى أو أقل من ذلك . إن الخيال عند ابن عربي أعظم قوة خلقها الله (فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجوداً من الخيال، فبه ظهرت القدرة الإلهية والاعتقاد الإلهي ... فهو أعظم شعائر الله على الله ... إن الخيال، وإن كان من الطبيعة، فإله ساطان عظيم على الطبيعة بما أيده الله من القوة الإلهية) (٩٠) .

ولكن ما كان يمكن لمتصوفة الإسلام أن يحدثوا في الفكر العربي تأثيراً يشبه ما أحدثه الرومانسيون في تاريخ النظرية الشعرية لاعتبارات عدة، منها : ماواجهه الصوفية من هجوم شديد . والنظرات السنية التي هاجمت المتصوفة بعنف بالغ : وقللت من شأنهم ، بل ساعدت على تعذيب بعضهم وقتل بعضهم الآخرة . أوضح من أن نشير إليها (٩١) . لقد آثم الفقهاء المتصوفة بالكفر والزندقة ووسمهم الفلاسفة بأنهم أهل هوس (قد فسدت خزانة خيالهم وضعفت عقولهم) وظل العمليون من عامة المسلمين ينظرون إليهم في ريبة جعلت الجنيدي يقول (لا يباغ أحد درج الحقيقة حتى يشهد فيه ألف صديق بأنه زنديق) (٩٢) .

ومن ناحية أخرى فإن المتصوفة لم يكونوا الممثلين الرسميين المتفق عليهم في العالم

(٨٩) راجع M. Bowra, The Romantic Imagination, pp. 3-4 .

(٩٠) ابن عربي : الفتوحات المكية ٥٠٨/٣ . نقل عن محمود قاسم ١/

(٩١) راجع التفاصيل عند أحمد أمين : ظهور الإسلام ٦٧/٢ - ٧٧ .

(٩٢) راجع محمود قاسم المرجع السابق ١٠٢/ .

الإسلامي . وخاصة في عصور المد العقلائي الزاهر الذي اكتملت في ظل سيطرته كل أنسقة التفكير البلاغي والنقدي عند العرب . لقد اكتمل التفكير البلاغي والنقدي عند العرب في غيبة من المتصوفة ، بعد أن نسج خيوطه وأقام صرحه متكلمون تأثروا وتأثراً لا سبيل إلى إنكاره بالفلاسفة ، وبنظرتهم الخاصة إلى العقل ، أعنى تلك النظرة التي لا تتق إلا في العقل وأحكامه . وتولد بمبدأ التحسين والتقيح العقليين . وتجعل على ذكر منها آيات أو أحاديث من قبيل (إن الله عز وجل لما خلق الخلق ثم العقل بعدهم استنطقه ثم قال : أقبل فأقبل ، ثم قال له : أدبر فأدبر ، فقال : وعزتي وجلالي ما خلقت خلقا هو أحب إلى منك ، ولا فيمن أحب ، أما إلى إياك أمر وأنهى ، وإياك أعاقب وأثيب ، وبك آخذ وبك أعطي) (٩٣) .

ومن البدئية ألا تمتنع هذه النزعة العقلانية السائدة الخيال منزلة رفيعة . وكما يقول غرو بناروم فإن الفكر الإسلامي على وجه العموم لم يتخل عن علم النفس الأرسطي ، الذي يضع الخيال الإنساني مع القوى الحيوانية على صعيد واحد . (كذلك فإن النظرة الكلامية أبدت هذا التمييز من شأن تلك القوة الخلاقة ... فكيف ذلك من الجهود العقلية في الأعصر التالية ، حتى كاد ينجم عنه انكار واستهجان لخيال الشعراء) (٩٤) .

— ٤ —

ما الذي ينتج حين ينظر إلى الخيال الإنساني على هذا النحو الذي عرضناه ؟ إن أول ما ينتج عن النزعة العقلانية التي سادت التراث العربي هو تحديد دور

(٩٣) راجع البرهان في وجوه البيان / ٥٤ - ٥٥ وفيما يتمثل بالذلات العامة لهذا الحديث المشكوك فيه ، راجع جولفتسيهر ، العناصر الأناطونية الحديثة والنوعية في الحديث، التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية / ٢١٩ وما بعدها .
(٩٤) غرونباوم : دراسات في الأدب العربي / ٩٠

القوة المتخيلة وحصر أهميتها بالنسبة للشعر . صحيح أن القوة المتخيلة سوف تصبح القوة التي يعول عليها الشاعر في عملية التخيل الشعري . ولكنها تظل - مع ذلك - محسوسة في مستويات دنيا لا تفارقها . إنها تقدم للشاعر مادة الصور الجزئية التي يختار منها عقله ما يشاء من تخيلات ، دون أن يسمح لها بالانفلات من سيطرة العقل أو التحرر من قيوده . وعلى ذلك يمكن القول إن الشاعر إنسان يتميز بأنه (تخلق فيه القوة المتخيلة شديدة جدا ، غالبية ، حتى أنها لا تستول عليها الحواس ولا تعصمها المصورة . وتكون النفس أيضا قوية لا يبطل التقائها إلى العقل ، ويقبل العقل الصباها إلى الحواس) (٩٥) . وإذا كان ذلك يعنى أن مخيلة الشاعر لا تعمل إلا في نطاق صور الحس التي تخزنها القوة المصورة . فإنه يعنى - بالمثل - أن هذه المخيلة قوة غير عاقلة لا يمكن الاعتماد عليها وحدها في صناعة الشعر . ذلك لأنها يمكن أن تفضى بصاحبها إلى الجنون والهلوسة . إذا تغافل عنها العقل أو منع من ممارسة دوره الضابط لها . وبذلك يصبح الشعر عملا تخيليا يتم في رعاية العقل ، أو تخيلا عقليا ، إذا صح التعبير .

وهنا لا بد أن نلاحظ أن الفلاسفة لم يتوقفوا طويلا عند الشاعر ، باعتباره كائنا يتميز بقدرات تخيلية فائقة ، ولم يتعرضوا للحديث عن ملكة التخيل عنده ، أو قدرة هذه الملكة على جمع الأشياء والتأليف بينها ، بالقدر الذي كنا نتمناه . لقد ركزوا على فعل « التخيل » أكثر مما ركزوا على فعل « التخيل » . أعنى أنهم اهتموا بما يمكن أن نسميه « سيكولوجية التاني » أكثر من اهتمامهم بسيكولوجية الإبداع . قد نستتج من بعض اشاراتهم العارضة تصورهم للموضوع ، ولكن ذلك التصور يظل شاحبا جدا ، بالقياس إلى حديثهم الواضح والصریح عن الإثارة التخيلية التي يحدتها الشعر في الملتقى ، وما يترتب على هذه الإثارة من نزوع وسلوك .

هل كان ذلك لأن الفلاسفة ركزوا في دراساتهم النفسية على الجوانب الإدراكية والنزوعية ، وأغفلوا دراسة الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية ، لما يعتبر هذه الجوانب من غموض ؟ ذلك أمر محتمل . خاصة وأنه من الصعب المضي في مناقشة طبيعة التخيل الابتكاري عند الشاعر ، دون أن ندعمه ونسندده بتصورات مناسبة عن النشاط الوجداني الذي يصاحب التخيل ويحركه . ولقد ألمح بعض الباحثين إلى هذه الحقيقة عند ابن سينا ، وانتهى إلى أن الفلاسفة القدماء بوجه عام يركزون اهتمامهم على دراسة الناحيتين الإدراكية والنزوعية من الحياة النفسية أكثر من تركيزهم على الناحية الوجدانية . (وسبب اقتصرهم على دراسة هاتين الناحيتين يرجع في الأغلب إلى أن اهتمامهم أول الأمر كان متوجها إلى دراسة العالم الخارجي أكثر من اتجاهه إلى دراسة العالم النفسي الداخلي الذي حينما وجهوا إليه عنايتهم ظلوا متأثرين بالنزعة الأولى ، فاهتموا بدراسة الظواهر الإدراكية والنزوعية . وذلك لأن الإدراك والنزوع يعبران عن وجهين للحياة النفسية متجهين إلى العالم الخارجي . فبالإدراك نكوّن في أنفسنا صورة معقولة للعالم الخارجي . و بالنزوع ، أي الإرادة ، نؤثر في العالم الخارجي ونقاومه ونغير من حوادثه) (٩٦) .

قد يشي اغفال الفلاسفة لدراسة الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية ببعض الأسباب التي تبرر تركيزهم على « التخيل » أكثر من تركيزهم على « التخيل » ولكن الذي لا شك فيه أن إغفالهم لدراسة فاعلية التخيل عند الشاعر المبدع ذاته كان أمرا متناغما مع التصور النقدي الشائع عند العرب : أعني ذلك التصور الذي يركز على مقتضى الحال الخارجي أكثر مما يركز على مقتضيات الأحوال الداخلية، ويهتم بالمستمع أو المتلقى أكثر من اهتمامه بالمبدع أو بلداته الخاصة والمتفردة . لقد كان الحديث عن الطبيعة الابتكارية لخيلة الشاعر أمرا غير واضح

بالنسبة للدراسات النفسية عند الفلاسفة ، مع أن هناك تصورات خصبة عن الجوانب الابتكارية للمخيلة الإنسانية بوجه عام، وهي تصورات كان يمكن أن تقدم أطيب العون لأي دراسة في طبيعة التخيل الشعري ، وكيفية تشكيل الشاعر لصوره. وإذا انتقلنا من الفلاسفة إلى طوائف النقاد والبلاغيين المختلفين نجد الموقف مغايرا. لقد ركز الجميع على النص الأدبي ذاته، من حيث علاقته بالعالم الخارجي الذي يحاكيه ويستمد عناصره منه، ومن حيث علاقته بالمتلقي أو المستمع الذي يتأثر وينفعل به . أكثر من تركيزهم على علاقة النص بالعوالم الداخلية لمبدعه أو مدى تعبير النص عن ملكات تخيلية فائقة . إن ذات المبدع وعالمه الداخلي ونشاطه الوجداني الخاص المتميز كان أمرا يتجنب الجميع - في الأغلب الأعم - الخوض فيه أو التعرض له .

أحيانا نجد لدى بعض النقاد إشارات إلى علاقة العمل الأدبي بالواقع ، وهي إشارات يمكن أن نفهم منها أن هؤلاء النقاد كانوا يسلمون - بداهة - بابتكارية المخيلة عند الشاعر ، وإن لم يصرحوا بذلك . من هذه الإشارات تفرقة قدامة بين الغلو الذي يجوز أن يقع لأنه (يتجاوز في نعت مالشي أن يكون عيه وليس خارجا عن طباعه) ، والممتع الذي (لا يكون ويجوز أن يتصور في الوهم) . والمتناقض أو المستحيل الذي (لا يكون ولا يمكن تصوره في الوهم) (٩٧) ومن هذه الإشارات - أيضا - ما نجده عند ابن سنان الذي يكرر أقوال قدامة ، ويوضح المتنع على أنه (هو الذي يمكن تصوره في الوهم وإن كان لا يمكن وجوده ، مثل أن يتصور تركيب بعض أعضاء الحيوان من نوع في نوع آخر منه ، كما يتصور يد أسد في جسم إنسان ، فإن هذا وإن كان لا يمكن وجوده فإن

تصوره في الوهم ممكن . وقد يصح أن يقع الممتنع في النظم والنثر على وجه المبالغة ، ولا يجوز أن يقع المستحيل البتة (٩٨) ، وقريب من ذلك ما نجد عند البغدادي من أن الامتناع (هو الذى وإن كان لا يوجد فيمكن أن يتخيل ، ومنزلته دون منزلة المستحيل في الشناعة . مثل أن يتصور تركيب أعضاء حيوان ما على جثة حيوان آخر ، فإن ذلك جائز في التوهم ، ولكنه معدوم في الوجود) (٩٩) .

وواضح أن هذه النصوص تعبر عن موقف نقدي واحد يتسامح مع الشاعر ويسلم له بحقه في إعادة تشكيل المدركات في صور فنية جديدة ليست مدركة للحس من قبل . بل إن مثل هذا الموقف قد ينتهى — كما نجد عند عبد القاهر مثلاً — إلى ما دأب بعد من ذلك ، ويفضل — في التحليل البلاغى — الصور التى لا تتصور إلا في الوهم والخيال على تلك الأخرى التى تلتزم بمعطيات الواقع أو بمدركاته الحرفية ، على أساس أن الصور الأولى — إذا أُجيد صنعها — يمكن أن تكشف عن براعة ذهنية وقدرة لافتة ، في الوصول إلى الغريب والنادر الذى لا يعهد (١٠٠) . ولا يعنى ذلك إلا التسليم الضمنى بالجوانب الابتكارية لمخيلة الشاعر . ولكننا مازلنا في إطار التسليم الضمنى فحسب ، دون أن نجد حديثاً صريحاً عن طبيعة التخيل عند الشاعر . وكيفية ابتكاره لصوره .

قد تكون ثمة علاقة واضحة بين هذه النصوص التى نقلناها عن قدامة وابن سنان والبغدادي وفكرة «الإمكان» الأرسطية . ولكن صلة هذه النصوص بالتراث الفلسفى وخاصة دراساته النفسية قوية ومؤكدة ، سواء فى المصطلح أو فى الأمثلة . وليس ثمة «ارق كبير بين ما تنهى إليه هذه النصوص وما انتهى إليه الفلاسفة عن الطبيعة الابتكارية للمخيلة . ولا أدل على ذلك من أن نعود إلى

(٩٨) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة / ٢٣٤ - ٢٣٥ .

(٩٩) البغدادي : قانون البلاغة ، رسائل البلغاء / ٤١٢ .

(١٠٠) عبد القاهر : اسرار البلاغة / ١٥٤ - ١٥٩ .

الكندى الذى سبق قدامه بما يزيد على نصف قرن ، حيث نجد الكندى يقول صراحة : إن قوة التخيل — وهى ما يطلق عليها اسم القوة المصورة — (نجد ما لا نجد الحواس بته . فإنها تقدر أن تركيب الصور ، فأما الحس فلا يركب الصورة .. فإن البصر لا يقدر على أن يوجدنا إنسانا له قرن ، أوريش ، أو غير ذلك . . . فأما فكرنا فليس بممتنع عليه أن يتوهم الإنسان طائراً أو ذا ريش ، وإن لم يكن ذا ريش ، والسبع ناطقاً) (١٠١) .

