الفصل الأول

طبيعة الخيال وعلاقته بالصورة

obeikandl.com

obeikandl.com

يشير استخدامنا اللغوى المعاصر لكلمة « الخيال » إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس . ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة فى مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه ، بل تمتد فاعليتها إلى ماهو أبعد وأرحب من ذلك ؛ فتعيد تشكيل المدركات . وتبنى منها عالما متميزا فى جدته وتركيبه ، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة فى علاقات فريدة ، تذيب التنافر والتباعد ، وتخلق الانسجام والوحدة . ومن هذه الزاوية يظهر جانب القيمة الذى يصاحب كلمة « الخيال » فى المصطلح النقدى المعاصر ، والذى يتجلى فى القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة . وكأن الخيال — لو استعرنا مصطلحات ريتشاردز السيكولوجية — (لا يظهر فى شىء فى جميع الفنون بقدر مايظهر فى إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة) (١) .

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

---

(١) ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى/٢١٥ .

(٢) Cleanth Brooks : Modern Poetry and the Tradition, P. 42..

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

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

عندما نتعامل مع « الخيال » على هذا النحو، ونشير به إلى مثل هذه المعانى التى أخذت تعتور الكلمة، وتصاحبها فى المصطلح المعاصر للنقد العربى، فاننا لا نفكر فى الدلالات العربية القديمة للكلمة بقدر ما نفكر — مثلا — فى الكلمة الأجنبية (Imagination) التى تبرز — على مستوى الاشتقاق — العلاقة الوثيقة بين الخيال والصورة الفنية ، على نحو لا تؤديه العلاقة اللغوية بين الكلمتين العربيتين . إن علاقة الاشتقاق بين كلمتى (Imagination) و (Imagery) تشى بالصلة الوثيقة بين كليهما ، وتوضح — بشكل ضمنى — أن أى مفهوم للصورة الشعرية لا يمكن أن يقوم إلا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعرى نفسه ؛ فالصورة هى أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التى يمارس بها ، ومن خلالها ، فاعليته ونشاطه .

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

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

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

ويمكن أن نجد لكلمة « التخيل » بهذه الدلالات شواهد من الاستعمال اللغوى فى النصف الأول من القرن الثالث ، وخاصة عند المعتزلة ، ومن تأثر بهم أمثال ابن قتيبة ، أو ابن المعتز . وأهم مانخرج به من تأمل أنواع السياق الذى

---

(٣) الخيال والخيالة الشخص . والخيال لكل شىء تراه كالظل . وربما حرك الشىء شبه الظل فهو خيال . والخيال هو خيال الطائر يرتفع الى السماء فينظر الى مثل نفسه فيرى انه صيد فينقض عليه ولا يجد شيئا ، وهو خاطف ظله . والخيال خشبة توضع فيلقى عليها الثوب أو شبهه للفزع أو لولد الناقة ليفزع منها الذئب فلا يقربها . اللسان : مادة « خيل » .

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

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

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

---

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

(٧) الجاحظ : الحيوان ٦/٢٥٠ .

(٨) ابن المعتز : فصوص التماثيل / ١٠٢ .

(٩) الجاحظ : الحيوان ٣/٢٧٩ — ٢٨٠ وانظر نفس المرجع ٥/١٢٣ وقارن بابن قتيبه : تاويل مختلف الحديث /٢٢٢ وتفسير الطبرى ٢/٤٤٦ .

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

وعندما نحاول أن نبحث عن الدلالة الاصطلاحية المحددة لكلمة «التخيل» عند الفلاسفة فإن علينا أن نبدأ بالكندى ، باعتباره أول فيلسوف عربى متميز . وهنا لابد أن نشير إلى رسالته « فى حدود الأشياء ورسومها » باعتبارها أول محاولة معجمية — نعرفها — لتحديد الدلالات المتمايزة للمصطلح الفلسفى عند العرب . وفى هذه الرسالة نجد مصطلحى « التوهم » و « التخيل » يشار إليهما باعتبارهما مترادفين عربيين يقابلان الكلمة اليونانية (Phantasia) (١٠) . يقول الكندى (التوهم هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها . ويقال الفنطاسيا هو التخيل . وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها) (١١) وكلا التعريفين اللذين يذكرهما الكندى هام ، لأنهما يشيران إلى عدة حقائق ، أهمها : أن كلمتى « التخيل » و « التوهم » قد دخلتا مجال المصطلح الفلسفى من زاوية المباحث النفسية المتصلة بسيكولوجية الإدراك . ومن ثم ترادفت الكلمتان معا وتزاوجتا فى التعبير عن إحدى قوى النفس

---

(١٠) من المعروف أن الكلمة الانجليزية Imagination اشتقت من الكلمة اللاتينية Imaginatio التى كانت بدورها مقابلا متأخرا للكلمة اليونانية Phantasia ومن هذه الكلمة اليونانية اشتقت الكلمة الانجليزية Fancy اشتقاقا مباشرا . وظلت الكلمتان Imagination و Fancy مترادفتين طويلا من حيث اشارتهما الى عملية تلقى الصور او ملكة تشكيلها . ولم تبدأ الكلمتان فى الانفصال والتمايز الجدى الا مع الرومانسيين ، خاصة من تأثر منهم بالفلسفة المثالية الالمانية عند كنط وشيلنج ، وبعد ان وضع كولردج تفرقته الهامة بين الخيال والوهم . راجع Norman Friedman, Imagination Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, P. 370.

(١١) رسائل الكندى ١/١٦٧ .

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

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

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

---

(١٢) الدور الثانى لحركة الترجمة يبدأ من عهد المأمون سنة ١٦٨ هـ الى سنة ٣٠٠ هـ واشهر مترجميه يحيى أو يوحنا البطريق ، وقسطا بن لوقا ، وحنين بن اسحق ، وابنه اسحق ، وثابت بن قرة . راجع احمد امين : ضحى الاسلام ٢/٢٦٣ — ٢٦٥ .

مصطلح « التوهم » . لقد ارتضى اسحق الكلمة الثانية — فيما يبدو — وآثرها على الأولى . ومع ان اسحق يلح على كلمة « التوهم » طوال ترجمته لكتاب النفس فإنه — في أحيان قليله — يستخدم الفعل « يتخيل » بطريقة يفهم منها أن « التخيل » يرادف « التوهم » في المعنى والاصطلاح . يقول — مثلا — (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) (١٣) وليس يعنينا — في هذا المجال — مدى توفيق اسحق في تفهم النص الأرسطى بقدر مايعنينا ماتشير إليه ترجمته من أن « التخيل » قد بدأ يدخل مجال البحث الفلسفى كمصطلح له ابعاده السيكولوجية المرتبطة بعلم النفس الأرسطى . وفي هذا المجال يتحدد معنى مصطلح آخر يرد — عرضا — في ترجمة اسحق . وأعنى به « التخييل » الذى يصبح مرادفا لصور المحسوسات التي تمكث في الذهن بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الادراك المباشر ، وتصبح — بالتالى — صورا ذهنية . وهذا هوماعبر عنه اسحق بقوله (إنه يظهر لنا تخييل عند إغماضنا الأعين) (١٤) وليست هذه العبارة إلا ترجمة اجتهادية لعبارة أرسطو (إن الصور البصرية تظهر حتى إذا كانت الأعين مغمضة) (١٥) .

ولكن « التخيل » و « التخييل » وماشابههما مصطلحات قليلة التكرار في ترجمة اسحق . أما قسطا بن لوقا فإنه يلح على « التخيل » ومشتقاته على النحو الذى توضحه ترجمته لكتاب فلوطرخس عن « الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة » . وفي هذا

---

(١٣) اسحق بن حنين : كتاب أرسطاطاليس ونص كلامه في النفس (ضمن ارسطاطاليس : في النفس تحقيق عبد الرحمن بدوى) /٦٩ وهذا النص يقابل قول ارسطو — في الترجمة الحديثة — « اذا كان التخيل — اذن — هو القوة التى نقول بها أن الصورة تحصل فينا ، واذا ضربناصفحا عن استعمال المجاز لهذا الاصطلاح ، فاننا نقول ان التخيل ليس الا قوة أو حالة نحكم بها ، ونستطيع ان نكون على صواب أو خطأ) راجع احمد فؤاد الاهوانى : كتاب النفس لارسطو طاليس /١٠٤ .

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

(١٥) احمد فؤاد الاهوانى . كتاب النفس لارسطاطاليس /١٠٥ .

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

---

(١٦) قسطا بن لوقا : كتاب فلوطرخس فى الآراء الطبيعية التى ترضى بها الفلاسفة (ضمن أرسطو طاليس : فى النفس . تحقيق عبد الرحمن بدوى) ١٦٢ — ١٦٣ .

(١٧) قسطا بن لوقا : المرجع السابق / ١٦٣ — ١٦٤ .

وأهم من ذلك النص السابق مايترجمه قسطا بن لوقا من أقوال تنسب إلى الفيلسوف الرواقى خريسبس (Chrysippus) ، خاصة مايرد فى هذه الأقوال من تعريفات تحدد الفرق بين « التخيل » و« المخيِّل » و« الخيال » (١٨) . والشىء اللافت فى هذه التعريفات هو اقترانه « الخيال » و« المخيِّل » بالأوهام الكاذبة ، التى تتشكل فى الذهن بفعل « تخيل » فاسد ، يساعد على تفاقمه وزيادة حدته مايعتور النفس البشرية من انفعالات حادة ، أو حالات نفسية غير سوية . ولابد أن تذكرنا مثل هذه الدلالات بما نقلناه عن الجاحظ منذ قليل ، أعنى حديثه عن أنواع « التخييل » وصلتها بالأمراض والوساوس والشياطين ، بما يدعم ماافترضته من تأثر المعتزلة فى استخدامهم لكلمتى « التخيل » و« التخييل » بماقاله الفلاسفة عن النفس الإنسانية .

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

---

(١٨) نفس المرجع / ١٦٣ — ١٦٤ .

(١٩) راجع Friedman, op. cit., p. 370.

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

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

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

---

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

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

لو نظرنا إليها باعتبارها كيانا متكاملا ، لاتنفصل أجزاؤه أو موضوعاته . ولكن بوتشر يلفت انتباهنا إلى عدم وجود مفهوم واضح ، أو محدد ، للخيال الشعرى عند أرسطو . وهو ينتهى إلى أن أرسطو لم يتعامل مع ملكة التخيل « فنطاسيا » — فى دراساته السيكولوجية — باعتبارها قوة خلاقة لها فعاليتها المميزة فى تقديم عالم خاص ، يتآلف فيه الفكر والحس ، وتتعدل داخله عناصر التجربة ومادتها الخام . وأهم من ذلك أن بوتشر يلفت الانتباه إلى أن أرسطو لم يتعرض فى « فن الشعر » للحديث عن هذه الملكة ولم يشر إليها (٢٢) .

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

---

(٢٢) Ibid., pp. 125-127. وراجع سهير القلماوى : المحاكاة /١٠٤ .

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

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

أما الفارابى فإنه حاول إزالة الفجوة الملحوظة بين علم النفس الأرسطى ونظرية المحاكاة الشعرية . ومن هنا استطاع أن يتحدث عن « التخييل الشعرى » ويناقش طبيعته وتأثيره فى « القوة النزوعية » للمتلقى . لقد نظر أرسطو إلى الجانب الوظيفى من المحاكاة ، وقرنها بالتحسين أو التقبيح ، بمعنى أن الشاعر يحاكى الأشياء بأفضل أو أسوأ مما هى عليه فى الواقع . ويتقبل الفارابى هذه الفكرة ، ويطبقها على الشعر الغنائى الذى يعرفه ، والذى لم يكن أرسطو يفكر فيه عندما تحدث عن المحاكاة . ولكن الفارابى يقيم الفكرة الأرسطية على أساس سيكولوجى واضح . فيرى أن غاية الشعر تتمثل فيما يوحى به من وقفة سلوكية ، يدفع الشاعر إليها المتلقى ، لا بأقوال مباشرة وإنما بأقاويل مخيِّلة ، يكون بينها وبين السلوك المرتجى علاقة نفسية قوية . بمعنى أن القصيدة تقدم لمخيِّلة المتلقى مجموعة من الصور ، تستدعى من ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة ، تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع صور القصيدة ، مما يفرض على المتلقى حالة نفسية خاصة ، تجعله يقف ضد أو مع موضوع التخييل الشعرى ، وبالتالى يسلك ازاءه سلوكا معينا . وعلى هذا الأساس تصبح الأقاويل الشعرية (هى التى تركب من أشياء شأنها أن تخيِّل فى الأمر الذى فيه المخاطَبة حالا ما ، أو شيئا أفضل أو أخس ؛ وذلك

إما جمالا ، أو قبحا ، أو جلالة ، أو هوانا . أو غير ذلك مما يشاكل هذه . ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية . عند التخييل الذى يقع عنها ، فى أنفسنا ، شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذى يشبه مانعاف ؛ فإننا من ساعتنا يخيل لنا فى ذلك الشيء أنه مما يعاف ، فتنفر أنفسنا منه ، فنتجنبه وإن تيقنا أنه ليس فى الحقيقة كما خيل لنا ، فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية ، وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك ، كفعلنا فيها لو تيقنا أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول ، فإن الإنسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه)(٢٤).

هنا نجد أن الجانب الوظيفى من المحاكاة الأرسطية قد أقيم على أساس واضح من علم النفس الأرسطى نفسه . لقد تحدث أرسطو — فى فن الشعر — عن قدرة المحاكاة على تحسين الأشياء وتقبيحها ، وتحدث — فى كتاب النفس — عن ملكة التخيل واشار إلى تأثيرها عندما قال (إن الناس كثيراً مايخالفون العلم ويخضعون لأخيلتهم) (٢٥) . ولكن أرسطو لم يربط بين ماقاله عن التخيل وماقاله عن المحاكاة . أما الفارابى فإنه تفهم فكرة المحاكاة فى ضوء علم النفس الأرسطى فأصبح التخييل هو أساس الشعر وجوهره ، وتفهم قدرة المحاكاة على التحسين والتقبيح فى ضوء ماقاله المعلم الأول عن خضوع النفس للتخيل ، فأصبحت غاية الشعر قرينة الإثارة النفسية ، التى يحدثها فعل التخيل فى نفس المتلقى .

ومما زاد الأمر وضوحا عند الفارابى أن القوة المتخيلة — باعتبارها قوة خاصة من قوى الإدراك الباطن — لها دورها الهام فى فلسفته العامة ؛ إذ تعتمد نظريته فى النبوة اعتمادا كاملا على الدور الخاص الذى تلعبه مخيلة « النبى » فى الاتصال المباشر بالعقل الفعال (٢٦) . لذا كان من الطبيعى أن يهتم الفارابى

---

(٢٤) الفارابى : احصاء العلوم /٦٧ — ٦٨ .

(٢٥) أحمد فؤاد الاهوانى : كتاب النفس لارسطو طاليس / ١٢٤ ، انظر اسحق بن حنين : كتاب أرسطاطاليس وفس كلامه في النفس /٨٢ .

(٢٦) ابراهيم مدكور : في الفسفة الاسلامية /٨٦ — ٩١ دى بور : تاريخ الفلسفة في الاسلام / ٢٢٤ — ٢٢٥ .

اهتماما واضحا بدراسة القوة المتخيلة وفاعليتها فى النوم واليقظة وصلتها بغيرها من قوى الإدراك ، وتأثيرها فى القوة النزوعية للانسان ، وأهم من ذلك كله قدرتها الخاصة — إذا كانت شديدة القوة والكمال والشفافية — على الاتصال بالملكوت الأعلى ، ومايترتب على ذلك من تخيلها صورا فى غاية الكمال والجمال ، لا يمكن أن يوجد شيء منها فى سائر الموجودات أصلا (٢٧) . و إذا كانت القوة المتخيلة تلعب هذا الدور الهام فى فلسفة الفارابى فان الاهتمام بدراستها لابد أن يثرى مفهوم المحاكاة الأرسطية للشعر ويعمق جوانبه . ومن هنا نستطيع أن ندرك السر فى ثراء حديث الفارابى عن طبيعة الإثارة التى تحدثها المحاكاة الشعرية فى مخيلة المتلقى ، وعلاقتها بالقوى المحركة والنزوعية عند المتلقى .

