الفصل الثانى

مكونات الخطاب الفلسفى ومفاهيم

« الظل »

الفصل الثانى
مكونات الخطاب الفلسفى ومفاهيم "الظل"

إن عملية إنتاج المعارف تتم دائماً وفق ميكانيزمات خاصة بكل فرع معرفى، فالخطاب الذى نعمل على بلورة نسيجه المعرفى، باستعمال مختلف التقنيات المتوفرة، هو خطاب يستجيب للضرورة المنهجية والإجرائية التى يفرضها سياق الاختصاص الذى نحن بصدد التفكير ضمن نسقه العام. وبالتالى فإنه وانطلاقاً من المكان المعرفى الذى نعمل على التموقع داخله، نقوم ببلورة ما يمكن أن نسميه باللائحة العامة للاحتياجات الخاصة بالخطاب التى تسهم فى تحديد مختلف العناصر الأساسية التى تدخل فى التشكيل النهائى للصرح المعرفى المراد إقامته.

إن الخطاب الفلسفى له خصائصه العامة التى تميزه من جهة وتوحده من جهة أخرى مع باقى الخطابات. لكن الأسس النظرية بالنسبة للخطاب الفلسفى تبقى أسساً عامة ومشتركة بالنسبة لكل المعارف تقريباً، والاختلاف البسيط هو فى شكل وطبيعة المقولات والمفاهيم التى تسند البناء النظرى للخطاب وكذا المنهجية والأسلوب المتبعان فى صياغته، فالحقل الفلسفى يعمل على بلورة جملة من المفاهيم الإجرائية التى تبدو له أنها ذات وظيفة محورية فى عملية الإبداع والتأسيس.

وصفة المحورية، لا تعنى أن هناك مفاهيم هامة وأخرى أقل أهمية أو مقولات تمتلك امتيازاً من نوع ما وأخرى هامشية. لأن الصفة الإجرائية التى تلصق بالمفاهيم تعنى أن كل مفهوم يتمركز داخل الهرم النصى بحسب المقتضيات السياقية التى تفترضها عملية التنظير، والإسهام الذى يقدمه يأتى فى الحدود التى يسمح بها النسق الذى من مهامه ضمان تماسك النص الفلسفى ليكون متسقاً مع الرهانات التى تشكل مبرر وجوده وديمومته.

والمفاهيم التى سوف نعمل على بلورة أهم خصائصها ومجالات تواجدها وتأثيرها فى الخطاب الفلسفى ليست غريبة عن الفلسفة كفرع معرفى، لكنها تتميز بكونها قد شكلت فى كثير من الأحيان موضوعاً سجالياً بالنسبة لمختلف الاتجاهات الفلسفية، كما

أن أسلوب توظيفها فى الخطاب الفلسفى لا يشكل نقطة التقاء وتوافق ما بين الفلاسفة. إنها مفاهيم نسمح لأنفسنا أن نسميها بمفاهيم «الظل» ليس لأنها هامشية، فالهامش قد يتحول إلى مركز بالنسبة للفيلسوف المعاصر، ولكن لكون حضورها يتميز بالتوجس والحذر وهى لا تحدث صخباً مماثلاً لذلك الذى نلاحظه فى حالة المفاهيم المفتاحية. غير أن حضورها عادة ما يكون مؤثراً فى حركية التفاعل الإبداعى الذى يحدث داخل النسيج العام للخطاب الفلسفى. فهى مفاهيم تريد أن تكون فاعلة وبناءة دون أن تستقر فى الواجهة ومن ثم فنحن نعتقد أن دورها الإجرائى مستمد فى الأساس من موقعها المتوارى خلف الأبصار بعيداً عن رقابة «حراس» النسق.

١ - الرمز، الخيال والحلم :

إن ما يميز المفاهيم الفلسفية على وجه العموم هو طابعها الفضفاض والهلامى فى كثير من الأحيان، والمحاولات الرامية إلى تحديدها تعترضها صعوبات كثيرة تعود إلى اختلاف المجالات والسياقات التى توظف فيها، وإلى تعدد الأطر المرجعية والنظرية وحتى المنهجية الخاصة بكل فيلسوف.

فمفهوم الرمز يوظف فى أكثر من اختصاص معرفى ويخضع تعريفه لطبيعة الحقل الإجرائى الذى ينتمى إليه الموضوع المدروس فهناك من يربطه بالجوانب المنطقية والعلمية فيصبح الرمز، تبعاً لذلك، مفهوماً دقيقاً تضبطه عناصر واضحة لا تترك مجالاً للخيال والتخمين. وفى مقابل ذلك يسعى الكثير من الباحثين والفلاسفة إلى أن يجعلوا من الرمز مفهوماً إبداعياً له القدرة على اختراق وتأويل مجالات معرفية جديدة، ظلت إلى وقت قريب مستعصية على الدراسة والتحليل. وأصبح بذلك حضور «الرمزى» يتم وفق وتيرة متسارعة فى كل الأبحاث والدراسات وحتى فى مجالات التواصل اليومى، وهكذا «**فاللجوء المبالغ فيه للمعنى المجرد notion للرمز هو فى الواقع تشويه لطبيعته. فأن نقول عن حدث ما أنه رمزى يعنى، فى أحسن الأحوال، إعطاءه بعداً ومردودية أخلاقيتين وتفسيريتين لا شك فى أهميتهما، ولكن مجردتان من أية آثار واقعية. ووصف شىء ما بأنه رمزى يوازى فى أسوأ الحالات، عدم إعطائنا إياه أية أهمية بل وحتى جعله موضوعاً للاستغفال**»[1] ونظراً لكل هذه المعطيات ولغيرها، تبقى كل

(١) Baudouin Decharnenx et Lux Nefontaine : Le symbole - coll "Qus-sais je? Ed: PUF - Paris Août 1998 I^ére édition P.8.

محاولات تعريف الرمز عبارة عن اجتهادات نظرية «وبتتبعنا لتعريف لاردرو G.Lardreau، نستطيع أن نقول عن الرمزية أنها قدرة تشكيلة من الرموز على أن تنجز عالماً» والرمزية يمكن أن تعرف كنسق من الرموز، وبهذا نتحدث على سبيل المثال عن الرمزية المسيحية وعن الرمزية فى الفن الإسلامى (....)، وعن [الرمزية] كمجموعة مدمجة فى تقليد، بكل تفصلاتها، وجمعياتها، ودرجاتها وتمثيلاتها الخاصة، فكل رمزية تفيد تصوراً معيناً للرمز، فى نطاق انسجام وحركية تقليد ما (...) إن رمزاً ما لا يمكن أن يفهم إلا داخل رمزية تؤسس بشكل كبير [العملية] تأويله»(١).

ويحاول بول ريكور أن يفصل الرمز عن البنيات Structures المجاورة له حتى يكون بالإمكان حدس معناه الأصلى، فيصل إلى القول: « وهكذا أميز تباعاً الرمز عن العلامة، ثم عن المجاز، وعن الرمز ذاته بمعنى المنطق الرمزى، وأخيراً عن الأسطورة»(٢) لكن «ريكور» يؤكد أن الرموز هى علامات فى حدود معينة، لأنه حينما نقول أن «..الرمز هو علامة، فإننا بذلك نرسم دائرة كبيرة جداً علينا أن نضيقها الآن فكل علامة تتجه بعيدا عن ذاتها نحو شىء ما مواز لذلك الشىء ذاته، ولكن ليست كل علامة رمزا، وأقرب أن الرمز يضمر فى توجهه قصدية مضاعفة (...)»(٣).

فلسنا فى حاجة إذن إلى التأكد بأن الرمز هو أشمل وأوسع من كل المفاهيم التى تربط أو تحيل إليه فهو يمتلك القدرة على أن ينصهر فى بوتقة الفروع المعرفية المختلفة ليشكل أحد أعمدتها الأساسية ليس فقط من باب قدرته الإجرائية ولكن كذلك انطلاقاً من شحناته الدلالية الواسعة الانتشار: « فالفكر الرمزى هو القسمة التى [تجمع] الكل، والمعرفة العملية هى القسمة التى [تجمع] البعض. كل عمل إنسانى موسوم بالرمزية، ولكن ليس كل [عمل] هو معرفة علمية»(٤).

---

(١) Ibid. P.9.

(٢) Paul Ricoeur: Revue - Esprit : article : le symbole donne á penser (7-8) Juillet - Août 1959 P.64.

(٣) Ibid. P: 64.

(٤) Yvan Simonis: Claude Levi Strauss ou la "Passion de I'inceste" Introduction au structuralisme coll.: Recherche économique et sociales Ed: Aubier Montaigne Paris 1968. P. 104.

والخصائص المتعددة التى يتأسس انطلاقا منها مفهوم الرمز تجعله يمتلك مرونة كبيرة، بل ويكاد أحياناً أن يصبح مفهوماً حائزاً على قدرة «سحرية»، حيث يؤدى استعماله من طرف المنظر أو الفيلسوف إلى فتح الأبواب المغلقة وولوج العتبات «المحرمة»، فضمن «.. **نظام الأفكار الرمز هو أيضاً عنصر ربط غنى بالتوسط والتمثيل. إنه يوحد المتناقضات ويقلص التعارض. ولا نستطيع أن نفهم شيئاً، ولا تبليغ شىء دون مشاركته**»(١).

