الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكّرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصّص: نقد أدبي حديث ومعاصر

رمز المذكرة: 06/017/ ن

الموضوع:

مفهوم الخيال الأدبي بين النّقاد والفلاسفة.

دراسة نقدية

إعداد الطالب: سعيدي سفيان إشراف: أ.الدّكتور دكار أحمد.

لجنة المناقشة		
أ.الدكتور	كريب رمضان	رئيسا
أ.الدكتور	شيراني محمد	ممتحنا
أ.الدكتور	دكار أحمد	مشرفا مقررا

العام الجامعي: 1438- 1439 هـ/2017- 2018 م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــداء

إلى أعظم ما في الوجود

إلى من زرع في نفسي بذرة العلم والتعلم

وسعى قبل ذلك إلى تلقيني الحرف العربي الوالدين .

إلى العائلة الكريمة إلى كل من ساعدني في إتمام هذا العمل

من قريب أو بعيد

إلى جميع الأصدقاء دون استثناء

مقدّمة

الحمد لله الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، أحمده حمد الشّاكرين، وأُثْني عليه بما هو أهله، والصلاة و السّلام على مُعلِّم الناس الخير، وعلى آله وصحبه، وكل من دعا بدعوته واقتفى أثره إلى يوم الدين.

حمل الأدب في طَيّاتِه العديد من الفنون والإبداعات، التّي تُعتبر جزءً ا لا يتجزأ منه، كالخيال والحكاية والأسطورة، وهذا ما أدَّى إلى إنتاج العديد من النصوص المجازية والحكايات، منها ما هو خرافي ومنها ما يفوق حدود العقل والمنطق. ونظرا لِشساعة مجال الأدب أخذنا الخيال كأنموذج للدراسة، فقد استخدمت هذه الفاعلية العقلية من قِبل النُّقاد والأدباء في مختلف نصوصهم الإبداعية، بما فيها الشعر، القصة القصيرة، والرواية.

وقد عَرف مصطلح الخيال الكثير من العِناية والاهتمام لدى النُّقاد والدّارسين من ذ القدم،مما جعلهم يدرسون هذه الملكة محاولين كشف أسرارها وطريقة عملها، ولعلّ الروائع الأدبية التي تركها من سبقهم هي التي حفّزتهم لمعرفة كنهها، فوقفوا حائرين أمام تلك الإبداعات مما جعلهم يطرحون عدة تساؤلات حول كيفية استطاعة المبدع الإتيان بها،وتجسيدها في صور فنّية وجمالية في نصوصهم الأدبيّة.

لذلك أصبح من الضَّروري الوقوف على هذه المسألة، واستكشاف طريقة عملها، ومعرفة بذراتها الأولى، فمنهم من ردّ الخيال أو الإبداع إلى المحاكاة والتّشبيه والتَزييف، ومنهم من ردّه إلى قوى خفية تتحكم فيه، ومنهم من أرجع هذه القُدرات إلى المتلقّي وآخرون إلى المبدع.

قمت في هذا البحث بتتبع مراحل تطوُّر المصطلح منذ نشأته إلى غاية العصر الحديث، محاولا الإجابة عن بعض التساؤلات أهمها:

- ما الفرق بين الخيال و التّخيُّل والتّخْيِيل والمحاكاة ؟
- ما هي العوامل المؤثِّرة في الإبداع الفنّي ؟

- ما مدى أهمية الخيال الأدبي في العمل الفني، وماهي وظيفته ؟
- وهل اعتمده جُل الدارسين في أعمالهم الفنّية، أم هنالك من لم يعترف به ؟

وقد كان دافعي لاختيار هذا الموضوع ما يحمله الخيال من إثارة وتحفيز لدى المتلقِّي، وكذا دوره في العملية الإبداعيّة الأدبية بحكم التّخصص من جهة، ومن جهة أخرى الفاعلية العقليّة والنفسية التّي لا يستطيع الأدب التنصّل منها.

وعُدَّت المراجع التّالية محورية في دراستنا المنهجية نذكر منها : الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح لِعلي محمّد هادي الرّبيعي، والخيال مفهوماته ووظائفه لعاطف جودة نصر،والصورة الفنية في الثراث النقدي والبلاغي لجابر عصفور، والنقد الأدبي الحديث لمحمّد غنيمي هلال،ومن الرّسائل الأكاديمية أذكر رسالة الدكتوراه الموسومة بمفهوم الخيال ووظيفته في النّقد القديم والبلاغة لفاطمة سعيد أحمد حمدان.

يبدو أنّ المنهج الوصفي يلائم مثل هذه الدراسة، دون أن نُهمِل ما في المناهج الأخرى كالتاريخي لأنّ المناهج في الدّراسات الحديثة تتكامل ولا تتنافر.

جاء البحث مقسّمًا إلى فصلين مع مقدمة وخاتمة، أمّا الفصل الأول فعنونته بمفهوم الخيال عند الفلاسفة وتطرّقت فيه لأبرز ما جاء به الفلاسفة الغرب والعرب والمسلمين حول الخيال و الاختلاف الشائع في التّسمية والفهم ابتداءا من أفلاطون وأرسطو حتّى ترجمات وشروحات الفرابي وابن سينا، أما الفصل الثّاني فوسمته بمفهوم الخيال الأدبي عند النّقاد، حيث قمت بالتّدرج التّاريخي للدّارسين ابتدءًا من النقاد العرب القدامى أمثال عبد القاهر الجرجاني و حازم القرطاجني، ثم انتقلت الى المدارس الأدبية الغربية والعربيّة، فاخترت الكلاسيكية والرومانسية مُبرزا لأهم ماجاء به بعض النقاد حول هذا الموضوع، وختمت بخاتمة استخلصت فيها أبرز النتائج المتوصل إليها في هذا البحث.

لقد حاولت الاستفادة من المراجع الموجودة على الرّغم من أنها مراجع متخصصة تميل إلى الفلسفة، وتعد هذه صعوبة من الصّعاب التّي واجهتني.

وفي الأخير لايسعني إلاّ أن أقدّم شكري وتقديري إلى كل من ساعدني ومدّ لي يد العون، وعلى رأسهم أستاذي المشرف الدّكتور "أحمد دكّار"، كما أتوجّه بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة على تصويباتهم ونصائحهم التي تصب في تقويم هذا البحث و تقييمه.

سعيدي سفيان

2018/05/02

تلمسان

الفصل الأول:

الخيال الأدبي عند الفلاسفة

أوّلا– المحاكاة عند الغرب.

1– المحاكاة عند أفلاطون.

2– المحاكاة عند أرسطو.

ثانيًا– المحاكاة و التّخييل عند الفلاسفة العرب و المسلمين.

1– المحاكاة والتَّخيِيل عند الفرابي.

2– المحاكاة والتَّخيِيل عند ابن سينا.

يعدُّ الخيال من المصطلحات التّي يَصعبُ تحديدها وتعريفها. ومن أسباب صعوبة التَّعريف أنّ الكلمة تستعمل في أنواع مختلفة من العمليات العقلية. وبالتّالي نجد تداخلا في معنى المصطلح،منها ما يحمل طابعا نفسيًّا أو فكريًّا أو أدبيًّا وغير ذلك من المعاني. وهذا ما أكّده رسكن حيث قال: "إنّ ملكة الخيال غامضة لا يمكن معرفتها إنّما يمكن معرفتها بأثرها"[1].

فقد ورد مصطلح الخيال في العديد من المعاجم العربيّة نذكر منها لسان العرب والقاموس المحيط وتاج العروس....إلخ.

بالعودة إلى معجم لسان العرب نجد عن لفظة"خيال" في مادة -خَيَلَ- مايلي: خيل:خال الشيء يخَال خيْلاً وَخِيلَةً وخَيْلة وخالاً وَخِيلاَناً وَمَخالَةً وَمُخَيلَةً وَخيلُولَةً : ظنّه: وفي المثل مايسمع يَخَلْ أي يظنّ".

تخيّل الشّيء له:تشبّه وتخيّل له أنّه كذا أي تشبه وتخايل، يقال: تخيّلته،فتخيّل لي: كما تقول تصوّرته فتصوّر لي.

الخيال والخيالة: ما تشبّه لك في اليقظة والحلم من صورة التهذيب:الخيال لكلّ شيء تراه كالظّل. وكذلك خيال الإنسان في المرآة وخياله في المنام صورة تماثله، وربما مرّ بك الشيء شبه الظّل فهو خيال".[2]

أمّا الظّن فهو "شك ويقين إلاّ أنّه ليس بيقين عيان، إنّما هو يقين تَدبُّر"[3]

---

[1]- أحمد أمين، النقد الأدبي، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية،الجزائر، 1992، ص 38.