ومن الطبيعى أن يكون الفارابى قد استعان على ماصنعه فى هذا المجال بما قدمه له مترجموعصره من اجتهادات شراح أرسطو المتأخرين . ويبدو أن استعانته بأمثال هؤلاء الشراح هى التى قادته إلى الخلط بين أفكار أرسطو وأفكار غيره من الفلاسفة ، بحيث تداخلت الأفكار الأرسطية مع غيرها ، دون أن يدرك الفارابى — فى بعض الأحيان — مدى مايمكن أن يكون بين هذه الأفكار من اختلاف أو تعارض ، ومدى مايمكن أن ينتج عن ذلك من نظرة تتراوح بين التوفيق والتلفيق . وفى ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن نعلل مايتميز به مبحث النفس عند الفارابى ، وما ينفرد به من تركيز على جوانب خاصة لم يركز عليها أرسطو كل التركيز ، خاصة فيما يتصل بفاعلية القوة المتخيلة ، وقدرتها على الجمع بين الأشياء المتباعدة ، و إعادة تشكيلها للمدركات على نحو ابتكارى واضح . وفى ضوء هذه الحقيقة — أيضا — يمكن أن نعلل مانجده عند الفارابى من خلط بين أفكار أفلاطون وأرسطو ، سواء أكان ذلك فى مفهوم المحاكاة الشعرية

---

(٢٧) الفارابى : المدينة الفاضلة / ٧٩ .

أم فى التصورات العامة ، التى يقوم على أساسها مبحث النفس .

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

* * *

— ٢ —

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

أما بالنسبة للتراث النقدى والبلاغى الذى نتعامل معه فمن الصعب

الإجابه عن هذه الأسئلة دون أن نخوض فى مباحث فلسفية خالصة ، ودون أن نحاول أن نقدم تصورا متماسكا لمفهوم الخيال الإنسانى عند فلاسفة الإسلام. أعنى تصورا يكشف – أولا – عن فهمهم للجوانب السيكولوجية الخالصة من عملية التخيل ؛ ويوضح – ثانيا – الدور الذى يمكن أن يلعبه التخيل فى توجيه الحياة الإنسانية ، من حيث قدرته على توجيه سلوك الإنسان وجهات خاصة ، ومن حيث قدرته المعرفية على الوصول إلى الحقائق وإدراك الأشياء ؛ ويحدد – ثالثا – قيمة الدور الذى يقوم به التخيل بالقياس إلى الدور الذى يلعبه العقل على المستويين الأخلاقى والمعرفى .

ولعلى فى حاجة إلى القول بأن البحث فى طبيعة التخيل الإنسانى ووظائفه ليس إلا مقدمه للبحث فى طبيعة التخيل الشعرى ووظائفه ؛ ذلك لأن نتائج البحث الأول ليست إلا مقدمات منطقية تترتب عليها خطوات البحث الثانى ونتائجه . وليس ثمة نقطة تصلح للبدء فى الحديث عن تصور الفلاسفة للتخيل خير من الحديث عما توصلوا إليه فى دراساتهم لقوى النفس المدركة ، وقد نقلوا أغلبها عن أرسطو ، بعد أن طعموا أفكاره بأفكار غيره من الفلاسفة :

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

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

وتتوالى هذه الحواس أو القوى الباطنة مكانيا فى الدماغ ، بحيث تقدم كل منها ناتج عملها إلى مايليها . ويشير هذا الترتيب المكانى لقوى الإدراك الباطن إلى تدرجها فى القيمة والأهمية . بحيث يمكن القول إن القوة الوهمية — وهى القوة المدركة الأخيرة فى الترتيب — أهم القوى الباطنة وأكثرها سيطرة، وأشدها تأثيراً على سلوك الإنسان والحيوان .

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

---

(٢٨) عدد هذه القوى عند الفارابى (كتاب الفصوص /١٢) هو بعينه الموجود عند ابن سينا (فى رسالته فى القوى الانسانية وادراكاتها/ ٤٣ — ٤٤) بل ان ابن سينا ينقل عبارات الفارابى نقلا حرفيا دون أدنى تعديل أو تغيير .

(٢٩) ابن سينا القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء /٤٤ وقارن بنفس المرجع /٦٧ ، ١٤٨ ، ١٥٧ وانظر الفارابى : كتاب الفصوص / ١٢ ورسالة فى مسائل متفرقة /١٧ والخوارزمى مفاتيح العلوم / ٨٣ ومسكوية : الفوز الاصغر / ٨٨ .

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

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

أما القوة الثالثة فهى « المتخيلة أو المفكرة » . وتتولى هذه القوة استعادة صور المحسوسات المختزنة فى الخيال أو المصورة ، إلا أن وظيفتها لا تقتصر على الاستعادة فحسب ، وإنما تتعدى ذلك إلى وظيفة ابتكارية متميزة. بمعنى أن هذه القوة تأخذ الصور المختزنة فى الخيال ، وتعيد تشكيلها فى هيئات جديدة لم يدركها الحس من قبل . لذا يحددها الفارابى على أساس أنها (هى التى تحفظ رسوم المحسوسات بعد غيبتها عن الحس ، وتركب بعضها إلى بعض ، وتفصل بعضها عن بعض ، فى اليقظة والنوم ، تركيبات وتفصيلات بعضها صادق وبعضها كاذب (٣٢)). ولا يبعد ابن سينا عن هذا التعريف ، فمن شأن هذه القوة عنده (أن تركب بعض مافى الخيال مع بعض وتفصل بعضه عن بعض بحسب الإرادة) (٣٣) .

---

(٣٠) راجع محمد عثمان نجاتى : الادراك الحسى عند ابن سينا / ١٦٣ — ١٧٠ .

(٣١) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ٤٤ وقارن بالفارابى كتاب الفصوص / ١٢ .

(٣٢) الفارابى : السياسات المدنية / ٤ .

(٣٣) ابن سينا القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ٤٥ وقارن بنفس المرجع / ١٦٠ والاشارات والتنبيهات ٢/٣٥٧ .

أما القوة الرابعة فتسمى « القوة الوهمية » وهى تدرك من الصور المؤلفة فى القوة المتخيلة مجموعة من المعانى الجزئية ، مثلما تدرك الشاة من صورة الذئب معنى العداوة والغدر ، فتهرب منه ولا تتعرض له . وكان الفارابى يصف هذه القوة بأنها (هى التى تدرك من المحسوس مالا يحس مثل القوة فى الشاة ، إذا تشبحت صورة الذئب فى حاسة الشاة فتشبحت عداوته ورداءته فيها ، إذ كانت الحاسة لا تدرك ذلك)(٣٤) . وهذا تعريف قريب من تعريف ابن سينا الذى يحدد هذه القوة على أساس أنها تدرك المعانى الجزئية غير المحسوسة فى المحسوسات الجزئية (٣٥) .

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

---

(٣٤) الفارابى : كتاب الفصوص /١٢ .

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

(٣٦) ابن سينا : نفس المرجع / ١٧٧ .

والحركات ، ومركز الإرادة ، ومصدر الأوامر والأحكام لمعظم أفعال الإنسان (٣٧) .

وإذا كان الأمر كذلك فإننا يمكن أن نتفهم تأثير هذه القوة فى العملية الشعرية على مستوى المتلقى ، خاصة ونحن نعلم أن الشعر — عند الفارابى وابن سينا وغيرهما من الفلاسفة — لا يحدث تأثيره فى المتلقى إلا عن طريق إثارته للقوة الوهمية والمتخيلة عنده ، إثارة خاصة ، تفضى به إلى حكم مخصوص وبالتالى إلى حركة أوسلوك .

أما القوة الخامسة والأخيرة فهى القوة « الحافظة الذاكرة » . وواضح من اسمها أنها تحفظ ماتدركه القوة الوهمية من المعانى الجزئية غير المحسوسة . وهى — بذلك — تقوم بنفس الدور الذى تقوم به « المصورة أوالخيال» للحس المشترك ، أعنى أنهما مجرد « خزانتين » للحفظ فحسب ، ولا يمكن أن نعدها بمثابة قوتين مدركتين على سبيل الحقيقة . ويذهب ابن سينا — فى بعض مواضع القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء — إلى أن القوة الحافظة الذاكرة لها وظيفة أخرى غير الحفظ ، وهى الاستعادة أو التذكر . وعلى هذا الأساس ينتهى إلى رأى مؤداه أن هذه القوة تسمى « حافظة » لصيانتها مافيها ، وتسمى «متذكرة » لسرعة استعدادها لاستثبات مايؤدى إليها ، واستعادته إذا فقد . ولكن هناك من يرى أن ابن سينا يقصر دور هذه القوة على الحفظ فحسب ، ومن ثم تصبح الاستعادة أو التذكر وظيفة للقوة المتخيلة ، بالاشتراك مع الوهم والحس المشترك . وبالتالى يتحدد مفهوم ابن سينا للتذكر فى أنه (تمثل الصور المحفوظة فى المصورة فى الحس المشترك ، وهى القوة المدركة لصور المحسوسات ، وتمثل المعانى المحفوظة فى الحافظة فى الوهم ، وهو القوة المدركة للمعانى) (٣٨) . ويظهر

---

(٣٧) ابن سينا : المرجع السابق / ١٦١ وانظر محمد عثمان نجاتى : الادراك الحسى عند ابن سينا / ١٧٩ .

(٣٨) محمد عثمان نجاتى : المرجع السابق / ١٩٠ .

من ذلك تشابه لافت بين التخيل والذاكرة من حيث الوظيفة . ولا يصبح ثمة فارق بينهما إلا من حيث علاقة كل منهما بالزمن . ذلك لأن الذاكرة تستعيد الصور والمعانى من حيث أنها صور ومعان ادركت فى الماضى (أما التخيل فإنه يستعيد الصور والمعانى بدون أن يصاحب استعادتها ادراك الزمان والماضى . فهو يدركها من حيث هى صور أو معان موجودة الآن فقط) (٣٩) .

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

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

ويبدو أن احساس ابن سينا بالعلاقة المتبادلة بين الحس المشترك والمصورة

---

(٣٩) المرجع السابق / ١٩٠ .

أو الخيال هو ماجعله يشبه كلتا القوتين بالمرايا المتقابلة ، التى تعكس كل منها الضوء الواقع عليها على المرآة التى تقابلها (٤٠) . ومن ناحية أخرى فإن عملية إدراك الحس المشترك للمحسوسات التى « بالعرض » أو لما يسمى — فى المصطلح النفس الحديث — بالإدركات الحسية المكتسبة لا يمكن أن يتم فى غياب الذاكرة. لأن تلك العملية تعتمد كل الاعتماد على استحضار الصور الحسية التى سبق ادراكها ، وهو ماتقوم به الذاكرة . ولقد لاحظ ابن سينا اشتراك الذاكرة مع الإدراك الحسى فى العمل (٤١) . وإذا كانت العلاقة بين الحس المشترك وباقى قوى الإدراك الباطن علاقة تبادل ، فإنها كذلك بالنسبة لباقى القوى . بمعنى أن مايقال عن الحس المشترك يمكن أن يقال عن القوة المتخيلة التى تؤثر فى القوة الوهمية ثم تعود لتتأثر بها وتصبح أداة من أدواتها . والتذكر — كما أشرت من قبل — وظيفة مشتركة بين الوهم والتخيل والحس المشترك .

ويبدو أن احساس ابن سينا بهذه الحقيقة هو ما جعله يصف القوة الوهمية قائلا (ويشبه أن تكون القوة الوهمية هى بعينها المفكرة والمتخيلة والمتذكرة وهى بعينها الحاكمة فتكون بذاتها حاكمة وبحركاتها وأفعالها متخيلة ومتذكرة. فتكون متخيلة بما تعمل فى الصور والمعانى (٤٢) . ومتذكرة بما ينتهى إليه عملها . ولا يمتنع أن تكون الوهمية بذاتها حاكمة متخيلة ، وبحركاتها متخيلة ذاكرة) (٤٣) ويبدو أن هذا النص قد أصاب شراح ابن سينا بالاضطراب .

---

(٤٠) محمد عثمان نجاتى : الادراك الحسى عند ابن سينا / ١٧٤ — ١٧٥ .

(٤١) المرجع السابق / ١٧٠ .

(٤٢) ينبغى أن نفهم مصطلحى « الصور » و « المعانى » فى هذا النص فى ضوء مايقوله ابن سينا من أنه (قد جرت العادة بأن يسمى مدرك الحس المشترك صورة ، ومدرك الوهم معنى . ولكل واحد منهما خزانة ، فخزانة الحس هى القوة الخيالية وموضعها مقدم الدماغ . فلذلك اذا حدثت هناك آفة تسد هذا الباب من التصور ، أما بأن تخيل صورا ليست موجودة ، أو يصعب استثبات الموجود فيها . وخزانة مدرك المعنى هى القوة التى تسمى الحافظة ومعدنها مؤخر الدماغ ، ولذلك اذا وقعت هناك آفة وقع الفساد فيما يختص بحفظ هذه المعانى) ابن سينا القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ١٦١ وانظر نفس المرجع / ٤٤ .

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

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

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

---

(٤٤) راجع الاشارات والتنبيهات ٢/٣٥٩ من الهامش .

(٤٥) راجع الفارابى : المدينة الفاضلة / ٧٢ ورسالة فى مسائل متفرقة / ١٧ .

الأولى – وهى الحسية – فإن ابن سينا يجملها بقوله (إن الوهم والتخيل . . . لا يحضران فى الباطن صورة إنسانية صرفة . بل على نحو مايحس من خارج ، مخلوطة بزوائد وغواشى ، من كم وكيف وأين ووضع)(٤٦) . أما عن الصفة الثانية – وهى التجريد – فإن ابن سينا يرى أن المدركات الحسية التى تتلقاها قوى الإدراك الباطن عن الحس الظاهر . ترتقى فى درجات صاعدة من التجريد . تبعا لا رتقائها فى هذه القوى الباطنة من ناحية ، وتبعا لتباعدها عن الحس الظاهر من ناحية أخرى .

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

وإذا تركنا الحس الظاهر وانتقلنا إلى قوى الإدراك الباطن رأينا درجة

---

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

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

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

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

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

---

(٤٨) ابن سينا : الاشارات والتنبيهات ٢/٣٤٤ — ٣٤٥ .
(٤٩) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ٦١ .
(٥٠) ابن سينا : الطبيعيات من عيون الحكمة ، ضمن تسع رسائل في الحكمة /٢٢ .

مطلقة، وإنما هى صفة محصورة فى انتقاء المادة المحسوسة للصور المتخيلة فحسب، وليست فى انتفاء اللواحق الحسية لهذه المادة . ومن ثم يمكن القول إن الصورة المتخيلة هى مجردة بالقياس إلى أصلها المحسوس فى العالم الخارجى ، وبالقياس إلى ماينطبع من هذا الأصل فى أعضاء الحس الظاهرة. وهى صورة محسوسة بالقياس إلى المعانى الجزئية التى يستخلصها الوهم ، وبالقياس إلى المعانى الكلية التى يستخلصها العقل . أى أننا إذا نظرنا إلى عمل التخيل من حيث صلته بالمحسوسات الخارجية وصفناه بالحسية، وإذا نظرنا إليه من حيث صلته بالعقل وتميزه عن الحس الظاهر وصفناه بالتجريد . وبذلك لاتصبح صفتا الحسية والتجريد بمثابة نقيضين كما يبدو لأول وهلة، وإنما تصبح الصفتان بمثابة وجهين لنشاط ذهنى واحد ، يمكن النظر إليه من جانبى صلته بطرفى النفس المتباعدين أعنى العقل والحس .