والمنظومات الرمزية عادة ما تحدد انطلاقا من جدلية المضمر والصريح، الظاهر والباطن، المرئى واللامرئى، والمتجلى والثاوى أو الكامن. والرمز هو الذى يسمح بالانتقال بين طرفى العلاقة فيحقق بذلك «هويته» المتمثلة فى الرمزية بعيدا عن العلاقة التقليدية الموجودة ما بين الرمز والمرموز إليه لأن فعل الترميز ليس مجرد علاقة ما بين عنصرين أحدهما مجرد والآخر واقعى وبالتالى فهو لا يتضمن رسالة محددة تفيد عملية التواصل كما هو الحال بالنسبة للعلامة، فإذا كان «**نسق العلامات يصل إلى تمثيل تصنيفى، يحدد موضوعاً من بين [مواضيع] أخرى. فبالنسبة للرمز فإنه يمثل شكلاً من خلال [شكل] آخر إنه نوع من الصورة الشخصية** Portrait، **التى تسمح بدون شك بتميز موضوع عن [مواضيع] أخرى،ولكنه يقوم بذلك [بطريقة] مغايرة لتلك التى تقوم بها الكلمة، من خلال تحديد التشابه الموجود بين شيئين، وانطلاقا من سيرورة استخراج ما بقى ملموساً، وليس من خلال إجراء تجريدى ووظيفة التمثيل الرمزى هذه، أسميناها اكتشافاً، لأنها فى واقع الحال نهاية للعرض، والإظهار والتجلى، للقرابة [الموجودة] بين واقعين**»(٢).

ويتمفصل الرمز فى سياق الخطاب الفلسفى بأساليب متعددة وغير متوقعة فى كثير من الأحيان نظراً لأن الهاجس المركزى بالنسبة للفيلسوف يبقى مرتبطاً بطموحه فى تأسيس نسق مغاير وإبداع مفاهيم جديدة وهو ما يدفعه دوماً إلى أن يضمن للرمز بعض المعانى الجديدة وتعاريف تسعى لأن تكون جديدة ومنسجمة مع التوجيه النظرى العام

---

(١) Luc Benoist : Signes, Symboles et Mythes Coll.: que sais-je? Ed: PUF Paris 6eme Ed SEP 1991 P:5.

(٢) Philippe Malrieu : La construction de l'imaginaire Coll. Psychologie et science humaines les Charles Dessert Editeur Bruxellesx 1967. PP. 129- 130.

للفيلسوف. فقد بدأ توظيف الرمز فى الفلسفة فى بداياتها الأولى عند اليونان«**ونستطيع بذلك أن نؤيد أن السفسطائية هى فن الممارسة الرمزية للغة لأنه ونظراً لإنكاره إمكانية الإشارة إلى "الشىء" بطريقة موضوعية، فإن السفسطائى يعرّف الفلسفة باعتبارها قدرة على التلفظ بحقيقة منتظمة بواسطة نموذج أو شكل لسانى معين، وعموماً فإذا كانت هذه الممارسة للرمز قد دشنت مقاربة جديدة له باعتباره علامة لسانية، فإنه علينا أن نعترف بأنها لم تنتج أدوات نظرية من المرتبة الأولى، ولكنها تميزت أكثر بممارسة مشهورة**»(١).

لأن التنظير النسقى داخل الفلسفة بدأ مع أفلاطون الذى حاول أن يؤسس لعلاقة رمزية بين الاسم والشىء وقد مثلت محاورة «كراتيل» حول أصل اللغة الأساس النظرى للممارسة الرمزية فى سياق النسق الأفلاطونى لأنه من مهام الفيلسوف أن يبحث عن الفكرة فى سياق محاولته المستمرة من أجل التنقية الطبيعية للغة حتى تقترب من مثالها الكامل فى عالم المثل. أما بالنسبة للإسهام الأرسطى فى هذا المجال فإنه لا يحتاج إلى تأكيد لأنه يعتبر أول من أسس منطقياً للعلاقة الرمزية الموجودة بين الاسم والشىء وبالتالى فقد أعطى بعداً أكثر إجرائية للعلاقة الموجودة بين العلامة والرمز.

أما الاهتمام الكبير من أجل تحقيق أكبر قدر ممكن التحديد النظرى والإجرائى للمفاهيم فلم يعرفه تاريخ الفلسفة إلا فى الحقبة المعاصرة التى شهدت عودة قوية ومؤثرة لعدة مفاهيم من بينها مفهوم الرمز الذى وظف فى سياقات مختلفة. لذلك فقد قدم الفيلسوف فونينبورجر (Jean Jacques Wunenburger) «**.. تمييزاً ثميناً من أجل فهم المقاربات المعاصرة للرمز (...) فهو ينطلق من وجود تصورين متعارضين للرمزى، والمتمثلين فى، "المنظور المنطقى اللسانى" الذى يرى فى ما هو رمزى مجموعة من العلامات اللغوية، و"المنظور الميتافيزيقى الدينى" الذى يرى فى ما هو رمزى تشكيلة مشفرة للتمثيلات المجازية**»(٢).

ويعتبر الفيلسوف أرنست كاسيرر E. Casserer من بين أهم الفلاسفة المعاصرين

---

(١) Baudouin Decharneux et luc Nefontaine : Le sysmbole, Op cit. P. 31.

(٢) Ibid. PP. 77-78.

الذين قدموا صرحاً نظرياً متكاملاً لمفهوم الرمز خاصة من خلال كتابة «فلسفة الأشكال الرمزية» وهى فلسفة تنطلق من «... **الافتراض القائل بأنه إذا وجد تعريف لطبيعة الإنسان أو "جوهره"، فإن هذه الطبيعة ينبغى أن تفهم باعتبارها تعريفاً وظيفياً لا تعريفاً مادياً. فلا يمكن أن يعرف الإنسان من قبل أى مبدأ ملازم يشكل جوهره الميتافيزيقى، كما لا يمكن أن يعرف من قبل أية ملكة فطرية أو غريزة قابلتين لأن يتأكد منهما بواسطة الملاحظة الأمبريقية إن الخاصية المهيمنة للإنسان وملمحة المميز ليس هو جوهره الميتافزيقى، وإنما هو نتاجه. إن هذا النتاج ونسق أنشطته هو الذى يعرف دائرة "الإنسانية" ويحددها. واللغة والأسطورة والدين والفن والعلم والتاريخ مكونات هذه الدائرة وقطاعاتها المتنوعة**»[1] لذلك يعتقد كاسيرر أن الإنسان كائن رمزى بامتياز، لأن الرمز يتوسط كل مجالات حياته ونشاطاته من أبسط الأشكال إلى أكثرها تعقيداً فالرمز يختزل ويكثف فى نفس الوقت النشاط الإنسانى ويعطيه دلالات متعددة فى غاية الغنى، «**فالإنسان لم يعد قادراً على أن يجد نفسه فى حضور فورى مع الواقع، ولم يعد باستطاعته أن يراه، (...) وجها لوجه. إذ يبدو أن الواقع المادى يتراجع كلما تقدم النشاط الرمزى للإنسان (...)، فالإنسان يقوم بشكل من الأشكال، بالتحادث المستمر مع ذاته. وهو محاط إلى أبعد الحدود، بالأشكال اللسانية، والصور الفنية، والرموز الأسطورية، والطقوس الدينية، إلى درجة أنه لايستطيع أن يرى أو يعرف دون أن يسخر هذا الوسيط كعنصر اصطناعى**»[2]. ويمكن القول أن الرمز ليس مجرد وسيط عادى، إنه يحمل امتيازاً نظرياً وعملياً من نوع خاص لأنه يربط بين ما يدرك وما هو قابل للإدراك انسجاماً مع المعرفة الإنسانية التى تتأرجح بين الشك واليقين، بين العقلانى واللاعقلانى لذلك فإن انتقال الإنسان من حالة المعرفة العلمية الواعية إلى معترك المعرفة اللاواعية ثم العمل على عكس الاتجاه فى سياق جدلى غير منقطع هو نشاط لا يمكن أن يتحقق إلا فى سياق سيرورة رمزية، لا يصبح فيها الإنسان وحده كائنا رمزياً، بل حتى الأشياء تتحول إلى جملة من الرموز غير المتناهية.

---

(١) د. حنون مبارك : دروس فى السميائيات دار توبقال للنشر . الدار البيضاء - المغرب- ط١ - ١٩٨٧- ص٨٤.

(٢) Ernest Caserer. Essai sur I'homme. Traduitde I'anglais Par Norbert Massa / Les éditions de Minuit Paris Novembre 1982. P.43.

وقد حاول بول ريكور P. Ricoeur أن يعمق من البعد النظرى للرمز فى سياق فلسفته التأويلية، حيث شكل مفهوم الرمز بعداً محورياً خاصة فى كتاباته الأولى قبل أن ينصرف إلى الاهتمام، فيما بعد، بمفهوم آخر هو مفهوم الاستعارة، ويعرف ريكور الرمز«**كبنية دلالية فى سياق توجيه هيرمينوطيقى يغلب عليه [حضور] المعنى والدلالة**:(...).

فإذا كان الرمز بالنسبة لباشلار، يتجه نحو الحلم، فإنه بالنسبة لريكور، الذى تأثر بالأول، فإن الرمز يتجه أيضاً نحو الفكر. وذلك يعنى أن الرمز يقدم معنى غير معطى فى البداية من طرف الفرد. فكل شىء معطى سلفاً فى غموض ولكن يبقى كل شىء فى حاجة لأن ينجز فى سياق نظام الفكر. فالإنسان الذى يجد نفسه فى مواجهة الرمز من الضرورى بالنسبة إليه أن يؤوله إذا أراد أن يفهم المعنى»[1].

فالأطروحة الأساسية التى أراد ريكور أن يدافع عنها هو أن الرمز يدفعنا نحو التفكير ويساعدنا عليه وبدل أن يكون عنصراً يسهم فى الغموض، فإنه يعمل على إنارة السبل من خلال المساعدة على التفكير إنه جزء منا ومن منظومتنا اللغوية وبذلك فإن الخطاب الفلسفى لا يمكن أن يتبلور إلا بالاستناد على الفضاء المعرفى الذى يوفره الرمز.

