# الفصل الثاني

## تشكل مفهوم التخييل
## في النصوص الفلسفية العربية الأولى
## (من الكِندي إلى القُنائِي)

obeikandl.com

obeikandl.com

# تمهيد

تكتسي النصوص الفلسفية العربية الأولى التي نقلت المفاهيم والتصورات الجمالية والميتافيزيقية اليونانية من سياقها الثقافي الأصلي إلى اللغة والفكر العربيين أهمية خاصة ومميزة، لأنها تؤشر على بداية تفاعل الثقافة العربية مع الفلسفة اليونانية واحتكاكها بها.

وكما هو شأن كل تفاعل بين منظومتين ثقافيتين مختلفتين، على مستوى المنطلقات الفكرية والخلفيات المذهبية والعقائدية، كان الاحتكاك بين الثقافة العربية والفلسفة الهيلينية يعني - ويستلزم في الآن نفسه - الانتقال باللغة والفكر من مستوى تعبيري متداول، ونشاط ذهني مألوف إلى آخر جديد يختلف كليا عن السابق، وينفتح من ثمة على مصطلحات وأنساق مفهومية غير مفكر فيها من قبل، وأسئلة أنطولوجية وميتافيزيقية غير مطروحة سلفا.

وإذا كان هذا الأمر قد مثل فرصة كبيرة لتطوير الفكر العربي القديم، وإغنائه بآليات اصطلاحية، وطرق مغايرة للنظر إلى الأشياء والظواهر في علاقتها بعضها ببعض، وفي علاقتها بالإنسان، فإنه شكل أيضا أول لحظة حقيقية لامتحان قدرة اللغة العربية والفكر الإسلامي على احتواء مختلف الأنشطة الذهنية والثقافية للعجم، ومواكبة مجمل الأنساق النظرية والمفهومية الواردة على العرب، وذلك من خلال تمثلها ذهنيا وتسميتها لغويا. وهذا أمر ضروري للحضارة العربية الإسلامية الناشئة لتأكيد هيمنتها وتفوقها في شتى المجالات على غيرها من الحضارات الأخرى آنذاك.

ولئن كان انفتاح العرب على الثقافة اليونانية وحرصهم على نقل

تراثها الفكري قد انطلق في البداية بغاية توظيف آليات التحليل المنطقي التي توفرها فلسفتها لـ«مكافحة النحل والإيديولوجيات التي كانت تحارب الإسلام، وتريد الإطاحة بالدولة العربية»[1]، فإن السؤال الذي يطرح نفسه على الباحث في الأدب: هل كانت عناية العرب والمسلمين بنقل شعرية أرسطو تحكمها حاجة مماثلة لتلك التي دفعتهم إلى الاستعانة بمنطقه؟ وبعبارة أخرى هل كان يروم انفتاحهم على الشعرية الأرسطية الاستعانة بمفاهيمها الجمالية وطرائقها التحليلية للخطاب الأدبي لتفسير غوامضه الإبداعية وتحديد خصائصه الإيحائية ومقوماته الفنية؟ أم أنهم كانوا ينشدون الاطلاع على التصورات الجمالية لليونان ومقارنتها بما لدى العرب في أفق تشييد نظرية في الشعر تميز بين الخاص والمشترك بين كل الأمم؟

إن ما يعطي لهذه التساؤلات قيمتها ومبررها كون النقول الأولى لشعرية أرسطو من السريانية إلى العربية صادفت لحظة حاسمة ودقيقة في تاريخ الثقافة العربية، ونعني بها بداية تأسيس البلاغة والنقد العربيين لمصطلحاتهما ومفاهيمهما، وكذا بداية تحول أحكامهما وتصوراتهما من طابعها الانطباعي والتأثري الموسوم بالتجزيئية والقائم – في أغلبه – على الشفاهية، إلى مستوى التأليف والكتابة الذي ينم عن بروز وعي جديد ينشد مقاربة العملية الشعرية برؤية جمالية عميقة، وبآليات تحليلية ومفهومية دقيقة ومحددة.

وتكمن خصوصية هذه اللحظة في كونها تؤرخ لبداية الحاجة العلمية لوضع جهاز اصطلاحي للمعارف الناشئة والتصورات الوافدة على حد سواء. بيد أن حاجة العلوم الأصيلة لوضع جهاز مفهومي لم تكن بقدر

(1) د. عباس ارحيلة: الأثر الأرسطي، ص 27.

حاجة العلوم الدخيلة، لأنه إذا كانت هذه الأخيرة قد بدأت من درجة الصفر في وضع مصطلحاتها، فإن الأولى قد انطلقت – عكس ذلك – من النصوص المؤسسة للثقافة العربية الإسلامية، وحاولت أن تستمد منها أدواتها الإجرائية الأولى؛ ومما يؤكد هذا الأمر أن المترجمين الأوائل للتراث اليوناني توسلوا في البداية – بحكم عدم وجود مقابلات عربية للمصطلحات اليونانية – بالترجمة الحرفية أو التحصيلية[1] (بويطيقا، ريطوريقا، أنالوطيقا، فنطاسيا وغيرها)، في حين كان البلاغيون والنقاد الأوائل ينقلون مصطلحاتهم من مجالات لغوية هي من صميم البيئة العربية الخالصة، ويحولونها من سياقها التداولي ومستواها الدلالي العام إلى مجال الأدب.

ولا تكمن أهمية البحث في النصوص الفلسفية العربية الأولى في أنها تعطي صورة واضحة عن المنحى الذي اتخذته هجرة المفاهيم اليونانية إلى الثقافة العربية فحسب، بل تبرز أيضا في كونها تمثل المرجعية النظرية الأولى التي استند إليها الفارابي وابن سينا وابن رشد في قراءة التراث اليوناني، وانطلقوا منها في شرحهم وتلخيصهم له، الأمر الذي من شأنه أن يؤثر في جهازهم المفهومي وينعكس على طريقة نقلهم للتصورات اليونانية؛ ذلك أن كثيرا من التصورات والمصطلحات التي قدمها أولئك الفلاسفة لم تكن كلها وليدة اجتهاداتهم الشخصية، ولكنهم كانوا ينطلقون فيها مما نحته أسلافهم من المترجمين والشراح الأوائل للفلسفة اليونانية، وقد ظلوا تابعين لهم في كثير منها، بالرغم من أنهم يعتبرون أكثر فهما واستيعابا لها منهم.

ومن ثمة، فالحديث عن مفهوم التخييل في السياق الفلسفي، وعن الصورة التي اتخذتها هجرة مفاهيم الشعرية الأرسطية إلى الفلسفة الإسلامية يجب أن يبدأ من النقول الأولى، لأن من شأن ذلك أن يبين الحقول المعرفية

(1) د. طه عبد الرحمن: فقه الفلسفة، 1– الفلسفة والترجمة، ص 301 – 302.

التي نشأ فيها، ويكشف صور تشكله الأولى والملامح الدلالية الأصلية التي وسمت اشتغاله في البداية. وهذا شرط أساس لإبراز حدود إسهام الفلاسفة المسلمين في تشكيله وإثراء بعده الوظيفي.

وتتحدد تلك النصوص في الكتب والرسائل التي نقلت عن طريق الترجمة والشرح والتلخيص التراث اليوناني، والتي تمتد من الكندي (ت 252هـ) إلى متى بن يونس (ت 328هـ). وإذا كنا قد بدأنا في هذا الفصل بالكندي ووقفنا عند أبي بشر القنائي، فذلك لأن الأول «كان يقوم باستخدام اللغة العربية، لأول مرة في تاريخها، في التعبير عن المعاني والآراء والأدلة الفلسفية»[1]، ويعكس بذلك المظاهر الأولى التي اتخذتها هجرة المفاهيم اليونانية من سياقها الفلسفي إلى سياق الفكر العربي؛ أما بالنسبة إلى أبي بشر فيرجع مبرر الوقوف عنده إلى كون ترجمته لكتاب الشعر تمثل أول محاولة لنقل كلمة تخييل من سياقها الدلالي العام إلى مجال الشعر، ومن ثمة، تؤشر على بداية نضجها الاصطلاحي.

وبغاية ضبط الملامح الدلالية والتصورات النظرية الأولى التي أسهمت في تشكيل مفهوم التخييل في السياق الفلسفي،ستقوم سطور هذا الفصل بمتابعة مختلف المجالات المعرفية والمعاني اللغوية والصيغ الاشتقاقية الأولى التي وردت بها كلمة تخييل في نصوص هذه اللحظة وغيرها من الكلمات الأخرى المماثلة لها على مستوى الجذر الاشتقاقي؛ كما ستتابع أيضا مختلف التصورات التي تتصل بقضية الخيال الشعري، والتي كان أصحابها يوظفون بعض الإبدالات التي تحيل على مفهوم التخييل دون أن تسميه – نظرا لخصوصية هذه اللحظة – بالمصطلح الدال عليه.

(1) عبد الهادي أبو ريدة: «مقدمة»، ضمن الكندي: رسائل الكندي الفلسفية، ص (ف.ص).

## 1. كلمة «تخييل» في النصوص الفلسفية العربية الأولى:

تتميز النقول العربية الأولى للتراث الإغريقي باستخدامها اللافت لكلمة تخييل وللكلمات المتصلة بها على مستوى الجذر الاشتقاقي والمجال الموضوعي، وترتبط استعمالاتها بحقول معرفية مختلفة، حيث وردت في كتب النفس والشعر والخطابة، وتباينت بحسب درجة تواترها، وطبيعة الدلالات التي انطوت عليها.

ويمكن تتبع سياقات ورودها من التمييز بين مستويين دلاليين: الأول وردت فيه بمعاني عامة غير واضحة، وترادفت استعمالاتها مع كلمات أخرى ذات جذور اشتقاقية مختلفة عنها؛ والثاني وردت فيه بمعاني دقيقة ومحددة تمثل الإرهاصات الأولى الدالة على بداية تشكل مفهوم التخييل.

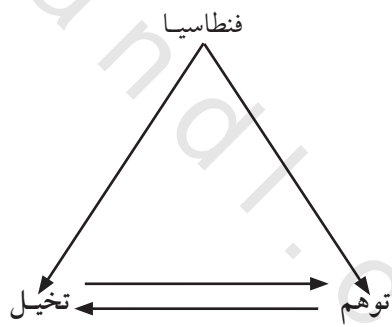
### 1.1. الحقل الدلالي العام لكلمة تخييل:

قبل متابعة سياقات توظيف كلمة تخييل في النصوص الفلسفية العربية الأولى ورصد صيغ ورودها، يحسن تسجيل ملاحظة أساس مؤداها: أن تلك الكلمة تغيب كليا في آثار الكندي المتداولة اليوم. ولعل السبب في ذلك يعود إلى خصوصية اللحظة التي يرمز إليها فيلسوف العرب الأول، والتي تؤرخ لبداية نشأة المصطلح الفلسفي العربي، وتتسم في مجملها بتوزع شديد بين طموح الوفاء لقوته النظرية وعمقه المعرفي في أصوله اليونانية بإيجاد المقابلات اللغوية المناسبة له، وحتمية الخضوع لإكراهات الخيانة والتحريف التي تحكم هجرة المفاهيم من سياقاتها الأصلية إلى سياقات أخرى مغايرة[1]. ويمكن تلمس مظاهر هذا التوزع بالوقوف عند المصطلحات التي تتصل بحديثه عن «الخيال» بوصفه ملكة نفسية للإدراك

(1) أنظر إدوارد سعيد: «عندما تسافر النظرية»، ص 139 – 140.