[2]- الإمام العلامة ابن الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب دار صادر، بيروت، لبنان، م5 ،ط4، 2005، ص139.

[3]- ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب دار صادر، بيروت، لبنان، م 13 ، ص272.

أمّا في قاموس المحيط فقد ورد الخيال بعدّة معاني نذكر منها:"الخيال كساء أسود ينصب على عود، يُخَيَّلُ به للبهائم و الطير فتظنّه إنساناً".[1]

وجاء في مختار الصِّحاح في"جدر(خ ي ل).الخيال بمعنى (التَّخَيُّل) والوهم.وتخيل له أنّه كذا و(تخايل) أي تشبّه.يُقال:تخيّلته فتخيّل له) كما يقال تصوّره له وتبيّنه فتبيّن له وتحققه فتحققَّ له".[2]

أمّا في المعجم الفلسفي فقد ورد الخيال كالآتي:"الخيال، الشخص، والطّيف، وصورة تمثال الشّيء في المرآة. وما تشبه لك في اليقظة و المنام من صور، و الخيال أيضا الظّن والتوهّم".[3]

كما جاء في القرآن الكريم قوله تعالى في وصف حادثة سيدنا موسى عليه السلام مع السّحرة.

قال تعالى :﴿قَالُو يَاموسَى إمَّا أنّ تُلْقِي وَإمَّا أن نكون أوّل من ألقى قَالَ بَلْ ألقُوا فإذا حِبَالهُمْ وعِصيهم يخيّل إليهِ من سِحرهم أنّها تسعى﴾*.

يَحْمِل الخيال في الآية الكريمة معنى التّوهم وهذا ما جاء في تفسير ابن كثير،حيث يقول: "وذلك أنّهم أودعوها من الزئبق ما كانت تتحرك بسببه وتضطرب. وتَميد بحيْثُ يُخَيَّلُ للناظر أنّها تسعى بإختيارها، وإنّما كان حِيلَةً.[4]

---

[1]- الإمام مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، قاموس المحيط ، دار إحياء الثرات العربي، بيروت، لبنان، ط1، ص13،16.

[2]- الشيخ الامام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي رحمه اللّه، مختار الصحاح، ، طبعة حديثة منقحة، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ص196 .

* سورة طه، الآية 65،66.

[3]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب بيروت، لبنان، ج1، 1994،ص 540.

[4]- الحافظ عماد الدين أبي الفداء إسماعيل ابن كثير القرشي الدّمشقي، تفسير القرآن العظيم، تقديم عبد القادر الأرناؤط، ، مكتبة الفيحاء للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق، ط1، م3 ، 1994، ص 213.

من خلال ماسبق يتبين لنا أنّ معنى مفردة "خَيَال" هو الشخص و الطّيف وما تشبه للمرء من صور في يقظته ومنامه، كما تعني التّوهم والظّن ، وإذا نسبنا هذه المصطلحات إلى النّقد المعاصر نجدها تعني في دلالاتها : "الصورة الذهنيّة" الّتي تدرس المادّة التّي يتضمنها الخيال لا على الخيال كقدرة ذهنية.

بالعودة إلى خلفيّة هذا المصطلح نجد أنّه مصطلح فلسفي انتقل من مجال الفلسفة إلى مجال الأدب، بعد أن تحدّدت قسماته في ظل مباحث فلسفيّة محدّدة. ففي القديم لم يكن يُستعمل هذا المصطلح بل نجد مصطلح "المحاكاة الّذي تكلّم عنه أفلاطون في كتابه الجمهوريّة ولاسيّما الجزئين الثّاني والعاشر منه"[1] ، وبهذا يُعتبر أفلاطون أوّل من تكلّم عن هذا المصطلح على لِسان سقراط.

بالرّجوع إلى المعنى اللّغوي لكلمة "محاكاة" نجدها تعني المشابهة و المماثلة في القول، فقد جاء في "معجم الوسيط " أنّ كلمة المحاكاة مأخودة من "حَكَوْتُ الحديث أحكوه، ي: حكيته أحكيه وحكيت فلانا وحاكيته: شابهته وفعلت فعله أو قوله سواء".[2]

أمّا في المعجم الفلسفي فتطلق المحاكاة بوجه عام على" التّقليد و المشابهة في القول، أو الفعل أو غيرهما، ومنه قول أرسطو:الفن محاكاة الطّبيعة (ر:التّقليد)".[3]

من خلال هذين التّعريفين نفهم أنّ المحاكاة تعني المشابهة والتّقليد، وهذا ما كان سائدا في القديم حيث حصروا الفنون في التقليد والمشابهة دون مراعاة قوى الإنسان الإبداعية .

---

[1]- مصطفى الجوزو، نظريّات الشّعر عند العرب، الجاهلية والعصور الإسلامية، دار الطّليعة للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1،ج1، 1991، ص 87.

[2]- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص346.

[3]- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي، ج2 ،الشركة العالمية للكتاب، بيروت لبنان،1994، ص 349.

فالمحاكاة إذن مصطلح يوناني ميتافيزيقي الأصل، استعمله الفلاسفة و المفكّرون منذ القدم،إذْ استمدّت هذه الكلمة من المصطلح الإغريقي miemesis التّي جرت العادة بترجمته الى المحاكاة بالعربيّة و imitation بالإنجليزيّة وما يماثلها في اللّغات الأخرى، غير أنّ كثيرا من الباحثين يصرّون على أنّ كلمة mimesis لا تؤدّي هذا المعنى بالضّبط ، فبنييتو كروتشيه الفيلسوف الإيطالي يرى أنّها تعني شيئًا وسطًا بين المحاكاة و التّصوير، أمّا الفيلسوف الأمريكي وولتر كاوفمان فيذهب أنّ كِلاَ المصطلحين لا يؤدّيان المعنى المقصود بدقّة وإن كانت كلمة تصوير تلائم بعض المواضع في فن الشّعر أكثر من كلمة محاكاة.[1]

وبالتّالي يمكن القول أنّ هذا المصطلح ليس عربيًّا، إنّما نُقل عن الحضارة اليونانية القديمة وخاصّة آراء أفلاطون وأرسطو الفلسفيّة حيث وصلنا عبر التّراجم و الشّروحات المختلفة الّتي قام بها الفلاسفة المسلمون. وسنتطرّق في هذا الفصل لأهّم ماجاء به الفلاسفة الغرب والعرب حول المحاكاة وعلاقتها بالفنون، والصلة الّتي تربطها بالخيال الأدبي.

أولا: – المحاكاة عند الغرب.

1 –المحاكاة عند أفلاطون:(اليونان428ق.م–327ق.م)

تتبلور فلسفة أفلاطون فيما أسماه بالمحاكاة imitation فالفنون عنده ومنها الشعر محاكاة للواقع الذي هو محاكاة لعالم المثل.

فالظّاهر من هذه النظرية اتباع أفلاطون لفلسفة ميتافيزيقيّة أراد بها الوصول إلى الحقيقة المطلقة، وهذا ما أكدّه فؤاد زكريّاء.حيث قال:" تعدّ نظريّة المثل الأساس والمنطق الذي يبني عليه

[1]– جيروم ستونليتز، تر ، فؤاد زكرياء، المؤ سسة العربيّة للدّراسات و النّشر، بيروت، لبنان، ط2 ،1981، ص 155.

فلسفته بكاملها في الفن والجمال والتي أراد بها التعبير عن طبيعة النظرة العقلية إلى العلم من حيث تخليها عن الطابع العرضي للظواهر المتغيرة".[1]

حيث أكّد أفلاطون أنَ الموجودات " قائمة بذاتها، مستقلّة عن الكثرة المتغيرة، بل عن الذهن المدرك ذاته "[2]، ومنه أبعد أفلاطون الصُّور المتمثِّلة في الظّاهر الحسّي المتغيّر(الطّبيعة) عن الحقيقة،معتبرًا إيَّاها محاكاة للعالم المِثالي، وبالتّالي تصلنا ناقصة، نفسها نفس المحاكاة الفنّية، وهذا لاعتمادها على الحواس في نقل الصور.