«**إن فلسفة يمهد لها الرمز تكون بذلك مناقضة لكل [نزعة] تبريرية تدعى إيصال الفكر فى اتجاه اكتشاف مجهود ما، فهى خلافاً لذلك تضع الإنسان بشكل تمهيدى داخل أساسها، وانطلاقاً من ذلك تكلف الفكر باكتشاف عقلانية أساسه. وحدها الفلسفة المغذاة بإشباع لغوى يمكنها بعد ذلك أن تكون غير مبالية بمداخل وشروط إمكانياتها، ومهتمة دوماً بموضعه** Thématiser **البنية العقلانية الشاملة [الخاصة] بانخراطها، تلك هى، حسب وجهة نظرى القوة [التى] يوجدها الرمز**»[2]. لأنه يعتمد فى بنائه على مرجعية مفاهيمية تجعله ينطلق من الخطاب الفلسفى كمصدر للتأسيس وإعادة البناء فى ذات اللحظة. بحيث يكون بمقدوره أن يحافظ على استقلاليته النسبية التى تعطى له امتيازات نظرية ترتبط بالطبيعة الإجرائية المتميزة لمقولة الرمز التى تمتلك

---

(١) Baudouin Decharneux et Lux Nefontaine op. Cit. P. 103.

(2) Paul Ricoeur: esprit Op Cit. P: 76.

الكفاءة الضرورية والملائمة، من أجل تأدية مهام معرفية متعددة يصعب على النظام المفاهيمى الأصلى تأديتها بحكم تنوع وتداخل الوظائف والمهام التى يجهد نفسه من أجل المحافظة على تماسك مختلف جوانبها المتعددة والمتناقضة فى كثير من الأحيان، فالرمز يحسن إلى حد بعيد الاستفادة من طبيعته المزدوجة التى تجعله يستمد عمقه النظرى من جذوره المفاهيمية، من جهة، ويتجاوزها بحكم تركيبته الغنية المتلاحمة مع أنظمة معرفية مختلفة من جهة أخرى، وهذا ما دفع اريك دوفور éric Dufour إلى القول: «**إن الرمزى لا يتعارض مع المفاهيمى، ولكنه [يمثل] البعد الحقيقى للنظام المفاهيمى. وعندما يعارض نيتشة Nietzsche المفهوم، فإنه يحتج فقط على الأطروحة التى ترى أن الكلمة تحيل إلى واقع معقول تكشفه لنا من خلال معناها. وإذا كان المفهوم رمزاً، فلأنه يفرض المعنى. إن الرمز هو إذن النظام المفاهيمى من حيث أن مبتكر من طرف مفكر (...) إنه يعطى معنى وعالما دون أن تكون له قدرة الادعاء أن هذا المعنى مسجل بداخله**»(١).

وعموماً فإن كل ما يمكن تقديمه من تحليلات حول مفهوم الرمز لا تستطيع أن تتجاوز فى أحسن الأحوال نطاق عملية جرد لعناصر أساسية يمكنها أن تسهم فى فهم آلية تمفصل الرموز وانبثاقها، لأن الرمز يبقى من المفاهيم التى يصعب علينا الاتفاق على طبيعة تخومه الدلالية، فهو مفهوم لا نعرف سوى بشكل ملتبس منابعه الأصلية ولا نستطيع أن نحدد بدقة المسار الذى يتبعه خلال عملية تبلوره، كما أنه يتميز بنوع من القطبية الثنائية فهو يجمع بين العالم المعيش والعالم المجرد، وارتباطه بالوجدان والشعور والانفعالات الإنسانية لا يفقده قيمته التجريدية، مثلما أن البعد التجريدى الذى يؤطره لا يجعله ينسلخ عن منبعه الأصلى الضامن لفاعليته واستمراريته النظرية والإجرائية.

مفهوم الخيال يقوم هو الآخر بدور حاسم فى بلورة الخطاب الفلسفى المعاصر، فقد استطاع أن يفرض نفسه كبعد أساسى فى استراتيجية التفلسف منذ البدايات الأولى للفكر المعاصر، كما أن جذوره المعرفية تمتد إلى التيار الرومانتيكى الذى جاء كرد فعل

---

(١) éric Dufour : revue- Philosophie - article: le processus de formation des concepts dans la philosophie de Nietzsche- No : 66- juin 2000 - ED : de Minuit - Paris - PP.: 65-66.

عنيف على دغمائية «عصر العقل» الذى قلص كثيراً من الحرية الإبداعية للكائن، كما أن انتشار التحليل النفسى واكتشافه لمفاهيم أساسية كاللاوعى أسهم فى انتشار الدراسات الخاصة بمفهوم الخيال والصور ودورهما فى شتى مجالات الإبداع. غير أن ذلك لا يعنى أن مفهوم الخيال أصبح واضحاً وقابلاً للتحديد لأن التعريف الذى يقدمه أى فيلسوف لمفاهيم من مثل: الخيال التخيل والخيالى يأتى دائماً منسجماً مع ضرورات الاستعمال النظرى فى سياق أفق منهجى ومفاهيمى خاص فمن منظور التحليل النفسى **«يمكن فهم فكرة "الخيالى" بادئ ذى بدء بالرجوع إلى إحدى أوائل إرهاصات لا كان النظرية الخاصة "بمرحلة المرآة" حيث يبرز المؤلف فى العمل الذى خصصه لهذه المرحلة، الفكرة التى تذهب إلى أن أنا صغير الإنسان يتكون انطلاقا من صورة الشبيه (الأنا المرآوى)، وذلك بسبب عدم اكتمال النضج البيولوچى على وجه التحديد»**[1].

ويورد جميل صليبا نوعين أساسين من التخيل، الأول تمثلى والثانى إبداعى، فتخيل« **الشىء اخترعه وأبدعه كما فى التخيل المبدع، وهو قوة تتصرف فى الصور الذهنية بالتركيب والتحليل، والزيادة، والنقص...**»[2] أما النوع الثالث وهو التخيل الوهمى فلا علاقة له بالفلسفة ولا بالفكر على العموم.

إن ما هو خيالى لا يمكن أبداً أن يعتبر شيئاً ناقصاً وأقل أهمية من التجليات الأخرى للفكر الإنسانى، لأن الإنسان لا يملك أن يجعل من ذاته آلة صماء تستجيب لأوامر مبرمجة، الأمر الذى يدفعنا إلى الاعتقاد أن ما هو خيالى فى علاقته بمفاهيم أخرى كالرمز والحلم، يؤدى وظائف معرفية تتجاوز حتى أكثر التنظيرات تفاؤلا بالنسبة لعلاقة تجليات الخيال والمخيلة بالإبداع الإنسانى فمخيلة الكائن المبدع قادرة على تصور أكثر التجليات المعرفية غرابة وتعقيداً فى بوتقة الخيال الخلاق الذى يسهم فى بلورة وعينا وفى عدم قدرتنا على تمثيل مختلف المظاهر التى يصعب علينا الاستحواذ عليها بشكل عقلانى فالتأكيد «**على دور المخيلة فى المعرفة العلمية يبرز خاصة من خلال تحديد باشلار للمعرفة العلمية على أنها معرفة للعلاقات فالمخيلة ليست بالضرورة ملكة خلق**

---

(١) جان لابلناش و ج ب بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسى - ترجمة: د. مصطفى حجاوى المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ط١ - ١٩٨٥- ص٢٤١.

(٢) جميل صليبا : المعجم الفلسفى - دار الكتاب اللبنانى - جـ١ - ١٩٨٢.

الصور بل القدرة على إدراك علاقات جديدة لهذا السبب يعتبر باشلار أن عقلانية العلم ليست فلسفة مبادئ قارة بل هى تقتضى التحوير المستمر لمبادئ العلم. فحركة التحرير التى توجه المعرفة حركة جدلية وهى تخص المعرفة من حيث هى بناء نظرى وصيرورة تاريخية (...) فالصور التى تبدعها المخيلة عائق للمعرفة العلمية إذا لم تكن مراقبة أو أنها لم تخضع لنقد مسبق. ولكنها ضرورية لبناء المعرفة خاصة فى مرحلتها الأولى وهى كذلك وسيلة لتيسير نقل المعرفة وشرحها»[1] لقد كان باشلار من بين أكثر الفلاسفة اهتماماً بتوضيح دور الحلم والخيال فى المعرفة الإنسانية وحتى العلمية منها، وجاء إسهامه مستنداً على معرفة دقيقة ووافية بطبيعة ورهانات المعرفة العلمية خاصة فى مجال الفيزياء، أم العلوم بالنسبة للنسق العلمى المعاصر. لذلك فقد أصبحت لمختلف فرضياته النظرية حول الخيال مشروعية لا غبار عليها« **إن أهم كشف قام به باشلار - بعد استنباطه العقل المنفتح - هو اكتشاف الخيال كقوة شاعرية أساسية. لذا يترك "شيطانه" المشهور يتكلم، يوما، فى منتصف حياته، فيفتح فى وسط عمله الإبستيمولوجى "القوسين الكبيرين" ليعطينا أروع أعماله عن الخيال الشاعرى، يغنيها بفلسفة روحية وكذلك بحكمة تبشر بوجه جديد للإنسان»**[2].

وهكذا فإن المخيالى أو الخيالى، لا يقوم سوى بتغيير أقنعته حينما يعمل على التعبير عن نفسه فى النص المكتوب، فمن قناع الانسياب المتداخل فى الأحلام ينتقل إلى قناع التأمل الذى يبحث عن كلمات تسنده وتجعل ممارساته وأفعاله قابلة للتمثل، ولتنتقل بذلك الذات من اللاوعى القصدى إلى الوعى الذى يعى ذاته وتجعل من فضائها الخيالى مكاناً للامتداد والتحقق المتواصل عبر ديناميكية النص وما يختزله من المعانى التى عملت تلك السيرورة المنطلقة من اللاوعى باتجاه الوعى على تشييدها وتثبيت ركائزها الدلالية.

بالنسبة لأرنست كاسيرر:« **الخيال يساهم، من خلال مقولات الحيز، والعدد، والزمان والسببية فى تطوير كل الأشكال الرمزية (أسطورة، دين، لغة) والتى تصلح**

---

(١) غاستون باشلار : حدس اللحظة تعريب: رضا عزوز عبدالعزيز زمزم الاستشهاد مأخوذ من خاتمة الكتاب التى أنجزها فريق الترجمة - الدار التونسية للنشر - فيفرى ٨٦ - ص ١٠٠.