يترتب على صفتى التجريد والحسية أمران هامان لا ينفصل أحدهما عن الآخر ، أما أولهما فهو أن التخيل لا يمكن أن يعمل فى غياب الحس ، وبالتالى فان كل مايعتور الحس ويلحق به لابد أن يؤثر فى نشاط التخيل وفاعليته . وأما ثانيهما فهو أن قدرة التخيل على التجريد تجعله أكثر تحررا فى التعامل مع صور المحسوسات. ومن ثم فإنه يستطيع أن يعيد تشكيلها فى هيئات جديدة، لايعرفها الحس . وبذلك يتصف التخيل بصفته النوعية المميزة وهى الابتكار .

لقد أوضحت أن التخيل يتسم بالحسية لأن مادته التى يتعامل معها هى صور المحسوسات المختزنة فى القوة المصورة أو الخيال. وإذا كان التخيل يعتمد فى نشاطه على مثل هذه المادة فمن البديهى ألا يعمل التخيل لو توقف الحس عن العمل . ومن البديهى — أيضا — أن يتأثر التخيل بكل الحالات والأعراض التى تطرأ على الحس . إن الحس منشأ التخيل ، وحيث لا يوجد حس لا يوجد تخيل ولذلك فان الانسان لا يمكنه أن يتخيل أمراً من الأمور أو شيئاً من الأشياء

لم يؤد إليه الحس بنحو من الأنحاء . ويتجلى المظهر العملى لذلك فى أن الإنسان إذا عدم حاسة من الحواس فانه لا يستطيع أن يتخيل المحسوسات الواقعة فى مجال إدراك هذه الحاسة ، لأنه من خصائص القوة المتخيلة (أنها تعجز عن تخيل شيء لم تؤد إليه حاسة من الحواس . وذلك أن كل حيوان لا بصر له فهو لا يتخيل الألوان ، ومالاسمع له فلا يتخيل الأصوات ولا يتوهمها . لأن التخيل — أبدا — فى تصوره للأشياء تبع للإدراك الحسى) (٥١). وإذا كان الأمر كذلك فمن الطبيعى أن يتبع التخيل الحس فى أخطائه وإصاباته ، فحال التخيل — فيما يقال — شبيه بحال الحواس ، فاذا كذبت الحواس كذب التخيل ، وإذا صدقت الحواس صدق التخيل (٥٢).

تدرك أعضاء الحس محسوساتها فى مادة بينما التخيل يدرك صوره مجردة عن المادة الحاملة لها . وإذا كان الأمر كذلك فان الحس يصبح مقيدا بموضوعه ، أعنى بمادة وهيئة الشيء المحسوس الماثل إزاءه ، مما يجعل الحس أشبه بأن يكون متلقيا سلبيا يسجل الأشياء فحسب . أما القوة المتخيلة فانها — لما كانت تدرك صور الأشياء مجردة عن المادة — لا تصطدم بعقبات مصدرها المادة . ومن ثم فانها تستطيع أن تتصرف فى الصور كما تشاء ، دون عوائق المادة وأثقالها التى تقيد الحس . فاذا كان الحس لا يقوى على أن يدرك الشيء الواحد إلا بالشكل والهيئة التى هو عليها ، فان التخيل يقوى على أن يتصور نفس الشيء بأشكال وهيئات كثيرة مختلفة ، بل إنه يتجاوز ذلك ، ويعيد تشكيل صور المحسوسات على أى نحو يريد ، فيفرد بعضها عن بعض ، ويركب بعضها مع بعض فى تركيبات

---

(٥١) رسائل اخوان الصفا ٣/٤١٧ — ٤١٨ وانظر نفس المرجع ٢/٤٢٤ والفكرة بوجه عام ارسطية النسب ، وهى أقدم زمنيا من اخوان الصفا ، اذ يمكن العثور عليها فى القرن الثالث فى ترجمة (كتاب النفس لارسطو المنسوب الى اسحق المنشور مع تلخيص كتاب النفس لابن رشد تحقيق احمد فؤاد الاهوانى ١٦٢ ، ١٧٢) .

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

مختلفة (يتفق فى بعضها أن تكون موافقة لما حس ، وفى بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس)(٥٣). وبالجملة فان التخيل يستطيع — لقدرته على التجريد — أن يتجاوز حرفية المعطيات الخارجية ، ولا يلتزم بقيود تفرض عليه من مادتها المحسوسة. ولذلك فإن فاعلية القوة المتخيلة تبتكر لصاحبها أشكالا خيالية لم تعرض للحس من قبل . فيمكن لنا أن نتخيل — مثلا — رجلا فى هيئة الطير ، أو سبعا ناطقا(٥٤) بل إن الإنسان (يمكنه أن يتخيل بهذه القوة جملا على رأس نخلة ، أو نخلة على رأس إنسان . وماشاكل هذه مما يعمله المصورون والنقاشون ، من الصور المنسوبة إلى الجن والشياطين وعجائب البحر ، ومالا حقيقة ومالا حقيقة له) (٥٥) .

القوة المتخيلة — إذن — ألطف جوهرا وأشد روحانية من قوة الحس ، لأنها لا تتقيد بما يتقيد به . ولا تقتصر مثله على إدراك المحسوسات فى جواهرها الجسمانية من خارج ، وإنما تتخيلها وتتصورها فى ذاتها دون تقيد بمادتها (٥٦) ولذلك فإن قوة التخيل تتمكن من الجمع بين الأشياء المتباعدة التى لا تربط بينها علاقة ظاهرة . فتوقع الائتلاف بين أشد المختلفات تباعد ، وتلغى حدود الزمان وأطر المكان ، وتنطلق إلى آفاق فسيحة لتصنع الأعاجيب. (إن أكثر العلماء تأهون فى بحر هذه القوة وعجائب متخيلاتها ، وذلك أن الإنسان يمكنه بهذه القوة فى ساعة واحدة أن يجول فى المشرق والمغرب ، والبر والبحر ، والسهل والجبل ، وفضاء الأفلاك وسعة السماوات ، وينظر إلى خارج العالم ، ويتخيل هناك فضاء بلا نهاية . وربما يتخيل من الزمان الماضى وبدء كون

---

(٥٣) الفارابى : المدينة الفاضلة / ٥٢ .
(٥٤) رسائل الكندى ٢٩٩/١ — ٣٠٠ .
(٥٥) رسائل اخوان الصفا ٤١٦/٣ .
(٥٦) المرجع السابق ٤١٧/٣ .

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

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

ولعلى لست فى حاجة إلى القول بأن الفارابى هو الذى أرسى دعائم هذه الفكرة الأخيرة حين حاول تبرير النبوة وتفسيرها على أساس سيكولوجى خالص. وكان للفكرة — من هذه الزاوية — تأثيرها وصداها الإيجابى فى العديد من فلاسفة الإسلام رغم تباين اتجاهاتهم . (٥٩) وعلى أى الأحوال فإن هذه الدرجة من الكمال المطلق للتخيل لا تتحقق إلا للأنبياء فحسب . أولئك الذين خصهم الله — دون غيرهم — بمخيلة سامية ، تعمل فى حمى روح قدسية (لاتشغلها جهة تحت عن جهة فوق ، ولا يستغرق الحس الظاهر حسها الباطن ، وقد يتعدى

---

(٥٧) المرجع السابق ٢/٤٢٠ .

(٥٨) الفارابى : المدينة الفاضلة / ٧٩ .

(٥٩) من هؤلاء مسكويه (الفوز الاصغر /٩٢ — ٩٥) وابن سينا (القسم الخاص بالنفس من الشفا /١٦٣ — ١٦٩) والغزالى (فرائد الالى /٧٣ — ٧٤ ومعارج القدس ١٥٤ — ١٥٦) ويبدو أن هذه الفكرة قد لعبت دورها في التفكير الصوفي ومهدت الطريق أمام المتصوفة حتى بملكة التخيل الانسانى الى الحد الذى يرفضه الفلاسفة كل الرفض .

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

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

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

---

(٦٠) الفارابى : الثمرات المرضية / ٧٥ نقلا عن ابراهيم مدكور : فى الفلسفة الاسلامية / ٨٦ .

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

يقول مسكويه (اذا أخبر الانسان بعالم يدركه ، أو حدث بعالم يشاهده وكان غريبا عنه طلب له مثالا من الحس ... وهكذا الأمر في الموهومات فان انسانا لو كلف أن يتوهم حيوانا لم يشاهد مثله ... فلابد ... أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات قد شاهدها) راجع كتاب ابى حيان التوحيدى : الهوامل والشوامل / ٢٤٠ — ٢٤١ .

التى تقربها من الأفهام، وتيسر ادراكها للناس جميعا (٦٣) .

ومن هذه الزاوية تبدو القوة المتخيلة — رغم كل مايمكن أن تمتدح به — مقيدة بقيود الحس ، ذلك لأن الحس هو المنشأ والمبدأ بالنسبة لها ، ولا يمكن لحركة التخيل أن تنطلق وتتحرك دون مدركاته ومعطياته . وفى ذلك تتجلى نقاط الضعف التى تعتور هذه القوة ، ويتولد كثير من سوء الظن فى قيمة نشاطها الخلاق .

* * *

— ٣ —

إذا كانت القوة المتخيلة تتسم بالابتكارية فإن ابتكاريتها لا تعنى أنها يمكن أن تتسامى فى قيمتها وتصل إلى المرتبة الرفيعة التى يحتلها العقل بالنسبة لجميع قوى الإدراك الباطن . انها تتوسط مابين الحس والعقل فحسب ، وتقدم للعقل مادة قد تساعده فى عمليات التفكير والفهم ، أو تفيده فى تكوين الأفكار والتصورات الكلية المجردة ، ولكنها — بذاتها — لا يمكن أن تتجاوز مرتبة الحسى والجزئى وتصل إلى إدراك الكلى أو المجرد . واعتمادها الشديد على ماتدركه الحواس يجعلها عرضة للخطأ ، لأن الحواس قد تقصر عن كثير من مدركاتها ، وقد تضعف عنها ، وقد تخطىء . فإذا أضفنا إلى ذلك أن فاعلية القوة المتخيلة مرتبطة إرتباطا لافكاك لها منه بالانفعالات والغرائز ، أدركنا مدى مايمكن أن تصل إليه هذه القوة ، لو تركت وشأنها دون قيود أو ضوابط .

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

---

(٦٣) راجع الفارابى : المدينة الفاضلة / ٨٠ ومسكوية : الفوز الأصغر / ٩٥ وانظر مصطفى عبد الرازق : الدين والوحى والاسلام / ٣٦ — ٣٩ .

فى الخطأ عندما يخطىء أو يقصر ، والانفعالات والغرائز تشدها — من ناحية أخرى — وتقودها إلى أن تعمل وفقا لأهوائها . وتظل صلة القوة المتخيلة بهذين الجانبين مصدرا لسوء ظن متأصل بقيمةالتخيل وطبيعته، وأساسا مكينا للالحاح على ضرورة ارتباط التخيل الإنسانى بقوة العقل وخضوعه المطلق لها ، تجنبا لكل زيغ أوخطأ ، يمكن أن تقع فيه المتخيلة ، لو انفلتت من زمام العقل أوسيطرته .

إن فاعلية التخيل تتضح أكثرما تتضح فى حالة النوم ، إذ يتغافل العقل عنها وتنفلت من إساره . وأيضا فإن القيود التى تلحقها من الحواس الظاهرة تضعف هى الأخرى ، وهنا تنشط القوة المتخيلة و يصبح مجال عملهارحبا فسيحا ، إذ ليس ثمة قيود تعوقها من خارج أومن داخل ، ولكن سرعان ما تنفلت الرغبات الدنيا والأهواء المكبوتة فى النفس من عقالها ، وتتدخل لتؤثر فى حركة التخيل وتوجه مسارها . و تستجيب القوة المتخيلة لذلك ، وتشتغل بإرضاء نزعات النفس الدنيا ، و تصور للإنسان كل ماتتشوق إليه نفسه البهيمية وتهفو إليه (٦٤) . (إن من شأن النفس البهيمية إذا اشتاقت شيئا ، أعنى وجوده أوعدمه ، أن تحاكى لها النفس المتخيلة صورة ذلك الشىءالمشوّق على الحالة التى تشوقته ، وتحضر لحاصورة ذلك الشىء ؛ ولذلك يرى المتشوق للنساء أنه يجامع ، والعطشان أنه يشرب)(٦٥).

صحيح أن ذلك لا يحدث فى كل حالات النوم ، فقد تتصل المتخيلة — أثناء النوم — بالملكوت الأعلى، وتتكشف لها أمور الماضى أو المستقبل ، ولكن ذلك لايحدث إلا للقلة القليلة من الناس . ولا تتحقق الرؤى الصادقة والأحلام الصحيحة إلا لهؤلاء الذين يصح مزاجهم ويعتدل فكرهم ، و يلزمون الصدق فى أقوالهم وأفعالهم ، فلا يتأثرون — فى يقظتهم — بأهواء النفس أوشوائب

---

(٦٤) راجع الفارابى : المدينة الفاضلة /٧٥ — ٧٦ وابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ١٧٣ — ١٧٥ .

(٦٥) ابن رشد تلخيص كتاب الحاس والمحسوس ، أرسطو طاليس في النفس ٢٣١ — ٢٣٢

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

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

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

---

(٦٦) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ١٧٥ .
(٦٧) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ٥١ .
(٦٨) الفارابى : المدينة الفاضلة / ٨١ انظر : التعليقات : مجموعة رسائل / ١٨ .

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

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

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

---

(٦٩) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء /١٦٧ .
(٧٠) ابن رشد : تلخيص كتاب الحاس والمحسوس / ٢٢٣ .
(٧١) اسحق بن حنين : كتاب ارسطاطاليس وفص كتابه في النفس / ٨٤ .
(٧٢) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ١٦٠ .

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

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

---

(٧٣) راجع أحمد فؤاد الاهوانى : كتاب أرسطاطاليس فى النفس /١٠٧ ، ١٢٤ .

(٧٤) يقول اسحق فى الترجمة الأولى : (وكثير من الاشياء يتبع التوهم فيكون منه بغير علم) . كتاب أرسطاطاليس وفص كتابه فى النفس / ٨٢ وانظر ٧١ — ٧٢ من نفس الترجمة . ويقول اسحق فى الترجمة الثانية (ان الشوق ربما كان من قبل الوهم فيشتاق الانسان الى الفجور ، فيخوفه العقل ، وربما غلب الوهم تركب الانسان شهوته) كتاب النفس لأرسطوطاليس تحقيق أحمد فؤاد الاهوانى / ١٧٢ .

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

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

و« الخيال » و« المخيل »، حيث يقول (خروسبوس يرى أن بين التخيل والمخيل فصولا . والتخيل هو تأثير واقع فى النفس بيّن فى ذاته ... وأما المخيل فإنه تحدث إلى النفس يجرى مجرى الأباطيل ، ويصير إليها من التخيل ، مثل الذى يصارع الظلال ويروم أن يمسكها بيده. وأما الخيال فهو الشىء الذى ينجلب إليه بالتخيل الباطل ، وهذا يكون فى الذين بهم الوسواس السوداوى والجنون)(٧٧) ولا تشير مصطلحات « التخيل » و « المخيل » و « الخيال » — فى هذا النص — إلى التعارض الحاد بين العقل والتخيل عند الرواقيين فحسب ، بل إنها تشير — بالمثل — إلى مفهومهم الخاص لما أسموه بالمخيلة الباطلة (Non-Cataleptic Phantasy) التى لا توجد بين صورها والواقع ، أو الحقيقة ، أدنى علاقة ، وحتى إذا وجدت فإنها لن تكون إلا من قبيل التمثيل الباهت والاستحضار الغامض المشوش(٧٨) .

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

---

(٧٧) قسطا بن لوقا : الآراء الطبيعية التى ترضى بها الفلاسفة / ١٦٤ .

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

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

التي نستفيدها منه راسخة في نفوسنا بالأوهام، التي هي تابعة للحواس)(٨٠). والعقل — بعد — هو وسيلة التمييز التي تفرق بين الحق والباطل . ويحكم بين مدركات الحس ومتخيلات الأوهام لتقضي بينها بالحق (٨١) .