وقد قام بتوضيح هذه النّظرية بإعطائه عدّة أمثلة نذكر منها مثال "الفراش" حيث قال:"...لا نَدهشنَّ اذا وَجدنا أنّ أشياء محسوسة كالفراش ليس إلاّ ظلالاً بإزاء الحقيقة ... هنالك ثلاثة أنواع من الفراش: واحد منها يوجد في طبيعة الأشياء وهذا إذْ لم أكن مخطئًا نَنْسُبه إلى صنع الله ... والثّاني عمله المنجد ... والثّالث هو صنع الرّسام ... ولما كان ناظم المأساة مقلِّداً أمكننا أن نَتَكَهَّن كذلك أنّه مع كل المقلّدين الثالث في إنحداره من الملك ومن الحقيقة ... ألا يمكننا القول أنّ في كل شيء على حدة ثلاثة فنون. خاصة مجال الفن الأوّل استعماله والفن الثاني صنعه،والثالث تقليده".[3]

و ممّا سبق يمكن القول أنّ الفنان عنده يحاكي المظاهر المادّية المتمثّلة في الطبيعة فقط. لا الصّور العقلية المتمثّلة في عالم المُثُلْ، وبالتّالي ينقل معارف وصور ناقصة عن الحقيقة، فالرَّسّام عندما يصوّر فراشًا أو شيئا في عمله الفنّي لا يصوّره على حقيقته، إنّما يحاكي ويقلّد صورة الفراش المصنوع الّذي بدوره يحاكي صورة الفراش الموجود في العالم المثالي.

---

[1]- فؤاد زكرياء،جمهورية أفلاطون، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،2004م، ص 151.

[2]- المرع نفسه ، ص147

[3]- عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب،سوريا،1411هـ،1991م، ص 41.

فنظريته كانت تعبيرًا عن "نظرية عقلية كلّية "[1]، ذلك لأن فلسفته المثالية ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة أي أنها توّجت الوجود كلّه بعالم المثُل.

و بالتّالي يقدّس أفلاطون العقل في نظريّته ويحقر كل ما هو محسوس لأنّ العقل يقدم معارف حقيقية، عكس الحواس الّتي توقع المتلقّي في الخطأ.

فمن خلال ما سبق يمكن القول أنّ أفلاطون قسّم الوجود إلى ثلاثة دوائر بسّط فيها طريقة عمل المحاكاة ،" فالدائرة الأولى هي دائرة المثُل والمدركات العقلية وهي دائرة الحقائق الكليّة والدّائرة الثانية هي دائرة العالم المحسوس والطّبيعة والواقع والدائرة الثّالثة هي دائرة الفنون والعلاقة التي تربط بين هذه الظّواهر الثلاث هي علاقة محاكاة وتقليد".[2]

من خلال هذا التّقسيم يمكن اعتبار الفن"محاكاة لمحاكاة" [3]، فأفلاطون يرى أن عالم المثل هو العالم المِثالي الذي لا يشوبه أي خلل وهو عالم الحقيقة، أمّا العالم المحسوس فهو محاكاة لعالم المثل،أما الفنون ومنها الشّعر فهي محاكاة لعالم الطّبيعة المحسوسة والتي بدورها محاكاة لعالم المثُل. ومنه يبتعد الفن بدرجتين عن عالم المثل(الحقيقة)، وهذا ما و ضّحه في مثال الفراش الّذي سبق وذكرناه.

و بما أنّ الحقيقة أساس نظريّة أفلاطون، فقد جعلها عماد فلسفته العقليّة، وبالتّالي أبعد الفنون عن دولته المثاليّة أو مدينته الفاضلة كما يسميها، وأعطى قيمة للفلاسفة لما لهم من ن ظرة تأمليّة في جوهر الأشياء، وهذا ما أكده حين قال:"فالمحبُّ يصل إلى أرق أنواع المعرفة بالتّدرّج في

---

[1]– عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم ، ص 48.

[2] – ينظر، شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1962، ص 15.

[3] – أحمد فؤاد الأهواني ، أفلاطون، دار المعارف، القاهرة، ط4، دت، ص 156.

الإدراك. والمحب هو الفيلسوف. أمّا الشّاعر، أو الفنّان بعامة ، فإنّه يعكس لنا في فنّه خيالات الأشياء أو مظاهرها لا جوهرها. وهي في ذلك مرتبة دون الفيلسوف، بل دون مرتبة الصّانع".[1]

و بما أن المحكاة تعتمد على الحواس في نقل المظاهر الطبيعية، فإنها تنقل ظلال العالم المثالي فقط وهو ما يرفضه أفلاطون في فلسفته المثالية، إذ يحطّ من قيمة الحواس لأنّها تعطينا معارف مزيّفة وبالتّالي لا ترقى إلى الحقيقة التي يمكن إدراكها إلا عن طريق العقل.

فباسم الحقيقة والفضيلة "يحقر أفلاطون المحاكاة وجميع الفنون التي تعتمدها وخصوصا الشعر موجبا طردها من دولته المثالية، دولة عقلية منظمة، والشعر عاطفي قلق فضلا عن أنه ضار حقير".[2] إذْ لا يسمح منه(الشعر) إلاّ بما يعين على الفضيلة ولا يكفي أن يقال أنّه جميل ليسمح به.[3]

كما يرى أنّ الفن إنما هو تقليد للطبيعة ومحاكاتها، فهو ليس إلاّ إبراز صورة الأشياء المحسوسة كما أنّ هذه الأشياء المحسوسة ليست إلاّ صورة للمثل، فالفن ليس إلاّ صورة لصورة.[4]

ويمثّل أفلاطون المحاكاة بقصّة الكهف الّتي يروي فيها قصّة أناس مسجونين في كهف مكبّلين من أيديهم وأرجلهم لا يستطيعون الحركة ولا التلّفت، وفي هذا الكهف يوجد فتحة تتأجّج أمامها نار عظيمة تلقي ضوءاً يمتّد داخل الكهف وأمامهم جدار لا يرون عليه إلاّ ظلالهم وظلال الأشياء. وأشباح الأشخاص الّتي تتحرك في الخارج، كما أنّهم لا يسمعون سوى صدى الأصوات

[1] – محمّد غنيمي هلال، النقد الأبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنّشر، مصر، ط6، 2005 ،ص 32.

[2] – مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص 90.

[3] – أحمد أمين، زكي نجيب محمود، قصة الفلسفة اليونانية، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1935، ص 181.

[4] – المرجع نفسه، ص 181.

الخارجية،فإدراك هؤلاء النّاس للأشياء يشبه إدراكهم لظلال النّار على جدران الكهف، فيخالونها الحقيقة الوحيدة كونهم لا يملكون أية فكرة عن الواقع.[1]

من خلال هذه القصّة يوضّح لنا أفلاطون المحاكاة وطريقة عملها إذ اعتبر أنّ العالم الخارجي هو عالم المثل أو العالم الحقيقي ، و الظلال المرتسمة إلى جدران الكهف هي العالم المحسوس ولا يعرف حقيقة هذا العالم إلاّ من بلغ درجة من العلم والتأمل قاصداً الفلاسفة.

أما الشُّعراء والفنانون فَفِكْرُهُم محدود كونهم يعتمدون كلّ الحواس في وصف الطبيعة الّتي هي بدورها محاكاة لعالم المثل. وكلّ ما يعتمد على الحواس فهو غير مرحب به في دولته المثالية.

كما يُشبه أفلاطون الشعراء و الفنانين بالمرآة فكلاهما يعكس العالم الطبيعي فيقول أفلاطون في هذا الطرح:"إنّ الفن أيسر سبيل إلى تقديم صورة سطحية للعالم بأكمله، فالفنان يدّعي لنفسه القدرة على محاكاة كلّ شيء أما السّبيل إلى ذلك فهو أن تأخذ مرآة وتديرها إلى كلّ الجهات فإنك في الحال تصنع الشّمس وكل ما في السماوات والكواكب والأرض وتصنع لنفسك وغيرك من الناس،والحيوانات والأواني. "[2]

من خلال هذا القول يتَّضح لنا أن أفلاطون استخدم كلمة "مرآة" قاصدا إبعاد الفنّ والشعر عن عالم الإبداع، فهو يرى في قصيدة الشاعر مرآة تعكس صور المحسوسات فقط ، وبالتالي يقدم للناس صورة سطحيّة للعالم تحول بينهم وبين جوهر المعرفة والحقيقة.

كما نجدهفي مواضع أخرى يردُّ الشِّعر إلى ربّات الآلهة فيرى فيه إلهاما لايصدر إلاّ عن آلهة،فالشعراء في نظره تابعين للآلهة التّي تقوم بإلهامهم، وهذا ما أكّده في قوله: "حين يظفر ذلك الإلهام بروح ساذجة طاهرة، فإنّه يوقظها ويسمو بها، فتمجد– بأناشيد أو بأية أشعار أخرى –

[1] – ينظر، كميل الحاج، الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2001، ص 47.
[2] – عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص 42.