ولكن علينا أن نعرف بحقيقة لا سبيل إلى إنكارها وهى أن الناقد العربى — بوجه عام — لم يحاول أن يفيد الإفادة المرجوة أو الواجبة من التراث الفلسفى الذى كان متاحا له . لقد ظل مشغولا بالحوانب العملية ، وبالتطبيقات الجزئية الضيقة ، التى تتمثل فى السعى وراء اكتشاف السرقات أو الموازنة الجزئية بين الأبيات ، دون أن يتجاوز ذلك إلا فى القليل النادر ، ودون أن يهتم الاهتمام الواجب بالمشكلات النظرية العميقة التى تطرحها الظاهرة الأدبية ، والتى لا يمكن معالجتها إلا فى ظل تصورات فلسفية ذات طابع كلى شامل . لقد ظل الناقد العربى — فى الأغلب الأعم — جاهلا بالمعارف الفلسفية التى كان يمكن أن تثرى حدوسه الجزئية أو إشارته العابرة إلى علاقة الشعر بالواقع وتشكيله لعلم تخيلى جديد .

قد تشير النصوص التى ذكرتها لقدامة وتابعيه ، أو ما يمكن أن نجده عند عبد القاهر ، إلى بعض الاستثناء ، ولكن الاستثناء الحقيقى — فيما أعلم — هو حازم القرطاجنى . لقد أفاد حازم من الفلاسفة كل الإفادة ، واستطاع أن يتجاوز خطى أقرانه وأسلافه من النقاد ، ويصل إلى ما لم يصلوا إليه ، ويعالج مشاكل لما نقلها وأهميتها فى تاريخ النظرية الشعرية . بل إنه ينفرد بميزة هامة ، هى

محاويلته إقامة توازن بين العناصر الأربعة التي لا يمكن اكتمال أية نظرية في الشعر دونها ، أعنى : العالم الخارجى ، والمبدع ، والنص ، والمتلقى .

ثم يقول حازم (يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه ، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالاته . ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها ، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيأتها ودلالاتها على ما خارج الذهن ، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها ، ومن جهة مواقع تلك الأشياء في النفوس) (١٠٢) . وروى هذا النص أن دراسة العمل الأدبي - عند حازم - تقوم على ثلاثة عناصر أساسية :

أولاً : الألفاظ التي تشكل في مجموعها العمل الأدبي .

ثانياً : المعاني أو الصور الذهنية التي تنقلها الألفاظ إلى المتلقى .

ثالثاً : العالم الخارجى الذى هو أصل الصور الذهنية التي يتشكل منها العمل الأدبي .

ويدرس كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة من جانبين : من حيث ما هو عليه في ذاته ، ومن حيث صلته بغيره . وعلى هذا الأساس تدرس الألفاظ - مثلاً - باعتبارها أبنية لغوية مستقلة من ناحية ، وباعتبارها ترجمة لفظية لصور ذهنية من ناحية أخرى . وتدرس الصور الذهنية - بالمثل - مستقلة في ضوء قوانين التداعى التي تتجمع تبعاً لها في ذهن الأديب ، أو في ضوء أوجه التناسب التي يمكن أن تنتظم فيها ، ويمكن أن تدرس - من ناحية أخرى - باعتبارها انعكاساً لعناصر العالم الخارجى الذى تتشكل تبعاً لقوانينه الأساسية . وإذا كان

تشابك هذه العناصر الثلاثة وتلاحمها في عمل أدبي يؤدي إلى التأثير في الآخرين ، فلا بد أن نواجه عنصرا جديدا وهو المتلقى . وبذلك نصبح لزاء أربعة محاور متوازنة تدور حولها الدراسة الأدبية في مجملها . وهي : العالم الخارجى باعتباره الأصل والمصدر ؛ والأديب باعتبار مايشكله في ذهنه من صور لعناصر ذلك العالم ؛ والعمل الأدبى من حيث كونه ألفاظا تنقل ما في ذهن الأديب من ناحية وتحاكى العالم الخارجى من ناحية أخرى . وأخيرا المتلقى وما يحدث في نفسه من استجابته وجدانية أو تأثر بكلمات العمل الأدبى .

وطبيعى أن يتطلب الوصول إلى مثل ذلك الفهم وعيا بسيكولوجية الملكات القديمة ومعرفة طيبة بالدور الذى تلعبه الخيلة في تشكيل الصور والتأليف بينها ، ثم علاقة هذه الخيلة بالعالم الخارجى ، ومقدار خضوعها له أو تحررها منه . وهذه كلها أمور ميسورة لحازم بفضل اطلاعه على دراسات الفارابى وابن سينا وابن رشد . وفى ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن نفهم الأصول الثقافية التى اعتمد عليها حازم في حديثه عن أهمية التعرض لما يسميه بالمعاني الذهنية ، وتحديده لها بأنها صور حاصلة في الأذهان لأشياء موجودة في الأعيان (١٠٣) ، وحديثه عن طرق المعرفة بكيفية تركيب المعانى وتضاعفها (١٠٤) ؛ أو طرق العلم باستشارة المعانى من مكائنها واستنباطها من معادنها (١٥) ، وحديثه عن القوى الحافظة والذاكرة والصناعة باعتبارها قوى لا يكمل للشاعر قول الشعر دونها (١٠٦) .

وأهم من ذلك كله حديث حازم عن كيفية تشكيل الشاعر لصوره ، وكيف يتم ذلك عن طريق تأمل الشاعر لما في ذاكرته من صور ، يجمع بينها في علاقات

(١٠٢) حازم : منهاج البلغاء ، ١٧ ، ١٨ - ١٩ .

(١٠٤) المرجع السابق / ٢٢ .

(١٠٥) المرجع السابق / ٣٩ - ٤٠ .

(١٠٦) المرجع السابق / ٤٢ - ٤٣ .

جديدة ، تبعا لما يلاحظه بين هذه الصور من تناسب وتشابه . يقول حازم (ولا اقتباس المعاني واستثارتها طريقان : أحدهما تقتبس منه مجرد الخيال ويبحث الفكر ، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر . فالأول يكون بالآتية الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم ، ويحصل لها ذلك بآتية التخيل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض . ولما يمتاز به بعضها من بعض ، ويشارك به بعضها بعضا . ولكون خيالات ما في الحس منتظمة في الفكر على حسب ماهي عليه ، لا يتباين فيه ما تشابه في الحس ، ولا يتشابه فيه ما يتباين في الحس . فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود ، وكانت للنفس قوة على معرفة ما عائل منها وما تخالف وما تضاد ، وبالجملية ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية ، أو عرضية ثابتة ، أو منتقلة ، أمكنها أن تتركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة ، وبالجملية الإدراك من أي طريق كان والتي لم تقع لكون النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولا في العقل ، ممكنا عنده وجوده وأن تنشئ على ذلك صوراً شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض .

... والطريق الثاني الذي اقتباس المعاني منه بسبب زائد على الخيال هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل . فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه أيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير (١٠٧) .

والحديث - في النص السابق - عن سيكولوجية الفعل التخيلي واضح كل الوضوح . وصلة الأفكار التي يطرحها حازم ، عن تخيل الشاعر لمعانيه وصوره ،

بالدراسات النفسية عند الفلاسفة لا تحتاج إلى تعليق أو تأكيد . إن الشاعر - فيما يرى حازم - يتأمل صور العالم المختزنة في ذاكرته، ويلاحظ النسب القائمة [بينها على نحو يمكنه من تشكيل صور فنية جديدة . ويصنع الشاعر - أو الأديب بعامة - نفس الأمر عندما يتأمل مخزونه الثقافي من نظم أو نثر أو تاريخ أو مش ، فيحاول ملاحظة نسبة جديدة بين أجزائه ، تساعده على استغلاله وإعادة تشكيله في صور جديدة أيضا . وإذا لم يفعل الشاعر ذلك لم يكن شاعرا حقا بل كان بكىء الطبع ، لا يستحق صفة الشاعر أو الأديب .

وواضح أن فاعلية التخيل قد أصبحت مرتبطة كل الارتباط بالقدرة على إدراك التناسب بين الأشياء ، وبالتالي على اكتشاف علاقات جديدة تجمع المتفاوت والمتباين في وحدة جديدة متجانسة . وليست هذه القدرة التي أتحدث عنها إلا ما يسميه حازم بالقوة الشاعرة ، تلك التي تتوسل بقوة التخيل والملاحظة للنسب والعلاقات القائمة بين الأشياء . وكأن الشاعر - فيما يراه حازم - هو ذلك الإنسان الذي يتمتع بقدر فائق من الحساسية ودقة الملاحظة ، مما يمكنه من النظر أبعد مما ينظر سواه ، ويكتشف التناسب والتجانس الذي لم يلحظه البشر العاديون بين الأشياء والعناصر .

إن القدرة على اكتشاف التناسب بين الأشياء هي علامة الشاعرية عند حازم وعلى أساس هذه القدرة يظهر التفاوت بين الشعراء وتم المفاضلة بينهم . وهذا أمر طبيعي طالما أن قوى النفوس لا تتفاضل إلا على أساس ملاحظة (الجهة النبوية في نسبة معنى إلى معنى والتنبيه إليها) (١٠٨) . وإذا كان الأمر كذلك فلا بد أن يكون أفضل الشعر هو ما وقع مبدعه نسبا فائقة بين معانيه أو صورته . ولا بد أن يؤثر مثل ذلك الشعر على المتلقي أكثر من غيره لأن (لانسفوس

في تقارن التماثلات وتشافعها والمنشآت والمتضادات وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاءً بالإفعال إلى مقتضى الكلام، لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعا من سئو ذلك لها في شيء واحد . وكذلك حال التقيح . وما كان أملاك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكاً لها . (١٠٩)

وطالما أن جمال الشعر قد رد إلى اكتشاف العلاقات بين الأشياء المتباعدة فلا جناح على الشاعر في أن تكون صورته التي تشكلها قوة التخيل والملاحظة عنده غير موجودة في عالم الواقع . أو غير مدركة في مجملها للحس . المهم أن تتألف عناصر هذه الصور في نسق يقبله العقل ، وينتسب بعضها إلى بعض في تركيبات (على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة .) ومن هنا يمكن لخيلة المتلقي أن تتقبل هذه الصور ، وتمثلها ، وتفترض امكانية وجودها .

ويترتب على هذه الفكرة ضرورة انحصار فاعلية التخيل الشعري في نطاق الممكنات دون المستحيلات . ذلك لأن نتاج التخيل الشعري إذا كان ممكناً سكنت إليه نفس المتلقي وجاز تمويهه عليها (والمحال تنفر عنه النفس ولا تقبله البتة ، فكان مناقضا لغرض الشعر ، إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول . بما فيه من حسن المحاكاة .) (١١٠) ومن هنا نسمع التفرقة القديمة بين الممتنع والمستحيل ، ويقبل الممتنع على أساس امكانية تخيله وإن لم يكن موجوداً في الواقع ، ويرفض المستحيل على أساس عدم امكانية وقوعه . أه تخيله ، كأن يكون الشيء طالما نازلاً في حال واحدة . ويصبح مدار التخيل الشعري — في النهاية — على (ما كان واجبا واقعا ، أو ممكنا معتاد الوقوع أو مقدره .) (١١١)

٠ ٤٥ (١٠٩) نفس المرجع / ٤٤ — ٤٥ .

٠ ٢٦٤ (١١٠) نفس المرجع / ٢٦٤ .

٠ ١٢٢ (١١١) نفس المرجع / ١٢٢ .

قد نجد تشابها ملحوظا بين أفكار حازم عن الممتنع والممكن وفكرة أرسطو عن الإمكان أو الاحتمال في كتابه «فن الشعر»، ولكن علينا أن نلاحظ الجوانب المتميزة التي تتبدى في أفكار حازم نتيجة إفادته من الدراسات النفسية عند الفلاسفة وقد لا نتفق مع حازم حول القيود التي يفرضها على حركة التخيل وفاعليته ولكن علينا أن نلاحظ أننا نتعامل مع ناقد قديم، يحترم قواعد العقل وقوانين العالم الخارجي كل الاحترام، ولا يستطيع أن يتقبل أى جموح في حركة الحيات يعصف بهذه القواعد أو بتلك القوانين .

ومهما يكن من أمر . فمن الصعب أن نتفق مع حازم حول تسليمه بوجود قوى نفسية متعددة، يصدر عن كل منها فعل خاص يقوم بدور متميز في عملية الإبداع الشعري. ويتجلى تسليم حازم بذلك فيما يذهب إليه من أن الشاعر لا يكمل له قول الشعر (إلا أن تكون له قوة حافظة، وقوة ماثرة، وقوة صانعة .) (١١٢) ويعود حازم إلى تفصيل هذه القوى عندما يتحدث عن عملية نظم الشعر نفسها وتفاوت الشعراء فيها تبعاً لقواهم الفكرية . ويعبر عن ذلك بقوله إن (التثؤد في مقاصد النظم وأغراضه، وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه، إنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية ، تتفاوت فيها أفكار الشعراء .

فأول تلك القوى - وهي عشر - القوة على التشبيه فيما لا يجرى على السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجرى على السجية ويصدر عن قريحة .

الثانية : القوة التي تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعاني الواقعة في تلك المقاصد . .

الثالثة : القوة على تصور صورة للقصيد تكون بها أحسن ما يمكن ...

الرابعة : القوة على تخيل المعانى بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها .
الخامسة : القوة على ملاحظة الوجوه التى بها يقع التناسب بين المعانى
وإيقاع تلك النسب بينها .

السادسة : القوة على التهدى إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة على
تلك المعانى .

السابعة : القوة على التحيل فى تسيير تلك العبارات متزنة وبناء مبادئها على
نهاياتها ونهاياتها على مبادئها .

الثامنة : القوة على الالتفات من حيز إلى حيز والخروج منه إليه
والتوصل به إليه .

التاسعة : القوة على تحسين وصل بعض القصدول ببعض والأبيات بعضها
ببعض . . .