الذهني، مثال ذلك قوله: « التوهم: هو الفنطاسيا، قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال: الفنطاسيا، وهو التخيل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها»[1].

يعطي هذا النص صورة واضحة عن اضطراب المصطلح العربي وتشوشه في لحظة بداية تفاعل اللغة والفكر العربيين مع الخطاب الفلسفي اليوناني، إذ ظل الكندي مترددا بين تعريب المصطلح اليوناني *Phantasia* بـ «فنطاسيا» وترجمته بكلمة «التوهم» تارة، وكلمة «التخيل» تارة أخرى، مما أدى إلى خلق علاقة ترادفية بين الكلمتين الأخيرتين، ويتضح ذلك من بنية التعريف؛ فما دام «التوهم: هو الفنطاسيا (...) [و] الفنطاسيا: هو التخيل»، فمن المنطقي أن التوهم هو التخيل كما يتبين من الخطاطة الآتية:




ويدل التعريف السابق على أن المصطلح الفلسفي اليوناني كان يترجم إلى العربية في النقول الابتدائية بأكثر من مقابل واحد، وهذا ما يشير إليه عبد الرحمن بدوي بقوله: «(...) على غرار سائر المترجمين العرب، يميل واضع التلخيص إلى الترجمات المزدوجة، وذلك بأن يترجم اللفظ

(1) الكندي: رسالة في حدود الأشياء ورسومها، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، تح: عبد الهادي أبي ريدة، 1/ 167.

اليوناني بكلمتين عربيتين»[1].

والواقع أن اضطراب المصطلح الفلسفي العربي وتشوشه في بداية تشكله يتجلى خاصة في مجال الدراسات النفسية القديمة التي يصعب في أحيان كثيرة تبين الحدود الفاصلة بين مصطلحاتها، ويتضح ذلك بجلاء في تعريفه لأول قوى الإدراك الباطني (الحس المشترك) والذي يكاد لا يختلف في شيء عن تعريفه السابق للتوهم والتخيل، حيث يقول: «الحاس قوة نفسانية مدركة لصورة المحسوس مع غيبة طينته»[2]، وينطبق هذا الأمر خاصة على مصطلح «فنطاسيا» الذي تتعدد دلالاته وتترادف مع مصطلحات أخرى، إذ يستعمله بمعنى الموضوع الخيالي[3]، وملكة الخيال[4].

وتتجلى قيمة هذه المعطيات التي آثرنا البداية بها في كونها تعطي صورة واضحة عن الملامح الأولى التي وسمت اشتغال المصطلح الفلسفي العربي في بداية تشكله، وتمكن من الحكم - بالنظر إلى الخصوصية المعرفية والزمنية للحظة التي تمثلها- بأن لفظ «التخييل» لم يرد عند الكندي. وسيفيدنا هذا الحكم كثيرا في وضع تاريخ دلالي وتداولي للكلمة، وعبرها للمفهوم.

وإذا كانت رسائل الكندي الفلسفية لا تتضمن كلمة تخييل، فإنها توجد مقابل ذلك لدى أحد معاصريه، ويتعلق الأمر بقسطا بن لوقا (ت

(1) عبد الرحمن بدوي: أفلوطين عند العرب، تصدير عام، ص 21. أنظر أيضا عبد الهادي أبو ريدة: رسائل الكندي الفلسفية، ص (ل)، د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 17.

(2) الكندي: رسالة في حدود الأشياء ورسومها، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، 1/ 167.

(3) الكندي: رسالة في العقل، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، 1/ 355.

(4) الكندي: رسالة في ماهية النوم والرؤيا، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، 1/ 295.

300هـ) الذي يمكن اعتباره علامة بارزة ومحطة رئيسة في مساريها الدلالي والتداولي، لأنه أول من استخدمها في السياق الفلسفي. ويستفاد من مجالات ورودها عنده أنها ارتبطت في البداية بموضوع النفس الإنسانية ووظفت في الأبحاث والرسائل المتصلة بها. ويتبين ذلك من قوله: «(...) إن الروح التي في التجويفات التي في الدماغ يفعل أفعالا مختلفة، أما الذي في التجويفين المقدمين فيفعل الحس السمعي والبصري والشمي وبعض اللمس، ويفعل مع ذلك التخييل وهو الذي تسميه اليونانيون فنطاسيا»[1].

تمثل كلمة «تخييل» عند ابن لوقا المقابل العربي لكلمة «فنطاسيا» اليونانية، وتتحدد دلالتها بوصفها حركة إدراكية للقوة الذهنية التي في آخر التجويف المقدم من الدماغ. والسؤال الذي يطرح نفسه: ما طبيعة علاقتها بكلمة «فنطاسيا» التي ترجمها الكندي بالتخيل والتوهم؟ فهل يستعملها ابن لوقا بهذا المعنى؟ أم أنها تؤدي عنده معنى آخر؟

يفيد استقراء نص مماثل للنص السابق أن قسطا بن لوقا يستعمل كلمة تخييل بمعنى مرادف لكلمة تخيل، ويتضح ذلك من قوله: «(...) وأفعال النفس الحساسة البصر والسمع والشم والذوق واللمس والتخيل»[2]. ويستشف من نصوص أخرى أنه يستعملها بمعنى مرادف لكلمة «خيال»[3]، ويظهر هذا المعنى بوضوح تام في قول إسحق بن حنين (ت 298هـ) مترجما إحدى عبارات أرسطو: «إنه يظهر لنا تخييل عند إغماضنا الأعين»[4]. ولا يخفى هنا أن وجه ترادف الكلمتين ينبع من دلالتهما على قيام صورة شيء ما

(1) قسطا بن لوقا: الفرق بين الروح والنفس، ص 88.
(2) نفسه، ص 93.
(3) فلوطرخس:الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، تح:عبد الرحمن بدوي، ص 148، 163.
(4) أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 70.

في الذهن بعد غيابه عن الحس.

ويبدو جليا أن استعمال كلمة «تخييل» بمعان مرادفة لكلمات «تخيل» و«خيال» و«فنطاسيا» يرجع أساسا إلى خصوصية اللحظة المعرفية التي تمثلها النقول الابتدائية، والتي تؤشر على بداية تشكل المصطلح الفلسفي العربي بمختلف مجالاته العلمية، كما يرجع كذلك إلى القرابة الصرفية والدلالية التي تحكم تلك الكلمات وتجمعها، والتي أسهمت بقسط وافر في تعميق بعدها الترادفي وتقويته.

وبالإضافة إلى هذه الاستعمالات، وردت كلمة تخييل داخل سياقات أخرى ترادف فيها كلمات تنتمي إلى حقول معرفية وإطارات دلالية مغايرة، ومثال ذلك قوله: «في الحواس والمحسوسات: 1- أصحاب الرواق يحدون الحواس بهذا الحد: إن الحس هو إدراك المحسوسة أو انطباعها. فإن العقل والتخييل هي إدراك يكون بالحواس وبالعضو الرئيس نفسه (...) 2- وأما أصحاب أفيقرس فيرون أن الحواس اشتراك النفس والبدن في إدراك الأشياء التي من خارج، وأن القوة للنفس والآلة للبدن؛ وأن جميعها بالتخييل يدرك كان الأشياء الخارجة (...)»[1]. وقوله أيضا في السياق نفسه: «النطق الذي به سمينا ناطقا إنما يتم بهذه التصويرات التي تتم في الأسبوع الأول من أسابيع الشهر؛ وأما الفكر فهو تخييل عقل موجود في حيوان ناطق، فإن التخييل إذا كان في نفس ناطقة سمي فهما (...) فكان هذا الاسم مشتقا في لغة اليونانيين من العقل، وذلك أن الحيوان الذي ليس بناطق تقع له تخييلات، فأما الناس فقد تقع لهم تخييلات من الأجناس والأنواع وهي أفكار»[2].

(1) فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تـر: قسطا بن لوقا، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 162.

(2) نفسه، ص 163 - 164.

تستعمل كلمة تخييل هنا بمعنيين مختلفين: بمعنى الخيال، أي ملكة الإدراك الذهني التي تبث في النفس صور الأشياء المادية ومظاهرها الحسية؛ وبمعنى المواضيع الخيالية، أي الصور الذهنية التي يتمثل بها الإنسان في نومه أو يقظته أشياء موجودة أو متوهمة. ويذكرنا هذا الازدواج الدلالي لكلمة تخييل بكلمة فنطاسيا عند الكندي، الذي كان يستعملها بمعنى الخيـال والخيالات في الآن نفسه، ويجد هذا الأمر تفسيره في خصوصية اللحظة الثقافية التي ينتمي إليها الرجلان، والتي تميز فيها تشكل المصطلح الفلسفي العربي ونشأته بالاضطراب والتشوش.

ولا يعني ترابط كلمة تخييل بكلمات العقل والفكر والفهم أن ابن لوقا يرادف ويساوي بينهما على المستوى الدلالي، بل يقصد بذلك التمييز بين نوعين من «التخييلات»: تخييلات الإنسان وتخييلات الحيوان؛ فالحيوانات غير الناطقة لها أيضا قوة خيالية تتمثل بها مواضيع وهمية، ويتحدد الاختلاف النوعي بينها وبين الخيال الإنساني في طبيعة الحركة الذهنية لكل واحدة منهما وخصوصية موادها الإدراكية، ذلك أن تخييلات الحيوان يطبعها الحس، وتظل مرتهنة به وحده في تشكلها، مما يجعلها مجرد نسخ مكررة لظواهر الواقع العيني، خلافا للتخييلات الإنسانية التي تتجاوز حدوده ومعطياته المادية، وتبتكر مواضيع جديدة وجميلة، ويعود الفضل في ذلك إلى أنها تنفتح على مدارك أخرى كالعقل والحدس وتتفاعل معها. وقد أشار إلى هذا التفاعل بين التخييل والمدارك الذهنية الأخرى بقوله: « إن التخييل قد يكون في الأشياء المحسوسة والأشياء العقلية»[1].

يبيح النص الأخير استنتاج أن التخييل – وهو هنا يستعمل بمعنى

(1) فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، ص 162 – 163.

التخيل – يمثل عنصرا فعالا ومؤثرا في مختلف عمليات الإدراك الذهني، وأنه مثلما يتأثر بالنشاط الحسي والعقلي يؤثر فيهما أيضا. وهذا ما تشير إليه نصوص عديدة[1]، لعل أبرزها قول اسحق بن حنين مترجما كلام أرسطو: «(...) الوهم (...) هو حركة الحس الكائن بالفعل وذلك أن الحس الكائن بالفعل يحركه المحسوس ويحرك هو الوهم، فلهذه العلة لا يمكن أن يكون وهم بلا حس، وذلك أن الحس[2] يأخذ أوائل علمه من الحواس. فإن قال قائل: إنا ربما توهمنا شيئا لم نره قط. فقال قد يمكن أن تكون دابة من عنز وأيل، ويكون إنسان طيرا، قلنا: إنا إنما نتوهم أشياء مفردة أولا، ثم نركبها ثانيا بأوهامنا. وكذلك إذا توهمنا الصورة المجردة، فإنا إنما نتوهمها جسمانية. والدليل على أن الوهم لا يقدر أن يتوهم شيئا إلا أن تؤدي إليه الحواس أن الذين عدموا أبصارهم لا يقدرون على أن يتوهموا أمر الألوان، فحال الوهم شبيه بحال الحواس (...)»[3].