مآثر الأجداد، فتربّي الأجيال.أمّا ذلك الّذي حرم النّشوة الصادرة عن آلهة الفنون، ثم يجترئ على الاقتراب من أبواب الشعر، واهما أنّ الصّنعة تكفي لخلق الشاعر، فإنّه لن يكون سوى شاعر ا ناقصل لأنّ شعر المرء بارد العاطفة يظل دائما لا إشراق فيه إذا ما قورن بشعر الملهم." [1] فالشعراء ليسوا أحرارا في قول الشعر. فهو لايقوم إلاّ بترديد مايُلهم به من طرف الآلهة.

هذا ما أكّده حين قال: "كلّ الشعراء المجيدين شعراء الملاحم وشعراء الغناء على سواء يؤلفون شعرهم الجميل لا عن فنّ أو حذق، ولكن لأنّه يوحي إليهم ولأنّ روحا نتقصهم".[2]

من هنا ينفي الخاصية الإنسانية للشعر مبعداً إيّاه عن الواقع لأنّه من صنع الآلهة . حيث عدّ الشاعر على أنّه ..."كائن أثيري مقدس ذو جناحين، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم، ويفقد في هذا الكائن الإلهام إحساسه وعقله. وإذا لم يصل إلى هذه الحالة فإنّه يل غير قادر على نظم الشعر أو استجلاب الغيب. وما دام الشّعراء والمنشدين لا ينظمون أو ينشدون القصائد الكثيرة الجميلة عن فن، ولكن عن موهبة إلاهية لذلك لا يستطيع أحد منهم أن يتقن إلا ما تلهمه إيّاه ربّة الشعر.. لذلك يفقدهم الإله شعورهم ليتّخدهم وسطاء كالأنبياء والعرافين الملهمين، حتى ندرك –نحن السّامعين– أنّ هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرّائع إلاّ شاعرين بأنفسهم وإنّ الإله يحدّثنا بألسنتهم." [3]

فمن هذا المنطلق يُنكر أفلاطون دور الخيال في القول الشعري لأنّ الإلهام يأتي من الآلهة وبالتّالي يكون الشّاعر وسيطا يوصل الرّسالة فقط .

---

[1] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 29

[2] – سهير القلماوي، فن الأدب المحاكاة، مكتبة الحلبي، القاهرة، مصر، 1953 ، ص 76.

[3] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ،ص 28

من خلال ما سبق نلحظ تناقض أفلاطون في آرائه الفلسفية، فنجده تارةً ينبذ الشعر كونه"يفسد أسماع السامعين"،[1] لاعتماده على الحواس ومرة أخرى يرد الشعر إلى إلهام ربات الشعر مجرّداً إيّاه من الخصائص الإنسانية وفي كلا الطّرحين ينكر دور الخيال في العمل الأدبي، في حين "كان شعراء اليونان يختلقون الأشياء والموضوعات أو القصص الخيّالية الّتي لا تمت إلى الواقع بصلة أو ليس لها أي وجود إلاّ في خيالاتهم ومن ثم يبنون عليها أشعارا خيالية".[2]

و بما أنّ العقل هو المسيطر على فكر أفلاطون، فانّه يرى أن الخيال مصدر للوهم ودافع للخطأ لاعتماده على ما تقدمه الحواس من مدركات، فهي تحاكي الواقع الّذي بدوره يحاكي العالم المثالي وبالتالي يبتعد عن الحقيقة أو عالم الكلّيات كما يرى ويحاكي عالم الظلال فقط.

ولم يتطرق أفلاطون في كتبه وفلسفته إلى مصطلح الخيال وإعطائه مفهوما واضحا له، كما لا نجد لديه حديثا عن كلمة التّخْييل الشعري ولكنّ نظريته في المحاكاة أعطت الأساس والمنطلق الّذي اعتمد عليه النّقاد والفلاسفة من بعده، مع الإفاضة على أفكاره وتوضيحها وتعديلها.

2 – المحاكاة عند أرسطو(اليونان 384ق.م–322ق.م):

يعدّ أرسطو من تلامذة أفلاطون، فقد أخذ منه العلم والمعرفة، ولكنّه لم يوافقه في بعض الآراء خاصّة فلسفته المثالية، ومن بين المواضيع التي أخدها أرسطو عن معلّمه موضوع المحاكاة وعلاقتها بالفنون.

فقد استخدم أرسطو مصطلح المحاكاة الذي ورثه عن أستاذه، ولكن أعطاه مفهوما يختلف عن مفهومه وهذا راجع إلى اختلاف النظرة الفلسفية لكل منهما.

---

[1] – فؤاد زكرياء، ، جمهورية افلاطون ، ص 28.

[2] – علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص 20.

فأفلاطون أصلا "ذو نزعة صوفية غائيّة، بينما أرسطو ذو نزعة علمية تجريبيّة". [1] هذا هو الفرق الكامن في نظرة كل منهما.

إذْ اعتبر أرسطو"الفنّ محاكاة للطبيعة ولكن الطبيعة ليست محاكاة لعالم عقلي" [2] مثالي كما زعم أفلاطون .

فالمحاكاة عند أرسطو أعظم من الحقيقة و من الواقع، لانّها تحاكي الطبيعة وتساعد على فهمها . وهذا ما أكّده محمد غنيمي هلال حيث قال:" فالمحاكاة ليست قصرا على إنتاج ما في الطّبيعة، أو نقل صورة لها، وليست كذلك وقوفا من الفنّان عند حدود التّشابه الخارجي للأشياء، ولكنها محاكاة لجوهر ما في الطّبيعة لإكمالها وجلاء أغراضها."[3]

وقد قسّم أرسطو المحاكاة إلى ثلاثة أنواع هي محاكاة الواقع أي كما هو كائن فعلا ومحاكاة كما يمكن أن تكون، ومحاكاة للمثال أي كما يجب أن تكون، ويوضّح ذلك في قوله:"لمّا كان الشاعر محاكيا شأنه شأن الرّسام وكل فنان يصنع الصّور فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصّور الأشياء إمّا كما كانت، أو كما هي في الواقع ، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه أو كما يجب أن تكون وهو إنّما يصوّرها بالقول ويشمل الكلمة الغريبة والمجاز وكثيرا من التبديلات اللّغوية الّتي أجزناها للشّعراء".[4]

وقد شرح غنيمي هلال هذه الطرق وحلّلها كي يصل المعنى للقارئ، فرأى أن الطريقة الأولى يقصد فيها أن يراعي الشّاعر نماذج الواقع ليكشف عما يريد من وراء تصوير هللواقع مع إكمال له،والطريقة الثانية أن يصّور الأشياء والأشخاص كما يراهم الناس ويعتقدون فيهم، فذلك ما

---

[1]- عصام قصبجي، أوصول النقد العربي القديم، ص 50.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 48

[4]- أرسطو فن الشعر ، تر، عبد الرحمن بدوي .دار الثقافة، بيروت، 1973، ص 26.

يسهل الإعتقاد في التّصوير العام وفي مجرى الأحداث حتّى ولو كانت في واقع الأمر مستحيلة،وهذا مانجدهفي الحديث عن الأساطير واستخدامها في الشعر.

أمّا الطريقة الثّالثة تتمثّل في أن يصّور الشاعر الأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه، فمثلا يصوّرهم أبطالا ناذِرِي المثال في بطولتهم، وهذه النّذرة محالة في الواقع ولكن يسوغها أنّه يصوّرهم كما يجب أن يكونوا.[1]

ويوضح أرسطو هذه الطريقة فيقول:" بما أن المأساة محاكاة لأناس أفضل منّا، فعلينا أن نتبع طريقة مهرة الرّسامين فهؤلاء حين يريدون تقديم صورة خاصة من الأصل، يرسمون صورة أجمل من الأصل وإن كانت تشابهه، وهكذا حال الشاعر فإذا حاكى أُناسًا شرسين أو جبناء أو فيهم نقيصة من هذا النوع في أخلاقهم فعليه أن يجعلهم أناسًا ملحوظين فيما هُم عليه".[2]

وبالتالي إذا ما أراد الفنان تصوير منظر طبيعي، فإنه لايتقيّد بما يتضمّنه ذلك المنظر بل يصوّره في أجمل ما يكون.