العاشرة : القوة المانزة حسن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام
وبالنسبة إلى الموضع الموقع فيه الكلام . (١١٣)

ولاجدال فى أن مثل ذلك التقسيم يقوم على افتراض مؤداه أن العملية الإبداعية
تم على درجات متفاوتة ومراحل متباينة ، تخضع فى كل منها لقوة نفسية
أو ملكة متميزة عن غيرها . وهذا ما يصعب قبوله . لأننا أميل إلى أن نفهم
فاعلية العملية الإبداعية باعتبارها وحدة متكاملة ، لا تتجزأ إلى عناصر أو مراحل
متباينة أو متعاقبة . بمعنى أن الشاعر لا يبني قصيدته على مراحل . فيتصور
فى المرحلة الأولى - كما يقول حازم - كليات المقولات ومقاصدها ومعانيها باقية
قبل حصولها بالفعل ، ثم يبدأ مرحلة ثانية يتخيل فيها المعانى الجزئية المندرجة

تحت هذه الكليات بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها ، ثم يعود - في مرحلة
ثالثة - إلى ملاحظة وجوه التناسب بين المعاني ثم الألفاظ . . وهكذا حتى
يصل إلى آخر المراحل ، وتستوى القصيدة بين يديه : بعد أن اعتمد في كل
مرحلة على قوة فكرية بعينها . إن الخيال الشعري يتميز بالقدرة على خلق أثر
موجد من الكثرة ، مثلما يتميز بالقدرة على تعديل سلسلة من الأفكار ، بواسطة
فكرة واحدة سائدة ، أو انفعال واحد مسيطر . في مرحلة واحدة متكاملة
لا مراحل متعاقبة منفصلة . وكما يقول هيوم (Hulme) فإن العقل القوي الخيال
(يقبض على الأفكار الهامة للقصيدة أو اللوحة ويوحد ما بينها في وقت واحد
ويبدأ تبعاً لعلاقتها بهذه الفكرة ، دون أن ينسى إطلاقاً علاقات هذه الأفكار
بعضها ببعض . وعمله على هذا النحو أشبه ما يكون بحركة الثعبان التي تسرى
في جميع أجزاء جسده على الفور ، فتبتدى أفعالها الحرة ، في شكل اتواءات
تتحرك في وقت واحد صوب اتجاهات متضادة .) (١١٤)

ولكن علينا ألا نسرف في الاختلاف مع حازم ، لأن الرجل كان يفهم
العملية الشعرية في ضوء علم النفس القديم الذي يسلم ، كل التسليم ، بنظرية الملكات
أو القوى النفسية المتعددة . وهي نظرية انتهت بابن سينا (١١٥) - - ومعها حازم -
إلى تصور الحياة النفسية على أنها مقسمة إلى أقسام مختلفة متبايزة ومتعاندة
بدلاً من تصورهما على أنها وحدة متكاملة لا تتجزأ أو تنقسم . سواء أكان
ذلك في نشاطها الإبداعي أو في صدورهما عن الإنسان ككل .

ويبقى لحازم - رغم كل ما يمكن أن نختلف معه فيه - أنه استطاع
أن يتجاوز خطى أقرانه وأسلافه من النقاد والبلاغيين العرب ، ويصل إلى

ما لم يصلوا إليه. لقد حاول أن يصل ما بين التفكير النقدي والتفكير الفلسفي ويربط بينهما ربطاً خصباً ، مكنه من الوصول إلى تصورات أنضج من تصورات أسلافه أو معاصريه ، الذين لم يفيدوا مثله من الثقافة الفلسفية ، ومن ثم ظلت أدواتهم النقدية أعجز من أن تمكنهم من الحديث عن التخيل الشعري بنفس المستوى الذى نجده عند حازم ، بغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معه . وللأسف فإن أحداً لم يفد من تجربة حازم ، لأن الرجل جاء متأخراً - فى القرن السابع - بعد أن تحول ثراء النقد والتحليل البلاغى إلى نظريات جافة وقواعد منطقية باردة عند السكاكى ومدرسته من شرح التلخيص .

- ٥ -

ركز الفلاسفة على « التخيل » أكثر مما ركزوا على « التخيل » وفهموا الشعر على أساس أنه عملية تخيلية تم فى رعاية العقل ، أى أنه تخيل عقلى كما أسلفنا . وكان الشاعر يأخذ من المتخيلة والوهم مادته الجزئية . ثم يعرضها على عقله ويدع له وحده مسؤولية التصرف فيها . وعن طريق ممارسة العقل لدوره فى ضبط قوة التخيل عند الشاعر ، وتوجيهها ، فإنه يمكن للشعر أن يؤثر فى القوة المتخيلة للمتلقى وتلك بدورها ، تثير القوة النزوعية عند ذلك المتلقى . فتبعثها على التحريك نوعاً ما لأن القوة النزوعية تخدم المتخيلة وتستجيب لها . ومن ثم ينسب الأمر بالمتلقى إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة ، تهجلى فى فعل أو انفعال ، قادته إليه تخيل - التى تأثرت بالتخيل الشعري واستجابت له .

ويرتبط التخيل الشعري - على هذا النحو - بالانفعالات التى تعتور نفس المتلقى فتؤدى بها إلى قبض أو بسط . ومن هنا كان ابن سينا يرى أن (التخيل هو انفعال من تعجب ، أو تعظيم ، أو تهوين ، أو تصغير ، أو غم . أو نشاط .) (١١٦)

ويعنى ربط الشعر بالتخييل أن الشعر يتركب من كلام تخيل (تدعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقيض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكرى،) (١١٧) أى أن الاستجابة التى يحدثها الشعر فى المتلقى إنما هى استجابة تتم على مستوى «اللاوعى» الخالص، دون أن يتدخل العقل فيها. ومن هنا نفهم لماذا يوصف الانفعال الناتج عن التخييل الشعرى بأنه «انفعال نفسانى» من غير روية وفكر واختيار.

وتتحدد معالم هذه الاستجابة التى يحدثها التخييل فى المتلقى فى ضوء حقيقة مؤكدة، فى علم النفس الأرسطى، مؤداها أن الإنسان كثيرا ما يتبع انفعاله وتخيلاته أكثر مما يتبع عقله أو عامه، فيكون سلوكه بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو علمه. ويرتب على هذه الحقيقة نتيجة هامة، تتمثل فى أن التخييل الشعرى يستخدم فى مخاطبة إنسان يستهض لفعل من الأفعال، باستفرازه إليه، أو استدراجه نحوه وذلك إما بأن يكون الإنسان المستدرج لاروية له ترشده، فينهض نحو الفعل الذى يلتمس منه بالتخييل، فيقوم له التخييل مقام الروية، وإما أن يكون إنساناً له روية فى الذى يلتمس منه، ولا يؤمن إذا روى فيه أن يمتنع فيعاجل بالأقوال الشعرية، لتسبق بالتخييل رويته، حتى يبادر إلى ذلك الفعل فيكون منه بالعجلة، قبل أن يستدرك برويته ما فى عقبى ذلك الفعل، فيمتنع منه أصلاً، أو يتعقبه فيرى أن لا يستعجل فيه، ويؤخره إلى وقت آخر.) (١١٨)

وليس التخييل الشعرى - بهذا الفهم - سوى عملية لإيهام تقوم على مخاطبة المتلقى، وتحاول أن تحرك قواه غير العاقلة وتثيرها، بحيث تجعلها تسيطر أو تخدّر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها، ومن هنا يدعن المتلقى للشعر ويستجيب لتخيلاته وليس بين هذه الفكرة والنظر إلى الشعر، باعتباره نوعاً من أنواع الأقيسة المخادعة أدنى فارق. وسواء عند الفلاسفة أن يقوم التخييل الشعرى على أساس نفسى

(١١٧) ابن سينا: فن الشعر / ١٦١ .

(١١٨) النرايس: احصاء العلوم / ٦٨ - ٦٩ .

خالص فيصبح إيهاما ، أو يقوم على أساس منطقي خالص فيصبح مخادعة أو مغالطة . ذلك لأن كلا الأساسين ينطلق من جذر واحد وينتهي إلى نتيجة واحدة .

من هنا كان يقال إن استدراج السامعين إلى أمر من الأمور إنما يتم عن طريق الأقاويل الانفعالية (التي توقع في نفوسهم محبة له ، أو ميلا إليه ، أو طمعا فيه أو غضبا وسخطا على خصمه) . (١١٩) مثلما يقال إن المخيلات مقدمات تقال لتخيل شيئا على أنه شيء آخر ، حتى يتبعها قبض أو بسط للنفس . (١٢٠) . ويصبح الشعر — في النهاية — من قبيل الأقيسة المنطقية المركبة من مقدمات مخيلة (بسط الطبع نحو أمر وتقبضه عنه ، مع العلم بكونها كاذبة ؛ كمن يقول : لا تأكل هذا العسل فإنه مرة مقيئة ، والمرة المقيئة لا تؤكل ، فيوهم الطبع أنه حق مع معرفة الذهن بأنه كاذب فيتفزز عنه . وكذلك ما يقال بأن هذا أسد وهذا بدر فيحس به شئ في العين مع العلم بكذب القول .) (١٢١)

وتحدد القيمة المعرفية للشعر في ضوء هذا الفهم للتخييل الشعري . إن الشعر لا يقدم نوعا متميزا ، أو قيما ، من المعرفة ، بل لعله من الأوفق أن يقال إنه لا يقدم معرفة على الإطلاق . الشعر تخييل فحسب ، وكونه كذلك يعني أنه لا يهدف إلى إيقاع تصديق أو توصيل اعتقاد . وإذا كان التصديق يعتمد كل الاعتماد على مطابقة الكلام للواقع ، فإن التخييل لا يعتمد إلا على مالم الكلام نفسه من هيئة تحدث الانفعال . ولذلك جاز أن تكون مادته صادقة أو كاذبة ، فليس ذلك هاما ، ولا هو مؤثر في ماهيته ، إنما الهام هو ما يحدثه التخييل من إثارة في نفس المتلقي ، وما يتبع ذلك ، أو بصاحبه ، من انفعال بنفس القول المخيل . وإذن فيمكن

(١١٩) ابن سينا : المجموع ، القسم الخاص بالخطابة / ٢٢ .

(١٢٠) ابن سينا ، النجاة / ١٠٠ .

(١٢١) ابن سينا ، عيون الحكمة / ١٢ .

أن نذهب إلى أن غاية التخيل الشعري لا علاقة لها بالمقدرة على توصيل معارف عميقة أو ثابتة .

لا يهدف التخيل إلا إلى محض إيهام بمجموعة من الأشياء المقررة سلفا وهو يعتمد - ضمن ما يعتمد - على مقدمات مشكوك في صوابها أو صحتها . قد لا يأبه الفلاسفة بصواب المقدمات الشعرية أو كذبها . ولكن علينا ألا ننسى أنهم لم يتوقفوا عن النظر إليها باعتبارها أدنى أنواع المقدمات في المنطق . فيقال - مثلا - إن أرسطو تأمل مراتب إقناعات النفس ورتبها ، وجعل لها قانونا صناعيا ليتوصل بها إلى حقائق الأشياء . ونظر أرسطو - فيما يقال - فإذا أنواع القياسات التي يلتبس بها تصحيح رأى ويتوصل بها إلى حقيقة أمر من الأمور - خمسة . والشعر أدنى هذه الأنواع وأهونها ، لأنه يتركب من أقوال تخيل في الشيء أنه على صورة وليس هو عليها بالحقيقة . (١٢٢)

قد يقصد بالتخيل الشعري خيرا ؛ فيستخدم في الحث على الفضائل ، كما يستخدم في تعاليم العامة وجمهور الأمم والمدن ، (١٢٣) ولكنه قد يستخدم في الباطل . خاصة أن طبيعة مادته وصلتها بالانفعالات والفرائز لا تمنع من ذلك بل تؤدي إليه . وكثيرا ما يستجيب الإنسان لتخيل شعري فاسد فيبادر إلى العمل بمقتضاه ، فتجىء أفعاله رديئة قبيحة . (١٢٤)

ولا مفر من أن نسمع الأصدااء الأفلاطونية تردد على ألسنة فلاسفة يركزون على الجوانب الأخلاقية تركيزا لافتا . ومنذ أواخر القرن الثالث يشير أبو زكريا الرازي إلى ضرر قصص العشاق ورواية الرقيق الغزل من الشعر على نفس الإنسان وما يترتب على ذلك من شرور ، تتمثل في إطلاق سراح القوى الحيوانية

(١٢٢) . مسكويه : كتاب السعادة / ٦٢ - ٦٤ .

(١٢٣) . الفارابي : كتاب تحصيل السعادة / ٣٨ وانظر الموسيقى الكبير / ١١٨٤ .

(١٢٤) . مسكويه : كتاب السعادة / ٦٤ .

والشهوانية. (١٢٦) وفي القرن الرابع بطالب مسكويه بالحجر على (انظر في الأشعار السخيفة وما فيها من ذكر العشق وأهله ، وما يوهمه أصحابها أنه ضرب من الظرف ورقه الطبع . فإن هذا باب مفسد للأحداث جدا .) (١٢٦) ويذهب الغزالي - في النصف الثاني من القرن الخامس - إلى القول بأن غرض الشاعر إنما هو (الإيقاع في النفس وتحريك القوة الشهوانية والغضبية بأن يشبه الأشياء بعضها ببعض... حتى أن الإنسان يشبه له الشيء الحسن بالقبيح فينافره.) (١٣٧) وهكذا ، حتى ينمى الأمر إلى ابن باجة الأندلسي - أوائل القرن السادس - فيبلور الهجوم الأخلاقي على التخجيل الشعري في قوله (وأما ما يقصد به الشاعر فلا مدخل له في العمل الفاضل ، وإنما هو شوق أو مجرى مجرى الشوق .) (١٢٨) ومعنى هذه النصوص أن التخجيل الشعري - شأنه شأن التخيل الإنساني بوجه عام - نتاج لمستويات دنيا من نفس قائله ، واستغلال لمستويات دنيا في نفس من يتلقاه . وليس ثمة احترام - بعد ذلك كله - لقيمة النشاط الوجداني داخل النفس الإنسانية ، وليس ثمة اعتبار أو تقدير لما يمكن أن يوصله الشعر إلى المتلقي من معارف إنسانية عميقة .

ولاتمنح هذه النظرة - بالتأكيد - الشعر منزلة رفيعة . إن التعارض القائم بين العقل والتخيل ينمو ويصبح تعارضا بين الشعر والفلسفة . ومن العسير أن نجد فيلسوفا عربيا ينظر إلى الشعر على أنه يخلق نوعا من المعرفة خاصة به . يستطيع أن ينافس المعرفة التي تستخلص من براهين الفلاسفة . وما يمكن أن يقوله الناقد المعاصر من أن الشعر يعرض التجربة الإنسانية عرضا خياليا . في شكل

(١٢٥) الرازي : رسائل فلسفية / ٢٥ - ٢٦ .