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

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

---

(٨٠) مسكوية : الفوز الأصغر / ٦ .

(٨١) رتسائل اخوان الصفا ٤٢٢/٣ وانظر لأبي حيان : الامتاع والمؤانسة ١٣٦/٣ والمقابسات /٦٠ ، ٦١ ، ٦٥ .

(٨٢) ابن سينا : رسالة حي بن يقظان /٤٤ وقارن بابن رشد : تلخيص كتاب النفس / ٦٠ ، ٦١ ، ٦٥ .

ومثل ذلك التفسير الخارجي للعالم والله لا يضع في اعتباره — عادة — القدرات الداخلية لذات الإنسان أو طاقاته الروحية الخالصة، التي قد تمكنه — وحدها — من الوصول إلى اليقين وإدراك المطلق . إن اليقين مرتبط بالعقل أولا وأخيراً عند المعتزلة ، أو بالشرع ثم العقل عند أهل السنة والأشاعرة . والشرع والعقل — في النهاية — متلازمان كل التلازم ، لأن العقل (لن يهتدي إلا بالشرع والشرع لن يتبين إلا بالعقل) (٨٣).

ولا بد أن تقل قيمة الخيال وتتضاءل — في ظل هذه النظرة — إلى أقصى درجة ، وينظر إليه في حذر واتهام ولا أدل على ذلك مما يقوله فقيه ظاهري مثل ابن حزم يمثل الجانب المتطرف من أهل السنة . لقد تحدث ابن حزم عن الحس والعقل، والظن، والتخيل، باعتبارها قوى من قوى النفس، واختتم حديثه بقوله (وليس في القوى التي ذكرنا شيء يوثق به أبدا على كل حال غير العقل، ففيه تمييز مدركات الحواس السليمة والمخذولة بالمرض وشبهه ... وأما التخيل فقد يسمعك صوتا حيث لا صوت، ويريك شخصا ولا شخص . قال تعالى « يخيل إليهم من سحرهم أنها تسعى»، فأخبر تعالى بكذب التخيل . والعقل صادق أبدا ... وقال تعالى ذاما لمن أعرض عن استعمال عقله « وكأين من آية في السموات والأرض يمرون عليها وهم عنها معرضون » ... فهذه وصايا الواحد التي أتانا بها رسوله بهذه موجبات العقول . فأين المذهب عن الخالق تعالى وعن العقل المؤدي إلى معرفته إلا إلى الشيطان الرجيم والجنون المودي والضلال المبين ... وإلى العقل نرجع في صحة الديانة وصحة العمل الموصلين إلى فوز الآخرة والسلامة الأبدية . وبه نعرف حقيقة العلم ونخرج من ظلمة الجهل ، ونصلح تدبير المعاش والمعاد والجسد) (٨٤) .

---

(٨٣) الغزالي : معارج القدس / ٦٤ .

(٨٤) ابن حزم . التقريب في حد المنطق / ١٨٧ — ١٧٩ .

تختلف هذه النظرة إلى الخيال الإنسانى – لا شك – عما يمكن أن نجده عند المتصوفة الذين سلكوا طريق الذات وقواها الداخلية ، التى تترقى وترتفع عن الشوائب والأدران ، حتى تصل إلى إدراك الله والاتحاد به ، أو حلوله فيها . والحق أن المتصوفة هم الذين منحوا الخيال أسمى مايمكن أن يناله من قداسة وتقدير طوال عصور الفكر العربى . إن الخيال عندهم يساعد فى الكشف عن نوع مهم من المعرفة ، وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية ، التى لا يصل إليها العقل الصارم للفيلسوف ، ولا يقترب منها ذهن الرجل العادى المنصرف إلى الظواهر والأعراض الزائلة والطارئة . والذى يتعامل مع الأشياء من زوايا المنفعة ، دون أن ينفذ إلى دلالاتها الرامزة إلى المعانى الروحية العميقة . إن الصوفى – على عكس الفيلسوف – يعتمد كل الاعتماد على البصيرة والحدس ، ويثق بالنشوة الروحية الغامرة ، وبالخيال المحلق الذى يسمو حتى يدنو من الحقيقة الإلهية ويحوم حول حماها .

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

---

(٨٥) لضخامة مؤلفات ابن عربى واتساعها اعتمدت على دراسة محمود قاسم عن الخيال فى مذهب محى الدين بن عربى ، ونحن نقتصر على ابن عربى باعتباره نموذجا ناضجا للتفكير الصوفى .

إذا أدرك شيئا فإنما يدركه بنوره ، والنور لا يخطىء فى كشفه عن الأشياء . وإذا كان هناك خطأ فلابد أن يكون لسبب آخر ؛ إذا الخطأ وليد الحكم . والخيال لا يصدر حكما ، بل هو نور يكشف ستار الظلمة الذى يحجب الأشياء . إذن يجب أن ينسب الخطأ إلى القوة التى تصدر الحكم ، وهى العقل . وإذا كان الحكم لغير الخيال فلأى داع ننسب الخطأ أو الفساد إليه ؟ إنه من الأولى أن يقال : أخطأ العقل فى فهم ما كشف الخيال عنه ؛ حتى لا ينسحب الحكم بالخطأ والفساد إلى الخيال ، وهو برىء منه) (٨٦) .

بل إن ابن عربى يذهب إلى حد القول بأن من لا معرفة له بمرتبة الخيال لا معرفة له جملة وتفصيلا ؛ لأن (هذا الركن من المعرفة إذا لم يحصل للعارفين فما عندهم من المعرفة رائحة) (٨٧) . والخيال — بهذا المعنى — هو السبيل إلى إدراك الأمور الروحية والمعارف الذوقية ، التى يعجز عن ادراكها المنطق ، أو العقل المستدل به . وإدراك الخيال لمثل هذه الأمور أو المعارف أدراك يختلف كل الاختلاف فى طبيعته ومنهجه عن إدراك العقل للعالم ، أو عن الفهم العلمى لقوانين الطبيعة . وإذا كان الإدراك الخيالى للحقائق الروحية يسمو على ادراك العقل أو المنطق فإنه لابد أن يسمو على ادراك الحس ، ويصبح أسمى مرتبة منه وأكثر يقينا .

إ الصوفى الحق وريث الأنبياء ، والعلم الذى يأتى إليه عن طريق الكشف الروحى علم ورثه عن النبى . وإنما اختص الصوفى بالكشف ، لمداومته على ذكر الله . والله جليس من ذكره ، وكلما زاد العارف ذكرا زاده الله علما وكشفا ، ومكنه من أن يرى بعين البصر مالا يدرك إلا بها ، وبعين الخيال ما لا يدرك إلا به ، وبعين البصيرة مالا يدرك إلا بها . وهكذا ينتهى الحال بالصوفى إلى الوصول

---

(٨٦) محمود قاسم : الخيال فى مذهب محى الدين بن عربى / ٨ — ٩ .
(٨٧) ابن عربى ، الفتوحات المكية نقلا عن المرجع السابق / ٨٧ .

ويعرج على السماوات بخياله . ويرى المعانى الإلهية مصورة فى صور محسوسة ويشهد الواحد الحق الأحد . (وأما الأولياء فلهم اسراءات روحانية برزخية يشاهدون فيها معانى متجسدة فى صور محسوسة للخيال ... ولهم الإسراء فى الأرض وفى الهواء . غير أنهم ليست لهم قدم محسوسة فى السماء. وبهذا زاد على الجماعة رسول الله صلى الله عليه وسلم اسراء الجسم ، واختراق الأفلاك حسا ، وقطع مسافات حقيقية محسوسة ، وذلك كله لورثته معنى لا حسا) (٨٨) .

لا شك أن مثل هذه النظرة المتصوفة تعطى للخيال مكانة رفيعة تضارع المكانة التى قصرها الفلاسفة على العقل . وقد كان يمكن لهذه النظرة أن تحدث انقلابا فى التفكير النقدى ، وتغير من طبيعة النظرة العدائية إلى الخيال الشعرى . وتحدث شيئا شبيها بما أحدثه الرومانسيون عندما تسامو ا بالخيال فى مواجهة العقل ، وقرنوا الخيال بالحدس والقدرة على اكتشاف الحقائق الروحية والوصول إلى الله والمطلق .

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

---

(٨٨) ابن عربى ، الفتوحات المكية ٣/٣٤٣ نقلا عن المرجع السابق / ١١٤ .

ولا تفترق صفات القداسة التي يخلعها كولردج وبلياك عن صفات القداسة التي يخلعها ابن عربى على الخيال . وإذا كان كولردج يعد الخيال الأولى — وهو لا يفترق عن الخيال الثانوى إلا فى الدرجة — بمثابة تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الأزلية فى الأنا المطلق ، وإذا كان بلياك يذهب إلى أننا ندرك الأشياء فى هيئاتها الخالدة عن طريق الخيال الإنسانى ، الذى هو مظهر لنشاط الله خلال روح الإنسان (٨٩) — أقول إنه إذا كان الخيال يحتل هذه المكانة الرفيعة عند كولردج أو بلياك فإن مكانته عند ابن عربى ليست أدنى أو أقل من ذلك . إن الخيال عند ابن عربى أعظم قوة خلقها الله (فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجوداً من الخيال ، فبه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهى ... فهو أعظم شعائر الله على الله ... إن الخيال ، وإن كان من الطبيعة ، فله سلطان عظيم على الطبيعة بما أيده الله من القوة الإلهية) (٩٠) .

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

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

---

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

(٩٠) ابن عربى : الفتوحات المكية ٥٠٨/٣ نقلا عن محمود قاسم /١ .

(٩١) راجع التفاصيل عند أحمد أمين : ظهر الاسلام ٦٧/٢ — ٧٧ .

(٩٢) راجع محمود قاسم المرجع السابق /١٠٢ .

الإسلامى . وخاصة فى عصور المد العقلانى الزاهر الذى اكتملت فى ظل سيطرته كل أنسقة التفكير البلاغى والنقدى عند العرب. لقد اكتمل التفكير البلاغى والنقدى عند العرب فى غيبة من المتصوفة ، بعد أن نسج خيوطه وأقام صرحه متكلمون تأثروا تأثراً لا سبيل إلى إنكاره بالفلاسفة، وبنظرتهم الخاصة إلى العقل ، أعنى تلك النظرة التى لا تثق إلا فى العقل وأحكامه. وتلوذ بمبدأ التحسين والتقبيح العقليين. وتجعل على ذكر منها آيات أو أحاديث من قبيل (إن الله عز وجل لما خلق الخلق ثم العقل بعدهم استنطقه ثم قال : أقبل فأقبل ، ثم قال له: أدبر فأدبر ، فقال : وعزتى وجلالى ماخلقت خلقا هو أحب إلى منك ، ولا فيمن أحب ، أما إنى إياك آمر وأنهى ، وإياك أعاقب وأثيب، وبك آخذ وبك أعطى) (٩٣) .

ومن البديهى ألا تمنح هذه النزعة العقلانية السائدة الخيال منزلة رفيعة .وكما يقول غرو بناوم فإن الفكر الإسلامى على وجه العموم لم يتخل عن علم النفس الأرسطى ، الذى يضع الخيال الإنسانى مع القوى الحيوانية على صعيد واحد . (كذلك فإن النظرة الكلامية أيدت هذا التهوين من شأن تلك القوة الخلاقة ... فكيف ذلك من الجهود العقلية فى الأعصر التالية ، حتى كاد ينجم عنه انكار واستهجان لخيال الشعراء) (٩٤) .

— ٤ —

ما الذى ينتج حين ينظر إلى الخيال الإنسانى على هذا النحو الذى عرضناه ؟ إن أول مايمنتج عن النزعة العقلانية التى سادت التراث العربى هو تحديد دور

---

(٩٣) راجع البرهان في وجوه البيان / ٥٤ — ٥٥ وفيما يتصل بالدلالات العامة لهذا الحديث المشكوك فيه ، راجع جولدتسيهر ، العناصر الأفلاطونية المحدثة والغنوصية في الحديث، التراث اليونانى في الحضارة الاسلامية / ٢١٩ وما بعدها .

(٩٤) غرونباوم : دراسات في الأدب العربى / ٩ .

القوة المتخيلة وحصر أهميتها بالنسبة للشعر . صحيح أن القوة المتخيلة سوف تصبح القوة التي يعول عليها الشاعر في عملية التخييل الشعري . ولكنها تظل — مع ذلك — محصورة في مستويات دنيا لا تفارقها . إنها تقدم للشاعر مادة الصور الجزئية التي يختار منها عقله مايشاء من تخييلات ، دون أن يسمح لها بالانفلات من سيطرة العقل أو التحرر من قيوده . وعلى ذلك يمكن القول إن الشاعر إنسان يتميز بأنه (تخلق فيه القوة المتخيلة شديدة جدا ، غالبة ، حتى أنها لا تستولي عليها الحواس ولا تعصيها المصورة . وتكون النفس أيضا قوية لا يبطل التفاتها إلى العقل ، ويقبل العقل الصبابها إلى الحواس)(٩٥) . وإذا كان ذلك يعني أن مخيلة الشاعر لا تعمل إلا في نطاق صور الحس التي تختزنها القوة المصورة . فإنه يعني — بالمثل — أن هذه المخيلة قوة غير عاقلة لايمكن الاعتماد عليها وحدها في صناعة الشعر . ذلك لأنها يمكن أن تفضي بصاحبها إلى الجنون والهلوسة . إذا تغافل عنها العقل أو منع من ممارسة دوره الضابط لها . وبذلك يصبح الشعر عملا تخيليا يتم في رعاية العقل ، أو تخييلا عقليا ، إذا صح التعبير .

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

---

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

هل كان ذلك لأن الفلاسفة ركزوا فى دراساتهم النفسية على الجوانب الإدراكية والنزوعية ، وأغفلوا دراسة الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية ، لما يعتور هذه الجوانب من غموض ؟ ذلك أمر محتمل . خاصة وأنه من الصعب المضى فى مناقشة طبيعة التخيل الابتكارى عند الشاعر ، دون أن ندعمه ونسنده بتصورات مناسبة عن النشاط الوجدانى الذى يصاحب التخيل ويحركه . ولقد ألمح بعض الباحثين إلى هذه الحقيقة عند ابن سينا ، وانتهى إلى أن الفلاسفة القدماء بوجه عام يركزون اهتمامهم على دراسة الناحيتين الإدراكية والنزوعية من الحياة النفسية أكثر من تركيزهم على الناحية الوجدانية . (وسبب اقتصارهم على دراسة هاتين الناحيتين يرجع فى الأغلب إلى أن اهتمامهم أول الأمر كان متجها إلى دراسة العالم الخارجى أكثر من اتجاهه إلى دراسة العالم النفسى الداخلى الذى حينما وجهوا إليه عنايتهم ظلوا متأثرين بالنزعة الأولى ، فاهتموا بدراسة الظواهر الإدراكية والنزوعية . وذلك لأن الإدراك والنزوع يعبران عن وجهين للحياة النفسية متجهين إلى العالم الخارجى . فبالإدراك نكوّن فى أنفسنا صورة معقولة للعالم الخارجى ، وبالنزوع ، أى الإرادة ، نؤثر فى العالم الخارجى ونقاومه ونغير من حوادثه) (٩٦).

قد يشى اغفال الفلاسفة لدراسة الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية ببعض الأسباب التى تبرر تركيزهم على « التخييل » أكثر من تركيزهم على «التخيل» ولكن الذى لا شك فيه أن إغفالهم لدراسة فاعلية التخيل عند الشاعر المبدع ذاته كان أمرا متناغما مع التصور النقدى الشائع عند العرب : أعنى ذلك التصور الذى يركز على مقتضى الحال الخارجى أكثر مما يركز على مقتضيات الأحوال الداخلية، ويهتم بالمستمع أو المتلقى أكثر من اهتمامه بالمبدع أو بذاته الخاصة والمتفردة. لقد كان الحديث عن الطبيعة الابتكارية لمخيلة الشاعر أمرا غير واضح

---

(٩٦) محمد عثمان نجاتى : الادراك الحسى عند ابن سينا / ٤٤ .