(٢) مادلين بريكلير: أصل تكون فلسفة الخيال - مجلة العرب والفكر العالمى - مركز الإنماء القومى - العددان ١٧، ١٨ شتاء - ربيع ، ص١٨١.

كنمط أول [لإقامة] موضوع تمثيل الواقع، قبل حدث التفكير العلمى»[1]، والخيال الذى يتحدث عنه الفيلسوف ليس مفهوماً متجانساً وواضح المعالم بل إن إبداعيته مستمدة من التشتت والتشظى الظاهرى للمفهوم الذى يستطيع انطلاقاً من مرونة معناه أن يساهم فى الكثير من النشاطات التى تحمل نسبة كبيرة من المعقولية والعلمية، «**ذلك لأن قدراً كبيراً من الأفكار العلمية الرئيسية قد تم إبداعها عن طريق الخيال، وعلى الرغم من ذلك فإن العلم حين يتحدث عن هذا النوع من الخيال الذى أدى إلى ظهور نظرياته الهامة فإنه يفعل ذلك على استحياء، وكأنه يخوض أرضاً محرمة**»[2]. والحال أن الكثير من المرجعيات والمفاهيم التى تفتخر مختلف المعارف بدقتها وانضباطها المنهجى والدلالى تعود فى أصولها الجنينية إلى مفاهيم ليس هناك إجماع كبير على قدرتها وفاعليتها الإجرائية بالنسبة لبعض الخطابات التى ترفع شعار الصرامة مثلما هو الشأن بالنسبة للخطاب العلمى والتوجهات الفلسفية الوضعية، فالباحث فى المجالات المختلفة لا ينسلخ عن ذاته ومحيطه حينما يقوم بمزاولة مهامة النظرية والمخبرية بل هو يمثل فى كل الأحوال وفى شتى المواقع، نقطة لالتقاء كتلة من المعطيات والأصول والفروع المعرفية والإنسانية المتداخلة والمتعارضة فى بعض الأحيان، ومن ثم فإن المفاهيم التى تحمل نصيباً كبيراً من المعقولية قد ترتد بعد عملية تحليليها إلى مفاهيم أقل سلطة وأكثر التباساً انطلاقاً من المقتضيات التى تفرضها منهجيات البحث المنغلقة وهذا ما يدفعنا إلى تسجيل الملاحظة التى عبر عنها دوفور بقوله: «**إن العقل الذى تتحدث عنه الفلسفة ليس شيئاً آخر غير الخيال، وهو يصحح نشاطه الأولى الذى يمارس عفوياً، دون قوانين، فى محاولة لتأسيس الأشكال التى يطبعها على الإحساسات. فالعقل ليس إذن، من وجهة نظر جينيالوجية، سوى صيرورة النشاط المخيالى الأولى**»[3].

ويمكننا القول فى هذا السياق أن مفهوم «المركب Complexe الذى بلوره إدغار موارن يمكنه أن يفيدنا ضمن هذا السياق فى توضيح الأسباب التى تقف وراء التباس

---

(١) Jean Jacques Wunenburger: L'imagination Ed. P.U.F - coll. "Que-sais-je?" lére édition - Paris Mai. P.19.

(٢) فؤاد زكريا : أفاق الفلسفة، دار التنوير بيروت - المركز الثقافى العربى الدار البيضاء - بيروت - ط١ - ١٩٨٨ . ص ٤٦١.

(٣) éric Dufour: Revue - philosophie - op cit - P.54.

العديد من المفاهيم مثل مفهوم الخيال فالموقف النظرى الذى تنطلق منه مفاهيم «الظل» التى نحن بصدد الحديث عنها، يتشكل انطلاقاً من طموحها فى أن تسهم فى تشكيل النسق العام الذى تتواجد داخله دون أن يكون حضورها قابلا للتغيب والاختزال وترفض أن يتأسس الفكر فى لحظة غفلة منها أو سبات. لأن «**العديد من المفاهيم المنظمّة للحقول النظرية يمكنها أن تأخذ شكل تخيلات حقيقية، تلعب دور المحرك فى [عملية] فهم وتأويل الوقائع**»(١)، والخطاب الفلسفى بوصفه فعلاً تنظيرياً لا يشكل استثناء لهذه القاعدة فهو «.. **رغم أنه قد حدد لنفسه كهدف، خاصة منذ ديكارت، أن يبلور، بواسطة المحاججة، نظاماً عقلياً محضاً، فإنه لن يستطيع إلا بصعوبة أن يتجاوز اللغة الاستعارية**»(٢). لكن الإقرار بوجود الاستعارة والخيال فى سياق عملية الإبداع الفلسفى، يجب أن يكون مصحوباً بحرص نظرى دائم النشاط والتوقد من أجل الإبقاء على الطابع الإجرائى لتلك المفاهيم، لأن توظيفها بشكل متسيب يجعلها تتحول من وضعها النظرى المتميز إلى مجرد ألفاظ تستعمل لملئ فراغات الخطاب الهائم مما يفقد النسق العام تماسكه فيصبح عرضه للخلخلة والهدم وهدفاً سهلاً لكل محاولات الإلغاء والإقصاء من اختصاصات متعددة تريد أن تقيم مجدها على أشلاء الصروح المغفلة. وفى هذا السياق بالذات، يجب أن نضع هذا الحكم الذى يصدره بورديو P.Bourdieu على الخيال الفلسفى، حيث يقول: «**الفلسفى مثله مثل الفكر الأسطورى** Mythique، **ينشرح حينما تكون العلاقة اللسانية المحضة، والمؤكدة ماديا من طرف ظاهرة تماثل الصوت، مطابقة للعلاقة بالمعنى، ويلعب بأشكال لفظية لا تنفصل عن الأشكال الاصطلاحية**»(٣)، فتصور الخيال الفلسفى كنوع من اللعب بالألفاظ ذات الأصوات المتماثلة وربما المملة، هو عبارة عن حكم معيارى يختفى وراء خطاب هو فى حد ذاته عبارة تكثيف للكلمات ليس له مرجعية نظرية عميقة، وبذلك فهى تشبه وشاحاً سوسيولوچيا يكاد أن يتمزق من كثرة «شفافيته»!!

ان الاعتراف بخطورة الخيال فى الفلسفة ميز كتابات معظم التيارات على اختلاف

---

(١) Jean - Jacques Wunenburger : op, cit. P. 100.

(٢) Ibid. 101.

(٣) Pierre Bourdieu : ce que Parler veut dire - l'économie des échanges Linguistiques - Ed: FAYARD/paris Nov. 1982. P. 186.

توجهاتها، فلم «.. تر الوضعية المنطقية فى الخيال مجرد قدرة على الإيحاء والتصوير فى مجال الفنون، ذلك أن الحديث عن تعقل وفكر خياليين يؤذن بأن للخيال دوراً فى سياق الاستقراء والتجربة العلمية المفضية إلى الكشف، وإذ تسطع لمحة من الخيال، وتحلق الملاحظة فى جو رقيق من التعميم الخيالى، ينكشف للمتأمل القانون الذى يفسر الظاهرة (...)»[1] ونرى أن الخيال يحضر بكثافة أكبر عند الفلاسفة الأنطولوچين فقد «عالجت الفلسفة الفينومينولوچية ظاهرة الخيال ودرست علاقته بالظاهرات الأخرى فى سياق ما انتهت إليه من أفكار أساسية تدور على ضرورة التمييز بين الشعور وبين موضوعاته، وعدم الخلط بين التجربة وبين محتواها، وتمثل هذه الأفكار أيضاً فى الفصل بين الموضوع الحقيقى الواقعى والموضوع القصدى، بين موضوع العقل Noéme وفعل التعقل Noése، وفى الكشف عن مبدأ خاص بتناقض المحايثة والعلو فى سياق العلاقة بين الذات المدركة وبين العلم»[2].

ويمكن القول أن الخيال الإبداعى - كما توضح ذلك «بروتولينى» Bertolini - هو بمثابة نشاط عفوى لا يخضع لأى قانون محدد. لا يمكن التنبؤ به ويهرب من كل حتمية. أما بالنسبة للاختراعات العلمية والتقنية فإنها تبقى منسجمة مع منطق العقل[3]، أما الخيال العلمى فيبقى خيال خاص بالمبدعين والعلماء الذين يملكون أكثر من غيرهم القدرة على التوفيق ما بين انفعالاتهم وطاقاتهم الفكرية والعقلية.

فالخيال الإبداعى ليس ملكاً مشاعاً بين الناس، إنه محصلة جهد فكرى وانضباط عقلانى، يصل إليه المبدع بعد استنفاذه لكل السبل. فهو يخترق كل الحواجز التى يضعها الكائن فى مواجهة ذاته المبدعة والتى هى نتاج لإكراهات اجتماعية ونفسية متراكمة، فتكون النتيجة فى نهاية المطاف عبارة عن طاقة إضافية تنبثق من عمق المبدع تنصهر فى بوتقتها كل العناصر الفكرية للإنسان دون نشاز أو تنافر.

بالنسبة لمفهوم «الحلم» يمكن القول على وجه العموم أنه مفهوم لم يستطع أن

---

(١) د. عاطف جودة نصر · الخيال : مفهوماته ووظائفه - سلسلة دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٤- ص٣٠.

(٢) المرجع نفسه، ص٣٢.

(٣) MARA AELETTI BERTOLINI: Imagination créatrice et connaissance selon Théodule Ribot - Revue Philosophique No: IJanvier - Mars 1993 - 118 éme année. Ed: PUF P.17et P.25.

يحصل على مكانه كشكل من أشكال الطاقة الإبداعية إلا بفضل الاكتشافات التى حدثت فى مجال التحليل النفسى، ومع ذلك فإنه يبقى من أكثر المفاهيم إثارة للجدل وأكثرها انتقاداً من طرف أصحاب التوجهات العلمية والعقلانية.