(١٢٦) مسكويه : تهذيب الاخلاق / ٤٨ - ٤٩ .

(١٢٧) الغزالي : فرائد اللآلئ ؛ مع معراج السعادة / ٩١ .

(١٢٨) ابن باجة : تدبير المتوحد / ٤٢ .

موحد له مغزاه وقيمه بالنسبة للمبدع والمتلقى على السواء ، وأنه بذلك بمنحنا نوعاً خاصاً من المعرفة ، له طبيعته المتميزة ، وأهميته الكبرى في الحياة الإنسانية ، أقول إن مثل هذا القول لن يصبح - في نظر الفلاسفة الذين نتعامل معهم بل في نظر النقاد والبلاغيين - إلا ضرباً من العبث والهديان . إن المعرفة الحققة هي غاية الفلسفة وليست غاية الشعر ، ووسيلتها الأقاويل البرهانية التي هي أشد أقسام المنطق شرفاً وأحقها بالرياسة وليست الأقاويل الشعرية . (١٢٩)

صحيح أن ابن سينا - بوجه خاص - يتعامل مع الشعر في حدود أرسطية واضحة محددة . وصحيح ، أيضاً ، أنه يتقبل فكرة أرسطو عن الاحتمال والضرورة ، ويفهمها تفهماً جيداً ، ويمضي معها حتى يصل إلى أن الشعر أسمى مقاماً من التاريخ ، لأن التاريخ يروي الجزئي بينما الشعر يحاكي الكلي العام ، ولا يتقيد بما كان فحسب (بل وبما يكون ، وبما يقدر كونه ، وإن لم يكن بالحقيقة .) (١٣٠) إن الشاعر - فيما يرى أرسطو - يعمل وفقاً لقانون الاحتمال والضرورة لا وفقاً للحظ العابر أو الخواطر الطارئة . بمعنى أن الشاعر لا يحاكي المتغير ، أو العارض أو الخاص ، بقدر ما يحاكي العام ، والمحتمل ، والممكن بالضرورة ، وبالجملة يحاكي كل ما يتوافق مع طبائع الإنسان وقوانين العالم الأساسية . ومن ثم فإن الشاعر يصبح في وضع معرفي أفضل من وضع المؤرخ ، ذلك لأن اقتصار الثاني على ما قد يحدث بالفعل ، يبعد بينه وبين قوانين العالم الأساسية التي يكشف عنها الأول في ضوء تركيزه على المحتمل والممكن بالضرورة . وبالتالي يصبح الشاعر أقرب إلى الفيلسوف ، وأسمى مقاماً من المؤرخ . وربما لم يفهم ابن سينا الفكرة الأرسطية على هذا النحو ، ولكنه - وهذا هو المهم - أدرك أن الشعر (أكثر مشابهة للفلسفة لأنه أشد تناولاً للموجود وأحكم بالحكم الكلي .) (١٣١) وهذا قول يعطى

(١٢٩) الفارابي : إحصاء العلوم / ٧٢ .

(١٣٠) ابن سينا : فن الشعر / ١٨٤ .

(١٣١) المرجع السابق / ١٨٢ .

للشعر قيمة واضحة . بل إننا يمكن أن نبنى - عن طريق ذلك القول - تصورا طيبا عن الجانب المعرفي من الخيال الأدبي . ونفترض - مع شرح أرسطو المحدثين - أن الكذبة التاريخية قد تكون حقيقة مثالية ، وأن « المحتمل غير الممكن » قد يعكس حقيقة أعمق من « الممكن غير المحتمل » . وعند هذا المستوى يغدو الخيال الشعري وسيلة لاستكشاف عالم الحقيقة . ويصبح الشعر شكلا من أشكال المعرفة ، لا يمكن التعبير عنها أو نقلها بأية وسيلة أخرى . (١٣٢)

ولكن علينا - قبل أن نمضي في إسقاط تصورات معاصرة على نصوص قديمة - أن نتذكر أن علم النفس الأرسطي لم يمنح الخيال - في حقيقة الأمر - منزلة رفيعة ، بل وضعه مع القرى الحيوانية على صعيد واحد . أما بالنسبة لابن سينا فلاأظنه قد آمن بإمكانية التشابه بين الشعر والفلسفة إلا من حيث الظاهر فحسب . صحيح أن الشعر يصل إلى حكم كلي ، ولكن ما أبعد الفرق بين الحكم الكلي الذي يؤديه الشعر والحكم الكلي الذي تؤديه الفلسفة . الحكم الكلي في الفلسفة يفترض فيه أن يكون تجريدا خالصا ، لا يشوبه الحس أو يعلق به ، ولا يرتبط بعاطفة أو انفعال . أما في الشعر فإن ذلك الحكم لا ينفصل عن الإحساس والتخيل والانفعال ، بل إنه لا يظهر إلا بفضل هذه الأشياء ، ولا يتجسد إلا من خلالها . ومعنى ذلك أن الحكم الكلي ، في الشعر ، يظل محصورا في نطاق الجزئي والحسي ، فلا يفارقهما بحال من الأحوال ، بل إنه - في حقيقة الأمر - لا يستحق هذه الصفة - صفة الكلية - إلا مجازاً ، لأنه لا يفارق صفتي الحسية والجزئية ، كما يجعله - دوما - أدنى قيمة من الحكم الفلسفي الذي يتسم بالتجريد والشمول . ويظل الشعر - شأنه في ذلك شأن الخطابة - أقرب ما يكون إلى المنافع الجزئية الهينة التي ترفع عنها الفلسفة في أعلى مستوياتها

ولذلك فإن (منافع القياسات الشعرية قريبة من منافع القياسات الخطابية. فإنها إنما يستعان بها في الجزئيات من الأمور دون الكليات والعلوم.) (١٣٣)

قد ينفع التخيل الشعري - لو سيطر عليه العقل - في منافع هينة، فيردع النفس الحيوانية والشهوانية، ويساعد على تهذيب الأخلاق، أو يشارك في نصره مذهب أو عقيدة، ولكنم بذاته - قاصر عن الوصول إلى شيء ذي بال، أو قيمة - بل إنه - لو ترك وشأنه - قابل للانحراف، ومن هنا تأتي أهمية العقل بالنسبة للشاعر - بل تأتي أهمية صناعة المنطق أيضاً. فإذا كان العقل يضبط ملكه التخيل ويكبح جماح القوى الخفية الحبيسة في أغوار النفس المظلمة، فإن صناعة المنطق (تعطى بالجملة القوانين التي من شأنها أن تقوم العقل وتسد الإنسان نحو طريق الصواب ونحو الحق.) (١٣٤) ومن هنا كان الفارابي متوافقاً مع نفسه ومع ذلك التصور العام عندما طالب الشعراء بمعرفة أقسام المنطق، وكل أنواع القياس، حتى يصلوا إلى أقصى درجات الاتقان والبعد عن الزلل في صناعتهم. (١٣٥) ومن هنا أيضاً - كان الفارابي يتحدث عن الشعراء الذين يقولون الشعر معتمدين على الموهبة فحسب على أنهم (غير مسلجين بالحقيقة، لما عدموا من كمال الروية والتثبت في الصناعة.) (١٣٦) ويضعهم في مرتبة أقل من مرتبة أولئك العارفين بصناعة الشعر حق المعرفة (حتى لا يند عنهم خاصة من خواصها، ولا قانوناً من قوانينها في أي نوع شرعوا فيه. وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجين.) (١٣٧) وترجع كلمة « المسلجس » التي يستخدمها الفارابي إلى أصل يوناني يشير إلى

(١٣٣) ابن سينا : عيون الحكمة / ١٤ .

(١٣٤) الفارابي : احصاء العلوم / ٥٣ .

(١٣٥) المرجع السابق / ٢٤ .

(١٣٦) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، أرسلها طالميس : عن الشعر

١٥٥ /

(١٣٧) المرجع السابق / ١٥٦ .

أ القياس في المنطق ، مما يشي بتداخل الصلة بين الفنين ، وإلى تحول الشعر إلى قياس من أقيسه المنطق .

- ٦ -

أشرت إلى أن المصطلحات المتعلقة بالتخييل انتقلت من دائرة البحث الفلسفي إلى دائرة البحث البلاغي والنقدي ، بعد أن قدم الفارابي مفهوم التخييل الشعري للفلاسفة والبلغاء على السواء . وإذا كان مصطلح « التخييل » قد نال قدرا لا بأس به من سوء الظن ، عندها نظر إليه الفلاسفة من حيث ارتباطه بالملكات الإنسانية الدنيا ، ومدى تأثيره بها وتأثيره فيها ، ومن حيث صلته بالمعارف الراقية وعجزه عن الوصول إليها ، لانحصاره في نطاق الحسي والحزني - أقول إذا كان المصطلح قد نال هذا القدر من سوء الظن في المجال الفلسفي فإنه من الطبيعي أن ينعكس ذلك على الاستخدام الأدبي للمصطلح في مجالات البحث النقدي ، ومن ثم يصبح المصطلح قرينا لعمليات الخداعة والإيهام ، ومرادفا للأقاويل الكاذبة والباطلة ، و يصبح - بذلك كله - موضعاً للريبة والاهتمام .

وفي ضوء هذه النتيجة العامة نستطيع أن نفهم لماذا توقف أبو هلال العسكري - في القرن الرابع - عند تعريف ابن المقفع للبلاغة بأنها (كشف ما غمض من الحق ، وتصوير الحق في صورة الباطل ، والباطل في صورة الحق) . وشرحه له بقوله (وإنما الشأن في تحسين ما ليس بحسن وتصحيح ما ليس بصحيح يضرب من الاحتمال والتخييل .) (١٣٨) وقریب من ذلك مقاله أبو سليمان المنطقي - أستاذ أبي حيان التوحيدي - من أن (حكم الكتاب وأصحاب الخطابة مخايل تصدق قليلا وتكاذب كثيرا ، فليس لها رسوخ في القلب ، ولا ثبات

في العقل .) (١٣٩)

ويتحدث ابن رشيقي - في القرن الخامس - عن اقتران الشعر بالسحر لأنه (يخيل للإنسان ما لم يكن للطافته وحيلة صاحبه .) (١٤٠) وبصف الشريف الرضي طيف الخيال الذي يذكره الشعراء كثيرا على أساس أنه (تخييل وتمثيل، واعتقادات، وظنون، باطلة؛ فع اليقظة لا يحصل في اليدي شيء منه إلا ذلك الظن الباطل والتخييل الفاسد .) (١٤١) ويشرح التبريزي قول أبي العلاء:

وقلت الشمس في البيداء تبر ومثلك من تخيل ثم خالا

بقوله: (وحالك في الخيال الباطل أنك تخيلت ثم خلت، أي تكلفت الظن وتعرضت له، ومثلت الخيال في ذهنك، ثم حققت ذلك الظن وصدقت تلك الخيلة، وأطعت الوهم الكاذب. وكذلك النفس خلقت مطيعة للأوهام وإن كانت كاذبة، لأنها ترى تشاكلا بين شيئين في بعض الأوصاف فتحكم بأنه هو .) (١٤٢).

ويشرح البطلويسي - في القرن السادس - بيت أبي العلاء:

لعبت بسحرنا والشعر سحر فقتنا منه توبتنا النصوحا

بقوله: (كان الشعراء يستميلون النفوس بتخييلات أشعارهم، كما يستميلها السحرة بتمويهات أسحارهم، إلى أن ظهر من معجزات سحر ما أسقط شعرهم كما ظهر من معجزات موسى عليه السلام ما أبطل سحرهم .) (١٤٣) ويفترض

١٣٩) أبو حيان التوحيدي : المتابسات / ٣٠٠ .

١٤٠) ابن رشيقي : العمدة / ١ .

١٤١) الشريف المرتضى : طيف الخيال / ١٣٩ .

١٤٢) شروح سقط الزند / ١ / ٣١ .

١٤٣) المرجع السابق / ١ / ٢٧٦ .

البطلبيوسى - فى موضع آخر - أن الشعر مؤسس على الحال ومبنى على تزوير المقال ، (١٤٤) ذلك لأن الشعر (باطل يحلى فى معرض حق ، وكذب بصور بصورة صدق .) (١٤٥) ومن أجل ذلك الفهم نجد شاعرا مثل ابن خلفجة - عاصر البطلبيوسى - يدافع عن شعره ، ضد تزمت فقهاء عصره على أساس (أنه يستجاز فى صناعة الشعر ، لا فى صناعة النثر ، أن يقول القائل « إنى فعات » و « إنى صنعت » من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة ، فإن الشعر مأخذ وطريقة . وإذا كان القصد فيه التخيل فليس القصد فيه الصدق ، ولا يعاب فيه الكذب .) (١٤٦) ولعل ذلك الفهم للشعر هو مادفع ابن بسام - صاحب النخيرة - إلى الانصراف عن الشعر وتبرير ذلك بقوله إن الشعر (أكثره خدعة محتال وخلمة محتال ؛ جده تمويه وتخيل ، وهزله تدليه وتضليل .) (١٤٧)

وفى القرن السابع يشرح ابن أبى الحديد مفهوم الشعر على أساس أنه (كل قياس تخيل يعلم العاقل كذبه ، لكنه يحدث له - مع ذلك - نوع قبض أو بسط ، أو لإقدام ، أو لإحجام ، كما يقال : لا تأكلوا العسل فإنه ثمرة مقيته ، أو يقال للحلواء الرطبة المزعقة : لا تأكلها فإنها غائط ؛ فالعقل والحس يكذبان هذا الكلام الذى هوفى قوة قياس صورته هكذا : كل غائط فهو غير مأكلة ، ومع علمه بكذبه ينقبض عن الأكل . وأكثر لإقدام الناس وإحجامهم بسبب هذه التخيلات والأوهام ، وهى الأقيسة الشعرية .) (١٤٨) وهكذا يعضى الحال بمصطلح التخيل الشعرى حتى يصبح من المألوف أن نسمع أن الشعر لا يوجد إلا كلما

(١٤٤) البلى : الف بء / ٦٥ .

(١٤٥) البطلبيوسى : الانتساب / ١٥ .

(١٤٦) ديوان ابن خلفجة / ١٠ - ١١ .

(١٤٧) ابن بسام : الزخيرة / ٧ .

(١٤٨) ابن أبى الحديد : الفلك الدائر ، بديل المثل السائر لابن الأثير ١٩١/٤ .