بالنسبة للدراسات النفسية عند الفلاسفة ، مع أن هناك تصورات خصبة عن الجوانب الابتكارية للمخيلة الإنسانية بوجه عام ، وهى تصورات كان يمكن أن تقدم أطيب العون لأى دراسة فى طبيعة التخيل الشعرى ، وكيفية تشكيل الشاعر لصوره. وإذا انتقلنا من الفلاسفة إلى طوائف النقاد والبلاغيين المختلفة لم نجد الموقف مغايرا. لقد ركز الجميع على النص الأدبى ذاته ، من حيث علاقته بالعالم الخارجى الذى يحاكيه ويستمد عناصره منه ، ومن حيث علاقته بالمتلقى أو المستمع الذى يتأثر وينفعل به ، أكثر من تركيزهم على علاقة النص بالعوالم الداخلية لمبدعه أو مدى تعبير النص عن ملكات تخيلية فائقة . إن ذات المبدع وعالمه الداخلى ونشاطه الوجدانى الخاص المتميز كان أمرا يتجنب الجميع — فى الأغلب الأعم — الخوض فيه أو التعرض له .

أحيانا نجد لدى بعض النقاد إشارات إلى علاقة العمل الأدبى بالواقع ، وهى إشارات يمكن أن نفهم منها أن هؤلاء النقاد كانوا يسلمون — بداهة — بابتكارية المخيلة عند الشاعر ، وإن لم يصرحوا بذلك . من هذه الإشارات تفرقة قدامة بين الغلو الذى يجوز أن يقع لأنه (تجاوز فى نعت ما للشئ أن يكون عليه وليس خارجا عن طباعه) ، والممتنع الذى (لا يكون ويجوز أن يتصور فى الوهم) ، والمتناقض أو المستحيل الذى (لا يكون ولا يمكن تصوره فى الوهم)(٩٧) ومن هذه الإشارات — أيضا — ما نجده عند ابن سنان الذى يكرر أقوال قدامة ، ويوضح الممتنع على أنه (هو الذى يمكن تصوره فى الوهم وإن كان لا يمكن وجوده ، مثل أن يتصور تركيب بعض أعضاء الحيوان من نوع فى نوع آخر منه ، كما يتصور يد أسد فى جسم انسان ، فإن هذا وإن كان لا يمكن وجوده فإن

---

(٩٧) قدامة بن جعفر : نقد الشعر / ١٤١ .

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

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

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

---

(٩٨) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة /٢٣٤ — ٢٣٥ .
(٩٩) البغدادى : قانون البلاغة ، رسائل البلغاء / ٤١٣ .
(١٠٠) عبد القاهر : اسرار البلاغة /١٥٤ ١٥٩ .

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

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

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

---

(١٠١) الكندى : رسائل الكندى ١/٢٩٩ — ٣٠٠ .

محاولته إقامة توازن بين العناصر الأربعة التى لا يمكن اكتمال أية نظرية فى الشعر دونها ، أعنى : العالم الخارجى ، والمبدع ، والنص ، والمتلقى .

ه بقول حازم (يكون النظر فى صناعة البلاغة من جهة مايكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية فى نفسه ، ومن جهة مايكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيآته ودلالته . ومن جهة ماتكون عليه تلك الصور الذهنية فى أنفسها ، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيآتها ودلالاتها على ماخارج الذهن ، ومن جهة ماتكون عليه فى أنفسها الأشياء التى تلك المعانى الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها ، ومن جهة مواقع تلك الأشياء فى النفوس)(١٠٢) . ويودى هذا النص أن دراسة العمل الأدبى — عند حازم — تقوم على ثلاثة عناصر أساسية :

أولا : الألفاظ التى تشكل فى مجموعها العمل الأدبى .

ثانيا : المعانى أو الصور الذهنية التى تنقلها الألفاظ إلى المتلقى .

ثالثا : العالم الخارجى الذى هو أصل الصور الذهنية التى يتشكل منها العمل الأدبى .

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

---

(١٠٢) حازم : منهاج البلغاء /١٧ .

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

وطبيعى أن يتطلب الوصول إلى مثل ذلك الفهم وعيا بسيكولوجية الملكات القديمة ومعرفة طبية بالدور الذى تلعبه المخيلة فى تشكيل الصور والتأليف بينها، ثم علاقة هذه المخيلة بالعالم الخارجى ، ومقدار خضوعها له أو تحررها منه . وهذه كلها أمور ميسورة لحازم بفضل اطلاعه على دراسات الفارابى وابن سينا وابن رشد . وفى ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن نفهم الأصول الثقافية التى اعتمد عليها حازم فى حديثه عن أهمية التعرض لما يسميه بالمعانى الذهنية ، وتحديده لها بأنها صور حاصلة فى الأذهان لأشياء موجودة فى الأعيان (١٠٣)، وحديثه عن طرق المعرفة بكيفية تركيب المعانى وتضاعفها (١٠٤) ؛ أو طرق العلم باستثارة المعانى من مكامنها واستنباطها من معادنها(١٠٥)، وحديثه عن القوى الحافظة والذاكرة والصانعة باعتبارها قوى لا يكمل للشاعر قول الشعر دونها (١٠٦) .

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

---

(١٠٣) حازم : منهاج البلغاء /١٧ ، ١٨ — ١٩ .
(١٠٤) المرجع السابق / ٣٢ .
(١٠٥) المرجع السابق / ٣٩ — ٤٠ .
(١٠٦) المرجع السابق / ٤٢ — ٤٣ .

جديدة ، تبعا لما يلاحظه بين هذه الصور من تناسب وتشابه . يقول حازم (ولا قتباس المعانى واستثارتها طريقان : أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر ، والثانى تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر . فالأول يكون بالقوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعانى وملاحظة الوجوه التى منها تلتئم ، ويحصل لها ذلك بقوة التخيل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض ، ولما يمتاز به بعضها من بعض ، ويشارك به بعضها بعضا . ولكون خيالات مافى الحس منتظمة فى الفكر على حسب ماهى عليه ، لا يتباين فيه ماتشابه فى الحس ، ولا يتشابه فيه ماتباين فى الحس . فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت فى الخيال على حسب ماوقعت عليه فى الوجود ، وكانت للنفس قوة على معرفة ماتماثل منها وماتخالف وماتضاد ، وبالجملة ماانتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية ، أو عرضية ثابته ، أو منتقلة ، أمكنها أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة فى الوجود التى تقدم بها الحس والمشاهدة ، وبالجملة الإدراك من أى طريق كان أو التى لم تقع لكون النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولا فى العقل ، ممكنا عنده وجوده وأن تنشىء على ذلك صورا شتى من ضروب المعانى فى ضروب الأغراض .

. . . والطريق الثانى الذى اقتباس المعانى منه بسبب زائد على الخيال هو ماستند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى فى نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل . فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه ايراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير) (١٠٧).

والحديث — فى النص السابق — عن سيكولوجية الفعل التخيلى واضح كل الوضوح . وصلة الأفكار التى يطرحها حازم ، عن تخيل الشاعر لمعانيه وصوره ،

---

(١٠٧) منهاج البلغاء / ٣٨ — ٣٩ .

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

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

إن القدرة على أكتشاف التناسب بين الأشياء هى علامة الشاعرية عند حازم وعلى أساس هذه القدرة يظهر التفاوت بين الشعراء وتتم المفاضلة بينهم . وهذا أمر طبيعى طالما أن قوى النفوس لا تتفاضل إلا على أساس ملاحظة (الجهة المنبهة فى نسبة معنى إلى معنى والتنبيه إليها)(١٠٨) . وإذا كان الأمر كذلك فلابد أن يكون أفضل الشعر هو ما أوقع مبدعه نسبا فائقة بين معانيه أو صوره . ولا بد أن يؤثر مثل ذلك الشعر على المتلقى أكثر من غيره لأن (للنفوس

---

(١٠٨) حازم : منهاج البلغاء / ٤٣ .

فى تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وماجرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالإنفعال إلى مقتضى الكلام، لأن تناصر الحسن فى المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعا من سنوح ذلك لها فى شيء واحد. وكذلك حال القبيح. وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكا لها.) (١٠٩)

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

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

---

(١٠٩) نفس المرجع / ٤٤ — ٤٥.
(١١٠) نفس المرجع / ٢٩٤.
(١١١) نفس المرجع / ١٣٢.

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

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

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

الثانية: القوة التى تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعانى الواقعة فى تلك المقاصد..

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

---

(١١٢) حازم: منهاج البلغاء / ٤٢.

الرابعة : القوة على تخيل المعانى بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها .

الخامسة : القوة على ملاحظة الوجوه التى بها يقع التناسب بين المعانى وإيقاع تلك النسب بينها .

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

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

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

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

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

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

---

(١١٣) حازم : منهاج البلغاء / ١٩٩ — ٢٠١ .

تحت هذه الكليات بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها ، ثم يعود — فى مرحلة ثالثة — إلى ملاحظة وجوه التناسب بين المعانى ثم الألفاظ . . وهكذا حتى يصل إلى آخر المراحل ، وتستوى القصيدة بين يديه ؛ بعد أن اعتمد فى كل مرحلة على قوة فكرية بعينها . إن الخيال الشعرى يتميز بالقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة ، مثلما يتميز بالقدرة على تعديل سلسلة من الأفكار ، بواسطة فكرة واحدة سائدة ، أو انفعال واحد مسيطر ، فى مرحلة واحدة متكاملة لا مراحل متعاقبة منفصلة . وكما يقول هيوم (Hulme) فإن العقل القوى الخيال (يقبض على الأفكار الهامة للقصيدة أو اللوحة ويوحد ما بينها فى وقت واحد وبينما يعمل فى فكرة واحدة ، يعمل — فى نفس الوقت — فى باقى الأفكار ويعدلها تبعاً لعلاقتها بهذه الفكرة ، دون أن ينسى إطلاقا علاقات هذه الأفكار بعضها ببعض . وعمله على هذا النحو أشبه مايكون بحركة الثعبان التى تسرى فى جميع أجزاء جسده على الفور ، فتتبدى أفعالها الحرة ، فى شكل التواءات تتحرك فى وقت واحد صوب اتجاهات متضادة .) (١١٤)

ولكن علينا ألا نسرف فى الاختلاف مع حازم ، لأن الرجل كان يتفهم العملية الشعرية فى ضوء علم النفس القديم الذى يسلم ، كل التسليم ، بنظرية الملكات أو القوى النفسية المتعددة . وهى نظرية انتهت بابن سينا (١١٥) — ومعه حازم — إلى تصور الحياة النفسية على أنها مقسمة إلى أقسام مختلفة متمايزة ومتعاندة بدلا من تصورها على أنها وحدة متكاملة لا تتجزأ أو تنقسم ، سواء أكان ذلك فى نشاطها الإبداعى أو فى صدورها عن الإنسان ككل .

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

---

(١١٤) T.E. Hulme, Speculations, pp. 139—140.

(١١٥) راجع التفاصيل عند محمد عثمان نجاتى : الادراك الحسى عند ابن سينا ٢٩ — ٤٢ .

ما لم يصلوا إليه. لقد حاول أن يصل ما بين التفكير النقدى والتفكير الفلسفى و يربط بينهما ربطا خصبا ، مكنه من الوصول إلى تصورات أنضج من تصورات أسلافه أو معاصريه ، الذين لم يفيدوا مثله من الثقافة الفلسفية ، ومن ثم ظلت أدواتهم النقدية أعجز من أن تمكنهم من الحديث عن التخيل الشعرى بنفس المستوى الذى نجده عند حازم ، بغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معه . وللأسف فإن أحداً لم يفد من تجربة حازم ، لأن الرجل جاء متأخرا — فى القرن السابع — بعد أن تحول ثراء النقد والتحليل البلاغى إلى تفريعات جافة وقواعد منطقية باردة عند السكاكى ومدرسته من شراح التلخيص .

— ٥ —

ركز الفلاسفة على « التخييل » أكثر مما ركزوا على « التخيل » وفهموا الشعر على أساس أنه عملية تخييلية تم فى رعاية العقل ، أى أنه تخييل عقلى كما أسلفنا. وكأن الشاعر يأخذ من المتخيلة والوهم مادته الجزئية . ثم يعرضها على عقله و يدع له وحده مسئولية التصرف فيها . وعن طريق ممارسة العقل لدوره فى ضبط قوة التخيل عند الشاعر ، وتوجيهها ، فإنه يمكن للشعر أن يؤثر فى القوة المتخيلة للمتلقى وتلك ، بدورها ، تثير القوة النزوعية عند ذلك المتلقى . فتبعثها على التحريك نوعا ما لأن القوة النزوعية تخدم المتخيلة وتستجيب لها . ومن ثم ينتهى الأمر بالمتلقى إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة ، تتجلى فى فعل أو انفعال ، قادته إليه مخيلته التى تأثرت بالتخييل الشعرى واستجابت له .

و يرتبط التخييل الشعرى — على هذا النحو — بالانفعالات التى تعتور نفس المتلقى فتؤدى بها إلى قبض أو بسط . ومن هنا كان ابن سينا يرى أن (التخييل هو انفعال من تعجب ، أو تعظيم ، او تهوين ، أو تصغير ، أو غم ، أو نشاط .)(١١٦)

(١١٦) ابن سينا : المجموع ، القسم الخاص بالشعر / ١٥ .

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

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

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

---

(١١٧) ابن سينا : فن الشعر / ١٦١ .

(١١٨) الفارابى : احصاء العلوم / ٦٨ — ٦٩ .

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

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

وتتحدد القيمة المعرفية للشعر فى ضوء هذا الفهم للتخييل الشعرى . إن الشعر لايقدم نوعا متميزا ، أو قيما ، من المعرفة ، بل لعله من الأوفق أن يقال إنه لايقدم معرفة على الإطلاق . الشعر تخييل فحسب ، وكونه كذلك يعنى أنه لا يهدف إلى إيقاع تصديق أو توصيل اعتقاد . وإذا كان التصديق يعتمد كل الاعتماد على مطابقة الكلام للواقع ، فإن التخييل لا يعتمد إلا على ماللكلام نفسه من هيئة تحدث الانفعال . ولذلك جاز أن تكون مادته صادقة أو كاذبة ، فليس ذلك هاما ، ولا هو مؤثر فى ماهيته ، إنما الهام هو مايحدثه التخييل من إثارة فى نفس المتلقى ، وما يتبع ذلك ، أو يصاحبه ، من انفعال بنفس القول المخيّل . وإذن فيمكن

---

(١١٩) بن سينا : المجموع ، القسم الخاص بالخطابة / ٢٢ .
(١٢٠) ابن سينا ، النجاة / ١٠٠ .
(١٢١) ابن سينا ، عيون الحكمة / ١٣ .

أن نذهب إلى أن غاية التخييل الشعرى لا علاقة لها بالقدرة على توصيل معارف عميقة أو ثابتة .

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

قد يقصد بالتخييل الشعرى خيرا ؛ فيستخدم فى الحث على الفضائل ، كما يستخدم فى تعليم العامة وجمهور الأمم والمدن ،(١٢٣) ولكنه قد يستخدم فى الباطل . خاصة أن طبيعة مادته وصلتها بالانفعالات والغرائز لا تمنع من ذلك بل تؤدى إليه. وكثيرا ما يستجيب الإنسان لتخييل شعرى فاسد فيبادر إلى العمل بمقتضاه ، فتجىء أفعاله رديئة قبيحة .(١٢٤)

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

---

(١٢٢) مسكويه : كتاب السعادة / ٦٣ – ٦٤ .
(١٢٣) الفارابى : كتاب تحصيل السعادة / ٣٨ وانظر الموسيقى الكبير / ١١٨٤ .
(١٢٤) مسكويه : كتاب السعادة / ٦٤ .