وبالتّالي نفى أرسطو نظريّة أفلاطون الّذي عدّ المحاكاة مرآة ، وأسقط تهمة النقل الآلي لصورة الأشياء حيث أكّد "أنّ الفنان لا يحاكي الطبيعة ولكن يجمّلها... فالفن يجمل الطبيعة. ويبدو كأنّه يضرب المثل كي تحاكيه الطبيعة ولا يحاكيها، والفنان لا يقتصر على رسم الواقع المباشر لظواهر الأشياء ولكنّه يعبر عما هو جوهري فيها"[3]؛فليس إذن الشاعر ذلك الإنسان المسلوب الإرادة كما زعم أفلاطون، بل هو مخترع، صانع يتمتع بالقدرة على الاختيار بحيث يخترع لقصّته أفعالا

[1]- ينظر، محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، ص55، 56.

[2]- المرجع نفسه، ص 56.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

وأسماء...فعمله "ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن على مقتضى الرّجحان أو الضرورة".[1]

وقد ميّز أرسطو بين الشاعر والمؤرخ"ذلك أنّ المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً و الآخر يرويها نثرا... وإنّما يتمايزون من حيث أنّ أحدهما يروي الأحداث الّتي وقعت فعلا. بينما يروي الآخر الأحداث التي يمكن أن تقع".[2]

وهذا هو "مجال الخلق الفنّي..." [3] وهو فرق ما بين المؤرخ والشاعر، وعلى قدر براعة الشاعر في الإنابة عن قضاياه العامة بواسطة ترتيب الأحداث وتصويرها تكون جودة شعره ولذا لاينبغي له أن يتأنّق في اللّغة.لأنّ تنميقها يخفي الأخلاق والأفكار. ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الخلق. وتمتاز بفخامة العبارة وجلابة الفكر، لما بلغ المراد من المأساة. إنّما يبلغه حقا بمأساة أقل عبارة وفكرة ولكنّها ذات خرافة وتركيب فعَّال.[4]

فمن خلال ماسبق يتّضح أنّ " الشاعر ينبغي أن يكون أوّلا صانع القصص قبل أن يكون صانع الأوزان، لأنّه يكون شاعرا بسبب ما يحدثه من محاكاة." [5] ومنه أبعد أرسطو الأوزان من الشعر حيث قال :" فقد تصاغ أقوال –هيرووتس– في أوزان فتظل تاريخا سواء وُزِنت أم لم تُوزن"[6]، فالمؤرخ يروي ما وقع حتى لو استعمل الأوزان، والشاعر يتبّؤ بوقوع الأشياء .

---

[1]– عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص 50 .

[2]– رمضان الصّباع، في نقد الشعر العربي المعاصر،دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2002، ص 27، 28.

[3]– محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث، ص 54.

[4]– المرجع نفسه ، ص ن.

[5]– عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم،ص 55.

[6]– المرجع نفسه ، ص 51

فمحور أرسطو للمفهومات السابقة أمران هما:" المقدرة الفنّية لدى الشاعر، ثم حالة الجمهور".[1]

حيث تتمثّل مقدرة الشاعر الفنّية في أنّها قد تجعل ما يبدو نادراً أو مستحيلا في العادة مُمكنًا لدى الجمهور، وليس ذلك عن طريق براعة الأسلوب في الحوار فحسب ، ولكن عن طريق ترتيب الأحداث وسبك الحكاية أيضا.

وهذا ما أكّده حين قال :"أمّا إذا أدخل الشاعر الأمر اللاّمعقول، وعرف كيف يضفي عليه مظهرا من الحقيقة، فله ذلك على الرّغم من استحالته" [2]، مدعما قوله بالأوديسا وتوظيف هوميروس بعض الأمور الغير معقولة في شعره، لكن براعته في سبكها أضاف للقصيدة عذوبة وجمالا.

أمّا المستحيل الّذي يعجز المؤلف عن تبريره هو ما يسمّيه المستحيل فنّيا، وينفيه أرسطو من العمل الأدبي على إطلاقه.

أمّا فيما يتعلق بالجمهور فلن أرسطو يلحظ الواقع أو الممكن من ناحية، ويلاحظ إمكانية الجمهور من ناحية ثانية.

حيث يختلف الجمهور باختلاف العصور. فالجمهور اليوناني مثلا كانت لديهم أمور مألوفة على غير هذا العصر، فقد كانوا يعتقدون بمعجزات الآلهة وفي الأساطير، وهذه الأمور مستحيلة عقلا في ذاتها... " ولكن لتقبل الجمهور لها كان للشعراء أن يصوّرها ويروووها لا على وجه أنّها أمثل، ولا على وجه الصّدق، بل كما يقول كسينوفانس: على وفق الرّأي الشّائع[3].

---

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، ص 57.

[2]- المرجع نفسه، ص 57.

[3]- المرجع نفسه ، ص 58.

وبالتالي فمبرّرات المستحيل أو غير الممكن محصورة في مقدرة الشاعر وفي تصويره لما يجب أن يكون،وفي اعتقاد الجمهور، أو مراعا ة المحتمل، وفي الحالات تبعد الشعر من الحقيقة أحيانا في الأحداث للوصول إلى الغاية وهي الإقناع الفنّي. بإلباس القضايا العامة لباسها من التصوير وهذا غير المستحيل الّذي يقصيه أرسطو من الشعر بلا استثناء.

ويستثني أرسطو توظيف الأمور المستحيلة في الشعر إلاّ للضرورة المتعلقة بالجمهور، كي يصل الشاعر إلى غايته، ولكن بعد ذلك يفضل أرسطو مراعاة الحقيقة في غير هذه المواطن التي هي بمثابة استثناء لديه إذ يقول "فإذا وجد في الشعر أمور مستحيلة هذا خطأ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره، إذا بلغنا الغاية الخاصّة بالفنّ."[1]

ونظرية أرسطو في ذلك غنّية بمعانيها، فهي إلى ربطها التصوير الأدبي ببراعة الكاتب ومراعاة الجمهور،تُنْبِئُ كذلك بما سيكون –بعد– من تطور للأدب متى ارتقى الجمهور وبالتّالي يصل الشّاعر إلى تصوير الحقيقة ومراعاتها بدون أدنى عائق.[2]

فمن خلال ما سبق يمكننا استخلاص بعض الفروق فيما يخص محاكاة أفلاطون وتلميذه أرسطو، فالمحاكاة عند أفلاطون تعتبر تقليدا عكس أرسطو الّذي يعتبرها إبداعا فنّيا.

والفنون عند أرسطو تحاكي الطبيعة وتساعد على فهمها... إذْ يُتِمُّ الفنّ ما تعجز الطبيعة عن إتمامه،لأنّه في مُحاكاتِه يكشف عما ينقصها.

بينما يرى أفلاطون الفنون على أنّها محاكاة لمحاكاة وبالتّالي تعطي صورة ناقصة للعالم المثالي.

---

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، ص 59.

[2]- المرجع نفسه ، ص ن.

أقر أفلاطون بعالم المثل، في حين أسقطه أرسطو من حسابه.

لم يعترف أفلاطون بالحواس في العمل الفني لأنّها كانت تعطي معارف خاطئة. بينما أرسطو اعتبرها عماد الشعر، لأن عالم الشعر كامن في المظاهر الحسّية.

الشاعر عند أفلاطون إنسان مسلوب الإرادة يتلقى الشعر عن طريق الإلهام، أما ارسطو فيعتبره مخترع صانع يتمتّع بالقدرة على الاختيار.

ومنه يختلف مفهوم المحاكاة عند أرسطو عن مفهوم أفلاطون اختلافا جوهريًّا نابعًا من اختلاف النّظرة الفلسفيّة، لكلّ واحد منهما.

ثانيا: المحاكاة والتّخييل عند الفلاسفة العرب و المسلمين:

إستفاد الفلاسفة والمفكّرون العرب المسلمين من دراسات أرسطو وتأثّروا بما جاء دراسته عن النفس فقاموا بشرح كُتُبِهِ وعلّقوا عليها، وحاولو تطبيق بعض ما قاله عن الشعر العربي.[1]

والحق أن الترجمة العربية لكتاب الشعر"لأرسطو" لا تكاد تخلو من لبس وخطأ وسوء فهم إذ خلطوا بين الخيال والوهم وبعض المصطلحات الأخرى.

وبالتّالي تعددت المصطلحات الّتي تناول بها الفلاسفة المسلمون الشعر، والسّمات النّوعيّة الّتي تميّزه عن سائر "الأقاويل".