أمعن الشاعر في الخروج (إلى الإفراط في الكذب يستعين بالتخييلات والتشيلات). (١٤٩)

ولا تكفى كل هذه النصوص السابقة لبيان الدلالات العامة التي يستخدم بها مصطلح التخيل. ومن الأفضل أن نتوقف وقفة أكثر تفصيلا عند أمثلة أكثر تحديداً، يمكن أن نجدها عند عبد القاهر في القرن الخامس، والزمخشري في القرن السادس، وحازم القرطاجني في القرن السابع. أما عبد القاهر فإنه يقسم المعاني إلى قسمين متباينين: عقلية وتخيلية، ويقم الموازنة بينهما على أساس ما في كليهما من صدق وكذب، فيصبح «المعنى التخيلي» نقيضاً صارماً للمعنى الحقيقي، أي أن المعنى التخيلي هو (الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق وأن ما أثبتته ثابت وما نفاه منفي). (١٥٠) أي أنه نوع من الدعوى تخادع النفس وترهبها ما لا ترى (باحتمجاج تحمل، وقياس تصنع فيه وتعمل). (١٥١) مثال ذلك قول أبي تمام:

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالى

(فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة في قدره، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه، وجب بالقياس أن يزل عن الكريم زليل السيل عن الطود العظيم. ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام لا تحصيل وإحكام؛ فالعلة في أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية أن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الإنصباب، وتمنعه عن الإنسياب، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال). (١٥٢)

هذا النوع من القياس الخادع، أو التخيل، هو موضوع الشعر والخطابة

(١٤٩) راجع غرناوم: دراسات في الأدب العربي / ٣٥.

(١٥٠) عبد القاهر: أسرار البلاغة / ٢٤٥.

(١٥١) نفس المرجع والصفحة.

(١٥٢) المرجع السابق / ٢٤٥ - ٢٤٦.

في نفس الوقت ، ذلك لأن الشعراء والخطباء يجعلون اجتماع الشيثين في وصف علة^١ الحكم يريدونه ، وإن لم يكن كذلك في المعقول ومقتضيات العقول (ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلا وعلة كما أدعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية ، وأن يأتي على ماضيره قاعدة وأساسا بيينة عقلية ، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بلايينة .) (١٥٣)

وعندما يوازن عبدالقاهر بين « المعنى التخيلي » و « المعنى الحقيقي » نجده أميل إلى الثاني ؛ ذلك لأن المعاني الحقيقية هي مدار أحاديث النبي (صلعم) وكلام الصحابة وآثار السلف ، الذين شأنهم وقصدهم الحق . وإذا كان المعنى الحقيقي هو الذي اتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه في كل جيل وأمة فمن البديهي أن يكون أفضل من المعنى التخيلي وأقوم منه . (١٥٤) ومهما قل القائلون في محاسن التخيل في الشعر ، وقللوا — في مقابل ذلك — من شأن التحقيق . وذهبوا إلى أن المعاني المعرفة في الصدق في حكم المحصور الذي لا يزيد ولا ينقص ، فإن العقل حتى النهاية — ناصر المعنى الحقيقي ومفضله على ما سواه (وما كان العقل ناصره ، والتحقيق شاهده ، فهو العزيز جانبه ، المنيع مناكبه . . . هذا ، ومن سلم أن المعاني المعرفة في الصدق ، المستخرجة من معدن الحق ، في حكم الجامد الذي لا ينقص ، واحصورا الذي لا يزيد ؟ وإن أردت أن تعرف بطلان هذه الدعوى فانظر إلى قول أبي فراس :

وكنا كالسهام إذا أصابت مراميها فراميا أصابنا

ألمست تراه عقليا عزيقا في نسبه ، معترفا بقوة سببه ، وهو على ذلك من فرائد أبي فراس التي هو أبو عذرها والسابق إلى إثارة سرها .) (١٥٥)

وهكذا يصبح التخيل الذي هو قوام الشعر وجوهره قياسا خادعا يقوم على

(١٥٣) نفس المرجع / ٢٤٨ .

(١٥٤) نفس المرجع / ٢٤٢ .

(١٥٥) نفس المرجع / ٢٥١ .

مقدمات كاذبة توهم المتلقى بمعان خادعة تضلله . وليست هذه النظرة - الحقيقية - إلا نتيجة لما أنتهى إليه الفلاسفة من تحديد لعملية التخيل الشعري . ولقد زاد من تضخيم سوء ظن عبد القاهر بفاعلية التخيل الشعري أن الرجل كان شافعي المذهب أشعري العقيدة ، وهما صفتان تميلان بصاحبهما إلى اتخاذ موقف أخلاقي صارم من الموازنة بين التخيل والتصديق ، خاصة عندما يكون التصديق هو موضوع أحاديث الرسول وجملة الصحابة والتابعين . ولقد أدى ذلك بعبد القاهر إلى الوقوع في الارتباك والتناقض في معالجته التفصيلية للتخيل .

إن التخيل عند الفارابي وابن سينا من بعده يستخدم - ضمن ما يستخدم - باعتباره اسم جنس تندرج تحته أنواع التشبيه والاستعارة ، على أساس أنها صور ومعان تخيلية تقوم على الإيهام ، فإذا كان عبد القاهر يرى أن التخيل خداع للعقل ومحض تزويق للباطل ، فهل تعد الاستعارة كذلك ، وهي كثيرة الورد في القرآن ؟ هنا يضطرب عبد القاهر فيقول (وجملة الحديث الذي أريده بالتخيل ههنا ما ثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً ، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويربها مالا ترى . فأما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المخدوف ، في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو مثبت أمراً عقلياً صحيحاً ، ويدعى دعوى لها سنخ في العقل .) (١٥٦) إلا أن عبد القاهر سرعان ما يتناسى هذا الفارق المصطنع ، ومن ثم يدخل الاستعارة والتشبيه ضمن التخيل ، ويعالجهما - في ضوء فكرته عن الإدعاء والمبالغة - على أنها معان وصور تخيلية ، تماماً مثلما يفعل شراح أرسطو من الفلاسفة . وهكذا يقول - عندما يتحدث عن أنواع التخيل - (فقد حصل من هذا الباب أن الاسم المستعار كلما كان قدمه أثبت في مكانه ، وكان موضعه من الكلام أضمن به وأشد

محاماة عليه ، وأمنع لك من أن تتركه وترجع إلى الظاهر وتصرح بالتشبيه ، فأمر التخييل فيه أقوى ، ودعوى المتكلم له أظهر . (١٥٧) أى أن الالة تعارة تصبغ في حكم المعاني التخيلية بعد أن كانت قد خرجت منها في أول الكلام . (١٥٨) ولم يوقع عبد القاهر في ذلك الاضطراب والتناقض إلا إلحاحه على ربط التخييل الكذب وجعله نقيضاً للحقيقة والصدق .

أما الزمخشري المعزى فقد كان أكثر تحمراً من عبد القاهر الأشعري وأكثر منه ذكاء في معالجة مفهوم التخييل . لقد استبعد كل دلالات المخادعة التي تعتور المصطلح ، ولم ينظر إليه من زاوية منطقية ، أو كلامية ، توازن بين الصدق الكذب كما فعل عبد القاهر ، وإنما نظر إلى التخييل على أساس أنه تمثيل للمعاني المجردة وطريقة من طرائق تجسيم المعنوي وتصويره للحس فحسب . وعندما فهم الزمخشري مصطلح التخييل في هذه الحدود الفنية الخالصة ، التي لا تسبب أي قدر من القلق الديني ، تمكن من معالجة أسلوب القرآن ، ودراسة « تخييلاته » دون أن يشمرهشيء من الارتباك ، أو الحرج ، الذي شعر به عبد القاهر . ومن هنا حدثنا الزمخشري عن « التشبيه التخيلي » وعن « الاستعارة التخيلية » في القرآن دون أدنى توتر أو اضطراب .

ومع ذلك فإن الزمخشري لم ينبج من اللوم والهجوم ، للسمعة السيئة التي اكتسبها كلمة التخييل . وينهال ابن المنير السني على الزمخشري لوماً وتقريراً لاستخدامه كلمة لا تليق بوصف جلال القرآن ؛ فإذا فسر الزمخشري — مثلاً — قوله تعالى « وسع كرسيه السموات والأرض » بأنه تخييل للعظمة فحسب ، قال ابن المنير (قوله . . . إن ذلك تخييل للعظمة سوء أدب في الإطلاق وبعد

(١٥٧) المرجع السابق / ٢٩٥ .

(١٥٨) المرجع السابق / ٢٥٥ ، ٢٥٦ ، ٢٥٨ وبالنسبة للتشبيه / ٢٦٢ ، ٢٦٤ .

في الإضرار ، فإن التخييل إنما يستعمل في الأباطيل وما ليست له حقيقة صادقة . فإن يكن معنى ما قاله صحيحا فقد أخطأ في التعبير عنه ، بعبارة موهمة - لا مدخل لها في الأدب الشرعي . (٥٩) ويقول ابن المنير في موضع آخر (أما إطلاقه التخييل على كلام الله تعالى فمردود ولم يرد به سمع . وقد كثرت أكارنا عليه فلهذا اللفظة .) (١٦٠) وفي موضع ثالث نسمع (إنا مخاطبون باجتناب الألفاظ الموهمة في جلال الله تعالى وإن كانت معانيها صحيحة . وأي إيهام أشد من إيهام لفظ التخييل .) (١٦١) ويمضي ابن المنير عن هذه الوتيرة متعتبا الزنحري كلما استخدم لفظ «التخييل» مما بشئ بسوء الظن الذي كان يعتبر الكلمة في استعمالها الأدبية .

ولقد واجه حازم القرطاجني كل الظلال السيئة التي تعتور التخييل الشعري وشعر أن عليه أن يتصدى للهجوم على المصطلح نفسه ، وينقذ عنه ما يتهتم به ، ويرد على سوء فهم المتكلمين للشعر ، خاصة أولئك الذين قرأوا التخييل بالكذب وافترضوا أن القول الخييل هو القول الكاذب بالضرورة . وبسبب ذلك كله تجاهل حازم كل ما أبداه الفلاسفة من تقليل لشأن الشعر ، وألح على أن المقصود بالأقاويل الشعرية إنما هو (استجلاب المنافع واستدفاع المضار ، ببسطها النصوص إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد ، بما يخيل لها فيه من خير أو شر .) (١٦٢) أما عن سوء فهم المتكلمين للشعر فيقول حازم (وإنما غلط في هذا - فظن أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة - قوم من المتكلمين لم يكن لهم علم بالشعر ، لا من جهة مزاولته ، ولا من جهة الطرق الموصلة إلى معرفته . ولا معرج على ما يقوله في الشيء من لا يعرفه ، ولا التفات إلى رأيه فيه . وإنما يطلب الشيء من أهله ، وإنما يقبل رأى المرء فيما يعرفه . وليس هذا جرحة للمتكلمين

١٥٩. أحمد بن المنير : الانتصاف ، بهامش النكتات للزمخشري ٢٩٢/١ .

١٦٠. المرجع السابق ٥٨٦/١ .

١٦١. المرجع السابق ١٦٣/٢ وانظر ٤٠/٢ .

١٦٢. حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ٢٣٧ .

ولا قدحا في صناعتهم ، فإن تكليفهم بأن يعلموا من طريقهم ما ليس منها شطط . (١٦٣)

لقد شعر حازم أن عليه أن يواجه صفة الكذب التي تلتصق عادة بالشعر ، خاصة وأن نفي هذه الصفة عن الشعر يزيل كل ما يعلق بمفهوم التخييل نفسه من سوء ظن أوروبية . ولقد حسم حازم الموقف - من وجهة نظره على الأقل - عندما أخرج قضية الصدق والكذب من طبيعة الشعر جملة ، وركز على أهمية التخييل ووظيفته فحسب ، وأظهر أن الجدل الطويل الذي دار حول صدق الشعر أو كذبه إنما هو تباعد عن موضوع الشعر نفسه ، وخروج على طبيعة البحث النقدي ، بمعنى أن الناقد - فيما يرى حازم - لا ينبغي عليه أن يتساءل عما إذا كانت القصيدة صادقة أو كاذبة ، وإنما عليه أن يتساءل - أولاً - عن موقعها من المتلقى وتأثيرها في انفعالاته ، وقدرتها على توجيه سلوكه ، طالما أن الغرض النهائي من الشعر هو التأثير الموجه للسلوك . ولقد أفاد حازم - في وضعه للقضية على هذا النحو - من اجتهادات الفارابي ومن ابن سينا بوجه خاص :

لقد انتهى الفارابي وابن سينا إلى التمييز بين التخييل والتصديق على أساس أن التصديق يراد به دلالة الكلام على حقيقة الشيء الموجود ، وينظر فيه إلى مطابقة الكلام لحال المقول فيه ، أما التخييل فإنه لا يقصد منه إلا التأثير النفسي للمقول ذاته ، دون النظر إلى مطابقة ذلك القول لشيء خارج عنه . ويطور حازم هذه الفكرة ، فيرى أن صناعة الشعر إنما تقوم (على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقوال ، وإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة .) (١٦٤) وإذا كان الأمر كذلك فإن مسألة التعارض بين التخييل والتصديق تصبح غير ذات موضوع في دراسة الشعر ، لأن المقصود منه هو حسن المحاكاة وما يتبعها من تأثير فحسب وإذا كان الشاعر يخيل الأشياء على ما هي عليه ، أو على غير ما هي عليه ، فإن

(١٦٣) المرجع السابق / ٨٦ - ٨٧ .

(١٦٤) المرجع السابق / ٦٢ .