والشهوانية .(١٢٦) وفى القرن الرابع يطالب مسكويه بالحجر على (النظر فى الأشعار السخيفة وما فيها من ذكر العشق وأهله ، وما يوهمه أصحابها أنه ضرب من الظرف ورقه الطبع . فإن هذا باب مفسد للأحداث جدا .) (١٢٦) ويذهب الغزالى — فى النصف الثانى من القرن الخامس — إلى القول بأن غرض الشاعر إنما هو (الإيقاع فى النفس وتحريك القوة الشهوانية والغضبية بأن يشبه الأشياء بعضها ببعض... حتى أن الإنسان يشبه له الشئ الحسن بالقبيح فينافره.)(١٢٧) وهكذا ، حتى ينتهى الأمر إلى ابن باجة الأندلسى — أوائل القرن السادس — فيبلور الهجوم الأخلاقى على التخييل الشعرى فى قوله (وأما مايقصد به الشاعر فلا مدخل له فى العمل الفاضل ، وإنما هو شوق أو يجرى مجرى الشوق .) (١٢٨)

ومعنى هذه النصوص أن التخييل الشعرى — شأنه شأن التخيل الإنسانى بوجه عام — نتاج لمستويات دنيا من نفس قائله ، واستغلال لمستويات دنيا فى نفس من يتلقاه . وليس ثمة احترام — بعد ذلك كله — لقيمة النشاط الوجدانى داخل النفس الإنسانية ، وليس ثمة اعتبار أو تقدير لما يمكن أن يوصله الشعر إلى المتلقى من معارف إنسانية عميقة .

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

---

(١٢٥) الرازى : رسائل فلسفية / ٣٥ — ٣٦ .

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

(١٢٧) الغزالى : فرائد اللآلى ، مع معراج السعادة / ٩١ .

(١٢٨) ابن باجة : تدبير المتوحد / ٤٢ .

موحد له مغزاه وقيمته بالنسبة للمبدع والمتلقى على السواء ، وأنه بذلك يمنحنا نوعاً خاصاً من المعرفة ، له طبيعته المتميزة ، وأهميته الكبرى فى الحياة الإنسانية ، أقول إن مثل هذا القول لن يصبح — فى نظر الفلاسفة الذين نتعامل معهم بل فى نظر النقاد والبلاغيين — إلا ضربا من العبث والهذيان . إن المعرفة الحقة هى غاية الفلسفة وليست غاية الشعر ، ووسيلتها الأقاويل البرهانية التى هى أشد أقسام المنطق شرفا وأحقها بالرياسة وليست الأقاويل الشعرية . (١٢٩)

صحيح أن ابن سينا — بوجه خاص — يتعامل مع الشعر فى حدود أرسطية واضحة محددة . وصحيح ، أيضا ، أنه يتقبل فكرة أرسطو عن الاحتمال والضرورة ويتفهمها تفهما جيدا ، ويمضى معها حتى يصل إلى أن الشعر أسمى مقاما من التاريخ ، لأن التاريخ يروى الجزئى بينما الشعر يحاكى الكلى والعام ، ولا يتقيد بما كان فحسب (بل وبما يكون ، وبما يقدر كونه ، وإن لم يكن بالحقيقة .)(١٣٠) إن الشاعر — فيما يرى أرسطو — يعمل وفق القانون الاحتمال والضرورة لا وفقا للحظ العابر أو الخواطر الطارئة . بمعنى أن الشاعر لا يحاكى المتغير ، أو العرضى أو الخاص ، بقدر مايحاكى العام ، والمحتمل ، والممكن بالضرورة ، وبالجملة يحاكى كل مايتوافق مع طبائع الإنسان وقوانين العالم الأساسية . ومن ثم فإن الشاعر يصبح فى وضع معرفى أفضل من وضع المؤرخ ، ذلك لأن اقتصار الثانى على ماقد يحدث بالفعل ، يباعد بينه وبين قوانين العالم الأساسية التى يكشف عنها الأول فى ضوء تركيزه على المحتمل والممكن بالضرورة . وبالتالى يصبح الشاعر أقرب إلى الفيلسوف ، وأسمى مقاما من المؤرخ . وربما لم يفهم ابن سينا الفكرة الأرسطية على هذا النحو ، ولكنه — وهذا هو المهم — أدرك أن الشعر (أكثر مشابهة للفلسفة لأنه أشد تناولا للموجود وأحكم بالحكم الكلى .)(١٣١) وهذا قول يعطى

---

(١٢٩) الفارابى : احصاء العلوم / ٧٢ .
(١٣٠) ابن سينا : فن الشعر / ١٨٤ .
(١٣١) المرجع السابق / ١٨٣ .

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

ولكن علينا — قبل أن نمضى فى إسقاط تصورات معاصرة على نصوص قديمة — أن نتذكر أن علم النفس الأرسطى لم يمنح الخيال — فى حقيقة الأمر — منزلة رفيعة ، بل وضعه مع القوى الحيوانية على صعيد واحد . أما بالنسبة لابن سينا فلا أظنه قد آمن بامكانية التشابه بين الشعر والفلسفة إلا من حيث الظاهر فحسب . صحيح أن الشعر يصل إلى حكم كلى ، ولكن ما أبعد الفرق بين الحكم الكلى الذى يؤديه الشعر والحكم الكلى الذى تؤديه الفلسفة . الحكم الكلى فى الفلسفة يفترض فيه أن يكون تجريدا خالصا ، لا يشوبه الحس أو يعلق به ، ولا يرتبط بعاطفة أو انفعال . أما فى الشعر فإن ذلك الحكم لا ينفصل عن الإحساس والتخيل والانفعال ، بل إنه لا يظهر إلا بفضل هذه الأشياء ، ولا يتجسد إلا من خلالها . ومعنى ذلك أن الحكم الكلى ، فى الشعر ، يظل محصورا فى نطاق الجزئى والحسى ، فلا يفارقهما بحال من الأحوال ، بل إنه — فى حقيقة الأمر — لا يستحق هذه الصفة — صفة الكلية — إلا مجازاً ، لأنه لا يفارق صفتى الحسية والجزئية ، مما يجعله — دوما — أدنى قيمة من الحكم الفلسفى الذى يتسم بالتجريد والشمول . ويظل الشعر — شأنه فى ذلك شأن الخطابة — أقرب ما يكون إلى المنافع الجزئية الهينة التى ترتفع عنها الفلسفة فى أعلى مستوياتها

---

(١٣١) ديفيد ديتش : مناهج النقد الادبى / ٦٨ — ٧١ .

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

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

---

(١٣٣) ابن سينا : عيون الحكمة / ١٤ .

(١٣٤) الفارابى : احصاء العلوم / ٥٣ .

(١٣٥) المرجع السابق / ٧٤ .

(١٣٦) الفارابى : رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ، أرسطو طاليس : فن الشعر / ١٥٥ .

(١٣٧) المرجع السابق / ١٥٦ .

القياس فى المنطق ، مما يشى بتداخل الصلة بين الفنين ، وإلى تحول الشعر إلى قياس من أقيسه المنطق .

— ٦ —

أشرت إلى أن المصطلحات المتعلقة بالتخيل انتقلت من دائرة البحث الفلسفى إلى دائرة البحث البلاغى والنقدى ، بعد أن قدم الفارابى مفهوم التخييل الشعرى للفلاسفة والبلغاء على السواء . وإذا كان مصطلح « التخييل » قد نال قدرا لا بأس به من سوء الظن ، عندما نظر إليه الفلاسفة من حيث ارتباطه بالملكات الإنسانية الدنيا ، ومدى تأثره بها وتأثيره فيها ، ومن حيث صلته بالمعارف الراقية وعجزه عن الوصول إليها ، لانحصاره فى نطاق الحسى والجزئى — أقول إذا كان المصطلح قد نال هذا القدر من سوء الظن فى المجال الفلسفى فإنه من الطبيعى أن ينعكس ذلك على الاستخدام الأدبى للمصطلح فى مجالات البحث النقدى ، ومن ثم يصبح المصطلح قرينا لعمليات المخادعة والإيهام ، ومرادفا للأقاويل الكاذبة والباطلة ، ويصبح — بذلك كله — موضعاً للريبة والاتهام .

وفى ضوء هذه النتيجة العامة نستطيع أن نفهم لماذا توقف أبو هلال العسكرى — فى القرن الرابع — عند تعريف ابن المقفع للبلاغة بأنها (كشف ما غمض من الحق ، وتصوير الحق فى صورة الباطل ، والباطل فى صورة الحق .) وشرحه له بقوله (وإنما الشأن فى تحسين ماليس بحسن وتصحيح ماليس بصحيح بضرب من الاحتيال والتخيل .)(١٣٨) وقريب من ذلك ماقاله أبو سليمان المنطقى — أستاذ أبى حيان التوحيدى — من أن (حكم الكتاب وأصحاب الخطابة مخايل تصدق قليلا وتكذب كثيرا ، فليس لها رسوخ فى القلب ، ولا ثبات

(١٣٨) أبو هلال العسكرى : ديوان المعانى ١/٨٨ والصناعتين /٥٢ .

فى العقل .) (١٣٩)

ويتحدث ابن رشيق — فى القرن الخامس — عن اقتران الشعر بالسحر لأنه (يخيل للإنسان ما لم يكن للطافته وحيلة صاحبه .) (١٤٠) ويصف الشريف الرضى طيف الخيال الذى يذكره الشعراء كثيرا على أساس أنه (تخييل وتمثيل ، واعتقادات ، وظنون باطلة ؛ فمع اليقظة لايحصل فى اليد شىء منه إلا ذلك الظن الباطل والتخييل الفاسد .)(١٤١) ويشرح التبريزى قول أبى العلاء:

وقلت الشمس فى البيداء تبر ومثلك من تخيل ثم خـــالا

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

ويشرح البطليوسى — فى القرن السادس — بيت أبى العلاء :

لعبت بسحرنا والشعر سحر فتبنا منه توبتنا النصوحـــــا

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

---

(١٣٩) أبو حيان التوحيدى : المقابسات /٣٠٠ .
(١٤٠) ابن رشيق : العمدة /١ .
(١٤١) الشريف المرتضى : طيف الخيال /١٢٩ .
(١٤٢) شروح سقط الزند ٣١/١ .
(١٤٣) المرجع السابق ٢٧٦/١ .

البطليوسى – فى موضع آخر – أن الشعر مؤسس على المحال ومبنى على تزوير المقال ، (١٤٤) ذلك لأن الشعر (باطل يجلى فى معرض حق ، وكذب يصور بصورة صدق .) (١٤٥) ومن أجل ذلك الفهم نجد شاعرا مثل ابن خفاجة – عاصر البطليوسى – يدافع عن شعره ، ضد تزمت فقهاء عصره على أساس (أنه يستجاز فى صناعة الشعر ، لا فى صناعة النثر ، أن يقول القائل « إنى فعلت » و « إنى صنعت » من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة ، فإن الشعر مأخذ وطريقة . وإذا كان القصد فيه التخييل فليس القصد فيه الصدق ، ولا يعاب فيه الكذب .) (١٤٦) ولعل ذلك الفهم للشعر هو مادفع ابن بسام – صاحب الذخيرة – إلى الانصراف عن الشعر وتبرير ذلك بقوله إن الشعر (أكثره خدعة محتال وخلعة مختال ؛ جده تمويه وتخييل ، وهزله تدليه وتضليل .) (١٤٧)

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

---

(١٤٤) البلوى : ألف باء ١/٦٥ .
(١٤٥) البطليوسى : الاقتضاب /١٥ .
(١٤٦) ديوان ابن خفاجة / ١٠ – ١١ .
(١٤٧) ابن بسام : الذخيرة ١/٧ .
(١٤٨) ابن أبى الحديد : الفلك الدائر ، بديل المثل السائر لابن الأثير ٤/١٩١ .

أمعن الشـــاعر فى الخروج (إلى الإفراط فى الكذب يستعين بالتخييلات والتمثيلات .)(١٤٩)

ولا تكفى كل هذه النصوص السابقة لبيان الدلالات العامة التى يستخدم بها مصطلح التخييل . ومن الأفضل أن نتوقف وقفة أكثر تفصيلا عند أمثلة أكثر تحديداً ، يمكن أن نجدها عند عبد القاهر فى القرن الخامس ، والزمخشرى فى القرن السادس ، وحازم القرطاجنى فى القرن السابع . أما عبد القاهر فإنه يقسم المعانى إلى قسمين متباينين : عقلية وتخييلية ، ويقيم الموازنة بينهما على أساس مافى كليهما من صدق وكذب ، فيصبح «المعنى التخييلى» نقيضا صارماللمعنى الحقيقى ، أى أن المعنى التخييلى هو (الذى لا يمكن أن يقال إنه صدق وأن ماأثبته ثابت وما نفاه منفى .)(١٥٠) أى أنه نوع من الدعوى تخادع النفس وتريها مالا ترى (باحتجاج تمحل ، وقياس تصنع فيه وتعمل .) (١٥١) مثال ذلك قول أبى تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالى

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

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

---

(١٤٩) راجع غرنباوم : دراسات فى الأدب العربى / ٣٥ .
(١٥٠) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٢٤٥ .
(١٥١) نفس المرجع والصفحة .
(١٥٢) المرجع السابق / ٢٤٥ — ٢٤٦ .

فى نفس الوقت ، ذلك لأن الشعراء والخطباء يجعلون اجتماع الشيئين فى وصف علة لحكم يريدونه ، وإن لم يكن كذلك فى المعقول ومقتضيات العقول (ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ماجعله أصلا وعلة كما أدعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية ، وأن يأتى على ماصيره قاعدة وأساسا ببينة عقلية ، بل تسلم مقدمته التى اعتمدها بلابينة .) (١٥٣)

وعندما يوازن عبدالقاهر بين «المعنى التخييلى» «والمعنى الحقيقى» نجده أميل إلى الثانى ؛ ذلك لأن المعانى الحقيقية هى مدار أحاديث النبى (صلعم) وكلام الصحابة وآثار السلف ، الذين شأنهم وقصدهم الحق . وإذا كان المعنى الحقيقى هو الذى اتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه فى كل جيل وأمة فمن البديهى أن يكون أفضل من المعنى التخييلى وأقوم منه. (١٥٤) ومهما قال القائلون فى محاسن التخييل فى الشعر ، وقللوا — فى مقابل ذلك — من شأن التحقيق . وذهبوا إلى أن المعانى المعرقة فى الصدق فى حكم المحصور الذى لايزيد ولا ينمى ، فإن العقل — فى النهاية — ناصر المعنى الحقيقى ومفضله على ماسواه (وما كان العقل ناصره ، والتحقيق شاهده ، فهو العزيز جانبه ، المنيع مناكبه . . . هذا ، ومن سلم أن المعانى المعرقة فى الصدق ، المستخرجة من معدن الحق ، فى حكم الجامد الذى لاينمى ، والمحصور الذى لايزيد ؟ وإن أردت أن تعرف بطلان هذه الدعوى فانظر إلى قول أبى فراس :

وكنا كالسهام إذا أصابت مراميها فرامينا أصابـــــا

ألست تراه عقليا عريقا فى نسبه ، معرقا بقوة سببه ، وهو على ذلك من فرائد أبى فراس التى هو أبو عذرها والسابق إلى إثارة سرها .) (١٥٥)

وهكذا يصبح التخييل الذى هو قوام الشعر وجوهره قياسا خادعا يقوم على

---

(١٥٣) نفس المرجع /٢٤٨ .
(١٥٤) نفس المرجع /٢٤٢ .
(١٥٥) نفس المرجع / ٢٥١ .

مقدمات كاذبة توهم المتلقى بمعان خادعة تضلله . وليست هذه النظرة — فى الحقيقة — إلا نتيجة لما أنتهى إليه الفلاسفة من تحديد لعملية التخييل الشعرى. ولقد زاد من تضخيم سوء ظن عبد القاهر بفاعلية التخييل الشعرى أن الرجل كان شافعى المذهب أشعرى العقيدة ، وهما صفتان تميلان بصاحبهما إلى اتخاذ موقف أخلاقى صارم من الموازنة بين التخييل والتصديق ، خاصة عندما يكون التصديق هو موضوع أحاديث الرسول وجلة الصحابة والتابعين . ولقد أدى ذلك بعبد القاهر إلى الوقوع فى الارتباك والتناقض فى معالجته التفصيلية للتخييل .