وفى المقدمة التى وضعها مصطفى صفوان لكتاب: تفسير الأحلام الذى ألفه سيجموند فرويد، فى نسخته باللغة العربية، يقدم لنا المترجم تعريفاً متميزاً للحلم.. يقول: « **الحلم - إذن - كلمة وتألفه من صورة مرئية لا يخرجه عن كونه كذلك، كل الأمر أن يدعونا إلى أن نزيد قضيتنا تحديداً فنقول: إنه كلمة أو نص مكتوب بطريقة مصورة.**

واذا كان الأمر كذلك وجب أن تكون هناك لغة هى اللغة المستعملة فى الأحلام -(...)- وهذه اللغة يجب أن تدرس من النواحى الثلاث التى تدرس منها اللغة عادة، أى نحوها وبلاغتها ومفرداتها. فعل الأمر كذلك؟ نعم»[1].

فالاكتشاف الفرويدى جاء ليؤكد لنا أن النفس الإنسانية هى أكثر تعقيداً وغنى مما كنا نظنه، فقد اكتشف فرويد «**قارات جديدة داخل النفس البشرية كالحلم واللاوعى، فأصبح للإنسان منطق جديد هو منطق الرغبة ولغة جديدة هى لغة الحلم يقول عنها** مصطفى صفوان أنها «**لغة تتميز بالفقر النحوى مع الإعمال المفرط للحذف فى ترتيب السياق، ثم بالثراء البلاغى، فالتكثيف المعنوى**»[2]، ويصل «صفوان» إلى القول: «**ذلك أن فرويد إذ يرينا الكلمة (رأى المعقول بالذات) فى عمل الحلم كما فى أعراض المرض، يرفع أكثف الحجب التى كان يعمى فيها على الإنسان وجهه**»[3].

لقد بين فرويد فى أكثر من مناسبة الدور المتميز الذى يلعبه الحلم، فى كثير من الأحيان، فى عملية الإبداع خاصة فى المجالات الفنية والأدبية، وتمثل الدراسة التى قدمها حول ليوناردو دافنشى نموذجاً أساسياً لفهم دور الجوانب غير الواعية للإنسان فى عملية الإبداع. فالنفس الإنسانية مليئة بركام هائل من التصورات اللاواعية القديمة

---

(١) سيمجوند فرويد: تفسير الأحلام - ترجمة: مصطفى صفوان - راجعه: مصطفى زيور - دار المعارف بمصر - القاهرة - ط٢ - ١٩٦٩ - ص١٦.

(٢) المرجع نفسه - ص١٩.

(٣) المرجع نفسه - ص٢٦ - ٢٧.

والحديثة وبعضها يعود إلى المراحل الأولى للطفولة، التى أكد فرويد أنها تلعب دوراً حاسماً فى رسم معالم شخصية الإنسان فى المستقبل.

إن نظرية تفسير الأحلام كما صاغها فرويد سوف تظل تشكل منهجاً أساسياً فى فهم أسس الإبداع الإنسانى «**فتأويل الأحلام يقترح [إحداث] تقارب ما بين الإبداع الفنى والعمل اللاواعى للحلم. "فعمل الحلم لا يفكر ولا يحسب، يقول فرويد، فهو بشكل عام، لا [يقدم] حكماً، بل يقتصر على التحويل" . وبعض ميكانيزمات هذا التحويل: التكثيف (...) أو الترميز، على سبيل المثال، مماثلة للإجراءات المستعملة فى الفن**»[1]. فالحلم بالنسبة للإنسان المبدع، يشكل عاملاً حاسماً فى توجيه العمل الإبداعى نحو وجهة معينة من أجل تحقيق رغبة لاواعية تختفى خلف العمل المنجز لتحقق ذاتها. فوعى الإنسان ليس فى الحقيقة إلا واجهة وجدت لتتستر على الفاعل المغفل والخفى والمتمثل فى الرغبة التى تعتبر مفهوماً أساسياً حتى فى الكتابات الفلسفية المعاصرة. فاتجاهات ما يسمى، ما بعد - الحداثة والفلاسفة الجدد، خاصة فى فرنسا، وظفا مفهوم الرغبة بشكل مكثف خاصة فى أعمال دولوز Deleuze وليوتارد Lyotard فالرغبة، حسب التعريف الذى يورده كرستيان ديكامب Descamps، «.. **هى تسيير للتنظيمات، وتحقيق للافتراضات، والانفعال هو إذن السمة التى تحول الافتراض لتجعل منه راهناً**»[2]. وهو تعريف تستطيع أن تتمثله كالحلم وقد يصعب عليك إعادة صياغته، فهو خارج معناه اللغوى يبقى غير قابل للتحديد، والخاصية الأساسية التى تميزه وتجعله قريباً منا هو ارتباطه بالحلم، خاصة حينما يتعلق الأمر بالحديث عن مجال الإبداع، وهذا ما يحثنا على القول معLe Rider أن: «**العمل الذى يسمح للمبدع أن يحقق رغبة لا واعية بحسب ميكانيزمات الحلم ذاتها وكذا التأمل الشارد** réverie . **بينما يبين فرويد أن "لذة النص" لها منبع واحد بالنسبة للقارئ والمبدع على حد سواء. فلذة الكتابة ولذة القراءة تتداخلان**»[3].

---

(١) Jacques Le Rider: Frend et la Littérature - IN : Histoire de la Psychanalyse - Sous la direction de Ronald Jaccard - Tome 1 Ed: Hachette 1982. Paris - P.59.

(٢) Christian Descamps : Etat des lieux - Revue: Magazine littéraire (dossier : Dix ans de philosophie en France) N:225- décembre - 1985. P.12.

(٣) Jacques Le Rider: op, cit P.70.

غاستون باشلار حاول من جهته أن يوضح الفرق الموجود ما بين الحلم والتأملات الشاردة Rêveries التى تلعب دوراً مهما فى سيرورة العمل الإبداعى، حيث يهيم الذهن بخياله الواعى داخل مكنوناته العميقة التى تشكل جزءاً من اللاوعى.

يتحدث باشلار عن دور التأمل الشارد فى كتاباته قائلا: « **أنا فى الحقيقة حالم كلمات، حالم كلمات مكتوبة. أعتقد أننى أقرأ فتوقفنى كلمة. أترك الصفحة. فتدخل فى هيجانها أجزاء الكلمة. وتنعكس الحركات الصوتية. فتترك الكلمة معناها كحمل ثقيل يعيق عملية الحلم. وتأخذ الكلمات معانى أخرى كما لو أنه يحق أن تكون فى ريعان الشباب.**

عندها، تروح الكلمات تفتش فى أدغال اللغة وكلماتها عن رفاق جدد، عن رفاق السوء، وكم هى عديدة تلك المسائل الطفيفة التى يبتغى حلها عندما نعود من التأملات الشاردة إلى الكلمات اللغوية المتعقلنة (...) الكلمة برعم يحاول أن يصبح غصينة. وكيف لا نحلم ونحن نكتب. الريشة هى التى تحلم. وأنها الصفحة البيضاء التى تسمح لنا بالحلم. فلا أحد يستطيع الكتابة لذاته حصرياً. وكم هو صعب قدر صانع الكتب! يجب أن ننحت ونخيط حتى تكون الأفكار فى تناسق»[1].

ويؤكد باشلار على الفرق بين الحلم والتأمل الشارد من خلال قوله أن: «**التأمل الشارد rêverie على عكس الحلم، لا يمكن سرده. لنقل [لكى ننقل] التأملات الشاردة يجب أن نكتبها، أن نكتبها بتأثر، بذوق، أن نعيشها من جديد، أحسن من السابق، لأننا نعيد كتابتها**»[2]. فالانتقال من حالة الارتخاء الفكرى إلى حالة اليقظة العقلية والتنظيرية لا نظن أنه من الممكن أن يتحقق خارج فعل الكتاب، وحينما نكتب عن ذلك الانتقال، فإننا لا نقوم سوى بوصف الإحساس الذى تولد لدنيا بفعل تمثلنا لتلك العملية. وهو ما يجعل فيلسوف التأمل يتساءل «**هل استطيع حقاً الانتقال من الحلم الليلى إلى وجود الذات الحالمة، كما ينتقل الفيلسوف الذى يرى الأشياء بوضوح من الفكرة - من فكرة معينة - إلى وجود كينونته المفكرة؟**

---

(١) غاستون بلاشلار شاعرية أحلام اليقظة - شاعرية التأملات الشاردة - ترجمة: جورج سعد - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ط١ - ١٩٩١.

(٢) المرجع نفسه ص. ١٠.

بتعبير آخر، تبعاً لعادات اللغة الفلسفية، لا يبدو لنا أننا نستطيع التكلم عن كوجيتو صحيح بالنسبة لحالم حلم ليلى. وإنه لمن الصعب طبعاً أن نرسم الحدود التى تفصل مجالى الروح psyché الليلية عن الروح النهارية، ولكن هذه الحدود موجودة. ثمة مركز كينونة فيناً، لكن المركز الليلى هو تمركز غامض. إنه ليس "ذاتا"»[1].

وأظن أن من جهة أخرى أن الفلسفة كانت وستبقى، ربما، فعلاً يتأسس ويحتمى خلف "التباس" الكلمات، فهشاشة المعنى المتولد من دلالة الكلمات، ليس بالأمر الذى يتحمس كل الفلاسفة إلى تقويضه أو تجاوزه، إنه يشكل جزءاً من عالم يمثل بالنسبة للكثيرين منهم، مجالاً لديمومة المعرفة واستمراريتها من خلال سيولة المعنى وانفتاح الممكن.