ومن أهم هذه المصطلحات وأكثرها تردّداً عندهم نجد مصطلح "تَخَيُّل ومحاكاة وتخيِيل".[1] وإن كانت هذه المصطلحات لاتتناقض فيما بينها، لأنّ كلّ منها يتناول العمل الشعري من إحدى زواياه.

[1]– فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في التّراث النقدي والبلاغي عند العرب، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، السعودية، 1989، ص 70.

فيصبح تَخيُّلاً من زاوية المبدع، ومحاكاة من زواية علاقة العمل الأدبي بالواقع، وتخييلا من زواية المتلقي".[2]

1 – المحاكاة و التّخيِيل عند الفرابي (259هـ–339هـ).

قد كان الفرابي من الفلاسفة السَّبَّاقين لِتَرجمة وشرح الفلسفة اليونانيّة خاصّة فلسفة أرسطو ونظريته في الشعر والمحاكاة، وقد فسّر الفرابي المحاكاة الأرسطيّة بالتَّخيُّل، موضّحا لمن تلاه من الفلاسفة الصّلة بين الشِّعر والتَّخيُّل.[3]

ويرجع فضل الفرابي إلى أنّه لم يكتف بشرّاحِ أرسطو المتأخّرين لتمثّل نظرية المحاكاة الآرسطيّة،ذلك لأنّه استعان بدراسات أرسطو عن النفس، فربط على هذا النّحو بين حديث أرسطو عن الشعر وح ديثه عن النّفس، ومن ثم أزال الفجوة بين علم النّفس الأرسطي ونظرية المحاكاة الشّعرية. وأقام الفكرة الأرسطيّة على تمثّل الغاية من الشِّعر فيما يوحي به من وقفة سلوكيّة يدفع الشاعر إليها المتلقي بأقاويل مخيّلة بينها وبين السلوك المرتجى علاقة نفسية قويّة.[4]

بمعنى أنّ القصيدة تقدّم لمخيّلة المتلقي مجموعة من الصوّر تستدعي من ذاكر ته طائفة من الخبرات المختزنة تتجانس محتوياتها مع صور القصيدة.[5]

فالشاعر عندما يلقي بقصيدته على المتلقي، يثير نفسيّته مما يؤدي به إلى الإنفعال والتّأثر،ذلك لاسترجاعه لخبراته الماضية والإحساس بها.

---

[1]– ألفت محمد كمال عبد العزيز ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1984، ص 15.

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

[3]–ينظر: عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 178، 179.

[4]– عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه ، ص 179.

[5]– المرجع نفسه، ص ن.

ويعرّف الفرابي الشعر أو الأقاويل الشعرية بأنّها هي "الّتي من شأنها أن تؤلّف من أشياء محاكيّة للأمر الّذي فيه القول".[1]

أو أنّها هي "الّتي توقع في ذهن السّامعين المحاكي للشيء".[2]

فمن خلال هذين التعريفين يمكننا القول أنّ الشعر عند الفرابي يقوم على المحاكاة،واعتماد الشعر على المحاكاة يربطه بالفنون الأخرى كونه يتشابه ويشرك معها في كونها محاكاة،وما يميّز الشعر عن الفنون الأخرى هي الوسائل الّتي يستعملها المحاكي ، وذلك ما يدركه الفرابي من خلال تفريقه بين المحاكاة بالقول والمحاكاة بالفعل.

وقد أكّد هذه النظرية فقال :"فإنّ محاكاة الأمور قد تكون بفعل وقد تكون بقول، فالّذي بفعل ضربان: أحدهما أن يحاكي الإنسان بيده شيئا ما مثل أن يعمل تمثالا لا يحاكي به إنسانا بعينه أو شيء غير ذلك... والمحاكاة بقول هو أن يؤلف القول الّذي يصنعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الّذي فيه القول وهو أن يجعل القول دالاً على أمور تحاكي ذلك الشيء".[3]

فالفرابي إذن يميّز بين نوعين من المحاكاة، والّذي يميّز الشعر عن الفنون الأخرى أنّه يتوسّل بالقول –أواللّغة– واللّغة هنا خاصّة تتسم بالمحاكاة ، فقدرات الشاعر الإبداعية وعبقريته في القول الشعري تظهر في جمعه بين الصور المتباعدة ، واسترجاعها من ذاكرته وتركيبها من خلال حيل صناعية كالتّشبيه والاستعارة ...وغيرها، قصد إثارة المتلقي و هزّ نفسيته .

ويوضّح الفرابي الفرق بين هذين النّوعين عندما يشير إلى اتفاق كل من الشعر والرّسم، أو ما يسميه "بصناعة التزويق" أو في أنّ كليهما يقوم على "المحاكاة"أو "التشبيه". غير أن كل منهما

---

[1]– ألفت كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، ص 77.

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

[3]– مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب،ص 93.

في الوقت نفسه له وسيلته الخاصّة في التعبير عن تلك المحاكاة، فالرسم يستخدم الأصباغ والشعر يستخدم الأقاويل.

هذا ما أكّده حين قال :" إنّ بين أهل هذه الصّناعة (يقصد الشعر) وبين أهل صناعة التَّزويق مناسبة، وكأنّهما مختلفان في مادّة الصِّناعة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها، أو نقول:إنّ بين الفاعلين والصُّورتين والغرضين تشابهاً، ذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل وموضع تلك الصّناعة الأصباغ، و أنّ بين كليهما فرقا إلاّ أنّ فعليهما جميعا التّشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام النّاس وحواسِّهم".[1]

ويعد الفرابي الشعر"قول أو كلام مخيّل". [2] ومنه يقوم الشاعر بعملية التّخيل في يقظته وهذا ما يشير إلى أنّه صاحب مخيلة فعّالة نشيطة...فالشاعر يستعيد الصور الحسّية أو معاني الصّور المدركة المخزونة ثم يعيد ترتيبها أو تشكليها بصور جديدة وهيئات تماثل الواقع أو تخالفه و إنّ هذه الصّور المتشكلة لا يشترط فيها الصّدق أو الكذب. إذْ يقول :" الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الّذي خيّل له فيه مما يلتمس طلب له أو مهرب منه...سواء أصدق فيما خيّل إليه من ذلك أم لا، كأن الأمر في الحقيقة على ما خيل له ولم يكن".[3]

والمحاكاة عند الفرابي نوع من الإيهام بشبيه الشيء، وفي الوقت نفسه يبعدها عن المغالطة السوفسطائية.

إذ يقول في هذا الصدد:"ولا يظنّن ظان أن المغلّط والمحاكي قول واحد، وذلك أنهما مختلفان بوجوه، منها أن غرض المغلّط غير غرض المحاكي، إذْ المغلّط هو الّذي يغلط السامع

---

[1]- ألفت كمال عبد العزيز" نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، ص 78.

[2]- علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة و الأدب والمسرح، ص 67.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود. وأن غير الموجود موجود فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النّقيض، لكن الشبيه، ويوجد نظير ذلك في الحسّ، وذلك أن الحال الّتي توجب إيهام الساكن أنّه متحرك.مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره إلى الأشخاص الّتي هي على الشّطوط.أو لمن على الأرض وقت الرَّبيع عند نظره إلى القمر و الكواكب من وراء الغيوم السَّريعة السَّير هي الحال المغلطة للحس، فأمّا الحال الّتي تعرض للناظر في المرائي والأجسام الصقيلة هي الحال الموهمة شبيه الشيء".[1]

بالتالي يفرّق الفرابي بين الإيهام الّذي تعتمد عليه المغالطة السوفسطائية والإيهام بشبيه الشيء الّذي تقوم عليه المحاكاة الشعرية ذلك أن الخيال الشعري الّذي يتجسّد في المحاكاة لا يعنيه أن يفيد أن الشيء حقيقي أو غير حقيقي وإنّما يعنيه أن يحقق تأثيرا ما (التخييل) عن طريق تقديم الشبيه أو المثيل في حين تعني المغالطة السوفسطائية بأن تثبت شيئا ما على أنّه الحقيقة ولو كان مناقضاً للحقيقة.[2]

ومنه نلحظ أن المتلقي يم ثّل دورا هاما في العملية الإبداعية عند الفرابي إذْ يعتبر المحاكاة الشعرية قوة المتلقي في تصوّر الصورة وتكوينها في مخيلته فالشعر يؤثر في المتلقي، ويثير نفسيّته سواءٌ بالانقباض أو الانبساط، هذا حسب الصورة المتمثّلة في القول الشّعري.