من الملاحظ أن ابن حنين يطلق على ملكة الخيال اسم الوهم، مما أدى إلى الخلط بين القوتين الخيالية والوهمية، وهما قوتان متمايزتان على مستوى موقعهما الذهني وطبيعتهما الإدراكية ووظيفتهما النفسية.

ويستفاد من هذا النص أن النشاط الذهني للوهم يتوقف على الحس، لأن منه يستقي مواده ومعلوماته الأولى؛ وتتجلى خاصيته الإدراكية في التفكيك والتركيب من جديد، حيث يفكك المعطيات الإدراكية التي نقلتها إليه الحواس، ثم يعيد تجزيئها وتركيبها بصور أخرى، وضمن علاقات

(1) نفسه، ص 169، قسطا بن لوقا: الفرق بين الروح والنفس، ص 88. أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 71. أرسطو: كتاب النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص 171 – 172، 174.

(2) يستشف من سياق القول أن الصواب هو: وذلك أن الوهم وليس الحس.

(3) أرسطو: كتاب النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص 162.

مغايرة لأصلها الواقعي. وهذا ما يمكنه من ابتكار أشياء ومواضيع غير متحققة في الوجود.

وكما يتأثر الوهم بالنشاط الإدراكي للحس، تؤثر حركته الذهنية في النشاط الإدراكي للعقل، لأن بناء الأنساق النظرية، وفهم الأفكار المجردة يتم من خلال بعض التمثلات الذهنية التي يتقاطع فيها الحسي والخيالي. وقد عبر ابن حنين عن ذلك في سياق ترجمته لكلام أرسطو، حيث قال: «ليس يدرك العقل ولا يفهم شيئا بغير توهم»[1].

معنى ذلك أن التوهم أو التخييل أو التخيل أو الفنطاسيا، وهذه كلها مصطلحات تعني الحركة الذهنية للخيال، تعتبر أداة ضرورية في النشاطين الإدراكي والمعرفي للنفس الإنسانية. ولا مبرر هنا لمناقشة هذا الموقف الذي يؤكد تلازم العقلي والخيالي وتداخلهما في عمليات الإدراك والفهم والتفكير، لأن المبحث اللاحق سيتكفل بذلك، ولأن ما يهم هنا هو رصد التجليات والدلالات الأولى لتلك المصطلحات في النصوص الفلسفية العربية الأولى. وفي هذا الإطار يستخلص مما سبق أن استعمالاتها في هذه اللحظة تتسم بالتداخل والترابط، وكان يلفها الغموض والتشوش في أحيان كثيرة. ومع ذلك يلاحظ أن توظيفها في بعض النصوص كان ينحو باتجاه تدقيق دلالاتها وبيان فروقها الاصطلاحية.

### 2.1. الحقل الدلالي الخاص لكلمة تخييل:

المقصود بالحقل الدلالي الخاص مجموع التوظيفات التي وردت بها كلمة تخييل في النصوص الفلسفية الأولى، وخرجت بها من الغموض والاضطراب إلى الوضوح والاستقرار الدلاليين، والتي تضمنت -بالرغم من انتمائها للسياقات النصية والمعرفية نفسها- تحديدات دلالية خاصة

(1) أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 75.

ستشكل فيما بعد إحدى أبرز السمات المميزة لمصطلح التخييل في بعده الفلسفي، ولعل أبرز نموذج على ذلك النص الآتي: « ما الفصل بين التخيل والمخيل: 1- خروسبس يرى أن بين التخيل والمخيل والخيال فصولا، والتَّخَيُّل هو تأثير واقع في النفس بين في ذاته (...)2- وسمي التَّخَيُّل تخييلا في اللغة اليونانية من الضياء، فإنه مشتق فيها منه. وكما أن الضياء يرى كل ما فيه وكل ما يحتوي عليه، كذلك يرى التَّخَيُّل ذاته والفاعل له. 3- وأما المُخَيَّل فهو الفاعل للتخييل مثل الأبيض والبارد وكل ما يقدر أن يحرك النفس. 4- وأما المُخَيَّل فإنه تحدث إلى النفس يجري مجرى الأباطيل، يصير إليها من التَّخَيُّل مثل الذي يصارع الأضلال ويروم أن يمسكها بيده، والمخيل له موضوع ما هو المُتَخَيَّل. وأما التخيل فلا موضوع له. 5- وأما الخيال فهو الشيء الذي ينجلب إليه بالتخيل الباطل، وهذا يكون في الذين بهم الوسواس السوداوي والجنون والذين بهم الجنون»[1].

تتأتى قيمة هذا النص وأهميته من كونه الأول والوحيد فيما نعلم الذي يعنى في القرن الهجري الثالث بتحديد معاني كلمات الخيال والتَّخَيُّل والمُخَيَّل والتخييل، وبيان فواصلها الدلالية وفروقها الاصطلاحية، انطلاقا من إبراز موقع كل كلمة ووظيفتها الإدراكية في عملية «الانفعال النفسي»؛ فالتَّخَيُّل يعني التمثل الذهني للموضوع المُخَيَّل، والمُخَيِّل هو الفاعل للتخييل والباث للموضوع الخيالي، أما التخييل فهو الانفعال النفسي بالموضوع المُخيَّل والانسياق الذهني والعاطفي لمقتضاه التأثيري.

معنى ذلك أن كل كلمة تشير إلى لحظة نفسية وإدراكية في العملية التخييلية، وأن العلاقة بينها علاقة ترابط وتفاعل؛حيث يستدعي فعل

(1) فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 164.

التخيـل فاعلا مُخَيِّلا وموضوعا مُخَيَّلا أو خياليا، وتستهدف هذه العملية تحقيق غاية خاصة هي التخييل، ومن ثمة فالعلاقة بين التخييل والكلمات الأخرى بمثابة العلاقة بين وسائل الإثارة وأسبابها وفعل التأثير والاستجابة النفسية الدالة عليه. وهذا ما يتضح من خلال الخطاطة الآتية:

| | |
|---|---|
| التَّخيل ← فعل التأثيـر<br>المُخَيِّل ← الفاعل للتأثير<br>المُخَيَّل (الخيال) ← موضوع التأثير | التخييل ← حركة التأثر والانفعال النفسي |

يتبين من ذلك أن كلمة تخييل دلت في استعمالاتها الأولى في النصوص الفلسفية العربية على التأثير النفسي وارتبطت بمعناه. وإذا كانت بعض السياقات تؤكد هذه الدلالة من خلال استعمال كلمة تخييل ومعنى التأثير بصيغ متلازمة[1]، فثمة سياقات أخرى تبين أن طبيعة هذه الحركة الانفعالية ونوعها تتجلى في كونها تدفع النفس الإنسانية إلى اتخاذ وقفة سلوكية إيجابية أو سلبية اتجاه الموضوع المخيّل إليها تنتهي بها إلى الإعراض عنه والهرب منه، أو الرغبة فيه وطلبه. ويستنتج هذا المعنى من النص الآتي: «وأما عند النفس الناطقة فالتخييل بمنزلة الأشياء المحسوسة، فإذا ميزته وكان إما جيدا وإما رديئا جاز أن يكون شبيها بالسالبة أو بالموجبة فتطلبه أو تهـرب عنه، لذلك لا تفهم النفس شيئا أبدا بغير شيء يتخيل لها عن التوهم (...) فالعقل يدرك صور الأشياء بما يصير إليه من تخيل التوهم، فيكون الشيء المدرك إما مطلوبا، أو مهروبا عنه بغير حس (...)»[2].

تتأتى الطاقـة التأثيرية للتخييل من كـونه يوهم الإنسان بحقيقة

(1) فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، ص 142، 148.
(2) أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 77.

المـواضيع المخيلة إليه ويدفعه إلى التفاعل النفسي والسلـوكي معها كما لو كانت حسية ماثلة أمامه، فيقبل عليها أو ينفر منها، ويعتبر الإيهام شرطا ضروريا لذلك، لأن به ينساق الفكر والإدراك العقلي للموضوع الخيالي ويستجيب لمقتضاه التخييلي. وإذا كان هذا الأمر يبرز العلاقة المتفاعلة والمترابطة بين التخييل والإيهام، فإنه يشير إلى أن التوهم حركة للنفس تدل على انسياقها الإدراكي والعاطفي وراء المدرك الخيالي دون إيلاء أي اعتبار لصدقه أو كذبه: «إن التوهم حال يتخيل لنا فيها شيء ليس بموجود بالحقيقة، ولا نقول إن التوهم شيء منقول اسمه فيكون واحدا من التي يقضى بها: فإما صدقا وإما كذبا. والتي يقضى بها هي الحس والظن والعلم والعقل»[1].

معنى ذلك أن «التوهم» نشاط ذهني ومستوى إدراكي مختلف تماما في منطقه الدلالي وبنيته التمثيلية عن الحس والعقل والحدس والحقائق العلمية والموضوعية، لأن خاصيته الجوهرية تقوم على خرق المألوف والحسي والعقلي وابتداع ما ليس موجودا في الواقع وما لا يقبل الحكم عليه بمعيار الصدق أو الكذب.

وإذا كان هذا النص يخرج «التوهم» من إطار قضية الصدق والكذب، فثمة نصوص أخرى تؤكد أنه يمكن أن يكون صادقا أو كاذبا، يقول ابن حنين مترجما كلام أرسطو: «التوهم إذا حركة لا يمكنها أن تخلو من الحس فلا تكون فيما لا حس له (...) وفي الإمكان أن تكون هذه الحركة صادقة أو كاذبة»[2]. وفي السياق نفسه يقول ابن لوقا مترجما كلام فلوطرخس: «هل الحواس والتخيلات حق؟:1 – أما أصحاب الرواق فيرون أن الحواس حق،

(1) أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 69.
(2) نفسه، ص 71.

وأن التخيلات منها حق ومنها باطل. 2- وأما أفيقرس فيرى أن كل حواس وكل تخيل حق»[1].

تتجلى قيمة هذه الإشارات في كونها تمثل المهاد النظري لمقاربة الظاهرة الخيالية من جهة صلتها بالصدق والكذب، وقد حظيت هذه القضية بعناية خاصة في الفلسفة اليونانية، وكانت تتحدد المواقف منها بحسب المرجعيات الفكرية والمذهبية للتيارات الفلسفية السائدة آنذاك؛ فكان الرواقيون وأصحاب الفكر الباطني يمجدون الخيالات الملهمة، ويعتبرونها قبسا نورانيا يكشف لهم أسرار الكون؛ في حين كان «العقلانيون» يحطون من قيمة التخيلات، ويصمونها بالكذب والبطلان.

وعلاوة على ذلك، استخدمت كلمة تخييل في نص آخر بمعنى خاص ومميز، فوردت في سياق الحديث عن الشعر، واستعملها صاحب الترجمة العربية القديمة لكتاب الشعر بغاية تحديد إحدى أبرز خصائصه الجمالية؛ إذ قال: «وهـذه الوحيدات الأُخَرْ إنما تقـال نحو التخييل والحسن في الاقتصاص لكل واحدة واحدة»[2].