لقول الشعري لا يقع - بالضرورة - في طرف واحد من النقيضين اللذين هما الصدق والكذب ، إنما يقع تارة صادقا ، وتارة كاذبا ، ولا معول في جودته وحسن تأثيره على صدقه أو كذبه ، لأن ماتقوم به صناعة الشعر - وهو التخيل - غير مناقض لواحد من هذين الطرفين . (فلذلك كان الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة ، وليس يد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب ، بل من حيث هو كلام مخيل .) (١٦٥)

ومعنى ذلك أن الشعر إنما ينظر إليه من ناحية تأثيره فحسب . وإذا كان الأمر كذلك فيمكن أن تكون المقدمات الشعرية بيقينية ، أو مشهورة ، أو مظنونة ، فليس نوعها في حد ذاته بالمهم ، إنما المهم هو قدرتها على التأثير ، بعد أن تصبح موضوعا للتخيل . وإذا كان الشعر يتميز عن البرهان ، والجدل ، والخطابة ، بما فيه من التخيل فإنه يختص بقبوله للمقدمات الموهمة الكاذبة (فيكون شعرا أيضا ما هذه صفته باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخيل ، لا من جهة ما هو كاذب ، كما لم يكن شعرا من جهة ما هو صادق ، بل بما كان فيه أيضا من التخيل . فلا اختصاص الشعر باستعمال المحاكاة في المقدمات الكاذبة ما يقصر على النسبة إليه كل كلام مخيل مقدماته كاذبة ، فيقال : كلام شعري ، إذ هو المختص باستعمال المقدمات الكاذبة من حيث يخيل فيها ، أو بها ، لا من حيث هي كاذبة . وإن شارك جميع الصنائع في ما اختصت به ، وكان له أن يخيل في جميع ذلك ، فالتخيل هو المعترف في صناعته ، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة .) (١٦٦)

ولكن يبقى السؤال الأساسي حول قيمة الصدق والكذب في ذاته : واضح أن الشعر يتوسل بالأقاويل الصادقة كما يتوسل بالأقاويل الكاذبة ، ولكن أيهما أكثر قيمة ؟ لقد حاول حازم أن يستبعد هذا السؤال من البحث النقدي ، ولكنه

١٦٥) حازم : منهاج البلاغ / ٦٣ .

١٦٦) المرجع السابق / ٧١ .

وجد نفسه مضطرا إلى الإجابة عنه ، لأن التخيل وإن كان يهدف إلى التأثير فإن ذلك التأثير لن ينفصل عن مادة تؤدي إليه ، وموضوع يساهم في تحقيقه ولا مفر من البحث في قيمة مادة التخيل وموضوعها ، من حيث كونها صادقة أو كاذبة . وهنا يجد حازم نفسه أميل إلى التصديق . ويقول مامؤداه أنه لا يريد أكثر من إثبات وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر ، ليدفع الشبهة الداخلة في ذلك على من ظن أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة ، وهذا قول فاسد (لأن الاعتبار في الشعر إنما هو التخيل في أي مادة اتفق ، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب بل أيهما اختلفت الأقاويل الخييلة منه فبالعرض .) (١٦٧) ولكن الذي لاشك فيه أن المعاني الصادقة هي أفضل ما يستعمل في الشعر لأنها تحرك النفوس إلى ما يراد منها تحريكا أشد من تحريك الأقاويل البادية الكذب (وليست تحرك الأقاويل الكاذبة إلا حيث يكون في الكذب بعض خفاء ، أو حيث يحمل النفس شدة ولعها بكلام ، لفرط ما أبدع فيه ، على الانقياد لمقتضاه ، وإن كان مما يكره ولا يصدق الحاض علىه . ومع هذا فتحريكها دون تحريك الأقاويل الصادقة إذا تساوى فيهما الخيال وما يعضده ، مما داخل الكلام وخارجه . فتحريك الصادقة عام فيها قوى ، وتحريك الكاذبة خاص فيها ضعيف . وما عم التحريك فيه وقوى كان أخلق بأن يجعل عمدة في الاستعمال حيث يتأتى .) (١٦٨)

وقد يضطر الشاعر إلى استعمال الأقاويل الكاذبة وما لا يوقع الصدق حين يريد تحسين قبيح أو تقبيح حسن ، أو حين يريد المبالغة في وصف شيء ناقص مزيد النفوس إقبالا عليه . وقد يرى الشاعر أن بعض (الأحوال المقدرة التي نتخيلها أهنأ من الأحوال التي وقعت له ، فيبنى قوله على الحال الخييلة الممكنة دون

(١٦٧) حازم ، منهاج البلاغ / ٨١ .

(١٦٨) نفس المرجع / ٨٢ .

الواقعة، ليكون الكلام بذلك أشد موقعا من النفس وعلوقا بالقلب. (١٦٩) قد يضطر الشاعر إلى كل ذلك أو غيره، حسب ظروفه الواقعة ومقتضيات الأحوال الخارجية. ولكن تظل أفضل المواد المعنوية في الشعر هي ما كان صادقا ومشتملاً في نفس الوقت.

والنتيجة الهامة التي تترتب على ذلك (أن قول من قال: إن مقدمات الشعر لا تكون إلا كاذبة كاذب... لأن... المقدمات الصادقة أولى ما يستعمل في الشعر حيث يمكن ذلك ويكون الوضع والغرض لا تقابله. وما مثله في قصر الشعر على الكذب - مع أن الصدق أنجع فيه إذا وافق الغرض - إلا مثل من منع من ذى علة ما هو أشد له موافقة بالنسبة إلى شكاته، واقتصر به على أدنى ما يوافق مع التمكن من هذا وذلك. فإن كان هؤلاء الذين رأبهم هذا نفسوا على الشعراء وقوع الصدق في كلامهم، فلا خلق أشد نفاسة من هؤلاء، وإن كان جرى عليه سهو وغلط في ذلك، فما أجدر هذه الفطر البشرية والفكر الإنسانية بذلك!) (١٧٠)

ومؤدى ذلك كله أن حازما، وإن سلم بأن الشعر لا تعتبر فيه المادة من حيث ماهى عليه في ذاتها بل من حيث ما يقع فيها تخييل، فإنه يعود - مضطرا - إلى تأمل قيمة المادة في ذاتها، ويجعل للمعاني الصادقة المرتبة الأولى. وما ذلك إلا لأن هذه المعاني أقوى أثرا في عملية التخييل، لأنها لا تثير في الفكر معارضة تضعف أثر التخييل على نحو ما تفعل المعاني الكاذبة، أو الأقاويل الظاهرة بالطلان. ومن هنا يرى حازم أن أفضل الشعر هو ما حسنت محاكاته وهيئته وقويت شهرته وصدقه، ونحى كذبه - إن وجد. وأراد الشعر هو ما كان قبيح المحاكاة واضح الكذب (وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزوناً مقفى؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه؛ لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه؛ لأن قبح الحياة يحول بين الكلام وتمكنه

من القلب ، وقبح المحاكاة بغطى على كثير من حسن المحاكى أوقبحه ، ويشغل عن تخيل ذلك ، فتجمد النفس عن التأثر له ، ووضح الكذب يزعمها عن التأثر بالحملة (١٧١) وعلينا ألا نخدع كثيرا بما يقوله حازم عن الصدق ، أو أن نعطيه أكثر مما يستحق ونفرط في تقديره ، دون أن ننظر بعين الاعتبار إلى العوامل التي أدت إلى مثل هذه الأقوال . إن معالجة حازم للمشكلة ليست إلا معالجة جزئية ضيقة ، انحصرت في القشرة الخارجية لمشكلة الصدق ، والكذب ، دون أن تنفذ من هذه القشرة إلى الجوهر الحقيقي ، وتواجه التهوين الأخلاق والمعرفي من شأن التحييل الشعري . وإلحاح حازم على إمكانية استخدام الأقاويل الصادقة في الشعر ، وفائدتها للتخييل الشعري ، إنما هو من قبيل ردود الأفعال العارضة لهجمات الفقهاء والمتكلمين الذين أسرفوا في التحقير من شأن الشعر ، خاصة في معرض المقارنة بينه وبين القرآن ، أوفى معرض تنزيه النبي صلى الله عليه وسلم عن قول الشعر . (١٧٢) وإذا استبعدنا ما في ردود الأفعال التي نواجهها عند حازم من حساسة أو انفعال ، انتهى به إلى الهجوم العنيف على المتكلمين ، (١٧٣) وجدنا حازمًا يفهم التخييل الشعري على نحو ما فهمه الفارابي وابن سينا ، ويسلم - ضمنا - بكل الأسس المعرفية والأخلاقية التي هونت من قيمة التخييل الإنساني ، والتي تركت آثاراً ضارة على مفهوم التخييل الشعري نفسه . من هنا تقبل حازم فكرة اقتران التخييل الشعري بالإيهام القائم على مغالطة المتلقي واستدراجه إلى أمر من الأمور ، ولم يتخالف شك في أن الشعر قياس مؤلف من الخيالات . (١٧٤) ولم يجد حازم غضاضة في القول بأنه (قد يعد

(١٧١) المرجع السابق / ٧٢ .

(١٧٢) راجع تفصيل ذلك الهجوم عند : ابن فارس : الصحاح / ٢٢٩ - ٢٣٠ .
والزمخشري : الكشاف / ٥٩٣/٢ ، ٥١٤ والشريف الرضي : المجازات النبوية / ٦٩ - ٧٠ .
٧٣ ، ١٣١ والبيان في مجازات القرآن / ٢٥٩ ورسائل ابن خزم / ٦٥ - ٦٧ والكلاسي : احتكام
صناعة الكلام / ٣٢ - ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٩ والبطلبوسى الانتساب / ١٥ والبلى : أنف
بء / ٦٥/١ .

(١٧٣) راجع منهاج البلغاء / ٨٦ - ٨٨ وتارن بشعيق احسان عباس : تاريخ النقد / ٥٤٨

(١٧٤) راجع حديث حازم عن خصائص التباس الشعري في منهاج البلغاء / ٨٥ - ٨٦ .

حذقا للشاعر اقتداره على ترويح الكذب وتمويهه على النفس وإعجالها إلى التأثر به ، قبل إعمالها الروية في ما هو عليه فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تحيله في إيقاع الدلسة للنفس في الكلام.) (١٧٥). وهذا قول لا يفترق عما أشار إليه النابرابي من مخادعة التخيل للمتناق واستدراجه إلى أمر من الأمور ، قبل أن يدرك برويته عقبي ما في ذلك الفعل .

وإذا كان حازم قد فهم التخيل على أنه تأثير في الانفعالات ، يستدرجهما ويوهما بصواب ما يقوله الشاعر ويخيله ، فمن الطبيعي أن يجد حازم أوجهما للشبه بين الشعر والخطابة ؛ على أساس أن الغرض من كلتا الصناعتين واحد (وهو إعمال الخيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول بمقتضاه . فكانت الصناعتان متواخيتين لأجل المقصد والغرض فيهما ، فلذلك ساغ للشاعر أن يخاطب لكن في الأقل من كلامه ، وللخطيب أن يشعر لكن في الأقل من كلامه.) (١٧٦) وعلى هذا الأساس يصبح الشاعر الذي يراوح في معانيه بين القمل الخطائي والشعري أفضل من غيره الذي لا يراوح . ألم يقل الشاعر :

وما الشعر إلا خطبة من مؤلف يحيىء بحق أو يحيىء بباطل

ولا بد أن نفترض - بعد ذلك كله - أن حازماً كان يسلم بنفس المبدأ الذي ألح عليه الفلاسفة وهو ضرورة خضوع التخيل الشعري للعقل ، وتناغمه مع قواعد المنطق . وهو افتراض يدعمه ما يذهب إليه حازم من ضرورة التأكد من صحة المعاني وسلامتها من الاستحالة والتناقض ، وتعرضه لأوجه التدافع العقلي بين المعاني ، ولكمال المعاني ونقصها من حيث القسمة ، أو الترتيب أو التداخل ، أو الغموض والإشكال . وينتهي الأمر بحازم إلى محاسبة الشعر بمعايير

(١٧٥) المرجع السابق / ٧١ - ٧٢ .

(١٧٦) المرجع السابق / ٣٦١ .

منطقية خالصة ، من مثل معيار التقابل بين المعاني على أساس من الإضافة أو التضاد ، أو العدم والفنية ، أو السلب والإيجاب . (١٧٧) وبذلك يصبح قول شاعر مثل عبد الرحمن القس :

أرى هجرها والقتل مثلين فاقصروا ملامكم ، والقتل أعفى وأيسر
من قبيل التناقض المعيب ، لأنه ساوى بين الهجر والقتل ، ثم عاد وجعل
القتل أعفى وأيسر . وهذا تناقض واضح من وجهة النظر المنطقية الخالصة .

• • •

- ٧ -

وأخيراً ، يمكننا أن نحصر فاعلية الخيال الشعري ، في التصور القديم ، من خلال مبدأين أساسيين هما : العقلانية والحسية . أما المبدأ الأول فيرتبط بالقوة الفاعلة في العملية الشعرية ، وهي العقل الذي يضبط الخيلة لحظة تشكيلها للصور الفنية ، ويمنعها من الزلل والانحراف . وأما المبدأ الثاني فيرتبط بمادة الفعل أى بصور المحسوسات التي اختزنتها الذاكرة بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الإدراك المباشر . ولقد ترتب على كلا المبدأين مجموعة من الاعتبارات ، كما أدى كلاهما إلى مجموعة من النتائج .

وعلى الرغم من أن مفهوم الخيال الشعري لا يتضح عند النقاد والبلاغيين بنفس القدر الذي يتضح به عند الفلاسفة ، إلا أن هذين المبدأين كانا بمثابة مسلمة عامة تقبلها كل من شارك في تشكيل المفاهيم الأساسية في تراثنا النقدي والبلاغي . ومن هنا كانت عقلانية التخييل عند الفلاسفة ومن لاذ بهم

مثل حازم . تلتقى مع مفهوم الصنعة الذى شاع فى كتابات البلاغيين والنقاد منذ القرن الثالث للهجرة . ولا شك فى أن الإلحاح على ربط العملية الشعرية بالعقل وما ترتب على ذلك من ربطها بالمنطق عند الفلاسفة إنما هو أمر ينسجم مع التصور النقدي العام ؛ أعنى ذلك التصور الذى يرى أن الشعر صناعة قولية ، لها قواعدها وأصولها الصارمة ، التى تكتسب بالدربة والمران والدرس .

ويشير مفهوم الصنعة — على هذا النحو — إلى القدرة على إحداث نتيجة سبق تصورها بواسطة فعل خاضع للوعى والتوجيه . (١٧٨) وقد كان القدماء يعبرون عن ذلك بقولهم (الصناعة بالإطلاق ، هى قوة للنفس فاعلة بإمعان مع تفكير وروية فى موضوع من الموضوعات ، نحو عرض من الأعراض) . (١٧٩) والشاعر — بهذا المفهوم — صانع ماهر ينتج من أجل مستمعين ، وتهدف مهارته إلى إحداث تأثير خاص — أو تخييل — فى أذهانهم . بمعنى أن الشاعر لا يكتب من أجل نفسه أولاً ، وفى موضوعات تكشف عن مواقفه الذاتية الخاصة من الحياة أو الواقع ، وإنما يكتب — فى المحل الأول — من أجل آخرين ، وفى موضوعات تفرض عليه ، دون أن يكون بينه وبينها — فى أغلب الأحيان — علاقة إنسانية لها خصوصيتها وتفردها . والتخطيط — فى ظل هذا المفهوم — سابق على التنفيذ ، والوسائل منفصلة عن الغايات ، والشكل منفصل — بدوره — عن المحتوى أو المضمون . (١٨٠) ويصبح الشاعر — فى النهاية — صانعاً ماهراً

(١٧٨) راجع كولنجوود : مبادئ الفن / ٢٢ وانظر عبد العزيز الاخوانى : ابن سناء الملك ومشكلة العمق والابتكار فى الشعر / ٥٩ وما بعدها وعبد الحميد يونس : الاسس الفنية المتد الأدهى / ٦٢ وما بعدها .