٢ - الحدس والإبداع :

يعتبر الحدس من الأنماط الأساسية المستعملة فى تأسيس الخطاب الفلسفى، ويتأرجح حضوره داخل نسق الفيلسوف بين التصريح والتضمين، فأصحاب المنهج الحدسى يعلنون من البداية انتماءهم له، فى حين يعمل الآخرون على توظيفه بشكل مضمر وأحياناً دون أن يكون لهم وعى بذلك.

وللحدس، حسب ما يوضح ذلك جميل صليبا فى معجمه، عدة معان خاصة فى الفلسفة الحديثة:

١ - الحدس عند ديكارت هو الاطلاع العقلى المباشر على الحقائق البديهية (...).

٢ - «الحدس هو الاطلاع المباشر على معنى حاضر الذهن، من حيث هو ذو حقيقة جزئية مفردة، وهذا المعنى الذى نجده عند (كانت) (...). والحدس عند (هنرى برغسون) عرفان من نوع خاص، شبيه بعرفان الغريزة، ينقلنا إلى باطن الشىء، ويطلعنا على ما فيه من طبيعة مفردة لا يمكن التعبير عنها بالألفاظ، بخلاف المعرفة الاستدلالية أو التحليلية، التى لا تطلعنا إلا على ظاهر الشىء(...)»[1].

أندريه لالاند يعتبر من جهته مفهوم الحدس صعب التعريف ويحاول أن يقدم كل

---

(١) المرجع السابق ص١٢٨.

(٢) جميل صليبا : مرجع سابق - ص - ص ٤٥٢ - ٤٥٣.

المعانى المحتملة التى تداولها الفلاسفة، لذلك فهو لا يقدم تعريفاً نهائياً ويسعى فى مقابل ذلك إلى تقديم تعريف تقريبى من خلال قوله أن الحدس : «**نظرة فورية وراهنة تتميز بنفس خاصية المعرفة الحسية**»(١).

إن المعرفة الحدسية جاءت فى سياق الفلسفة اليونانية كرد فعل على المعرفة البرهانية التى لم تكن تسمح بقيام أى معرفة إلا من خلال البرهان. لذلك فقد كان من الضرورى تصور إمكانية وجود معرفة مباشرة بالأشياء بعيدة عن كل توسط، وبعد أن وصلت المعرفة العلمية المعاصرة إلى درجة غالية من الدقة والتجريد، حاول بعض الفلاسفة اقتراح شكل آخر من أشكال المعرفة«**وظهر، فى نهاية القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين، - يوضح الطاهر وعزيز - هذه الفكرة الجديدة، وهى أنه يوجد إلى جانب المعرفة العلمية مكان لمعرفة أخرى يمكن أن تكون مستقلة تماماً، وقابلة للتقدم إلى غير نهاية. وقد اتبع برجسون وهصرل هذا الطريق الجديد، ولكن، بمنهاجين متمايزين جداً، فالأول يرتكز على أنه إذا ما نجحت المعرفة العقلية فى العلم الذى هو أحد الاتجاهين الممكنين، فإن الاتجاه الثانى يبقى مفتوحاً لنمط مختلف من المعرفة**»(٢).

لأن الحدس لا يريد فقط أن تكون له معرفة مباشرة بالشىء بل يطمح أيضاً إلى إبداع فكر تكون له القدرة على استباق المعرفة التى نحصل عليها بالطرق الاستدلالية والبرهانية. لكن إمكانية ذلك الفكر تبقى هى الأخرى مرتبطة بمفاهيم إجرائية وثيقة الصلة بالعقل والبرهان لذلك فإن: «**بعض الفلاسفة لا يستنجد بالحدس إلا فى نهاية المطاف بعد أن يكل العقل فى طرقه الاستدلالية، فلا يلجأ أفلاطون إلى الحدس إلا بعد أن يسلك سبيل الجدل.**

ويقودنا أفلاطون بواسطة استدلالات محكمة إلى حد النقطة التى يفقد فيها الاستدلال قوته، ولا يبقى لنا سوى طريق الحدس، ويقول:«إن من يريد أن يتجاوز العقل من دون أن يمر عن طريقه، يتعرض للسقوط إلى أسفل السافلين»(٣).

---

(١) André Lalande Vocabulaire technique critique de lq philosophie EdM P.U.F Paris .- Neuième édition 1962. P. 543.

(٢) الطاهر وعزيز: المناهج الفلسفية - المركز الثقافى العربى - بيروت - الدار البيضاء - ط١ - ١٩٩٠- ص٤٤.

(٣) المرجع نفسه - ص٤٧.

برغسون فى علاقته بمفهوم الحدس ينطلق من فهم بسيط لفعل التفلسف «**إن التفلسف [يقول برغسون] هو فعل بسيط**»(١). ومن ثم فإنه « **علينا إذن النزول إلى داخل ذواتنا: وكلما كانت النقطة التى نلمسها أكثر عمقاً، كلما كانت [كذلك] قوة الدفع التى تعدينا إلى السطح الأكبر. والحدس الفلسفى هو هذه الوثبة و[= هذا الاندفاع]**»(٢). ومع ذلك فإن التعامل الإبداعى مع الحدس لا يعنى العمل على تعريفه أو وصف الميكانيزمات التى يتبلور انطلاقا منها، لأنه أكثر التصاقا بالذات المفكرة مما يجعل عملية تمثله فى غاية الصعوبة إن لم تكن مستحيلة، وهذا ما يدفعنا إلى القول أن الحدس الفلسفى هو «حدس نصى»، لأن حضور الحدس فى سياق عملية التفلسف يتم من خلال صياغة الخطاب الذى يستدعى بناؤه النظرى وجود جملة من الأدوات الإجرائية يوفرها النسيج اللغوى والنظام المفاهيمى بطريقة حدسية، تجعل عملية التوليف النصى لكل تلك الأدوات أمراً ممكنا بل وحائزاً على نسبة كبيرة من المعقولية والتماسك المنطقى. وهذا ما يجعلنا ندعى أن الحدس يرتبط فى كثير من جوانبه بمفهوم الإبداع، لأن «**الحدس الإبداعى يدمج الذكاء الصانع والغريزة الخلاقة فى [إطار] الوحدة الحية للخيال التى تمثل العبقرية قمته**»(٣). فالفعل الإبداعى يعتبر من أكثر الأشياء التصاقا بالإنسان، ويختلف باختلاف المجالات التى ينخرط فيها كما يرتبط بنوعية الاستعدادات الفكرية وقدرة الذوات المفكرة على تحقيق التعالى والتجريد، فليست «**عملية الإبداع فى جوهرها، سوى ضرب من ضروب التحرر من قيود الزمان والمكان، وهى تجديد لما هو فى سلوكهم وفى فكرهم**، (...).

وعملية الابتكار واحدة سواء كانت فى ميدان العلم وابتكار الفروض العلمية والوصول إلى القوانين والنظريات التى تفسر الظواهر العلمية أو كانت فى مجال الشعر والأدب وابتداع المعانى والصيغ والأشكال الجميلة والجديدة. فلو لم يكن العالم فناناً لما استطاع أن يضع قوانينه وتفاسيره للظواهر الطبيعية»(٤).

---

(١) Henri Bergson : La pensée et lemouvant Ed: P.U.F

(٢) Ibid. P.137.

(٣) الموسوعة الشاملة - بالفرنسية - الجزء السادس - ١٩٩٦ - ص ٧٣٤.

(٤) عبدالرحمن العيسوى - مقال: بسيكولوجية الإبداع - مجلة : الثقافة النفسية - العدد السابع - المجلد الثانى - تموز ١٩٩١ - ص٩٢.

إن عملية الإبداع الإنسانى لا تتم وفق نمط أو نموذج موحد بل أن الإبداع فى حد ذاته هو نوع من الخروج عن الأنماط والنماذج الجاهزة التى عادة ما تخنق عملية التفكير وتحول دون قيام الذات المبدعة، بإحداث الوثبة المرجوة، لذلك فالاستبصار على سبيل المثال «**يتأتى عن طريق تبديل تسلسل الأنماط وبواسطة استثارة المعلومات، ويقوم التفكير الإبداعى بعملية التحفيز. فالمعلومات المحتسبة على شكل أنماط قديمة يمكن أن تخرج بصورة جديدة إذا استثيرت هذه الأنماط. فغرض التفكير الإبداعى هو تحرير المعلومات عن طريق تحدى الأنماط التقليدية**»[(١)]. ويضع الباحث «إدوارد بونو» تفرقة بين نوعين من التفكير، أحدهما عمودى والثانى إبداعى، و«**المهم فى التفكير العمودى هو الصواب. أما فى التفكير الإبداعى فالإثراء هو الأهم. ويقوم التفكير العمودى بانتقاء طريق واستثناء طرق أخرى، ولكن التفكير الإبداعى لا ينتقى بل يبحث عن فتح مجالا وطرقاً أخرى. فى حالة التفكير العمودى يختار الواحد منا الطريق الأسلم والأقصر لحل المشكلة، أما فى التفكير الإبداعى فيقوم الواحد بتوليد عدة بدائل بقدر المستطاع**»[(٢)].

ونلاحظ من جهة أخرى أن مفهوم الإبداع كثيرا ما يكون مرادفاً لمفاهيم من مثل، الابتكار، الاختراع، الخلق وهى مفاهيم عادة ما تفيد نفس المعنى والاختلاف البسيط الموجود يعود فى الأساس إلى اختلاف الفروع المعرفية التى يمارس المبدع فى سياقها عمله التنظيرى أو الفكرى، فالاختراع عادة ما تكون له علاقة بالدراسة التطبيقية للعلم (= التكنولوچيا)، وإن كان ذلك لا يمنع بعض المفكرين من استعمال ذلك المفهوم فى الفلسفة والعلوم الإنسانية والنظرية بشكل استعارى. أما مفهوم الخلق فيرى «فؤاد زكريا» أنه: «**مرتبط فى الأذهان بالخلق الإلهى، حتى أن الكثيرين يتحرجون من استخدام هذا اللفظ فى أى مجال سوى المجال الدينى .. ولكن الواقع أن الحرج مبالغ فيه..**»[(٣)]، لأنه، كما يؤكد الكاتب ذلك، أن إنتاج الإنسان لا يمكن أن يكون من عدم مثلما هو الشأن بالنسبة للخلق الإلهى، ومن البديهى أن تتواجد بداخله عناصر سابقة

---

(١) إدوارد دى بونو : التفكير الإبداعى - ترجمة خليل الجيوسى - منشورات المجمع الثقافى - أبو ظبى - الإمارات العربية - ط١ - ١٩٩٧- ص٥٥.