ومما تجدر الإشارة إليه في البداية أن محقِّقَي ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر أحاطا هذه الكلمة بشكـوك قوية، ففضل عبد الرحمن بدوي (ت 2003م) قـراءتها بـ «التجميل»[3]، في حين ارتـأى شكري عياد (ت 1998م) تحقيقها على أساس أنها «التبجيل»[4]. ويبدو أن شكهما في غير محله، ليس لأن تلك الكلمة قد شاع استعمالها قبل متّى بن يـونس في

(1) فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 162.
(2) أرسطو: في الشعر، تر: متّى بن يونس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 94.
(3) نفسه، ص 94، (هـ) 4.
(4) أرسطو: في الشعر، تر: متّى بن يونس، تح: د. شكري عياد، ص 45.

الأوساط الفلسفية، أو لأنها مثبتة بوضوح في المخطوط الوحيد للترجمة كما يستفاد من تعليق بدوي في هامش تحقيقه[1] فحسب، بل وكذلك لأن سياقها يدل على أن القنائي أوردها لزيادة إيضاح الفقرة المترجمة؛ ذلك أنه إذا ما انتبهنا إلى أن كلمة «تخييل» – كما جاء في الترجمة – تتعالق مع كلمة «الحسن» وتعطف عليها بغاية تحقيق سمة جمالية خاصة في «الاقتصاص» – أي الحكاية الشعرية – وإذا اعتبرنا أن التراجيديا تستوجب العناية بفصولها التمثيلية وأحداثها العرضية من خلال تقديمها بأسلوب تخييلي ممتع ومؤثر («إنما تقال نحو التخييل»)، أمكن حينئذ بهذا وذاك الانتهاء إلى أن لا مجال للشك في الكلمة، وأن القنائي وظفها عن وعي، وأراد أن يشير بها إلى أن القص الشعري، بالشكل الذي يفهم به الشعر، لا بد أن يثير «التخييل» في الذهن لكي يكون جميلا ومؤثرا في النفس.

وليس صحيحا الاعتقاد أن توظيف كلمة تخييل مرة واحدة في الترجمة العربية القديمة لكتاب الشعر لا يعتبر مبررا كافيا للحديث عن بداية الانتباه إلى الخاصية «التخييلية» للشعر، بل إن الأمر عكس ذلك؛لأن المفاهيم في بداية تشكلها تتسم بالاستعمال النادر والمحدود للمصطلحات الدالة عليها، ولأنه ورد في هذه الترجمة مصطلح تميز في لحظة تشكل مفهوم التخييل بتداخله وترادفه مع كلمة تخييل، ألا وهو مصطلح «التوهم» الذي يدل سياق توظيفه على أن متّى بن يونس كان واعيا بالطابع التخييلي للعملية الشعرية. يقول بهذا الصدد: «صناعة الشعر هي أكثر فلسفية وأكثر في باب ماهي حريصة من إيسطوريا الأمور من قبل أن صناعة الشعر هي كلية أكثر، وأما إيسطوريا فإنما تقول وتخبر بالجزيئات، وهي بالكلية التي في الكيفية، والكيفيات كل

(1) يقول: «كذا ولعلها: التجميل»، المصدر السابق، ص 94، (هـ) 4، وهو إذ يقترح كلمة تجميل فلكي تطابق ترجمته الحديثة للنص اليوناني، أنظر أرسطو: في الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 16.

التي كأنها يعرض أن تقال أو تعمل: إما التي بالحقيقة، وإما تلك التي هي ضرورية، كالتوهم الذي يكون في صناعة الشعر عندما تكون صناعة الشعر نفسها تضع الأسماء»[1].

فالتوهم الذي يتحدث عنه النص، والذي يعده مكونا رئيسا من مكونات الصنعة الشعرية لا يبين أن متّى بن يونس كان مدركا للخاصية التخييلية للشعر وواعيا بها فحسب، ولكنه يدل أيضا، وهنا ينبغي استحضار العلاقة المترادفة والمتفاعلة بين التوهم والتخييل التي تبيناها فيما سبق، أن الكلمة كانت تستعمل بوصفها إبدالا لكلمة تخييل، ولعل أبرز ما يؤكد ذلك أن كلمة «وهم» بمختلف صيغها الصرفية كانت توظف بكثرة في النصوص الفلسفية العربية الأولى مقابل غياب شبه مطلق لكلمة خيال وغيرها من الكلمات المماثلة لها اشتقاقيا، ويستنتج من بعض سياقات ورود كلمة الوهم أنها كانت تستعمل بمعنى الخيال[2].

وتقود هذه المسألة إلى تسجيل ملاحظة هامة مؤداها: أن الترجمتين العربيتين القديمتين لكتابي الشعر والخطابة تضمنتا بعض الإشارات التي تدل على وعي صاحبيها بالخاصية التخييلية للقول الشعري، وأنهما كانا يعمدان إلى توظيف بعض الإبدالات التي تحيل إلى مفهوم التخييل دون أن تسميه بالمصطلح الدال عليه، بحكم عدم استقرار هذا المصطلح ونضجه في هذه اللحظة.

(1) أرسطو: في الشعر، تر: متّى بن يونس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 103 – 104.

(2) أنظر مثلا أرسطا طاليس: أثولوجيا، تر: عبد المسيح الحمصي، تصحيح: الكندي، ضمن: عبد الرحمن بدوي: أفلوطين عند العرب، ص 31، 35 – 38. أرسطو: كتاب النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص 156 – 158، 162 – 163. أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح،عبد الرحمن بدوي، ص 69 – 72، 79. أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 83.

## 2. إبدالات مفهوم التخييل:

المصطلح أداة إجرائية تختزل جملة من التصورات الرئيسة لنسق نظري معين وتحيل عليها، وهو مفتاح يستحيل بدونه الدخول إلى جوهر المضامين المعرفية التي يرتبط بها، ويستوجب انتقاله من مجاله اللغوي وزمنه الثقافي إدراك مرجعياته الفكرية وجهازه المفهومي، وإيجاد المقابلات الدقيقة والمناسبة له في اللغة المنقول إليها، أما حين يهاجر المصطلح من فضائه السوسيو - ثقافي الخاص إلى فضاء آخر في غياب شروط الهجرة العلمية وضوابطها، فيمكن تصور حينئذ ما سيحل به، إذ ستشوه أصوله وركائزه النظرية، وستحرف معالمه ودلالاته، وسينتج عن ذلك إقحام لتصورات غـريبة وإسقاط لتأويلات بعيـدة عن جوهر المصطلح المنقول[1].

وإذا كان هذا الأمر ينطبق على شيء ما، فإنه ينطبق إلى حد بعيد على ترجمتي كتابي الشعر والخطابة إلى اللغة العربية، ذلك أنه في غياب إدراك المترجمين للخلفية الحضارية التي يدور في فلكها الكتابان، وأمام جهلهما التام بأن أرسطو كان ينظِّر في الكتاب الأول للملحمة والمسرح، وبأنه كان يعالج في الكتاب الثاني هندسة القول الخطابي وأسلوبه في المحافل السياسية والقضائية والتجمعات العامة لدى اليونان، فضلا عن سوء إلمامهما بأصول اللغتين العربية واليونانية، كل ذلك أدى بهما إلى تقديم نصين غريبين وبعيدين عن أصولهما، وإلى إفراغ مصطلحاتهما من حمولتهما النظرية. وهـذا ما يشير إليه محمد العمري بقولـه: «ترجمة متّى بن يونس وما شاكلها، مما لم يصلنا، هي محاولة نقل من لغة إلى لغة، وهي عملية قد تكون ممكنة حين توجد مقابلات، ولو كانت نسبية، أو على مستوى المبادئ والأوليات، فحينئذ يكون الحوار ممكنا في اتجاه التعديل أو

(1) انظر إدوارد سعيد: «عندما تسافـر النظريـة»، ص 139 - 141.

الإضافة أو حتى المعارضة والنقض (...) أما حين تكون هناك قطيعة تمنع تصور الخلفيات والمرجعيات،فضلا عن الأنساق المراد ترجمتها فحينئذ تصير الترجمة اللغوية مستحيلة، أو مجرد إسقاط مفاهيم على أخرى، أو نحتا لفظيا أصم أبكم»[1].

بيد أن العجز عن تمثل مصطلحات الكتابين في سياقها النظري الصحيح، وعن وضع المقابلات المناسبة لها لا يعني أن المترجمين لم يدركا أن أرسطو كان بصدد تحديد المكونات النوعية التي تميز جمالية اللغة الأدبية، وأنه كان يسعى إلى التنبيه على الخصائص الإيحائية للخطاب الشعري، بل إنهما كانا واعيين بهذا الأمر إلى حد بعيد. ولعل أبرز ما يؤكد ذلك أنهما وظفا بعض المصطلحات التي تشير إلى ذلك بالرغم من أن أرسطو لم يكن يفكر فيها، كما هو شأن مصطلح «التشبيه» لدى متّى بن يونس ومصطلح «المثل» لدى مترجم كتاب الخطابة، الذي كان يورده لتوضيح مصطلح آخر هو «التغيير».

### 2.1. مصطلح «التشبيه»:

من النتائج البارزة لجهل متى بن يونس بالخصائص النوعية للشعرية اليونانية ومقوماتها الجمالية قراءته لمصطلح *Mimésis* الأرسطي أي "المحاكاة" أو التمثيل في ضوء مباحث البلاغة العربية وبآلياتها، إذ أفرغه من محتواه الدلالي والوظيفي الذي يعتبر الفن محاكاة لجوهر الطبيعة لا للأشياء، وتصوير للممكن والمحتمل من الأفعال والانفعالات والحوادث، فربطه مقابل ذلك بلفظ التشبيه ونظر إليه من خلاله. ويكفي الرجوع إلى ترجمته لملاحظة التلازم الواضح والترابط المتواتر بين مصطلحي

(1) محمد العمري: «الترجمة بالتلخيص والشرح (حول كتاب «فن الشعر» لأرسطو) استراتيجية القراءة العربية»، ص 72.

"التشبيه" و"المحاكاة" من بداية النص إلى نهايته، إلى درجة توحي بانتفاء الحدود بينهما ومرادفة أحدهما للآخر. وهذا ما تدل عليه نسبة ورودهما؛ إذ استعملت كلمة تشبيه بمختلف صيغها الاشتقاقية خمسا ومائة مرة، بينما استعملت كلمة محاكاة (حكاية) ستة وسبعين مرة، ووردا معا في واحد وخمسين موضع، في حين لم يستعمل مصطلحي "التخييل" و"التوهم" إلا مرة واحدة للأسباب التي سبق ذكرها، ويتضح ذلك من الجدول الإحصائي الآتي:

| المصطلح / الكتاب | «التخييل» | «التوهم» | «التشبيه» | «المحاكاة» | ترادف المحاكاة والتشبيه |
|---|---|---|---|---|---|
| ترجمة متى بن يونس لكتاب: في الشعر. | مرة واحدة (٪0,55) | مرة واحدة (٪0,55) | 105 مرة (٪57,37) | 76 مرة (٪41,53) | 51 مرة (٪27,87) |

تدل هيمنة مصطلح "التشبيه" وتفوقه العددي على المصطلح المركزي في كتاب الشعر على أن القنائي كان يقرأ مصطلح المحاكاة ويؤوله استنادا إلى مصطلح التشبيه، مما يدعو إلى التساؤل عن المقصود بهذا المصطلح الأخير: فهل يعني به النوع البلاغي الذي تحدد لدى علماء البيان القدامى؟ أم أن دلالته تتجاوز هذا الإطار المفهومي لتشمل ما هو أعم منه؟

يبدو أن استعماله لهذا المصطلح لا ينحصر ضمن حدود التصور البلاغي الذي يعتبره علاقة مقارنة بين شيئين اشتركا في صفة أو حالة وتقاربا فيها، بل يتجاوز ذلك المعنى ليضم كل الأنواع البلاغية التي عرفت في البدايات الأولى للدرس البلاغي العربي القديم من تشبيه واستعارة وتمثيل ومجاز. ومن ثمة فهو يستعمله بمعنى التصوير الفني للواقع المادي وهذا ما يبرر مرادفته للمحاكاة.