إن التخييل عند الفارابى وابن سينا من بعده يستخدم — ضمن ما يستخدم — باعتباره اسم جنس تندرج تحته أنواع التشبيه والاستعارة ، على أساس أنها صور ومعان تخييلية تقوم على الإيهام ، فإذا كان عبد القاهر يرى أن التخييل خداع للعقل ومحض تزويق للباطل ، فهل تعد الاستعارة كذلك ، وهى كثيرة الورود فى القرآن ؟ هنا يضطرب عبد القاهر فيقول (وجملة الحديث الذى أريده بالتخييل ههنا مايثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلا ، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها مالا ترى . فأما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف ، فى أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقليا صحيحاً ، ويدعى دعوى لها سنخ فى العقل.)(١٥٦) إلا أن عبد القاهر سرعان مايتناسى هذا الفارق المصطنع ، ومن ثم يدخل الاستعارة والتشبيه ضمن التخييل ، ويعالجهما — فى ضوء فكرته عن الإدعاء والمبالغة — على أنهما معان وصور تخييلية ، تماما مثلما يفعل شراح أرسطو من الفلاسفة . وهكذا يقول — عندما يتحدث عن أنواع التخييل — (فقد حصل من هذا الباب أن الاسم المستعار كلما كان قدمه أثبت فى مكانه ، وكان موضعه من الكلام أضن به وأشد

---

(١٥٦) عبد القاهر : اسرار البلاغة /٢٥٣ .

محاماة عليه ، وأمنع لك من أن تتركه وترجع إلى الظاهر وتصرح بالتشبيه ، فأمر التخييل فيه أقوى ، ودعوى المتكلم له أظهر .) (١٥٧) أى أن الاستعارة تصبح فى حكم المعانى التخييلية بعد أن كانت قد خرجت منها فى أول الكلام .(١٥٨) ولم يوقع عبد القاهر فى ذلك الاضطراب والتناقض إلا إلحاحه على ربط التخييل بالكذب وجعله نقيضا للحقيقة والصدق .

أما الزمخشرى المعتزلى فقد كان أكثر تحرراً من عبد القاهر الأشعرى وأكثر منه ذكاء فى معالجة مفهوم التخييل . لقد استبعد كل دلالات الخادعة التى تعتور المصطلح ، ولم ينظر إليه من زاوية منطقية ، أو كلامية ، توازن بين الصدق والكذب كما فعل عبد القاهر ، وإنما نظر إلى التخييل على أساس أنه تمثيل للمعانى المجردة وطريقة من طرائق تجسيم المعنوى وتصويره للحس فحسب . وعندما فهم الزمخشرى مصطلح التخييل فى هذه الحدود الفنية الخالصة ، التى لا تسبب أى قدر من القلق الدينى ، تمكن من معالجة أسلوب القرآن ، ودراسة « تخييلاته » دون أن يشعر بشىء من الارتباك ، أو الحرج ، الذى شعر به عبد القاهر . ومن هنا حدثنا الزمخشرى عن « التشبيه التخييلى » وعن « الاستعارة التخييلية » فى القرآن دون أدنى توتر أو اضطراب .

ومع ذلك فإن الزمخشرى لم ينج من اللوم والهجوم ، للسمعة السيئة التى اكتسبتها كلمة التخييل . وينهال ابن المنير السنى على الزمخشرى لوماً وتقريعاً لاستخدامه كلمة لا تليق بوصف جلال القرآن ؛ فإذا فسر الزمخشرى — مثلا — قوله تعالى « وسع كرسيه السموات والأرض » بأنه تخييل للعظمة فحسب ، قال ابن المنير (قوله . . إن ذلك تخييل للعظمة سوء أدب فى الإطلاق وبعد

---

(١٥٧) المرجع السابق /٢٦٥ .

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

فى الإضرار ، فإن التخييل إنما يستعمل فى الأباطيل وما ليست له حقيقة صادق . فإن يكن معنى ماقاله صحيحا فقد أخطأ فى التعبير عنه ، بعبارة موهمة ، لامدخل لها فى الأدب الشرعى .)(١٥٩) ويقول ابن المنير فى موضع آخر (أما إطلاقه التخييل على كلام الله تعالى فمردود ولم يرد به سمع ، وقد كثر انكارنا عليه لهذه اللفظة .)(١٦٠) وفى موضع ثالث نسمع (إنا مخاطبون باجتناب الألفاظ الموهمة فى جلال الله تعالى وإن كانت معانيها صحيحة . وأى إيهام أشد من إيهام لفظ التخييل .)(١٦١) ويمضى ابن المنير على هذه الوتيرة متعقبا الزمخشرى كلما استخدم لفظة «التخييل» مما يشى بسوء الظن الذى كان يعتور الكلمة فى استعمالاتها الأدبية .

ولقد واجه حازم القرطاجنى كل الظلال السيئة التى تعتور التخييل الشعرى وشعر أن عليه أن يتصدى للهجوم على المصطلح نفسه ، وينفى عنه مايتهم به ، ويرد على سوء فهم المتكلمين للشعر ، خاصة أولئك الذين قرنوا التخييل بالكذب وافترضوا أن القول المخيل هو القول الكاذب بالضرورة . وبسبب ذلك كله تجاهل حازم كل ما أبداه الفلاسفة من تقليل لشأن الشعر ، وألح على أن المقصود بالأقاويل الشعرية إنما هو (استجلاب المنافع واستدفاع المضار ، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد ، بما يخيل لها فيه من خير أو شر .)(١٦٢) أما عن سوء فهم المتكلمين للشعر فيقول حازم (وإنما غلط فى هذا — فظن أن الأقاويل الشعرية لاتكون إلا كاذبة — قوم من المتكلمين لم يكن لهم علم بالشعر ، لا من جهة مزاولته ، ولا من جهة الطرق الموصلة إلى معرفته . ولا معرج على مايقوله فى الشىء من لا يعرفه ، ولا التفات إلى رأيه فيه ، فإنما يطلب الشىء من أهله ، وإنما يقبل رأى المرء فيما يعرفه . وليس هذا جرحة للمتكلمين

---

(١٥٩) أحمد بن المنير : الانتصاف ، بهامش الكشاف للزمخشرى ٢٩٢/١ .
(١٦٠) المرجع السابق ٥٨٦/١ .
(١٦١) المرجع السابق ١٦٣/٣ وانظر ٤٠/٢
(١٦٢) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء /٣٣٧ .

ولا قدحا فى صناعتهم ، فإن تكليفهم بأن يعلموا من طريقتهم ماليس منها شطط .)(١٦٣)

لقد شعر حازم أن عليه أن يواجه صفة الكذب التى تلصق عادة بالشعر ، خاصة وأن نفى هذه الصفة عن الشعر يزيل كل مايعلق بمفهوم التخييل نفسه من سوء ظن أوريبة . ولقد حسم حازم الموقف — من وجهة نظره على الأقل — عندما أخرج قضية الصدق والكذب من طبيعة الشعر جملة، وركز على أهمية التخييل ووظيفته فحسب ، وأظهر أن الجدل الطويل الذى دار حول صدق الشعر أوكذبه إنما هو تباعد عن موضوع الشعر نفسه ، وخروج على طبيعة البحث النقدى ، بمعنى أن الناقد — فيما يرى حازم — لا ينبغى عليه أن يتساءل عما إذا كانت القصيدة صادقة أو كاذبة ، وإنما عليه أن يتساءل — أولا — عن موقعها من المتلقى وتأثيرها فى انفعالاته ، وقدرتها على توجيه سلوكه ، طالما أن الغرض النهائى من الشعر هو التأثير الموجه للسلوك . ولقد أفاد حازم — فى وضعه للقضية على هذا النحو — من اجتهادات الفارابى ومن ابن سينا بوجه خاص :

لقد انتهى الفارابى وابن سينا إلى التمييز بين التخييل والتصديق على أساس أن التصديق يراد به دلالة الكلام على حقيقة الشىء الموجود، وينظر فيه إلى مطابقة الكلام لحال المقول فيه ، أما التخييل فإنه لايقصد منه إلا التأثير النفسى للقول ذاته ، دون النظر إلى مطابقة ذلك القول لشئ خارج عنه . ويطور حازم هذه الفكرة ، فيرى أن صناعة الشعر إنما تقوم (على تخييل الأشياء التى يعبر عنها بالأقاويل ، وبإقامة صورها فى الذهن بحسن المحاكاة .)(١٦٤) وإذا كان الأمر كذلك فإن مسألة التعارض بين التخييل والتصديق تصبح غير ذات موضوع فى دراسة الشعر ، لأن المقصود منه هو حسن المحاكاة وما يتبعها من تأثير فحسب وإذا كان الشاعر يخيل الأشياء على ماهى عليه ، أو على غير ماهى عليه ، فإن

---

(١٦٣) المرجع السابق /٨٦ — ٨٧ .
(١٦٤) المرجع السابق / ٦٢ .

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

ومعنى ذلك أن الشعر إنما ينظر إليه من ناحية تأثيره فحسب. وإذا كان الأمر كذلك فيمكن أن تكون المقدمات الشعرية يقينية ، أو مشهورة ، أو مظنونة ، فليس نوعها فى حد ذاته بالمهم ، إنما المهم هو قدرتها على التأثير ، بعد أن تصبح موضوعا للتخييل . وإذا كان الشعر يتميز عن البرهان ، والجدل ، والخطابة ، بما فيه من التخييل فانه يختص بقبوله للمقدمات المموهة الكاذبة (فيكون شعرا أيضا ما هذه صفته باعتبار مافيه من المحاكاة والتخييل ، لامن جهة ماهو كاذب ، كما لم يكن شعرا من جهة ماهو صادق ، بل بما كان فيه أيضا من التخييل . فلا ختصاص الشعر باستعمال المحاكاة فى المقدمات الكاذبة مايقصر على النسبة إليه كل كلام مخيل مقدماته كاذبة ، فيقال : كلام شعرى ، إذ هو المختص باستعمال المقدمات الكاذبة من حيث يخيّل فيها ، أو بها ، لامن حيث هى كاذبة . وإن شارك جميع الصنائع فى مااختصت به ، وكان له أن يخيل فى جميع ذلك ، فالتخييل هو المعتبر فى صناعته ، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة .) (١٦٦)

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

---

(١٦٥) حازم : منهاج البلغاء / ٦٣ .
(١٦٦) المرجع السابق / ٧١ .

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

وقد يضطر الشاعر إلى استعمال الأقاويل الكاذبة ومالا يوقع الصدق حين يريد تحسين قبيح أو تقبيح حسن ، أو حين يريد المبالغة فى وصف شىء ناقص مزيد النفوس إقبالا عليه . وقد يرى الشاعر أن بعض (الأحوال المقدرة التى تخيلها أهزّ من الأحوال التى وقعت له ، فيبنى قوله على الحال المخيلة الممكنة دون

---

(١٦٧) حازم ، منهاج البلغاء / ٨١ .
(١٦٨) نفس المرجع / ٨٢ .

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

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

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

---

(١٦٩) نفس المرجع والصفحة .
(١٧٠) نفس المرجع / ٨٣ .

من القلب ، وقبح المحاكاة يغطى على كثير من حسن المحاكى أو قبحه ، ويشغل عن تخيل ذلك ، فتجمد النفس عن التأثر له ، ووضوح الكذب يزعجها عن التأثر بالجملة) (١٧١)

وعلينا ألا نخدع كثيرا بما يقوله حازم عن الصدق ، أو أن نعطيه أكثر مما يستحق ونفرط فى تقديره ، دون أن ننظر بعين الاعتبار إلى العوامل التى أدت إلى مثل هذه الأقوال . إن معالجة حازم للمشكلة ليست إلا معالجة جزئية ضيقة ، انحصرت فى القشرة الخارجية لمشكلة الصدق والكذب ، دون أن تنفذ من هذه القشرة إلى الجوهر الحقيقى ، وتواجه التهوين الأخلاقى والمعرفى من شأن التخييل الشعرى . وإلحاح حازم على إمكانية استخدام الأقاويل الصادقة فى الشعر ، وفائدتها للتخييل الشعرى ، إنما هو من قبيل ردود الأفعال العارضة لهجمات الفقهاء والمتكلمين الذين أسرفوا فى التحقير من شأن الشعر ، خاصة فى معرض المقارنة بينه وبين القرآن ، أو فى معرض تنزيه النبى صلى الله عليه وسلم عن قول الشعر . (١٧٢) وإذا استبعدنا ما فى ردود الأفعال التى نواجهها عند حازم من حماسة أو انفعال ، انتهى به إلى الهجوم العنيف على المتكلمين ، (١٧٣) وجدنا حازما يفهم التخييل الشعرى على نحو ما فهمه الفارابى وابن سينا ، ويسلم — ضمنا — بكل الأسس المعرفية والأخلاقية التى هونت من قيمة التخيل الإنسانى ، والتى تركت آثاراً ضارة على مفهوم التخييل الشعرى نفسه . من هنا تقبل حازم فكرة اقتران التخييل الشعرى بالإيهام القائم على مغالطة المتلقى واستدراجه إلى أمر من الأمور ، ولم يخالجه شك فى أن الشعر قياس مؤلف من المخيلات . (١٧٤) ولم يجد حازم غضاضة فى القول بأنه (قد يعد

---

(١٧١) المرجع السابق / ٧٢ .

(١٧٢) راجع تفاصيل ذلك الهجوم عند : ابن فارس : الصاحبى /٢٢٩ — ٢٣٠ والزمخشرى : الكشاف ٢/٥٩٣ ، ٥١٤ والشريف الرضى : المجازات النبوية /٦٩ — ٧٠ ، ٧٣ ، ١٣١ والبيان فى مجازات القرآن / ٢٥٩ ورسائل ابن حزم / ٦٥ — ٦٧ والكلاعى : احكام صنعة الكلام / ٣٢ — ٣٣ ، ٣٦ — ٣٩ والبطليوسى الاقتضاب / ١٥ والبلوى : أنف باء ١/٦٥ .

(١٧٣) راجع منهاج البلغاء / ٨٦ — ٨٨ وقارن بتعليق احسان عباس : تاريخ النقد /٥٤٨

(١٧٤) راجع حديث حازم عن خصائص القياس الشعرى فى منهاج البلغاء / ٨٥ — ٨ .

حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس وإعجالها إلى التأثر به ، قبل إعمالها الروية فى ماهو عليه فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تخيله فى إيقاع الدلسة للنفس فى الكلام.)(١٧٥)وهذا قول لا يفترق عما أشار إليه الفارابى من مخادعة التخييل للمتلقى واستدراجه إلى أمر من الأمور ، قبل أن يدرك بروية عقبى مافى ذلك الفعل .

وإذا كان حازم قد فهم التخييل على أنه تأثير فى الانفعالات ، يستدرجها ويوهمها بصواب مايقوله الشاعر ويخيله ، فمن الطبيعى أن يجد حازم أوجها للشبه بين الشعر والخطابة ؛ على أساس أن الغرض من كلتا الصناعتين واحد (وهو إعمال الحيلة فى إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول بمقتضاه . فكانت الصناعتان متؤاخيتين لأجل المقصد والغرض فيهما ، فلذلك ساغ للشاعر أن يخطب لكن فى الأقل من كلامه ، وللخطيب أن يشعر لكن فى الأقل من كلامه.)(١٧٦) وعلى هذا الأساس يصبح الشاعر الذى يراوح فى معانيه بين القول الخطابى والشعرى أفضل من غيره الذى لا يراوح . ألم يقل الشاعر :

وما الشعر إلا خطبة من مؤلف يجىء بحق أو يجىء بباطل

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

---

(١٧٥) المرجع السابق / ٧١ — ٧٢ .
(١٧٦) المرجع السابق / ٣٦١ .