أمّا الشاعر فيستقي صوره من المتخيلة ويترك لعقله فرصة ضبط التخيّل وتوجيهه الوجهة الّتي يريد، ومن ثَمَّ يؤثر في القوّة المتخيِّلة للمتلقي عن طريق الرّموز اللّغوية(الأقاويل الشعرية) الّتي

[1]- ألفت كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص 81.

[2]- المرجع نفسه ، ص ن

ينطلق بها ،ومرهـ تثار القوّة النّزوعية عند المتلقي باعتبارها قوة تابعة للقوى المتخيّلة وخادمة لها. فتؤدي هذه الآثار إلى فعل أو انفعال وهو ما أطلق عليه الفرابي(بالتخييل).[1]

ومنه يمكن القول أنّ أساس العمليّة الشّعريّة عند الفرابي هو التّخييل، فقد اهتم هذا الفيلسوف بالمتلقي وقدراته التّخيّليّة، وانفعالاته النفسية وأهمل المبدع وقدراته الإبداعية وعبقريته في المؤالفة بين المعاني و الصُّور المتباعدة .

2 – المحاكاة والتّخيِيل عند ابن سينا (بخارى370هـ–428هـ).

إذا كان الفضل يعود للفرابي في توضيح الصّلة بين الشِّعر والتّخَيُّل للفلاسفة والنُّقّاد الّذين أتوا من بعده، فإن لابن سينا الفضل في"إذاعة كلمة التّخييل مقترنة بالمحاكاة، ذلك أن هذه الكلمة لم تَرِد في ترجمة متّى ابن يونس".[2]

حيث عرّف ابن سينا الشعر على أنّه "كلام مخيَّلٌ" [3]، هذا ما يأكّد تأثّره بدراسات الفرابي للفنون.

وقد اتفق معهـ في فهم المحاكاة بوصفها ضربًا من التّخيِيل إذْ اعتبرها (المحاكاة) "إيراد مثل الشيء وليس هو هو".[4]

ويشرح ذلك بعدّة أمثالة كمحاكاة الحيوان بصورة، وتشبّه النّاس بعضهم ببعض، ومحاكاة بعضهم بعضا، ويوضِّح أن من المحاكاة ما يصدر عن صناعة. أو عن عادة، ويكون بفعل أو بقول.[1]

---

[1]– ينظر، علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص 67 ،68.

[2]– عاطف جودة نصر، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص 187.

[3]– ألفت محمد كمال عبد العزيز،نظرية الشعر، ص 91.

[4]– المرجع نفسه، ص 83.

فالمحاكاة عنده لا تنقل الشيء، كما هو بل تقدّم شبيهه. وهذا إن دلّ على شيئ انّما يَدُلُّ على تأثّره بأرسطو ونظرته للمحاكاة، حيث يرى هذا الأخير على انّ المحاكاة لا تقتصر على إنتاج ما في الطبيعة، أو على نقل صورتها ، انّما محاكاة جوهر ما في الطّبيعة ، لأكمالها والمساعدة على فهمها.

إضافة إلى أنّ المحاكاة مرادفة للتشبيه عند ابن سينا فهي مرادفة أيضا لما يُخيَّل، أو للتّخيِيل أو المخيِّلات وهذا ما نجِده في بعض أقواله كقوله:" والشعر من جملة ما يُخيِّل ويُحاكِي" [2]، وقوله:"أمّا التّخيِيلات و المحاكيّات".[3]

كما قرن مصطلح المحاكاة بالتّخيِيل، وبما أنّه يعرّف المخيّلات بأنّها "مقدّمات ليست تقال ليصدّق بها. بل لِتُخيِّل شيئًا على أنّه شيء آخر على سبيل المحاكاة"[4]، فإنّ هذا يوحي بأن المحاكاة مرادفة للمُخيِّلات أو الصورة الخياليّة المشابهة . كما يوضّح ذلك قوله:"لتخيّل شيئًا على أنّه شيء آخر".[5]

وبالتّالي يُمكن القول أن التَّخيِيل هو "جوهر الشِّعر عند ابن سينا، إلاّ أنّ قيمة هذا التّخيِيل لا ترجع إلى القائل، وإنّما إلى ما يخلّفه في السامع من إنفعال نفساني لا علاقة له بالعقل، فالشعر لا يخاطب العقل ولكنّه يخاطب الشعور"[6] .

---

[1]- مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص 95.

[2]- ألفت محمد كمال عبد العزيز،نظرية الشعر، ص 85.

[3]- المرجع نفسه ، ص ن.

[4]- المرجع نفسه ، ص ن.

[5]- المرجع نفسه ، ص ن.

[6]- عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص 75.

حيث عدّ التَّخييل على أنّه استجابة نفسية تلقائية، حيث قال فهو: "الكلام الّذي تدعن له النّفس فتنبسِط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رَويَّة وفِكر وإختيار، وبالجملة تَنفعِل له إنفعالاً نفسانيًا غير فكري سواء أكان القول مصدقا أو غير مصدق".[1]

وبما أن الشعر كلام مخيل، فلا يُشترط فيه الصّدق والكذب. لأنّ الغرض منه ليس إيقاع اعتقاد ما أو تصديق، وذلك أن سبب صناعة الشعر لم تكن للتصديق بل قامت على أساس التَّخييل إثارة نفس المتلقِّي.

حيث يرى أنّ النّاس أطوع "للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم، إذا سَمِع التّصديقات اسْتَكْرهَهَا وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التَّعجُّب ليس الصِّدق، لأنّ الصّدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له والصّدق المجهول غير ملتفت إليه".[2]

إن تلقي الشعر إذن لا يحتاج إلى رَوِيَّة، بل هو أقرَبُ إلى نفوس أولئك الّذين تكون قوتهم الخيالية أقوى من البرهانيّة، أوهم العامة من الناس الّذين يصعب عليهم إدراك المعقولات بالبرهان، وإنّما يدركونها عن طريق التَّخييل الشّعري.[3]

ولا يرجع ابن سينا المحاكاة الشعرية إلى اللّفظ فقط كما رأى الفرابي بل يقرّ على أن تكون من قبل الكلام أو اللّحن أو الوزن، أو تكون من قبل الكلام المخيَّلِ والوزن وفي هذا السّياق ورد قوله: "والشعر من جملة مايخيل ويحاكي بأشياء تلاثة، باللّحن الّذي يتنغم به، فإن اللّحن يؤثر في النّفس تأثيرًا لا يرتاب به. ولكلّ غرض اللّحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسّطه،وبذلك التأثير تصيير النّفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك، وبالكلام نفسه إذا كان مخيّلا

[1]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 267.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

محاكيا، وبالوزن فإن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر، وربما اجتمعت هذه كلها وربما إنفرد الوزن والكلام المخيل، فإن هذه الأشياء قد يفترق بعضها من بعض".[1]

برغم كل تلك التّصورات فقد وقع ابن سينا في ضرب من سوء الفهم، عندما اعتبر الخيال على أنّه حيلةً من الحِيَل الصّناعية، إذْ جعله ضربًا من الفطنة ونوعًا من الذّكاء المحدود والمهارة اللّغوية إذ يقول:" إنَّ القول الشّعري يتألّف من مقدمات مخيّلة وتكون تلك المقدّمات موجهة تارة بحيلة من الحيّل الصّناعية نحو التّخييل، وتارة لذواتها بلا حيلة من الحيّل، وهي أن تكون في معناها ذات معنى بديع في نفسه لا بحيلة قارنته"[2].

فالمحاكاة عنده نوع من الحيل الصّناعية من تشبيه و استعارة وكناية ، وبالتَّالي تصبح مرادفة للتصوير.

بناءًا على ما سبق يمكن اعتبار التّخييل على أنّه عملية تمويه أو إيهام "تقوم على مخادعة المتلقّي، وتحاول أن تحرّك قواه الغير العاقلة وتثيرها.بحيث تجعلها تسيطر أو تخدّر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها"[3]، ومنه يتأثّر المتلقي وينفعل مع الشّعر ويستجيب لمخيِّلاتِه.

أخيرا وبعد دراسة بعض الفلاسفة نلحظ أنهم لم يتوقفوا طويلا عند الشاعر، بإعتباره كائناً يَتميّز بقدرات تَخَيُّليّة فائقة، ولم يتعرضوا للحديث عن ملكة الخيال عنده، أو قدرة هذه الملكة على جمع الأشياء والتأليف بينها، فقد ركّزو على فعل "التَّخييل" أكثر ممّا ركّزو ا على فعل "التَّخيُّل"، أيّ أنهم اهتموا بما سميّ ب "سيكولوجيّة التلقي" أكثر من إهتمامه بسيكلوجيّة الإبداع.