ولعل أبرز ما يؤكد ذلك عدم وجود أي مصطلح بلاغي آخر إلى جانب مصطلح المحاكاة في ترجمة متى بن يونس، بالرغم من أن أرسطو استعمل مصطلح المجاز في كتابه: في الشعر[1]، هذا مع العلم أن المصطلحات البلاغية العربية الأخرى كالاستعارة والمجاز والتمثيل كانت متداولة بين المترجمين الأوائل للتراث الفلسفي[2].

وسيكون لربط المحاكاة بالتشبيه تأثير عميق على قراءة الفلاسفة المسلمين لكتاب الشعر. وإذا كان هذا الأمر يندرج في إطار تقريب المصطلح اليوناني إلى فهم القارئ العربي، فإنه يكشف عن القيمة الجمالية والأهمية الإجرائية لمصطلح التشبيه والتي استمدها خاصة من دلالته اللغوية على المحاكاة والتقليد، جاء في اللسان: «المحاكاة المشابهة، تقول فلان يحكي الشمس ويحاكيها بمعنى»[3]، بل إن استقراء التراث البلاغي السابق على زمن متى بن يونس أو المعاصر له يكشف احتفاء العرب الملحوظ بمصطلح التشبيه وعنايتهم البليغة به؛ فقد عد شعراء الجاهلية والإسلام الوصف القائم على التشبيه علامة دالة على «الشاعرية» ومقياسا محددا لقدرتها الإبداعية وطاقتها الخيالية[4]، ولاحظ المبرد (ت 286هـ) أن «التشبيه جارٍ كثيرٌ في كلام العرب، حتى ولو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يُبْعِدْ»[5]، وعده ثعلب (ت 291هـ)، غرضا شعريا إلى جانب الأغراض المعروفة[6]، واحتذى به

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 64.
(2) أنظر أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح:عبد الرحمن بدوي ص 168، 190، 195 – 197، 213، 219، 253. أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح:عبد الرحمن بدوي، ص 53.
(3) ابن منظور: لسان العرب، مادة (حاكى).
(4) جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 104.
(5) المبرد: الكامل، 3/ 93، أنظر أيضا 3/ 132 – 133، 3/ 152.
(6) ثعلب: قواعد الشعر، ص 28.

تلميذه قدامة بن جعفر في هذا الرأي[1]، وبالنظر إلى أهمية التشبيه عندهم أفرد ابن أبي عون (ت 322هـ) أحد مؤلفاته باسم: التشبيهات، واعتبره ركنا رئيسا من أركان الشعر: «(...) ورأيت أجل هذه الأنحاء وأصعبها على صانعها التشبيه، وذلك لأنه لا يقع إلا لمن طال تأمله ولطف حسه وميز بين الأشياء بلطف فكره»[2].

ومن ثمة، فاختيار متى بن يونس مصطلح التشبيه دون غيره من المصطلحات البلاغية الأخرى لمرادفته مع المحاكاة لم يكن مصادفة ولم يخل من مقصدية، فقد كان يتفاعل مع الذوق الجمالي السائد في بداية نشأة الدرس البلاغي عند العرب الذي يولي عناية قصوى للمشابهة في الخطاب الشعري، ويعتبرها علامة مميزة لأسلوبه الفني، خاصة وأن كلمة التخييل مازالت تتلمس طريق النضج الاصطلاحي في هذه اللحظة، وكان بذلك نابعا من إدراك واضح وعميق للخاصية النوعية للشعر في صورتها العامة والمجردة، ومن رغبة أكيدة في التنبيه عليها. وليس غريبا والأمر كذلك أن يربط صاحب الترجمة العربية القديمة للخطابة قبل متى بن يونس مصطلح الحكاية – أي المحاكاة – في المرة الوحيدة التي أورده فيها بالتشبيه، وذلك في قوله: «إذا كان التعلم لذيذا، وكذلك أن يكون المرء عجيبا أو متعجبا منه، فإن هذا النحو أيضا من اللذيذات لامحالة، أعني التشبيه والحكاية، وذلك مثل التصوير والنقش وسائر الأفعال التي تحسن التشبيه بالمثال الأول، وإن لم يكن التشبيه لذيذا، فليس يكون السرور في هذا، لكن شيء من السَّلْجَسَة بأن هذا ذاك حتى نعلم مايعرض من ذلك»[3].

يكشف هذا النص أن الأصول الأولى للربط بين التشبيه والمحاكاة

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 91.
(2) ابن أبي عون: التشبيهات، ص 1 – 2.
(3) أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 55 – 56.

تعود إلى ترجمات سابقة لعهد متى بن يونس، وأن كثيرا من المصطلحات التي أوردها واعتقد أنه «أساء» بها نقل الشعرية الأرسطية لم يكن مسؤولا مباشرا ووحيدا عنها، بل كان يتبع فيها النقلة الأوائل لتراث أرسطو، ويخضع فيها للتصورات العربية الأولى التي كانت تحفل بالتشبيه، وتعده من العلامات الفارقة للأسلوب الشعري.

ويستفاد من النص السالف أيضا أن «التمثيل» هو المعنى الذي يتضمنه مصطلحا التشبيه والحكاية، وهو مبرر الربط بينهما ومرادفة أحدهما بالآخر؛ ذلك أن التشبيه والمحاكاة يهدفان إلى تصوير المواضيع المادية والإيحاء بها بأسلوب عجيب وجميل يولد لدى المتلقي متعة نفسية عميقة نتيجة التماثل القائم بين الموضوع المادي وصورته الفنية التي تحاكيه وتشبهه. ولئن كان عمل «التشبيه والحكاية» يماثل فنون النحت والتصوير، فليس معنى ذلك أنه يقوم على التقليد والنسخ الحرفي للواقع،بل إنه يسعى من خلال العوالم الجمالية المشابهة للعالم المادي التي يبتكرها إلى إثراء معارف الإنسان وتجديد رؤاه الإدراكية وانفعالاته العاطفية بها،لأن المشبه والمحاكي حين يعيد تصوير موضوع مادي معين، فإنه يمنح بذلك لمتلقيه فرصة للوعي به بشكل مغاير لما ألفوه من قبل، فيبث في نفوسهم نتيجة لذلك متعة جمالية عميقة، وهذا ما كان يقصده متى بن يونس بقوله: إن الناس «يسرون إذا ما هم رأوا الصور والتماثيل، من قبل أنه يعرض أنهم يرون فيتعلمون»[1].

ولا يعدو هذا الأمر أن يكون علة من العلل الغريزية لنشأة الشعر وميلاده؛ أما العلة الثانية فهي أن «التشبيه والمحاكاة» يمثلان خاصية طبيعية وفطرية في النفس الإنسانية، وعلامة مميزة لها عن الحيوانات غير الناطقة، فهما يولدان مع الإنسان ويزودانه بطاقات تمثيلية وقدرات تصويرية تلازمه

(1) أرسطو: في الشعر، تر: متى بن يونس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 91.

في كل أنشطته الذهنية والجمالية، وتمكنه من الانفلات من أسر الإدراك السطحي للواقع والتفاعل السلبي مع أشيائه؛ إذ بهما يبتكر عوالم جديدة ويتمثل العلوم والمعارف الأولى: «ويشبه أن تكون العلل المولدة لصناعة الشعر التي هي بالطبع: علتان. والتشبيه والمحاكاة مما ينشأ مع الناس منذ أول الأمر وهم أطفال. وهذا مما يخالف به الناس الحيوانات الأخر، من قبل أن الإنسان يشبه ويستعمل المحاكاة أكثر ويتتلمذ ويجعل التلمذات بالتشبيه والمحاكاة للأشياء المتقدمة والأوائل، وذلك أن جميعهم يسر ويفرح بالتشبيه والمحاكاة»[1].

بيد أن التنبيه على قيمة التشبيه والمحاكاة وأهميتهما في العملية الشعرية لا يرمي إلى الكشف عن العلل الغريزية المولدة للشعر فحسب، بل يندرج كذلك وأساسا في سياق تحديد المكون النوعي للعمل الشعري وإبرازه؛ فالشعر لا بد له حتى يستحق صفة الشعرية أن يقوم على «التشبيه والمحاكاة»، وأن يطبع أسلوبه الإيحائي بهما، أما إذا اكتفى بوزن الكلام، فلن تكون له أي فاعلية جمالية أو خاصية أدبية، وإنما سيكون كاللحن الجاف والكلام العادي: «(...) ذلك أنه لا شيء يشتركان فيه: أوميروس أو أنفادقلس ما خلا الوزن. ولذلك أما ذلك فينبغي أن نلقبه شاعرا، وأما هذا فالمتكلم في الطبيعيات أكثر من الشاعر»[2].

لقد كان متى بن يونس واعيا أن «التشبيه والمحاكاة»، بالمعنى الذي يدلان فيه على التمثيل والتصوير، هما جوهر الشعر وخاصيته الجمالية اللتان يتميز بهما عن غيره من المستويات الأخرى للخطاب، ولذلك نراه يؤكد ضرورة ربط الشعر بهما[3]، ويدعو الشاعر إلى وجوب الحرص

(1) أرسطو: في الشعر، تر: متى بن يونس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 91.
(2) نفسه، ص 87.
(3) نفسه، ص 87، 91، 96، 104، 107.

على إنتاج عوالمه الإبداعية والجمع بين مواضيعها الإيحائية على أساس المشابهة والتماثل بينها[1].

ولا يعني اشتراط «التشبيه والمحاكاة» في النص الشعري حتى يوشح بصفة «الأدبية» أنه يسلب المكون الإيقاعي قيمته الجمالية ووظيفته الفنية في العملية الشعرية،بل يهدف إلى التنبيه على أن «التمثيل والتصوير» يكتسيان أهمية أكبر في التشكيل الشعري مقارنة بالوزن،دون أن يعني ذلك أنه يمكن اعتبار نص ما نصا شعريا لمجرد أنه أعاد صوغ الظواهر الطبيعية والمعطيات الإداركية في قالب حكائي وبأسلوب إيحائي، لأن الشعر بقدر ما يقوم على «التشبيه والمحاكاة» يقوم أيضا على الوزن: «إن الشاعر خاصة يكون شاعر الخرافات والأوزان بمبلغ ما يكون شاعرا بالتشبيه والمحاكاة، وهو يشبه ويحاكي الأعمال والأفعال الإرادية وإن عرض أن يعمل شيء في التي قد كانت، فليس هو في ذلك شاعرا بالدون من قبل أن التي كانت: منها ما لا مانع يمنع يكون حالها في ذلك مثلا كالتي هي موضوعة بأن توجد، كحال ذلك الذي هو شاعرها»[2].