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

أرى هجرها والقتل مثلين فاقصروا ملامكم ، والقتل أعفى وأيسر

من قبيل التناقض المعيب ، لأنه ساوى بين الهجر والقتل ، ثم عاد وجعل القتل أعفى وأيسر . وهذ تناقض واضح من وجهة النظر المنطقية الخالصة .

• • •

— ٧ —

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

وعلى الرغم من أن مفهوم الخيال الشعرى لا يتضح عند النقاد والبلاغيين بنفس القدر الذى يتضح به عند الفلاسفة ، إلا أن هذين المبدأين كانا بمثابة مسلمة عامة تقبلها كل من شارك فى تشكيل المفاهيم الأساسية فى تراثنا النقدى والبلاغى . ومن هنا كانت عقلانية التخييل عند الفلاسفة ومن لاذ بهم

(١٧٧) حازم : منهاج البلغاء / ١٢٩ وقارن بقدامة : نقد الشعر / ١٢٠ .

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

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

---

(١٧٨) راجع كولنجوود : مبادىء الفن / ٢٣ وانظر عبد العزيز الأهوانى : ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر / ٥٩ وما بعدها وعبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبى / ٦٢ وما بعدها .

(١٧٩) ابو حيان التوحيدى : المقابسات / ٢١٤ .

(١٨٠) انظر — على سبيل المثال — ابن طباطبا : عيار الشعر / ٥ — ٧ والعسكرى : الصناعتين / ١٣٣ ، ١٣٩ ورسائل اخوان الصفا ١٠٨/٣ .

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

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

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

---

(١٨١) انظر على سبيل المثال — قدامة : نقد الشعر / ٤ .

(١٨٢) يقول مسكويه : ان الصناعات لايكتفى فيها بالعلم المتقدم ، والمعرفة السابقة بها حتى يضاف الى ذلك العمل الدائم ، والارتياض الكثير ، والا لم يكن الانسان ماهرا ، أبو حيان التوحيدى : الهوامل والشوامل ٢٧٢/١ .

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

(١٨٤) راجع الجرجانى : الوساطة / ١٥ — ١٦ وابن رشيق العمدة ١٩٦/١ — ١٩٧ .

(١٨٥) أبو حيان : الهوامل والشوامل / ٣٥٢ — ٣٥٣ .

(١٨٦) أبو حيان : المقابسات /٣١٢ .

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

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

---

(١٨٧) أبو حيان : مثالب الوزيرين / ٢٩٧ .
(١٨٨) أبو حيان : الهوامل والشوامل / ٣٠٦ .

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

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

---

(١٨٩) حازم : منهاج البلغاء / ٤٢ — ٤٣، بتصرف.

(١٩٠) George Whalley, Poetic Process, P. 64.

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

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

---

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

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

ولكن الذاكرة لاتحفظ ، وبالتالى لاتوحد أو تصهر ، إلا الصور الهامة فحسب ، أعنى تلك الصور التى استقبلناها بأهمية أثناء عملية الإدراك . يقول دلاكروا (De Lacroix) إن الذاكرة لا تبقى إلا المشاعر التى تحركنا . ويعلق هويلى على ذلك بقوله : إن هذه المشاعر هى الصور التى تمكث فى الذاكرة وتقحم نفسها فى القصيدة دون استئذان ، ودون إرادة واعية . بل إنها قد تتداعى رغم أنف الشاعر . أما الصور التى لا توليها الذاكرة فى العملية الشعرية ، فهى تلك التى لم يهتز الشاعر لشحنتها العاطفية لحظة إدراكها وهى تظل — إذا مكثت فى الذاكرة — خاملة ، بعيدة عن عملية الاسترجاع أو التداعى . (١٩٣)

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

إن ذات الشاعر المتفردة ونشاطه الداخلى الخلاق أمر مستبعد تماماً بالنسبة لتراثنا النقدى ، الذى ينظر إلى الشاعر من حيث علاقة التبعية التى تربطه بأسلافه ، ومن حيث مطابقة شعره للمقتضيات الخارجية . وحدة التذكر ، وقوة

(١٩٣) Ibid, p. 80.

الحفظ ، وكثرة الرواية — فى هذه الحالة — مظهر لحرفيه الشاعر الصانع ، وأداة من أدواته الهامة فى عملية التوليد ، التى انزلق إليها أغلب شعرنا العربى ، بعد أن تباعدت به الظروف الاجتماعية عن العوالم الداخلية لقائليه وناظميه .

لقد كان « التوليد » (١٩٤) حلا للأزمة التى واجهها الشاعر المحدث ، بعد أن التزم بموضوعات أسلافه وأغراضهم ، وبعد أن فرضت عليه هذه الأغراض والموضوعات فرضاً صرفه عن الاهتمام بذاته الخاصة ، وتأمل عالمها الرحب وما يموج فيه من مشاعر انفعالات . وطالما أن الشاعر المحدث قد حصر نفسه فى أغراض أسلافه وموضوعاتهم ، وفرض عليه أن يلتزم بأساليبهم فى التعبير وطرائقهم فى التناول ، فلابد أن يضيق المجال أمامه . ولا مفر من أن يسلك الشاعر أحد طريقين : إما التكرار الساذج الذى يسقط قيمته كشاعر مطالب بالابتكار وإما التوليد الذى يخرجه من مأزق التكرار إلى آفاق أوسع فيما يسمى « بحسن الاتباع » .(١٩٥)

ولقد وصف ابن طباطبا هذه الأزمة التى واجهها الشاعر المحدث عندما قال (والمحنة على شعراء زماننا فى أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سُبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلابة ساحرة فإن أتوا بما يقصر عن معانى أولئك ولا يرقى عليها لم يتلق بالقبول ، وكان المطرح المملول . . . والشعراء فى عصرنا إنما يحابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ، وبديع ما يغربونه من معانيهم ، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم .) (١٩٦)

---

(١٩٤) التوليد هو (أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه ، أو يزيد فيه زيادة ، فلذلك يسمى التوليد) ابن رشيق : العمدة ١/ ١٧٦ .

(١٩٥) حسن الاتباع (هو أن يأتى المتكلم الى معنى اخترعه غيره فيحسن اتباعه فيه ، بحيث يستحقه بوجه من وجوه الزيادات التى توجب للمتأخر استحقاق المعنى المتقدم) ابن أبى الاصبع : تحرير التحبير / ٤٧٥ .

(١٩٦) ابن طباطبا : عيار الشعر / ٨ — ٩ .

لقد حولت عملية التوليد هذه الشعر العربى — شيئاً فشيئاً — إلى جهد صناعى خالص ، يخضع للوعى مثلما يخضع للتوجيه . وتأصل فى أذهان الغالبية من الشعراء والبلغاء والنقاد أن تفوق أى شاعر على غيره إنما هو أمر مرتبط بمدى ما يبذله ذلك الشاعر من جهد عقلى ، سعياً وراء المعنى المبتكر أو المخترع . وطالما أن التوليد قد أصبح منحصراً ، فى التعامل مع مادة قديمة فلابد أن يبرز دور الذاكرة التى تستوعب الشعر القديم ، وتحفظ فى مستودعها القدر الكثير منه ، مما يتيح لصاحبها مادة وفيرة يولد منها مايشاء ، فى أى غرض أو موضوع يفرض عليه . وبذلك يصبح الإلحاح على الذاكرة وحاجة المحدث إلى الرواية والحفظ جانباً من جوانب مفهوم صناعى متأصل .

هذا كله لم يستنكف النقد العربى — فى كل عصوره — السرقة الحاذقة بل كان يقدرها ولا يخفى إعجابه بها . إن المعانى — فيما يقال — مطروحة أمام الشاعر ، يصادف الكثير منها فى أشعار سابقيه . وكل ما عليه أن يتأملها ويتدارسها ثم يحاول إعادة صياغتها (كالصائغ يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه .) (١٩٧) وهكذا كلما أراد الشاعر المحدث أن يقول الشعر نظم النتائج التى أفادها من النظر فى الأشعار القديمة فيكون شعره مزيجا تركب من أخلاط متعددة . على أن سالك هذه السبيل يحتاج — فيما يقول ابن طباطبا — إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر فى تناول المعانى واستعارتها وتلبيسها ، حتى تخفى على نقادها والبصراء بها ، فينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها . (١٩٨) والعملية على هذا النحو شبيهة — فيما يقول ابن الأثير — بمسائل الحساب المجهول من الجبر والمقابلة (فكما إنك إذا وردت عليك مسألة

---

(١٩٧) نفس المرجع / ٧٨ .

(١٩٨) نفس المرجع / ١٠ ، ٧٦ — ٧٨ .

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

ومن الطبيعى أن يزداد الإلحاح على الذاكرة كلما توغلنا فى العصور المتأخرة من التراث النقدى، وتباعدت الشقة بين الشاعر العربى والمعاناة الحقيقية المخلصة لتجارب الحياة من حوله ، واستغرق الشاعر أكثر من ذى قبل فى دواوين أسلافه حافظاً ومتأملا ومولداً . وهكذا حتى نصل إلى حازم القرطاجنى — فى القرن السابع — الذى يبلور كل التقاليد السابقة عليه وينتهى إلى القول بأنه لا يكمل لشاعر قول الشعر على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة ، وقوة ماثزة ، وقوة صانعة. صحيح أن حازماً — فى النص الذى ذكرناه منذ قليل — لم يلح على الذاكرة ، من حيث استيعابها مادة الشعر القديم ، ولكن حديثه عن طرق العلم باستثارة المعانى من مكامنها واستنباطها من معادنها ، يكمل لنا تصوره لفاعلية الذاكرة عند الشاعر ويجعلنا نتيقن من أنه تصور لا يخرج — فى حدوده العامة— عن التصور الصناعى السائد .

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

---

(١٩٩) ابن الاثير : المثل السائر ٢/٢٦ وانظر كذلك ١/١٢٢ ، ١٦١ .

خاصة ، أو يصير المنثور منظوماً . . . فأما من لا يقصد فى ذلك إلا الارتفاق بالمعنى خاصة ، من غير تأثير من هذه التأثيرات ، فإنه البكىُّ الطبع فى هذه الصناعة ، الحقيق بالإقلاع عنها ، وإراحة خاطره مما لا يجدى عليه غير المذمة والتعب.) (٢٠٠) وشعر حازم نفسه خير شاهد على هذه العملية التى يصفها . ومن يقرأ ديوانه لن يجد فى شعره إلا تلفيقاً ذكياً لمادة الشعر القديم التى كد حازم فكرة فى توليدها ، سعياً وراء المعانى المبتكرة ، التى يصفها بأنها (٢٠١)

نت فكر لا نظير لهـــا صاغهـــا من لا نظير لـــه

• • •

أبكار أفكار رخـــيم لفظهـــا عـــادت لهـــا عونا عذارى مسلم

وكما يعنى ذلك كله أن الذاكرة هى إحدى أدوات الشاعر الصانع وأهم مصادره فى التصور النقدى العام ، فإنه يعنى بالمثل أن العقل هو جماع أدوات الشاعر . وعلينا ألا ننسى إشارة حازم إلى ما يسميه بالقوة المائزة التى يميز بها الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب ، والقوة الصانعة التى تتولى جميع ما تلتئم به كليات الصناعة فى الشعر . (٢٠٢)

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

---

(٢٠٠) حازم : منهاج البلغاء / ٣٩ .
(٢٠١) ديوان حازم / ١٨٧ ؛ ١٩٧ .
(٢٠٢) منهاج البلغاء / ٤٣ .
(٢٠٣) ابن طباطبا : عيار الشعر / ٥ .

فى قدرة الشاعر على خلق استجابة وجدانية لدى القارىء فيما يتعلق بالتجربة المعبر عنها وإنما يتمثل فى (أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف بمامحه ونقاه فهو ناقص .) (٢٠٤) ولا مفر من تقبل هذا المعيار طالما أن قيم الكلام — فيما يقال — هو (العقل ، وزينته الصواب .) (٢٠٥)

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

---

(٢٠٤) ابن طباطبا : عيار الشعر / ١٤ .
(٢٠٥) ابن رشيق العمدة / ١٦٥ .
(٢٠٦) المرزوقى : شرح الحماسة ١/٩ .
(٢٠٧) نفس المرجع والصفحة .
(٢٠٨) ابن سنان : سر الفصاحة / ٢٢٦ .
(٢٠٩) عبد القاهر : دلائل الاعجاز / ٣٦ .
(٢١٠) عبد القاهر : اسرار البلاغة / ١٢٣ .

ونحن لانرفض – بالتأكيد – الجهد الذهنى الذى يبذله الشاعر فى كتابة شعره ، بل لعلنا نحترم الشاعر الذى يضنى نفسه أكثر مما نحترم الشاعر الذى يطرح علينا كل ما تجود به قريحته . ولكن الإلحاح على الجهد الواعى المبذول وحده لا يمكن أن يفهم إلا على أنه تغافل عن الجوانب اللاواعية التى لا يمكن أن يقوم الشعر دونها . فإذا أضفنا إلى ذلك التجاهل الواضح للجانب الذاتى من الشعر ، وكل ما يتصل به من مشاعر وانفعالات انسانية لها خصوصيتها وتفردها فإن الشعر لن يصبح إلا محض صناعة قابلة للتعلم ، بغض النظر عن الحساسية الفائقة ، أو القدرة التخيلية اللافتة التى يتميز بها الشاعر ، والتى نسميها عادة بالموهبة .

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

ولم تكن فكرة الطبع – شأنها فى ذلك شأن الجوانب الذاتية للشعر – غائبة

---

(٢١١) الباقلانى : اعجاز القرآن /٦٢ .

(٢١٢) المرجع السابق / ١٦٨ .

(٢١٣) ابن الاثير : الجامع الكبير / ٦ .

عن الناقد العربى ، خاصة فى المراحل المبكرة من تاريخ النقد . (٢١٤) ولكننا كلما خلفنا القرن الثالث ، وراءنا ، لاحظنا ازدياد تغافل الناقد القديم عن هذه الجوانب . وبدلا من أن يقدر الناقد أو البلاغى دور الانفعال الإنسانى الأصيل المتفرد فى صناعة الشعر ، والذى أتقن التعبير عنه أحد الفقهاء المتقدمين عندما قال (لابد للمصدور أن ينفث .) (٢١٥) وأشار إليه شاعر مثل الخليع بقوله (من لم يأت شعره من الوحدة فليس بشاعر .) (٢١٦) أقول بدلا من أن يقدر الناقد أو البلاغى دور الانفعال الإنسانى فى الشعر نجده يقدر الجهد الحرفى المبذول ، وإن لم يكن وراءه أى رصيد من المشاعر والانفعالات الإنسانية . ومع مضى الزمن وتحول الشعر العربى نفسه إلى صنعة باردة ، نتيجة توظيفه فى غايات اجتماعية مباشرة ، تتحول فكرة الطبع نفسها ويتغير مفهومها . وبعد أن كان الطبع مرادفاً للحساسية الفطرية التى تدفع صاحبها إلى التعبير عما يعانيه يصبح الطبع قرين التعلم واستكمال النفس لآلات الصنعة . ويقال (النظم صناعة آلتها الطبع . والطبع هو استكمال للنفس فى فهم أسرار الكلام والبصيرة بالمذاهب والأغراض التى من شأن الكلام الشعرى أن ينحى به نحوها . فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا .) (٢١٧)

---

(٢١٤) راجع الجاحظ : البيان والتبيين ١/٤٦ ، ٨٣ — ٨٤ ، ٩٦ — ٩٧ ، ٢٠٦ — ٢/٩ ، ١٣ ، ٣٢٠ — ٣/٢٨ وابن المدبر : الرسالة العذراء ، رسائل البلغاء ٢٤٠ ، ٢٤١ وابن قتيبة : الشعر والشعراء ١/٧٨ ، ٨٠ ، ٨ وابن المعتز : البديع / ١٤ والمرزبانى : الموشح / ٤٦ ، ٥٦ .

(٢١٥) الجاحظ : البيان والتبيين ١/٤٦ .

(٢١٦) ابن رشيق : العمدة ١/٩٠ .

(٢١٧) حازم : منهاج البلغاء / ١٩٩ .