(١٧٩) أبو حيان التوحيدى : المتابسات / ٢١٤ .

(١٨٠) انظر — على سبيل المثال — ابن طباطبا : عيار الشعر / ٥ — ٧ والمسكوى :

الصناعتين / ١٢٢ ، ١٢٩ ورسائل اخوان الصفا ١٠٨/٣ .

يتعامل مادة منفصلة عنه كل الانفصال ، مثلما يتعامل النجار مع الخشب أو الصانع مع المعدن . (١٨١) وكما يتعلم الصانع حرفته عن طريق المران والدرية ، كذلك الشاعر يجب عليه أن يتعلم كيفية صنع شعره عن طريق الحفظ والرواية ، والمران والممارسة (١٨٢) والرجوع إلى القواعد الصارمة التي لا تزيد عن كونها مأخوذة من تجارب أسلافه من الشعراء القدماء .

وتلعب الذاكرة في ظل هذا الفهم للشعر دوراً لافتاً ، ذلك أن حدة الذاكرة وقوتها علامة من علامات الفحولة والتفوق ، ومظهراً من مظاهر الحدق والتميز . ولقد كان الناقد العربي ملتفتاً إلى هذه الحقيقة منذ فترة مبكرة فقرن صفة الفحولة برواية اشعار العرب ، (١٨٣) وقرن الحدق بالقدرة على الاستفادة من التجارب السابقة وتوليدها . وألح الناقد العربي - في ذلك الصدد - على حاجة الشاعر المحدث الماسة إلى الرواية والحفظ . (١٨٤) ويقترن هذا الإلحاح بالتنصير الصناعي للشعر . ذلك لأن الشاعر المحدث عندما يقرأ أسلافه ويحفظ أشعارهم ، تذكركم في ذاكرته مادة ضخمة ، يتمكن معها من أن ينظم في أي غرض يريد ، ومن أن يولد أي معنى يشاء .

والتذكر - فيما يقال - إنما هو إحضار صور الذاكرة إلى قوة الخيال حيث يعاد تركيبها وتشكيلها ، (١٨٥) أما الحفظ فهو إثبات الصور في النفس . (١٨٦) ومنذ القرن الثالث ونحن نصادف بعض الأسئلة الهامة ، حول

(١٨١) انظر على سبيل المثال - فداحة : نقد الشعر / ٤ .

(١٨٢) يقول مسكويه : ان الصناعات لا يتكفى فيها بالعلم المتقدم ، والمعربة السابقة بها حتى يضات الى ذلك العمل الدائم ، والارتياض الكثير ، والالتم يكن الانسان بهما ، ابو حيان التوحيدي : الهوامل والشوامل / ٢٧٢ .

(١٨٣) راجع الجاحظ : البيان والنبين ٩/١ وابن رشيق : العمدة / ١٩٧ - ١٩٨ .

(١٨٤) راجع الجرجاني : الوساطة / ١٥ - ١٦ وابن رشيق العمدة / ١٩٦ - ١٩٧ .

(١٨٥) ابو حيان : الهوامل والشوامل / ٣٥٢ - ٣٥٣ .

(١٨٦) ابو حيان : المقابسات / ٣١٢ .

أهمية الذاكرة وموضوعها ، يطرحها رجال يهتمون بالأدب اهتماماً لا يقل عن اهتمامهم بالفلسفة أو التفلسف. فيتساءل الجاحظ - في رسالته التريبع والتدوير - عن الأسباب التي تجعلنا (نتذكر الشيء المهم فلا نقدر عليه ، حتى ندعه بأسا منه ، ونحن أجمع ما نكون تدبراً ، ثم يعارضنا ويخطر على بالنا في حان شغل أو حال نوم ، ونحن أسهى ما نكون عنه ، وأقل ما نكون احتفالا به ؟) . ولكن الجاحظ لا يقدم إجابة عن السؤال . وفي القرن الرابع يلقي نفس السؤال بنفس الألفاظ على مسامع أبي سليمان المنطقي ، أستاذ أبي حيان التوحيدي فيحاول أبو سليمان الإجابة بردنا إلى طبيعة النفس الناطقة ، وعدم خضوعها إلى إرادة الإنسان ، لأنها مالكنه ومدبرته ، فهي تذكره بالأشياء إذا أرادت وتتغافل عن تذكره إذا عرض لها عارض يشغلها . (١٨٧) ويتساءل أبو حيان التوحيدي عن ولع الشعراء بالطيف ، وتذكرهم الدائم لصور معشوقاتهم وتخيلهم لها في لحظات النوم أو اليقظة ، ويتولى مسكويه الإجابة عن التساؤل بقوله : (الطيف هو اسم لصورة المحبوب إذا حصلت النفس في قوتها المتخيلة حتى تكون تلك الصورة نصب عينه وتجاه وهمه كلما خلا بنفسه ، وهذه حالة تلحق كل من لهج بشيء ، فإن صورته ترسم في قوته هذه التي تسمى المتخيلة ... فإذا تكررت هذه الصورة على المحبوب ، على هذه القوة ، انتقشت فيها ولزمتها . فإذا نام الإنسان أو استيقظ لم تخل من قيام تلك الصورة فيها .) (١٨٨) قد لا تشيع هذه الإجابة نهم أبي حيان في التعرف على كل جوانب الموضوع ولكنها - على الأقل - تثنى بتقدير لافت لما تلعبه الذاكرة ، ولما يقوم به التذكر .

ولا أدل على الإحساس بأهمية الذاكرة مما يقوله حازم من أنه لا يكمل

(١٨٧) أبو حيان : مثالب الوزيرين / ٢٩٧ .

(١٨٨) أبو حيان : الهوامل والشوامل / ٣٠٦ .

لشاعر قول الشعر على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة ، وقوة مائزة ، وقوة صانعة. (فأما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة ، ممتازاً بعضها عن بعض ، محفوظاً كلها في نصابه . فإذا أراد الشاعر — مثلاً — أن يقول غرضاً ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك ، وجد خياله اللائق به قد أهبطه له القوة الحافظة ، بكون صور الأشياء مرتبة فيها ، على حد ما وقعت عليه في الوجود ، فإذا أجال خاطره في تصورهما فكأنه اجتلى حقائقهما . وكثير من خواطر الشعراء تكون معتكرة الخيالات ، غير منتظمة التصور ، فإذا أجال خاطره في أوصاف الأشياء وخیالاتها اشتبهت عليه واختلطت ، وأخذ منها غير ما يليق بمقصده وبالموضع الذي يحتاج فيه إلى ذلك. وكان المنتظم الخيالات كالناظم الذي تكون عنده أنماط الجواهر مجزأة محفوظة المواضع عنده ، فإذا أراد أى حجر شاء على أى مقدار شاء ، عمد إلى الموضع الذى يعلم أنه فيه فأخذه منه ونظمه. وكذلك من كانت خيالاته وتصويراته منتظمة متميزة فإنه يقصد بملاحظة الخاطر منها إلى ما شاء فلا يعدوه. والمعتكر الخيالات كناظم تكون جواهره مختلطة فإذا أراد حجراً على صفة ما تعب في تفتيشه ، وربما لم يقع على البغية فنظم في الموضع غير ما يليق به ، والمعتكر الخيالات في هذه الحالة أجدر يطول السدر لكون الأشياء التي في الخس أوضح من التي في التصور والدهن.) (١٨٩)

وما يقوله حازم — في هذا النص — هام كل الأهمية ، خاصة أنه يكاد يكون الحديث الوحيد ، العميق ، الذى يمكن أن نصادفه في التراث النقدي . وما لاشك فيه أن الذاكرة هي الجذر الأساسى الذى لا يمكن أن يوجد تخيل شعرى بدونه ، غير أنها ليست هي العامل الأول والأخير في عملية الخلق الشعرى ، فثمة عوامل متعددة ، تتداخل في العملية ، ويتفاعل كل منها مع الآخر. (١٩٠)

هذا إلى جانب أن الصور التي تأتي من قراءات الشاعر لا تشكل إلا جانباً واحداً من صورته فحسب ، إذ أن صورته تنبع من كل حياته المرهفة منذ طفولته الباكرة ، ولكن علينا أن نلاحظ أن مفهوم الذاكرة في التراث يختلف كل الاختلاف عن مفهومها المعاصر . الذاكرة في التراث — وكما هو واضح عند حازم — أشبه بمستودع هائل يخترن فيه الشاعر كل ما قرأه على الخصوص . وكما يقوم المستودع بالحفظ فحسب ، دون أن يتأثر أو يؤثر فيما يحفظه كذلك الذاكرة لا تتدخل فيما تحفظه ، إنها سلبية تماماً . ولكنها — في المفهوم المعاصر — تقوم بوظائف بالغة الفعالية . يشبهها البعض ببئر عميق ، تغوص فيه كل جزئيات التجربة — أى كل ما قرأه الشاعر أو سمعه أو شعر به أو لمسه . . إلخ — فتتقارب ، وتتدابر ، وتتغير ، وتثرى ، عن طريق بعض العمليات الكيميائية للتداعي والاختيار والتأكيد . قد نقول إن الخيال — أو التخيلة لو استخدمنا المصطلح القديم — هو الذى يقوم بكل هذه العمليات الكيميائية ولكن شاعراً معاصراً ، مثل ستيفن سبندر ، يرى أن الخيال نفسه ليس إلا عملاً من أعمال الذاكرة ، ذلك لأن قدرتنا على التخيل ليست إلا قدرتنا على تذكر ما قد مررنا به من قبل ، وتطبيقه على موقف مختلف . (١٩١) ومن هنا كان ناقد مثل (Whalley) لا يرى أى سبب لفصل الخيال عن الذاكرة . أى أن الذاكرة حافظة ، ومنظمة ، ومبتكرة على السواء . ولكن تنظيمها وابتكارها ليس فعلاً ظاهراً ، أو واضحاً ، وإنما هو فعل يحدث في عمات اللاوعي .

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الذاكرة لا تخزن الصور فحسب وإنما تصهرها وتغير من طبيعتها ، لتشكل منها أنماطاً جديدة ، فريدة في نوعها . (١٩٢)

Stephen Spender : The Making of A Poem; The Creative Process, (١٩١)
pp. 121—122.

George Whalley, op. cit., pp. 78—79. (١٩٢)

ولكن الذاكرة لا تحفظ ، وبالتالي لا توجد أو تصهر ، إلا الصور الهامة فحسب ، أعنى تلك الصور التي استقبلناها بأهمية أثناء عملية الإدراك . بقول دلاكروا (De Lacroix) إن الذاكرة لا تبقى إلا المشاعر التي تحركنا . ويعلق هوبلي على ذلك بقوله : إن هذه المشاعر هي الصور التي تمكث في الذاكرة وتقحم نفسها في القصيدة دون استئذان ، ودون إرادة واعية . بل إنها قد تتداعى رغم أنف الشاعر . أما الصور التي لا تولجها الذاكرة في العملية الشعرية ، فهي تلك التي لم يهتز الشاعر لشحنها العاطفية لحظة إدراكها وهي تظل - إذا مكثت في الذاكرة - خاملة ، بعيدة عن عملية الاسترجاع أو التداعي . (١٩٣)

وعندما نعود إلى التراث النقدي فإننا لن نجد إلا ما يقوله حازم من أن ذاكرة الشاعر - أو قوته الحافظة - أشبه بالأدرج التي ترتب فيها الأشياء وتحفظ فحسب . ولو تركنا حازماً إلى أقرانه وأسلافه من النقاد والبلاغيين فإننا لن نجد لديهم نصوصاً على قدر من الدقة والعمق مثلما نجد عند حازم . ولكننا - على الأقل - سنجد إلحاحاً على الحفظ ، وتمييزاً للشاعر الحاذق بأنه ذو ذاكرة قوية ، تمكنه من الإفادة من تجارب أسلافه من الشعراء . ولن نجد عند حازم أو عند أقرانه ، أو أسلافه ، نصوصاً تتحدث عن الذاكرة ، من زاوية تقدر علاقتها الحميمة بالمشاعر والانفعالات التي يعانها الشاعر ، لحظة كتابة القصيدة أو تلتفت إلى ما يمكن أن يكون لبعض التجارب ، من تأثير خاص على الشاعر يجعله أميل إلى إبرازها في شعره . والنص الذي ذكرناه لمسكويه عن الطيف يكاد يكون من قبيل الاستثناء الذي لا يتكرر أو يعمق .

إن ذات الشاعر المتفردة ونشاطه الداخلي الخلاق أمر مستبعد تماماً بالنسبة لتراثنا النقدي ، الذي ينظر إلى الشاعر من حيث علاقة التبعية التي تربطه بأسلافه ، ومن حيث مطابقة شعره للمقتضيات الخارجية . وحدة التذكر ، وقوة

الحفظ ، وكثرة الرواية - في هذه الحالة - مظهر لحرفية الشاعر الصانع ، وأداة من أدواته الهامة في عملية التوليد ، التي انزلت إليها أغلب شعرنا العربي ، بعد أن تباعدت به الظروف الاجتماعية عن العوالم الداخلية لقائله وناظميه .