وما يقوله متى بن يونس هنا يعني أن التشبيه والمحاكاة بوصفهما أسلوبين جماليين للتصوير والتمثيل الفني يتناولان كل المواضيع المادية والوقائع والأحداث التاريخية؛إذ لا يهم أن يحاكي الشاعر أفعالا وأشياء واقعية سبق حدوثها، مثلما لا يهم أن يبتكر عوالم وأشياء جديدة لم تسبق رؤيتها أو حدوثها، ولكن المطلوب في كل ذلك أن يجيد إبداعه، فيبلغ بهذين المكونين الأسلوبيين – أي التشبيه والمحاكاة – درجة عليا من التشكيل الجمالي تماثل من ناحيتي القيمة الفنية والخصائص التمثيلية

(1) أرسطو: في الشعر، تر: متى بن يونس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 116.
(2) نفسه، ص 104 – 105.

أعمال المصورين والرسامين البارعين: «والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي هي في غاية الفضيلة، أو كما يجب أن يشبهوا المصورون الحذاق الجياد، وذلك أن هؤلاء بأجمعهم عندما يأتون بصورهم وخلقهم من حيث يشبهون يأتون بالرسام جيادا، كذلك الشاعر أيضا عندما يشبه الغضابى والكسالى يأتي هذه الأشياء الأخر التي توجد لهم في عاداتهم، فعلى هذا ينبغي للحذاق أن يأتوا بمثال الصعوبة»[1].

يعتبر التشبيه والمحاكاة أداة جمالية مشتركة بين الشعر والفنون التشكيلية كالرسم والنحت، والشاعر يحاول دائما بالإيحاءات اللغوية والإيقاعية أن يبتكر صورا فنية تضاهي في القيمة الجمالية والقوة التمثيلية صور الرسامين والنحاتين. ولا يتحقق له ذلك إلا إذا استطاع أن «يحاكي» شخصياته ويمثل أفعالها وطبائعها الخاصة بأسلوب إيحائي بديع لا يقدر عليه إلا أمهر الشعراء.

والغاية الجمالية التي يرمي إليها التصوير الشعري هي التأثير في المتلقي ودفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة اتجاه الشيء الممثل له تنتهي به إلى الرغبة فيه أو الرهبة منه أو الإعراض عنه: « فأما كون الذي للخوف والحزن فإنما يحصل من البصر، وقد يوجد شيء ما من قوام الأمور ما هو منذ قديم الدهر وهو لشاعر حاذق. وقد ينبغي أن تقوم الخرافة على هذا النحو من غير إبصار حتى يكون السامع للأمور يفزع وينتهي وينالـه حزن عندما يسمع خرافة أوريفيدس من النوائب التي ينفعل بها الإنسان، وإذا كان ذلك الشاعر إنما أصلح هذا بالبصر، وعلى أنه بلا صناعة وما هو محتاج إلى مادة. ومنهم من يعد بالبصر لا التي هي للخوف، لكن التي هي للتعجب فقط، من حيث لا يشاركون صناعة المديح بشيء من الأشياء، وذلك أنه ليس

(1) أرسطو: في الشعر، تر: متى بن يونس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 117.

ينبغي أن يطلب من صناعة المديح كل لذة، لكن التناسب. فأما في تلك التي يعدها الشاعر بالمحاكاة التي تكـون بسبب اللذة من غير حزن وخوف فهو معلوم؛ فإذن هذه الخلة ينبغي أن يفعلها في الأمر»[1].

بالرغم من غموض هذا النص وقلق عباراته إلا أنه يومئ إلى أن متى بن يونس يعي أن شاعرية الشاعر تتحدد بمدى قدرته على تشكيل رؤاه الجمالية (التشبيهات والمحاكاة) بأسلوب إيحائي ممتع يثير الصور في ذهن السامع و«يخَيِّلُها إليه» حتى تتمثل له وكأنها ماثلة أمامه. وتعتبر «المحاكاة» وسيلة جمالية للتمثيل الشعري وأداة فنية لإثارة انفعالات المتلقي وللتأثير على أفعاله، وهو الأمر الذي يستشف من قوله: « (...) بالمحاكاة التي تكون بسبب اللذة (...)».

ولا تهدف العملية الشعرية دائما إلى التأثير في نفس متلقيها، بل تكتفي أحيانا بخلق المتعة الفنية الخالصة وإثارة لذة التعجب والانبهار بالمواضيع الجمالية التي تبتكرها فقط. ولذلك ميز بين نوعين من الأشعار: الأولى ذات طابع نفعي، وتوظف فيها الوسائل الإيحائية القمينة بتحقيق التأثير النفسي؛ والأخرى ذات غاية جمالية محضة ولا تروم إلا خلق المتعة النفسية. ولا شك أن هذا التمييز غريب عن التصور الأرسطي الذي يشرط جمالية الحكاية الشعرية ويربطها بوظيفتها الأخلاقية وقدرتها على تطهير النفس الإنسانية من الانفعالات السلبية كما يتضح من الفصل الرابع عشر من كتابه[2].

والواقع أن ترجمة متى بن يونس لا علاقة لها بجوهر شعرية أرسطو، وهي صورة مشوهة لأفكاره وتصوراته الجمالية، بل إنها نص يحمل وجهات نظر المترجم أكثر مما يعبر عن تصورات صاحبه الأصلية[3]. وليست الغاية

(1) أرسطو: في الشعر، تر: متى بن يونس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 112.
(2) أنظر أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 38.
(3) أنظر ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 9.

هنا تقييم طبيعة العلاقة بين معانيها ومعاني كتاب الشعر والحكم عليها، ولكن المقصود تبيان طريقة فهمه لمضامينه وإعادة إنتاجه لها، ومدى تأثير الانشغالات النظرية والجمالية لواقعه الثقافي على نقله لهذا النص، وكيف أدى به ذلك إلى إقحام مصطلحات وتصورات لم تكن موضوع تفكير أرسطو، أو لم تحتل قيمة مركزية في كتابه.

وفي هذا الإطار يمكن القول إن الصعوبة التي استشعرها متى بن يونس إزاء متابعة كتاب: فن الشعر ونقل مصطلحاته دفعته إلى توظيف بعض المصطلحات العربية الأصيلة بغاية بسطها وتقريب دلالتها إلى ذهن المتلقي العربي، وهو أمر دأب عليه المترجمون الأوائل للتراث الفلسفي اليوناني، إذ كانوا يستعيرون في أحيان كثيرة مصطلحاتهم ومفاهيمهم من لغة العرب، كما يشير إلى ذلك أبو سعيد السيرافي (ت 368هـ) في سياق المناظرة التي جرت بينه وبين متى بن يونس،حيث قال مخاطبا له: «ما وجدنا لكم إلا ما اسْتَعَرْتُمْ من لغة العرب»[1].

ومن ثمة، فربطه ومرادفته مصطلح «التشبيه» بالمحاكاة، وتوظيفه لهما معا بمعنى التمثيل والتصوير الفني، واعتباره لهما خاصية جمالية مميزة للأسلوب الشعري، ووسيلة لإثارة النفس الإنسانية وللتأثير في انفعالاتها، كل ذلك يدل على أن هذا المصطلح يقع في صميم الحديث عن الجوهر التخييلي للنص الشعري، وأنه يمثل إبدالا لمفهوم التخييل بحكم عدم بلوغ الكلمة الدالة عليه درجة الاستقرار والنضج الاصطلاحي في هذه اللحظة[2].

(1) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، 1/ 122.

(2) لعل أبرز ما يدل على هذه المسألة الاستعمال الوحيد لكلمة «التخييل» في الترجمة العربية القديمة لكتاب الشعر، إذ إن العامل الذي حال دون تواترها على نحو واسع في ترجمة متى بن يونس يكمن في عدم بلوغها درجة تداولية هامة، ومن ثم عدم نضجها واكتمال تشكلها.

وتبرز هذه المسألة بوضوح أكبر من خلال مصطلح التغيير.

### 2.2. مصطلح التغيير:

يعتبر مصطلح «التغيير» ثاني أبرز المصطلحات في النصوص الفلسفية العربية الأولى التي تؤشر على الخاصية الجمالية المميزة للأسلوب الشعري. وإذا كان مصطلح «التشبيه» قد دل – من خلال إحالته إلى الطابع التمثيلي للشعر وبعده التصويري وتأكيده تلازم المستويين الجمالي والتأثيري في العملية الإبداعية – على أنه يعد إبدالا لمصطلح التخييل كما سيتحدد لاحقا، فإن مصطلح «التغيير» لا يقل عنه في شيء من ذلك، بل إنه يتميز عليه بأنه كان أكثر وضوحا منه في مقاربة الخصائص الأسلوبية للشعر ومقوماته الجمالية ذات الأساس التخييلي.

وقبل تتبع أبرز التصورات الفنية التي تنطوي عليها الاستعمالات المختلفة لمصطلح "التغيير"، تجدر الإشارة إلى أنه يمثل أكثر المصطلحات ورودا في الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة؛ إذ ورد بمختلف صيغه الاشتقاقية تسعة وأربعين مرة[1]، وتواتر ذكره – باستثناء موضعين[2] – في المقالة الثالثة من الكتاب التي تعالج قضايا الأسلوب. وتأتي مادة (شَبَّه)، بمختلف صيغها الصرفية التي لها علاقة بالمعنى البلاغي، بعده في درجة الاستعمال؛ حيث وردت حوالي تسعة وعشرين مرة[3]، ووظفت تسعة منها

(1) أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 55، 76، 186–188، 190، 192، 194–197، 201، 204، 216–219، 247.

(2) نفسه، ص 55، 76.

(3) في الحقيقة إن عدد المرات التي وردت فيها كلمة «شبه» بمختلف صيغها الصرفية يفوق هذا العدد إلى حد بعيد، إلا أن كثيرا من استعمالاتها ليست لها أي قيمة أو علاقة بالحد البلاغي، أنظر أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 45، 55 – 56، 196 – 197، 219.

في المقالة الثالثة[1]؛ أما مصطلح المجاز فقد استعمل ثلاث مرات[2]، بينما وردت مرة واحدة مصطلحات: «الاستعارة»[3] و«الحكاية»[4] و«التصوير»[5]؛ وبالنسبة إلى مادة (خيل) فقد تكررت عشر مرات[6]، وجاءت صيغها الصرفية على النحو الآتي: تَخَيِّل، وتُخَيِّل،، ومتخيَّل، ومُخيّل، ومن بين استعمالاتها تلك يمكن أن اعتبار ثلاثة منها فقط ذات أهمية خاصة[7]، لأنها تندرج في سياق التنبيه على البعد التخييلي للشعر. وهذا ما يوضحه الجدول الإحصائي التالي:

(1) أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 153، 166، 191، 193، 196، 197، 219.

(2) نفسه، ص 190.

(3) نفسه، ص 168.

(4) نفسه، ص 55.

(5) نفسه.

(6) نفسه، ص 54، 83، 96، 99، 184، 202.