(٢) المرجع نفسه - ص٤٥.

(٣) فؤاد زكريا: مرجع سبق ذكره - ص٤٥٦.

مهما كانت بسيطة كالعناصر الأولية أو "المادة": التى يتشكل منها موضوع أى شىء ما. ويمكن التأكيد على ذات السياق التحليلى حينما يكون معنى مفهوم الإبداع حاملا لخاصية الخلق من عدم، لأن الإبداع البشرى لا يمكن أن يخرج عن سياق مرجعيات سابقة فالمسألة ترتبط فى الأساس بمحيط تنظيرى وإبداعى إنسانى يعتمد على خاصيتى التراكم والإضافة ومن ثم فالمعرفة البشرية التراكمية تبتعد كل البعد عن نطاق المعجزات الماورائية أو الخلق الإلهى ويجب التأكد هنا أن دلالات المفاهيم تأخذ معناها الاصطلاحى- المرجعى انطلاقا من نصوص الفلاسفة وليس بالاعتماد على التعريفات المبتسرة للقواميس وكل فيلسوف يضمن مفاهيمه جملة المعانى التى تنسجم مع المقتضيات النظرية لفكره الفلسفى.

والابتكار: «**قبل أن يكون خاصية فى الإنسان، هو، فيما يبدو خاصية فى الحياة:(...)**»[1]. لأن الحياة الإنسانية وحتى البيولوجية بالنسبة لمختلف الكائنات تستوجب إما تعديل سلوكيات غريزية استجابة لحالات طارئة، وإما سلوكيات وتقنيات جديدة تساعد على الانسجام مع المستجدات، كما هو الشأن بالنسبة للإنسان. فالفكر البشرى «... **يبدو فى عمله كقوة اختراع غير محدودة تتجاوز دون توقف بناءاتها الخاصة. وينجر عن ذلك "كل المشاكل تبقى مفتوحة لأن الفكر لا يوقف الحياة والعمل بداخلنا" ولكن هذا النشاط لا يصل حقيقة إلى [تحقيق] تقدم إلا فى حالة ما إذا كانت البناءات المقدمة مرخص لها من قبل بنيات التجربة (...) فإذا كان الفكر يتصور بناءات جديدة، فذلك بطبيعة الحال بفعل [صدمة] التجربة التى تفرض عليه فى غالب الأحيان، من خلال مقاومتها، أن يعدل دوماً فى توجهه حتى إبان بنائه لصرحه**»[2].

وتتحدث الكاتبة جوديث شالنجر Schalanger عن مرادفا نوعين من الابتكار الأول موجه والثانى عفوى، وعموماً فإن الابتكار مهما كان نوعه فإنه لا يخلو من عمق وتركيب، ويصدق ذلك حتى على الابتكار الفنى والأدبى، وذلك بخلاف ما يعتقده البعض، فالذين«... **يدرسون الابتكار العلمى عادة ما يقترحون [بنوع] من المفارقة،**

(١) René Boirel : théorie génale de I'invention - Ed: P. U. F. Ière édition - Paris -1961 - P.358

(٢) Ibid. P.5

تمثيلاً تبسيطياً للإبداع الفنى بوصفه ابتكاراً [يتم] بكامل الحرية، والعفوية، وبدون تحديد أو توجيه»[1].

إن الابتكار فى الحقيقة لا يمكن أن يكون مرادفاً للفوضى والهذيان، فهو دائم الارتباط بشروط وآليات تضبط حركته وتوجهها من أجل الحصول فى نهاية المطاف إلى تحقيق ما كان مأمولاً، فالفكر: **«كفعل لا يستطيع - كما تقول شالنجر - أن يتهرب من الفكر كنظام. خاصة وأن الإرث الثقافى لا يقدم للفكر. أدواته وإطاره فقط، بل يضمن له كذلك دلالته. واعتباراً لذلك فإن الثقافة ليست فقط وسيلة أو وسطا للفكر، ولكن حقيقة شرطه** sacondition **وذلك مما يجعل الابتكار** I'invention **أكثر غنى و[حائزاً] على الحرية كذلك، وهو ما يسمح فى واقع الأمر بالتدشين»**[2].

وما نود أن نؤكد عليه فى هذا السياق هو أن الإبداع يبقى رغم كل الإكرهات فعلاً ذاتياً subjective. لأن القواعد التى يمكن أن نعتبرها عناصر تساهم فى توجيه عملية الإبداع، لا تسمح للجميع بالإبداع وبنفس المستوى والجدة والأصالة. والذاتية التى نتحدث عنها ليست ملوثة «بجرثومة» «الميتافزيقا» كما يعتقد هايدغر Heidegger، لسبب بسيط هو أنه لا يمكن صياغة خطاب حول الميتافزيقا دون أن يكون ذلك الخطاب هو ذاته ميتافزيقيا بشكل من الأشكال، ومع ذلك فإن مثل تلك «التهم» الفلسفية والنظرية ليست انتقاصا أو شتيمة، ما دمنا نعتقد أن القيمة الأساسية التى يجب أن يقيم انطلاقا منها أى خطاب فلسفى، هو حيازته أم لا على العمق النظرى المطلوب فليست هناك فلسفة صحيحة وأخرى خاطئة، بل هناك فلسفة وفقط فى مقابل نوع من الخطاب الايديولوچى والقيمى المفتقد لأى عمق مفاهيمى. أما الاختلافات التى نجدها داخل الخطاب الفلسفى، فهى تأتى استجابة لاستراتيچيات فكرية، فكل فلسفة تريد أن تتموقع داخل الخطاب الفلسفى، لابد عليها أن تكون ناقدة ومتمردة حتى تحصل على صفة التفرد. ولا يمكننا إلا أن نؤكد مع آلا رينو Renaut أن **«إنقاذ الذاتية** la subjectivité **من ذوبانها فى لعبة التمثيلات، هو فى نفس اللحظة إنقاذ للموضوعية، من خلال توضيح قدرة الفرد على الخروج و[الابتعاد] عن نفسه والانفلات من فردانيته**

(١) Jubith Schalanger: L'invention intellectuelle - libraire Arthème fayard - Paris Sep-1983. P.69.

(٢) Ibid. P.261

المندولوجية monadique **لولوج تمثيلات قابلة للقسمة من خلال تعدد الذوات** Subjectiviés»[1]. لأن الفيلسوف الذى يريد أن تكون الذات مغفلة كما كان ينظر لذلك فوكو Foucault، لا يمكن إلا أن ينطلق من ذاتية جد متبلورة ولكنها مختفية وراء «ستار» نسقى.

٣ - الاستعارة فى الفلسفة :

إن مفهوم الاستعارة يحتل فى الوقت الحالى مكانة متميزة فى العديد من الاختصاصات، ليس فقط الأدبية والنقدية كما كان عليه الشأن فى السابق، بل اقتحم مجالات جديدة مثل الفلسفة والعلم. وحتى فى سياق تداولها الأصلى نجد أن الاستعارة عرفت عدة اجتهادات نظرية خاصة بعد الثورة اللسانية المعاصرة. بعد أن كان معناها التقليدى لا يعدو أن يكون «**مقارنة مضمرة تقوم بإجراء مواجهة ما بين موضوعين أو واقعين قريبين بشكل من الأشكال مع حذف العلامة الصريحة الخاصة بالمقارنة**»[2]، فى مقابل ذلك نجد أن أرسطو عرف الاستعارة فى «فن الشعر» «**بأنها التعبير الذى ينقل اسم شىء إلى شىء آخر، بحيث يكون نقل الاسم مؤسسا على علاقة جنس بنوع أو علاقة نوع بجنسه أو على علاقة نوع بنوع أو على تمثيل**»[3]. وهو تعريف مشبع بالألفاظ ذات الصلة بالمنطق الأرسطى، وعموماً فإن التعريفات المختلفة التى تعطى لمفهوم الاستعارة تبقى فى أغلبها غامضة يغلب عليها أسلوب الصورنة والتكثيف الاصطلاحى لأن طبيعة الموضوع المعالج كما عبر عن ذلك «ماكس بلايك»، سائل وصعب، وحينما «**نتكلم عن استعارة بسيطة نسبياً، فنحن نستدعى وجود جملة أخرى أو تعبير آخر، حيث تكون بعض الألفاظ مستعملة استعاريا، وتكون الأخرى مستعملة بصورة غير استعارية. كما أن استعمال جملة تكون فيها كل الألفاظ استعارات يوصل إلى ما نسميه "المثل" Proverb أو "الأحجية"Devinette**»[4].

---

(١) Alain Renaut: l'ère de l'individu - contribution á une histoire de la subjectivité - Ed: GALLIMARD - NOV. 1991.

(٢) Henri Morier: Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique Ed. P.U.F 4ème édition Janvier 1989. P.676.

(٣) ش. برلمان: التمثيل والاستعارة فى العلم والشعر والفلسفة - تعريب : حم/ النقارى - مجلة المناظرة [المغرب] السنة الأولى - العدد الأول - جوان ٨٩ - ص ١٢٥.

(٤) ماكس بلايك : الاستعارة - ترجمة : ديزيره سقال (بتصرف) - مجلة الفكر العربى المعاصر : العددان ٣٠-٣١- صيف ١٩٨٤ - ص ١٣٥.