لقد كان « التوليد » (١٩٤) حلاً للأزمة التي واجهها الشاعر المحدث ، بعد أن التزم بموضوعات أسلافه وأغراضهم ، وبعد أن فرضت عليه هذه الأغراض والموضوعات فرضاً صرفاً عن الاهتمام بذاته الخاصة ، وتأمل عالمها الرحب وما يروج فيه من مشاعر انفعالات . وطالما أن الشاعر المحدث قد حصر نفسه في أغراض أسلافه وموضوعاتهم ، وفرض عليه أن يلتزم بأساليبهم في التعبير وطرائقهم في تناول ، فلا بد أن يضيق المجال أمامه . ولا مفر من أن يسلك الشاعر أحد طريقتين : إما التكرار الساذج الذي يسقط قيمته كشاعر مطالب بالابتكار وإما التوليد الذي يخرجه من مأزق التكرار إلى أفق أوسع فيما يسمى « بحسن الاتباع » . (١٩٥)

ولقد وصف ابن طباطبا هذه الأزمة التي واجهها الشاعر المحدث عندما قال (والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلاصة ساحرة فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يرقى عليها لم يتلق بالقبول ، وكان المطرح المملول . . . والشعراء في عصرنا إنما يجابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ، ويدبغ ما يغربونه من معانيهم ، وبلغ ما ينظمونه من ألفاظهم .) (١٩٦)

(١٩٤) التوليد هو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه ، أو يزيد عليه زيادة ، لذلك يسمى التوليد (ابن رشيق : الصمدة / ١ / ١٧٦ .
 (١٩٥) حسن الاتباع (هو أن يأتي المتكلم إلى معنى اخترعه غيره فيحسن اتباعه فيه ، بحيث يستحقه بوجه من وجوه الزيادات التي توجب للمتأخر استحقاق المعنى المتقدم) ابن أبي الأصعب : تحرير التحبير / ٤٧٥ .
 (١٩٦) ابن طباطبا : عيار الشعر / ٨ - ٩ .

لقد حولت عملية التوليد هذه الشعر العربي - شيئاً فشيئاً - إلى جهة صناعي خالص ، يخضع للوعي مثلما يخضع للتوجيه . وتواصل في أذهان الغالبية من الشعراء والبلغاء والنقاد أن تفوق أي شاعر على غيره إنما هو أمر مرتبط بمدى ما يبذله ذلك الشاعر من جهد عقلي ، سعياً وراء المعنى المبتكر أو المبتكر . وطالما أن التوليد قد أصبح منحصرأ ، في التعامل مع مادة قديمة فلا بد أن يبرز دور الذاكرة التي تستوعب الشعر القديم ، وتحفظ في مستودعها ، القدر الكثير منه ، ليتيح لصاحبها مادة وفيرة يولد منها ما يشاء ، في أي غرض أو موضوع يفرض عليه . وبذلك يصبح الإلحاح على الذاكرة وحاجة المحدث إلى الرواية والحفظ جانباً من جوانب مفهوم صناعي متأصل .

مدا كله لم يستنكف النقد العربي - في كل عصوره - السرقة الخاذقة بل كان يقدرها ولا يخفي إعجابها بها . إن المعاني - فيما يقال - مطروحة أمام الشاعر ، يصادف الكثير منها في أشعار سابقه . وكل ما عليه أن يتأملها ويتدارسها ثم يحاول إعادة صياغتها (كالصائغ يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه .) (١٩٧) وهكذا كلما أراد الشاعر المحدث أن يقول الشعر نظم النتائج التي أفادها من النظر في الأشعار القديمة فيكون شعره مزيجاً تركيب من أخلاط متعددة . على أن سالك هذه السبيل يحتاج - فيما يقول ابن طباطبا - إلى إلفاط الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبسها ، حتى تخفي على نقادها والبصراء بها ، فينفرد بشهرتها كأنه غير مسبورق إليها . (١٩٨) والعملية على هذا النحو شبيهة - فيما يقول ابن الأثير - بمسائل الحساب المجهول من الجبر والمقابلة (فكما إنك إذا وردت عليك مسألة

(١٩٧) نفس المرجع / ٧٨ .

(١٩٨) نفس المرجع / ١٠ ، ٧٦ - ٧٨ .

من المجهولات تأخذها وتقلبها ظهراً لبطن ، وتنظر إلى أوائلها وأواخرها ، وتعتبر أطرافها وأوساطها ، وعند ذلك تخرج بك الفكرة إلى معلوم ، فكذلك إذا ورد عليك معنى من المعاني ينبغى أن تنظر فيه كتنظر في المجهولات الحسابية. (١٩٩)

ومن الطبيعي أن يزداد الإلحاح على الذاكرة كلما توغلنا في العصور المتأخرة من التراث النقدي ، وتباعدت الشقة بين الشاعر العربي والمعاناة الحقيقية المخلصة لتجارب الحياة من حوله ، واستغرق الشاعر أكثر من ذي قبل في دواوين أسلافه حافظاً ومتأملاً ومولداً . وهكذا حتى نصل إلى حازم القرطاجني - في القرن السابع - الذي يبلور كل التقاليد السابقة عليه وينتهي إلى القول بأنه لا يكمل أشاعر قول الشعر على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظه ، وقوة مائزته ، وقوة صانعة. صحيح أن حازماً - في النص الذي ذكرناه منذ قليل - لم يلح على الذاكرة ، من حيث استيعابها مادة الشعر القديم ، ولكن حديثه عن طرق العلم باستثارة المعاني من مكانها واستنباطها من معادنها ، يكمل لنا تصوره لفاعلية الذاكرة عند الشاعر ويجعلنا نتيقن من أنه تصور لا يخرج - في حدوده العامة - عن التصور الصناعي السائد .

إن إحدى طرائق اقتباس المعاني الهامة ، عند ، حازم تمثل فيما يسميه ببحث الفكر فيما يجري من الكلام مجرى النظم ، أو النثر ، أو التاريخ أو الحديث ، أو المثل . فيبحث الشاعر في ذلك كله ويتأمل على النحو الذي يتمكن معه من (إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين فيحيل على ذلك أو يضمّنهُ أو يدمج الإشارة إليه . أو يورد معناه في عبارة أخرى ، على جهة قلب أو نقل ، إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه ، أو ليزيد فيه فائدة فيتممه أو يتمم به أو يحسن العبارة

خاصة ، أو بصير المنشور منظوماً . . . فأما من لا يقصد في ذلك إلا الارتفاق بالمعنى خاصة ، من غير تأثير من هذه التأثيرات ، فإنه البكى الطبع في هذه الصناعة ، الحقيق بالإقلاع عنها ، وإراحة خاطره مما لا يجدى عايه غير المذمة والتعب . (٢٠٠) وشعر حازم نفسه خير شاهد على هذه العملية التي يصفها . ومن يقرأ ديوانه لن يجد في شعره إلا تلفية ذكياً لمادة الشعر القديم التي كد حازم فكرة في توليدها ، سعياً وراء المعاني المبتكرة ، التي يصفها بأنها . (٢٠١)

نت فكر لا نظير لها صاغها من لا نظير له

• • •

أبكار أفكار رخم لفظها عادت لها عذارى مسلم
وكما يعنى ذلك كله أن الذاكرة هي إحدى أدوات الشاعر الصانع وأهم مصادره في التصور النقدي العام ، فإنه يعنى بالمثل أن العقل هو جماع أدوات الشاعر . وعلينا ألا ننسى إشارة حازم إلى ما يسميه بالقوة المائزة التي يميز بها الإنسان ما يلائم الموضوع والنظم والأسلوب ، والقوة الصانعة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات الصناعة في الشعر . (٢٠٢)

ومنذ أوائل القرن الرابع كان يقال إن للشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه . فمن تعصت عليه أداة من هذه الأدوات لم تكمل له صناعة الشعر وظهر الخلل فيما ينظمه . ومن هذه الأدوات التوسع في علم اللغة والرواية لفنون الآداب ، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه ، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها (وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي تتميز به الأضداد .) (٢٠٣) وإذا كان الأمر كذلك فإن عيار الشعر لن يتمثل

• (٢٠٠) حازه : منهاج البلاء / ٣٩ .

• (٢٠١) ديوان حازم / ١٨٧ ، ١٩٧ .

• (٢٠٢) منهاج البلاء / ٤٣ .

• (٢٠٣) ابن طباطبا : عيار الشعر / ٥ .

في قدرة الشاعر على خلق استجابة وجدانية لدى القارئ فيما يتعلق بالتجربة لمعبر عنها وإنما يتمثل في (أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف بما يحبه ونفاه فهو ناقص .) (٢٠٤) ولا مفر من تقبل هذا المعيار طالما أن قيس الكلام - فيما يقال - هو (العقل ، وزينته الصواب .) (٢٠٥)

ولن نجد ما يخالف ذلك عند رجال القرن الخامس أمثال المرزوقي الذي يردد الأصداء السابقة عليه قائلا: (فعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب ، فإذا انعطف عليه . . . خرج وافياً ، وإلا انتقص بمقدار شوبه .) (٢٠٦) أما عيار الوصف فهو الإصابة في الذكاء وحسن التمييز . (٢٠٧) ولا يفترق ذلك عما يقول ابن سنان من أن المعاني (معيارها العقل والعلم وصفا للذهن .) (٢٠٨) إن النظم الذي يتواصفه البلغاء وتتفاضل فيه مراتب البلاغة (صنعة يستعان عليها بالفكرة لا محالة .) (٢٠٩) وهل يشك أحد - فيما يقول عبد القاهر - في أن أي شاعر يتوصل إلى معنى مبتكر إلا بعد أن تحمله فيه المشقة الشديدة . وقطع إليه الشقة البعيدة ، وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص ، وأنه لم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص ؟ ومعلوم أن الشيء إذا علم أنه لم يُنل في أصله إلا بعد التعب ، ولم يدرك إلا باحتمال النصب ، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه ، وأخذ الناس بتفخيمه ، ما يكون لمباشرة الجهد فيه ، وملاقة الكرب دونه . (٢١٠)

-
- (٢٠٤) ابن طباطبا : عيار الشعر / ١٤ .
 - (٢٠٥) ابن رشيق العدة / ١٦٥ .
 - (٢٠٦) المرزوقي : شرح الحماسة / ١ .
 - (٢٠٧) نفس المرجع والصفحة .
 - (٢٠٨) ابن سنان : سر الفصاحة / ٢٢٦ .
 - (٢٠٩) عبد انتاهر : دلائل الاعجاز / ٢٦ .
 - (٢١٠) عبد القاهر : اسرار البلاغة / ١٢٢ .

ونحن لا نرفض - بالتأكيد - الجهد الذهني الذي يبذله الشاعر في كتابة شعره ، بل لعلنا نحترم الشاعر الذي يضحي نفسه أكثر ١٤ نحترم الشاعر الذي يطرح علينا كل ما تجود به قريحته . ولكن الإلحاح على الجهد الواعي المبذول وحده لا يمكن أن يفهم إلا على أنه تعافل عن الجوانب اللاواعية التي لا يمكن أن يقوم الشعر دونها . فإذا أضفنا إلى ذلك التعافل الواضح للجانب الذاتي من الشعر ، وكل ما يتصل به من مشاعر وانفعالات انسانية لها خصوصيتها وتفردتها فإن الشعر لن يصبح إلا محض صناعة قابلة للتعليم ، بغض النظر عن الحساسية الفائقة ، أو القدرة التخيلية اللافتة التي يتميز بها الشاعر ، والتي نسميها عادة بالموهبة .

وليس الشعر - بالتأكيد - مجرد صنعة تستفاد بالتعلم ، أو معرفة القواعد (فإذا عرف الإنسان طريقه صح منه العمل له وأمكنه نظمه .) (٢١١) أو أن الشعر (ليس فيه ما يخرق العادة ويخرج عن العرف ، بل يمكن استدراكه بالتعلم والتدريب به والتصنع له . . . وله طريق يسلك ، ووجه يقصد ، وسلم يرتقى فيه إليه ، ومثال قد يقع طالبه عليه .) (٢١٢) قد يكون الأصل في الشعر هو الطبع - كما يقال - قبل أن يكون آلات للصنعة . وصحيح أنه (متى لم يكن ثم طبع لم تفد تلك الآلات شيئاً البتة ، فمثل الطبع كمثل النار الكامنة في الزناد ، ومثل الآلات كمثل الحراق والحديدة التي يقدر بها ، ألا ترى أنه إذا لم يكن في الزناد نار لا يفيد ذلك الحراق ولا تلك الحديدة شيئاً .) (٢١٣)

ولم تكن فكرة الطبع - شأنها في ذلك شأن الجوانب الذاتية للشعر - غائبة

(٢١١) انبلاص : اعجاز القرآن / ٦٢ .

(٢١٢) المرجع السابق / ١٦٨ .

(٢١٣) ابن الأثير : الجامع الكبير / ٦ .

عن الناقد العربي : خاصة في المراحل المبكرة من تاريخ النقد . (٢١٤) ولكننا كلما خلفنا القرن الثالث . وراءنا ، لاحظنا ازدياد تغافل الناقد القديم عن هذه الجوانب . وبدلاً من أن يقدر الناقد أو البلاغي دور الانفعال الإنساني الأصيل المتفرد في صناعة الشعر . والذي أتقن التعبير عنه أحد الفقهاء المتقدمين عندما قال (لا بد للمصدر أن ينفث .) (٢١٥) وأشار إليه شاعر مثل الخليل بقوله (من لم يأت شعره من الوحدة فليس بشاعر .) (٢١٦) أقول بدلاً من أن يقدر الناقد أو البلاغي دور الانفعال الإنساني في الشعر نجده يقدر الجهد الحرفي المبذول ، وإن لم يكن وراءه أى رصيد من المشاعر والانفعالات الإنسانية . ومع مضي الزمن وتحول الشعر العربي نفسه إلى صنعة باردة ، نتيجة توظيفه في غايات اجتماعية مباشرة ، تتحول فكرة الطبع نفسها ويتغير مفهومها . وبعد أن كان الطبع مرادفاً للحساسية الفطرية التي تدفع صاحبها إلى التعبير عما يعاينه يصبح الطبع قرين التعلم واستكمال النفس لآلات الصنعة . ويقال (النظم صناعة آلتها الطبع . والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها . فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام بحسبه عملاً .) (٢١٧)

(٢١٤) راجع الجاحظ : البيان والتبيين ٤٦/١ ، ٨٣ - ٨٤ - ٩٦ - ٩٧ - ٢٠٦ - ٩/٢ ، ١٢ ، ٢٢٠ - ٢٨/٢ وابن المدير : الرسالة العذراء ، رسائل البلغاء ٢٤٠ ، ٢٤١ وابن قتيبة : الشعر والشعراء ١/٧٨ ، ٨٠ - ٨١ ، المعتر : البديع / ١٤ والمرزبانى : الوضوح / ٤٦ ، ٥٦ .

(٢١٥) الجاحظ : البيان والتبيين ٤٦/١ .

(٢١٦) ابن رشيق : المعدة / ١٠١ .

(٢١٧) حاتم : منهاج البلغاء / ١٩٩ .