(7) نفسه، ص 83، 184، 202.



obeikandl.com

| المصطلح | مصطلح التغيير | باقي مشتقات مادة (غير) | مصطلح التشبيه | باقي مشتقات مادة (شبه) | مـادة (وهم) | مادة (خيل) | مصطلح مثل | مصطلح المجاز | مصطلح الحكاية | مصطلح الاستعارة | مصطلح التصوير | مصطلح بديل | مصطلح تحويل |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| نسبة ورود المصطلحات في الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة | 44 مرة | 5 مرات | 6 مرات | 23 مرة | 23 مرة | 10 مرات | 15 مرة | 3 مرات | مرة واحدة | مرة واحدة | مرة واحدة | مرة واحدة | مرة واحدة |
| | (32,84٪) | (3,74٪) | (4,50٪) | (17,20٪) | (17,20٪) | (7,46٪) | (11,13٪) | (2,23٪) | (0,74٪) | (0,74٪) | (0,74٪) | (0,74٪) | (0,74٪) |
| | 49 مرة | | 29 مرة | | 56 مرة | | | | | | | | |
| | (36,58٪) | | (21,7٪) | | (41,72٪) | | | | | | | | |



obeikandl.com

يدفع تواتر مصطلح «تغيير» وهيمنته في القسم الثالث الخاص بالأسلوب من الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة مقارنةً بمادتي (شبه) و(خيل)، اللتين تحيلان إلى الخاصية النوعية للشعر، إلى التساؤل ليس عن دلالته فحسب، ولكن أيضا عن الوظيفة التي يمكن أن يؤديها في سياق يخص القول الجمالي، وينشغل ببحث مميزاته الأسلوبية وتحديد مقوماته الفنية، ومن ثمة عن درجة إسهامه في تعيين المكون النوعي للنص الشعري والتنبيه على خاصيته التخييلية.

قبل بحث ذلك، تجدر الإشارة إل الترجمة العربية القديمة للخطابة تنتمي، بالرغم من جهلنا بصاحبها وفترة إنجازها، إلى مرحلة سابقة على عصر متى بن يونس[1]، مما يعني أنها تعكس لحظة متقدمة في سياق تشكل المصطلحات وتوظيفها لدى المناطقة؛ وقد تميزت هذه اللحظة – كما سبقت الإشارة – بتأثرها في عملية نقل المصطلحات البلاغية اليونانية بالمصطلحات المتداولة في الدرس البلاغي العربي القديم، ولعل أبرز ما يؤكد ذلك تعلق مصطلح «التغيير» وترابطه بمصطلح «المثل» أو «المثال»[2]. ويتبين ذلك من النص الآتي: «ثم إن المثال أيضا تغيير، لكنهما يختلفان قليلا. فقول القائل في أخيلوس إنه وثب وثبة أسد هو تغيير. فمن أجل أنهما جميعا كانا شديدين، سمى أخيلوس بالتغيير والاختلاف أسدا. وما أنفع المثال في الكلام أيضا! ولكن ينبغي أن نقل استعماله لأنه من الفيوطي»[3].

(1) بالرغم من أن الغموض يحيط بصاحب الترجمة والعصر الذي أنجزت فيه، إلا أنه يمكن الزعم أنها كانت موجودة قبل ترجمة متى بن يونس، ويمكن الاستدلال على ذلك ببعض مصطلحاتها التي تؤشر على البدايات الأولى لتشكيل المصطلحات الفلسفية: كما هو شأن مصطلح الفيوطي مثلا الذي يعني به الشعر.

(2) أرسطو:الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 56، 195 – 197، 213، 219، 253.

(3) نفسه، ص 195 – 196.

فعبارة «إن أخيلوس وثب وثبة أسد» مثال يقوم على التغيير، لأن القائل «سمى أخيلوس بالتغيير والاختلاف أسدا»على مجرى تمثيل شدته وقوته،مما يبين أن «المثال» نوع خاص من أنواع «التغيير»، وأنه يرقى بالعبارة من مستوى التقرير والمباشرة إلى مستوى الإيحاء والتصوير الفني، وهو بالإضافة إلى هذا أسلوب جار في الكلام اليومي، إلا أنه صفة محايثة للقول الشعري وخاصية مميزة له.

وإذا كان واضحا أن «المثال» يقابل في مباحث البلاغة العربية القديمة مصطلح «التشبيه»، فإن السياق العام للنص يوحي بأن مترجم الكتاب يؤثر كلمة «مثال» ويفضلها على كلمة «تشبيه»، ولعل أبرز ما يؤكد هذا الأمر قوله معلقا بعد أن ساق جملة من التشبيهات، وبعد أن كرر استعمال مصطلح (يشبه) تسع مرات[1]: «(...) فكل هذا المثل قد ينبغي أن يقال بمنزلة التغيير، وإنما ينجح منها ما قيل على جهة التغيير. فهو معلوم أن ما كان بهذا النحو فهو مثال. والمثل هن تغييرات تحتاج إلى كلام. وقد ينبغي أن نجعل التغيير أبدا راجعا إلى المعادلة والوزن في الأشياء، وتكون تلك الأشياء، وإن اختلفت، متساوية في العكس»[2].

ويبدو أن إيثار مصطلح «المثل» على مصطلح «التشبيه» يعود إلى عاملين رئيسين: الأول أن الكلمة كانت في اعتقاد المترجم أكثر تنبيها على الطابع التمثيلي للقول الشعري، خاصة وأن دلالتها العامة تؤشر على الصياغة التصويرية للمعنى بأسلوب إيحائي، وتشير إلى عملية المقاربة بين الأشياء والظواهر المتباعدة في الحس من خلال إبراز بعض جهات تشابهها وتماثلها؛ والثاني أن المترجم كان ينضبط لسلوك لغوي سائد في المراحل

(1) أرسطو: الخطابة الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 196 – 197.

(2) نفسه، ص 197.

الأولى من عملية نقل تراث أرسطو إلى العربية؛ إذ كانت النصوص الفلسفية العربية الأولى، وخاصة تلك التي تنتمي إلى النصف الثاني من القرن الهجري الثالث، تحفل كثيرا بمصطلح «الأمثال» وكانت استعمالاتها تحيل على المكون النوعي للأسلوب الشعري: أي التمثيل والتصوير الفني[1]. ومما يؤكد ذلك قول قسطابن لوقا مترجما كلام فلوطرخس: «الذين وضعوا لنا كتاب وصفوا لنا ذلك من ثلاثة ألوان: أحدها طبيعي، والثاني على طريق الأمثال، والثالث على الطريق المأخوذ عن النواميس، والأمر الطبيعي يدبره ويتقلده الفلاسفة وأما الأمر الذي يجري مجرى الأمثال فمأخوذ من الشعراء (...)»[2]. وفي السياق نفسه يندرج توظيف كلمة المثل لدى مترجم كتاب الخطابة؛ وذلك في قوله: «وقد تفعل المثل التي يستعملها الفيوثطيون ما قد يرى حسنا»[3].

والخلاصة التي يمكن تسجيلها هنا أن توظيف كلمة المثل والأمثال والمثال في النصوص الفلسفية العربية الأولى المتوافرة الآن ينم عن إدراك عميق للخاصية «التخييلية» للخطاب الشعري، ورغبة أكيدة في التنبيه عليها، لأن تلك الكلمات كانت تستعمل بمعنى الأسلوب الجمالي الذي يعبر عن

(1) تجدر الإشارة إلى أن هذا المعنى الذي تستعمل به كلمة مثال لا يقتصر على النصوص الفلسفية فحسب، بل يطبع أيضا نصوصا عربية أصيلة إذ يلاحظ أن الجاحظ قد استعمل كلمة الأمثال بمعنى مقابل للحقيقة = (الجاحظ: الحيوان، 5/ 134)، كما أن اللغويين والبلاغيين العرب الأوائل كانوا يستعملون تلك الكلمة بمعنى الاستعارة قبل تشكل المصطلح الدال عليها، وهذا ما يشير إليه المضفر بن الفضل العلوي (ت 656هـ) بقوله في باب الاستعارة: «كان القدماء يسمونها الأمثال، فيقولون: فلان كثير الأمثال» (نضرة الإغريض في نصرة القريض، ص 133).

(2) فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، ص 108. أنظر كلمات المثل والأمثال والمثال لدى الكندي: رسالة في الفلسفة الأولى، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، تح: عبد الهادي أبي ريدة، 1/ 107 – 108، 1/ 112.

(3) أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص 213.

الدلالة الشعرية بلغة غير مباشرة تقوم أساسا على الإيحاء والتصوير، وتولد في الوقت نفسه لدى المتلقي – كما يتضح من عبارة «وقد تفعل المثل» في النص الأخير – متعة نفسية عميقة وجميلة بالأشياء التي تصورها وبطريقة التعبير عنها. مما يبرز في النهاية أن تلك الكلمات كانت تشير بمستويات مختلفة إلى الأنواع البلاغية والأساليب التصويرية التي تميز اللغة الشعرية وإلى آثارها الجمالية.

وبالعودة إلى النص أعلاه لإبراز طبيعة العلاقة بين مصطلحي «المثل» و«التغيير» في ضوء ما تم تناوله حتى الآن، يلاحظ أن كلمة المثل تستعمل بمعنى «التشبيه»، وأنها جزء من «التغيير» ونوع معين منه، لأن كل «المثل هن تغييرات» ولا يصح العكس. فالتغيير ليس نوعا بلاغيا محددا، ولكنه خاصية أسلوبية تضفي على البنيات التركيبية والدلالية للنص الشعري مسحة جمالية بديعة ومغايرة للمستويات الأخرى للخطاب، أي أنه يشمل كل الأنواع البلاغية ومختلف الأساليب الإيحائية التي تنقل الكلام وتعبر بالمعنى من مستوى التقرير والمباشرة إلى الإيحاء والتصوير. ومعنى ذلك أن التغيير يشير إلى مصطلح المجاز دون أن يعني به الباب الخاص في علم البيان الذي يدل على تسمية الشيء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب، وإنما يقصد به دلالته العامة التي تشمل كل كلام بليغ مقابل للحقيقة، والتي تضم التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام.

وبناء على ذلك، فمصطلح «التغيير» يؤدي في الترجمة العربية القديمة للخطابة الوظيفية نفسها التي أداها مصطلح «التشبيه» في ترجمة متى بن يونس ألا وهي الإلماح إلى الخاصية التخييلية للأسلوب الشعري، إلا أنه يتميز عن مصطلح التشبيه بكونه أكثر منه توضيحا لهذا الأمر، ويعود السبب في ذلك إلى أن توظيفه يندرج في إطار تحديد المقومات الجمالية

والخصائص الأسلوبية التي تميز الخطابة والشعر وتمايزهما.

والدافع إلى اعتبار مصطلح «التغيير» إبدالا لمصطلح «التخييل» كون صاحب الترجمة العربية للخطابة يعده أسلوبا خاصا بالشعر ومميزا له. يقول في هذا الصدد: «(...) وكل هذه التغييرات تنتسب إلى الشعر»[1]، ويقول كذلك: «(...) وكل هذا لو نطق به النثر، فإنه يهب الأسلوب برودا وسخرية، فهو أنهم نطقوا بالفيوئيطية في النثر على غير ما يجمل (...)»[2].

يتحدد الاختلاف النوعي بين الشعر والخطابة في أن لكل واحد منهما طريقته الخاصة في التعبير عن المعنى، إذ يصوغ الشعر المعنى بلغة غريبة وجديدة تخرق العبارات المألوفة والأساليب الواضحة والصريحة، وتنطوي على طاقة إيحائية جميلة وعجيبة؛ أما النثر فإنه يعتمد المباشرة والوضوح في التعبير عن المعنى، ولا يحفل كثيرا بالأساليب الإيحائية، وحتى إذا تضمنها فإن استعماله لها يظل محدودا، كما أنه لا يقصدها لذاتها، بل يوظفها لتحقيق غاية خطابه الإبلاغي أو الإقناعي: «(...) فأما في الفيوئيطية فمثل أن يقال اللبن: الأبيض، وما كان من نظائر هذه. وأما في الكلام المنثور فبعضهن لا تحسن البتة؛ وبعضهن إن كن مملولات يعتدن ويكن ظاهرات، لأنهن فوئطيات، وهكذا يكون استعمل هذه في النثر،لأنها تعدل في المتعود وتجعله يبدو غريبا، لكنه ينبغي أن يتوخى القصد في ذلك (...)»[3].