إن الخطابات المختلفة وخاصة الخطاب الفلسفى الذى يهمنا فى هذا السياق كان دائماً يلجأ إلى الاستعارة كشكل من أشكال الانزياح من أجل الوصول إلى إقامة نظام أسلوبى خاص بالفلسفة بوصفها فرعاً معرفياً يتقاطع مع الكثير من الاختصاصات ويقول ريتشاردز: «**فى الفلسفة قبل كل شىء لا يمكننا أن نخطو بثقة من دون أن ندرك بشكل صارم الاستعارة التى قد نستعملها نحن ويستعملها جمهورنا. وعلى الرغم من تظاهرنا بتجنب استعمال الاستعارة، فإننا نفعل ذلك عن طريق كشفها فقط. وهذا يصدق أكثر ما يصدق كلما كانت الفلسفة أكثر صرامة وتجريداً. وكلما مضينا فى التجريد أكثر ازداد تفكيرنا اعتمادا على الاستعارة (...) إن الاستعارات التى نتجنبها توجه تفكيرنا كتلك التى نتقبلها**»[1]. فالكتابة الفلسفية كانت دوماً تتميز بالغنى والتنوع فى مجال توظيف الاستعارة، لأن الفيلسوف لا يلجأ دائماً إلى الأسلوب المباشر فى التعبير لأنه يتعامل مع مادة مفهومية غنية بالمعانى ولها قدرة كبيرة على الإيحاء من خلال منظومة لغوية تمتلك القدرة على التكثيف والاختزال من جهة وعلى الاستطراد والإسهاب من جهة أخرى. وعن هذا الوضع الخاص للاستعارة فى الفلسفة يتحدث غاستون باشلار قائلاً: « **ولكن ألا تتمثل وظيفة الفيلسوف فى تحريف معنى الكلمات تحريفاً كافياً لاستخراج المجرد من العينى ولتمكين التفكير من التحرر من الأشياء. ألا يجب عليه مثل الشاعر أن يعطى "لكلمات القبيلة معنى أكثر صفاء "مالارمى** Mallarmé **ولو فكرنا ملياً فى أمر جميع الكلمات التى تعبر عن خاصيات زمانية والمتضمنة فى استعارات بما أنها فى جانب من أصولها مشتقة من مظاهر مكانية لأدركنا أننا فى هذا الميدان الجدالى لسنا مجردين من السلام - وسوف نعتبر أبرياء من تهمة الوقوع فى حلقة مفرغة هى فى كليتها لفظية**»[2].

والخاصية الأساسية التى يركز عليها الكثير من الفلاسفة هى تلك العلاقة المبهمة ولكن القائمة فعليا ما بين المفهوم والاستعارة، فأن نقرأ «**داخل مفهوم ما التاريخ الخفى للاستعارة، فذلك يعنى إعطاء الامتياز للتعاقب، على حساب النسق، والمراهنة على**

---

(١) أ.أ. ريتشاردز: فلسفة البلاغة - مجلة العرب والفكر العالمى - العددان ١٣ - ١٤ - ربيع ١٩٩١ - مركز الإنماء القومى - بيروت - ص ٣٩.

(٢) غاستون بلاشلار: حدس اللحظة - مرجع سبق ذكره - ص٤٢.

هذا التصور الرمزى للغة (...)»[١]وبالنسبة لبول ريكور Ricoeur فإن ما فكر فيه هيجل حقيقة «... هو حياة المفهوم داخل موت الاستعارة»[٢]وكأن المفهوم يحى على أشلاء الاستعارة «... هنا حيث تنمحى الاستعارة، يستيقظ المفهوم الميتافزيقى. ونتعرف على تصريح نيتشهNietzsche "الحقائق هى أوهام نسينا أنها كذلك. والاستعارات التى استهلكت وفقدت قوتها المحسوسة، القطع النقدية التى فقدت بصماتها لتدخل بعد ذلك فى الاعتبار، ليس أبداً كقطعة نقدية ولكن كمعدن"...»[٣].

وبذلك فإن الاستعارة تحضر عندما يتوارى المفهوم والعكس صحيح، على الأقل بالنسبة لمن يتبنون هذا الموقف النظرى، لأن هناك من يعتقدون، فى المقابل أن التعارض القائم بين:« مفهوم / استعارة يذوب، فيما يبدو لنا، كما هو الشأن بالنسبة لأى تعارض فلسفى محض بمجرد أن نفكر فيه ضمن أفق تاريخى (...) لأن ما يهم ليس هو أن نزن فى المطلق الانضباط المفاهيمى لهذا المعنى المجرد أو ذاك، ولكن أن نتمثل تاريخه، بموازاة مع كل لحظة من تشكله، فى سياق تماسك نسقه»[٤]فمعرفتنا بالمسائل النظرية تبقى محدودة وقدرتنا على إعادة بنائها أو تأويلها ليست دائماً مؤكدة ومن ثم فإن «الاستعارات والمفاهيم، عليها أن تقرأ انطلاقا من هذه القراءة المنضدة، التاريخية، والمتقطعة، التى يجب أن تسعى إلى إعادة بناء طريقة إنتاج المعارف..»[٥].

إن الاستعارة فى الفلسفة لها خصوصيتها الإجرائية التى تجعلها تدخل فى بوتقة نسق له قدرة عالية على التجريد وبالتالى فإن محاولة تجديد مجال نشاطها ضمن هذا الأفق عمل تواجهه صعوبات جمة، «من جهة، من المستحيل أن نسيطر على الاستعارية الفلسفية كما هى من الخارج، بالاستناد على مفهوم للاستعارة يبقى كمنتوج فلسفى. ويبدو أن الفلسفة هى وحدها التى تملك سلطة حول إنتاجاتها

---

(١) Jacques Derrida : Marges de la philosophie - les éditions de minuit - Paris - 1972- P.255.

(٢) Paul Ricoeur : La métaphore vive - Ed: de Seuil Paris 1975. P.371 - 372.

(٣) Ibid. P.364.

(٤) Claudine Normand : Métaphore et concept - Ed. Complexe. Bruxelles - 1976 distribution P.U.F. P.60.

(٥) Ibid. P.61.

الاستعارية. ولكن من جهة أخرى، ونظراً للسبب ذاته، فإن الفلسفة تحرم مما تقدمه لنفسها»[١]. لأن الاستعارة كما ينبهنا أمبريو إيكو Eco «... **ليست بالضرورة ظاهرة قصدية»**[٢]، لأنها تدخل فى سياق نظام عام يستجيب لاستراتيجيات نظرية عديدة، قد يكون بعضها قصدياً ولكن أغلبها يأتى استجابة لضرورات داخلية يفرضها النسق وطبيعة الفرع المعرفى الذى توظف فيه الاستعارة. إن بول ريكور Ricoeur يؤكد أنه: **«وبعيدا إذن عن أن يكون مفهوم الاستعارة ليس فى النهاية سوى تجميلاً لاستعارته الخاصة المستهلكة، فإن إعادة النشاط لكل الاستعارات الميتة وابتكار استعارات جديدة حية تعيد رسم الاستعارة يسمح ببلورة إنتاج مفاهيمى جديد حول الإنتاج الاستعارى ذاته»**[٣]. فإعادة النشاط للاستعارات الميتة يمكنه أن يفيد كثيرا فى تأسيس الخطاب الفلسفى نظراً لكثافة المعانى التى يمكن أن يسهم فى انبثاقها.

إن الاستعارات لا تعتبر فقط محوراً أساسياً للنشاط الإنسانى بل إنها تمثل نقطة الارتكاز لكل فعل إبداعى أو معرفى لأن عملية بنائنا لتصوراتنا ومفاهيمتنا يتم من خلال جملة من الوسائط تشكل الاستعارات أبرز تجلياتها ويذهب كل من جورج لايكوف ومارك جونسن إلى القول: « **لقد لاحظنا أن الاستعارة تمثل آلية من الآليات الأكثر جوهرية التى نملكها فى فهمنا لتجربتنا. وهذه الملاحظة لا تساير التصور ذا النزعة الموضوعية الذى يرى أن للاستعارة قيمة هامشية فى رصد المعنى والصدق، وأنها تلعب فى أحسن الأحوال دوراً هامشياً فى الفهم. لقد وجدنا أن بإمكان الاستعارة أن تبدع معنى جديداً، ومشابهات جديدة، وبذلك يمكن أن ترسم حقيقة جديدة»**[٤]لأنها وبكل بساطة تتجاوز نطاق الاستعمال الأداتى للغة ولا يمكن اختزالها إلى مجرد صيغ أسلوبية تهدف إلى لعب دور إضافى أو هامشى بوصفها امتداداً طبيعياً للمحسنات اللفظية. يقول الكاتبان: «**يعتقد الناس أن الاستعارة خاصية لغوية تنصب**

---

(١) Jacques Derrida: Op, Cit - P.272.

(٢) Umberto Eco : Les limites de l'interprétation - Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher Ed. Grasset - Paris. 1992/p165.

(٣) Paul Ricoeur: op, cit - P.373.

(٤) جورج لايكوف ومارك جونسن - الاستعارات التى نحيا بها - ترجمة : عبدالمجيد جحفة - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - المغرب - ط١ - ص ٢٠١ - ٢٠٢.

على الألفاظ وليس على التفكير أو الأنشطة. ولهذا يظن أغلب الناس أنه بالإمكان الاستغناء عن الاستعارة دون جهد كبير. وعلى العكس من ذلك. فقد انتبهنا إلى أن الاستعارة حاضرة فى كل مجالات حياتنا اليومية. إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد فى تفكيرنا وفى الأعمال التى نقوم بها أيضاً. إن النسق التصورى العادى الذى يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس»[1].

وعلى العموم فإن توظيف الاستعارة فى الفلسفة مازال يحدث بشكل ضمنى، فلم يتم الانتباه لطبيعة الحضور الاستعارى فى الفلسفة إلا مؤخرا، لذلك فإن الأفق النظرى مازال فى بداية تشكله ولم يكتمل بناؤه حتى الآن.

---

(١) المرجع نفسه - ص ٢١.