يبدو واضحا، بالرغم من الغموض الذي يكتنف هذا النص، أن صاحبه يقابل بين الشعر والخطابة، انطلاقا من كون ما يصلح لأسلوب أحدهما لا يشكل قوام الآخر بالضرورة، ففي النثر يجب أن تسمى الأشياء بأسمائها

(1) أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 192.
(2) نفسه، ص 194. أنظر أيضا: ص 186، 196.
(3) نفسه، ص 193.

الحقيقية الظاهرة الدلالة والمعتادة الاستعمال؛ أما في الشعر فالأمر عكس ذلك، لأن جمالية لغته تتحدد بمدى تبديله للألفاظ المتداولة وتغييره لمعانيها المألوفة وخلقه لكلمات ودلالات جديدة، يقول بهذا الصدد: «إن فضيلة المقال أن يكون بالتغيير، لأن الكلمة رسم ما فإن لم توضح شيئا فإنها لا تعمل عملها إلا أن تكون لا حقيرة دنيئة ولا مجاوزة للقدر الذي يستوجب، لكي تكون جميلة؛ فإن الفيوئطية بالحري أن تكون كلاما ليس بالحقير، ولكن جميل (...) فقد ينبغي أن نهب اللغة مظهرا غريبا، فإن العجيبات إنما تكن من البعيدات، وما يحدث العجب يحدث اللذة»[1]. ويقول أيضا في السياق نفسه: «ينبغي أن يكون التغيير (...) باللاتي هن أهليات ولا معروفات»[2].

فالتغييـر أسلوب تعبيري يضفي على اللغة الشعرية – بما ينطوي عليه من غرابة وتعجيب – طابعا جماليا بديعا، وهو لا ينشد تحقيق متعة فنية خالصة لدى المتلقي، ولكن إثارة الحركة الذهنية لخياله، ودفعه إلى الانسياق للمقتضى التخييلي للصور الجمالية الغريبة والعجيبة التي يبتكرها: «والتغيير أيضا لذيذ، وهذا يكون في الطبيعة؛ فإنه أبدا يزيد في الوهم المستولي ويقويه، ومن هنا يقال: «إن تغيير كل شيء لذيذ»[3].

وتنتج لذة التغيير عن ملاءمته لطبيعة النفس الإنسانية، واستجابته لغريزتها الفطرية التي تنشدّ دوما إلى التبديل والتجديد، وتميل إلى كل ما يضفي على الأشياء معاني مغايرة ويبرزها بمظاهر مختلفة. وتعد العلاقة بين «التغيير» و«الوهم» في هذا النص بمثابة العلاقة بين الوسيلة والغاية، ولذلك فعبارة: «فإنه أبدا يزيد في الوهم» تعني أنه أداة لإثارة الحركة الذهنية للخيال، لأن الأشياء التي ترد على النفس الإنسانية بصور جديدة مغايرة لمظهرها

(1) أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 186.
(2) نفسه، ص 219.
(3) نفسه، ص 55.

المعهود لا تستطيع أن تولد فيها أي متعة فنية أو لذة جمالية إلا إذا تمثلها الذهن وأثارت الحركة الإدراكية للوهم، مما يعني أن لذة التغيير تعتبر شرطا أساسا لحركة التخييل. وهذا ما يعبر عنه بقوله: «إن للأمور اللذيذة كرامة وجلالة من قبل أن في كل واحد منها تخيلا أو توهما لشيء هو هكذا»[1].

وبالرغم من أن هذه العلاقة المترابطة بين التغيير واللذة و«التخيل» التي يشدد عليها المترجم لا تتصل بشكل مباشر بالأسلوب الشعري، بل تشمل كل الظواهر والمواضيع التي يدركها الإنسان، وتثير باختلافها عن أصولها المادية خيالاته وأفكاره، إلا أنها تكتسي أهمية خاصة وكبيرة، لأن المترجم سيستثمرها في القول إن جمالية الأسلوب الشعري تتحدد بمدى قدرة مواضيعه وصوره الفنية على إيهام المتلقي وإدخاله في سياقها التخييلي، حيث يقول: «(...) ينبغي القول بنحو من ذلك الشيء كأنه متخيل أو متوهم عند السامع»[2]، ويقول أيضا: «فأما اللفظ أو المقالة فإنها تكون جميلة إذا كانت مخيلة موجهة نحو الأمور الموضوعة وكانت معتدلة»[3].

تكمن أهمية ما يشير إليه المترجم هنا في كونه يعبر عن وعي عميق وواضح بأن الأسلوب لا يكتسب جماليته إلا إذا استطاع أن يحمل المتلقي على الانسياق وراء العوالم والأفكار الخيالية التي يبتكرها (الأمور الموضوعة)، وأن يذعن لها كما لو كانت ماثلة أمامه فعلا وحقيقة. ويبدو أن المترجم، الذي نجهله للأسف الشديد، كان واعيا إلى حد بعيد بهذا الأمر، والدليل على ذلك أن النص الأخير من وضعه ولا يوجد مقابل له في الترجمة الحديثة لكتاب الخطابة[4]. وإذا كان هذا الأمر يبين أن النقلة الأوائل

(1) أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 54.
(2) نفسه، ص 184.
(3) نفسه، ص 202.
(4) قارن النص الأخير بكتاب أرسطو طاليس: فن الخطابة، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 209.

لتراث أرسطو كانوا يسقطون عليه أفكارهم وتصوراتهم، فإنه يؤكد أيضا أن الإرهاصات الأولى لتشكل مفهوم التخييل في السياق الفلسفي تعود إلى النصوص الفلسفية العربية الأولى، وهذا ما تدل عليه كلمة «مُخَيِّلة» في النص الأخير، حيث إنها لم تكن تستعمل بمعنى دلالي عام فحسب، كما هو الأمر مع قسطا بن لوقا، بل كان يوصف بها أيضا الأسلوب الجميل الذي ينطوي على طاقة تخييلية خاصة.

وعلاوة على ذلك، يؤكد النص السابق القول الذي مقتضاه أن مفهوم «التغيير» يعد إبدالا لمفهوم التخييل في هذه اللحظة، لأن قوله: «فأما اللفظ أو المقالة فإنها تكون جميلة إذا كنت مخيلة» يوازي دلاليا وتركيبيا قوله السابق: «إن فضيلة المقال أن يكون بالتغيير». مما يعني في الأخير ويكشف أن «التغيير» و«المخيل» مصطلحان مترابطان وشرطان موجبان لجمالية الأسلوب الشعري وتأثيره.

obeikandl.com

# خاتمة الفصل

يسمح تتبع سياقات تشكل مفهوم التخييل في النصوص الفلسفية العربية الأولى بتسجيل العديد من الخلاصات أبرزها:

أولا: تعود الاستعمالات الأولى لكلمة تخييل في النصوص الفلسفية العربية الأولى إلى إسحق بن حنين وقسطا بن لوقا. وقد ارتبط توظيفها في البداية بالمباحث النفسية القديمة، فكانت تستعمل بمعنى مرادف لكلمات التخيل والفنطاسيا والوهم، كما كانت تستعمل أيضا بمعنى «ملكة الخيال» و«الصور الخيالية».

ثانيا: تنقسم مختلف التوظيفات لكلمة تخييل في النصوص الفلسفية العربية الأولى إلى مستويين دلاليين مختلفين، حيث كانت ترد بمعاني غامضة ومضطربة، كما كانت تستعمل بدلالات خاصة ودقيقة. ومن الملاحظ أن هذا المستوى الدلالي الثاني يدل على بداية نضجها الاصطلاحي، لأنه تضمن دلالات هامة، ولأن معنى كلمة تخييل يتحدد فيه على أساس علاقتها بالكلمات المماثلة لها على مستوى الجذر الاشتقاقي. وقد تبين في هذا الإطار أن دلالات كلمات الخيال والتخيل والمخيل والتخييل كانت تتحدد انطلاقا من موقعها في النشاط الإدراكي للذهن ووظيفتها في عملية التفاعل النفسي مع العالم الخارجي: فالتخيل هو فعل التمثل الذهني للموضوع الخيالي، والمخيل هو الباث لهذا الموضوع، والتخييل هو عملية الانفعال النفسي بمقتضى الموضوع الخيالي.

ثالثا: يعتبر هذا الحد الذي ميز توظيف كلمة تخييل في النصوص الفلسفية العربية الأولى الأساس الدلالي الذي قام عليه معناها الاصطلاحي، وهذا ما لوحظ في الترجمتين القديمتين لكتابي الشعر والخطابة، إذ وظفها

متى بن يونس للدلالة على الأثر النفسي الذي تولده جمالية «الحكاية» الشعـرية لدى المتلقي، بينما استعمل مترجم كتاب الخطابة كلمة «مخيلة» وقصد بها المعنى ذاته.

رابعا: تضمنت نصوص هذه اللحظة تصورا نظريا هاما مؤداه: أن الطبيعة التمثيلية والدلالية للظاهرة الخيالية ووظيفتها الذهنية والنفسية تختلف اختلافا كليا عما هو حسي أو عقلي، ولذلك فهي لا تقبل التقويم بمعيار الصدق والكذب.

خامسا: كان مترجما كتابي الشعر والخطابة إلى العربية واعيين بالطابع التخييلي للأسلوب الشعري، وبحكم عدم نضج المصطلح الدال على «التخييل» واستقراره، فقد عمدا إلى توظيف بعض الإبدالات التي تحيل عليه، كما هو شأن مصطلح التشبيه لدى متى بن يونس الذي يترادف عنده مع مصطلح المحاكاة، ومصطلح التغيير لدى مترجم كتاب الخطابة.

وإجمالا، تكمن قيمة النصوص الفلسفية العربية الأولى في كونها تمثل الأساس الذي سينطلق منه الفلاسفة المسلمون في قراءة التراث الفلسفي الإغريقي، ومن ثمة، فالدلالات التي تضمنتها الاستعمالات المختلفة لكلمة تخييل والمشتقات الأخرى المرتبطة بها، كما أن التصورات الجمالية التي انطوت عليها مصطلحات التشبيه والمحاكاة والتغيير والمثل وغيرها من المصطلحات التي اعتبرتها هذه الدراسة إبدالات لمفهوم التخييل، كل ذلك سيكون له أثر بالغ في تحديدهم لهذا المصطلح وتوظيفهم له. إلا أنه لم يكن ممكنا أن يتحقق هذا الأمر بالصورة التي تم بها دون اطلاعهم على المباحث النفسية، وحسن إفادتهم من تصورات أرسطو أساسا لطرائق اشتغال ملكات الإدراك الذهني، وخاصة الملكات الخيالية للنفس الإنسانية، لأن إدراك كنه التخييل لن يتم بصورة دقيقة وعميقة إلا عبر دراسة القوى المنتجة له والمتحكمة فيه.