---

[1] – ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر، ص 79.

[2] – عاطف جودة نصر، الخيال ومفهوماته، ص 183.

[3] – مختار بولعراوي، طبيعة الأدب عند الفلاسفة المسلمين، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر،العدد4 ،1997 ،ص50.

الفصل الثاني:

مفهوم الخيال الأدبي عند النّقاد

أوّلا: مفهوم الخيال والتّخيِيل عند النّقاد والبلاغيين العرب القدماء

1 -عبد القاهر الجرجاني

2 -حازم القرطاجني

ثانيا: مفهوم الخيال الأدبي في المذاهب النّقديّة الحديثة

1 – الخيال الأدبي في المذهب الكلاسيكي الغربي و العربي

2 – الخيال الأدبي في المذهب الرومانسي

أ -الخيال الأدبي عند نقاد المدرسة الرومانسية الغربية

1 – مفهوم الخيال الأدبي عند وليم وردزورث

2 – مفهوم الخيال الأدبي عند تيلر كولردج

ب – الخيال الأدبي عند نقاد المدرسة الرومنسية العربية

1 – مفهوم الخيال الأدبي عند عبد الرّحمن شكري

حظي الخيال بأهمية كبيرة في الخطاب النقدي العربي لا سيما أنّ العرب أمة أدب وشعر،حيث كان تأثير الفلاسفة المسلمين واضحا في إبراز و تفسير هذا المصطلح. فالعرب قديما لم يرجعوا الإبداع الفنّي (الشعر) إلى ملكة الخيال أو المبدع، بل اعتقدوا أنّ القول الشعري مرتبط بقوى خفيّة، أي لكلّ شاعر شيطان خاصّ به يوحي إليه بالشعر.

و هذا ما نلتمسه في التّرات العربي القديم إذ نجد أغلب الشعراء الفحول يفتخرون بشياطينهم،من خلال نصوصهم الشعرية، و كمثال على ذلك " الأعشى". إذ يقول في مقطع من إحدى قصائده:

ومَا كُنْتُ ذا قَولٍ و لَكِن حَسبْتَنِي إذْ مِسْحَلِ يَبْرِي لِي القَولَ أَنطقُ

خَليلانِ فيمَا بَيْنَنَا مِن مَودّةٍ شَرِيكَانِ جِنّي و إِنْس موفّقُ[1]

فشيطان الأعشى يسمّى "مِسْحَل". و قيل بأنّه تابعه و هو الّذي يمدّه و يوحي إليه بالشعر وهذا، ما نلحظه من خلال قوله: " إذ مِسْحَل يَبري لي القول أنطق ".

كما كان الشعراء يمرّون بمراحل فراغ إذ ينقطع الشّعر عنهم و تعجز قريحتهم حتى يَصْعُب على الشاعر أن ينظم بيتاً واحداً، حتى إذ حار أمره إستنجد بشيطانه و توسّل إليه لإنقاده من محنته. وقد أشار الأعشى في شعره على هذا الموضوع حيث قال:

دَعوتُ خليلي مِسْحلاً و دَعوا له جُهُنّامَ، جِدْعًا للهجين المذمّمِ! [2]

[1]- أبي منصور عبد الملك ابن محمد بن اسماعيل التعالبي النّيسابوري، ثمار القلوب في المضاف و المنسوب، ت ح ، محمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ط1، 2003، ص 64.

[2]- المصدر نفسه ، ص 65.

كما كان الشعراء قديما يزعمون أنّ الشياطين تلقي على أفواههم الشعر." و من كان شيطانه أَمْرَدْ كان شعره أجود".[1]

و قد ساد هذا الإعتقاد في تفسير الإبداع و امتّد عبر عدّة عصور، إلى أن وصل هذا الفكر العصر الإسلامي إذ نجد الفرزدق و هو يمدح أسد بن عبد اللّه القسريّ فيقول:

لِيُبْلِغَنَّ أَبَا الأَشْبَالِ مِدْحَتَنَا مَنْ كَانَ بِالفَوْرِ أَو مَرْوى خَراسَانِ

كَأَنَّهَا الذَّهبُ الإِبْرِيزُ حبّرها لِسَانُ أَشْعَر خَلْقِ اللَّهِ شَيْطَاناً [2]

فهذه الشياطين الّتي ذكرها الشعراء هي "شياطين قدرة و إبداع و ليست بشياطين غواية وإفساد"[3]، لأنّ الإبداع في الشعر كان يُنظر إليه على أنّه أمر خارق للعادة، و أنّه ليس في قدرة البشر الإتيان به، بل لابّد من أن يكون من وحي الشيطان.

وقد بقيت فكرة أو أسطورة الشياطين عند الشعراء في العصر العباسي، و لكنّها ليست كما كانت في العصر الجاهلي إيمانا و تصديقاً بها. وهذا راجع إلى التّطور و النقلة الّتي عرفها العرب وخروجهم من الضّلالة إلى النّور.

ولا تزال هذه الفكرة مرتبطة بالإبداع حتى في عصرنا الحديث، إذ أنّ هذه الشياطين تمثّل الخيال،الّذي لا ينكشف للعين المجرّدة إنّما هو قوّة داخلية تتّم في لمحة عابرة، أو خطرة زائرة،فَتَتَسَلَّلُ فيها كلّ الأحداث والمواقف و الأخْيِلَة.

ولا نُنكر دور المبدع في خلق العمل الفنّي، فبفضل عبقريته و فطنته الزائدة، يتميّز عن النّاس العاديين إذ تمنحه "قدرة غير عاديّة على تحويل العناصر الخارجية و إعادة التنسيق بينها"[1]

---

[1]- أبي منصور عبد الملك ابن محمد بن اسماعيل الثعالبي، ثمار القلوب ، ص 64.

[2]- المصدر نفسه ، ص 65، 66.

[3]- عباس محمد العقاد، إبليس، دار نهضة مصر للطبع و النشر، القاهرة، ص 193.

لأنّ الإنسان لا يستطيع أن يتخيّل شيئا يجهله جهلا كليّا، إذ لا بّد أن تكون لديه معرفة ما بموضوع معيّن قبل أن يصبح هذا الموضوع محورا لخياله.

ومنه"يُخْرِجُ خَلْقًا جَدِيدًا مطبوعاً بطوابعَ ذاتية متميّزة" [2] فالشاعر" يشعر بما لا يشعر به غيره"[3] ، ذلك لإدراكه أشياء لا يدركها النّاس العاديون ، لأنّه لا ينظر إلى الطبيعة نظرة سطحية، بل يطلق العنان لخياله،"لأنّ التّخيل يوسع من أفُق العبقري ليشمل المثل الممكنة، علاوة على المثُل الكائنة بالفعل و ذلك حينما يسمح لكل مشاهد الحياة بأن تمر في تيّار وعيه، و هذا بلا شكّ اتساع للموضوعات الّتي يمكن أن تتمثّل أمام الذات" [4]، و يشترك الإنسان العادي مع المبدع في القدرة التخيليّة مع وجود فارق بينهما يكمن في الأسلوب الّذي يتخيّل فيه كلّ واحد منهما موضوعا ما.

ولدراسة هذه الملكة ومعرفة كُنهِهَا لا بدَّ الرّجوع إلى أهمّ المصادر العربية الّتي تطرقت إلى هذا العنصر ومحاولة الكشف عن خباياه، ومعرفة أهمّ الأسس الّتي اعتمدها النّقاد قديما في تفسير هذه الملكة، ثمّ تتبّع مراحل تطوّر المفهوم واختلافه من مدرسة إلى مدرسة عبر العصور.

أولا: مفهوم الخيال والتّخييل عند النّقاد والبلاغيّين العرب القدامى:

كان انعكاس آراء الفلاسفة المسلمين في مجالي البلاغة و النقد واضحاً إذ تأثّر نَفرٌ من المشتغلين بالبلاغة و النّقد بما انتهى إليه الفلاسفة من نتائج.

ويجد الدّارس هذا التأثير أوضح ما يكون عند عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة وحازم القرطاجنّي في منهاج البُلَغاء.ولا يكاد المرء يقرأ " الشعر و الشعراء لابن قتيبة، ونقد الشعراء لقُدامةَ

---

[1]- عبد القادر هني، نظرية الإبداع في الرقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص 19.

[2]- المرجع نفسه، ص 19.

[3]- المرجع نفسه، ص 20.

[4]- سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقيا الفنّ عند شوبنهاور،دار التّنوير للطّباعة و النّشر،بيروت، لبنان،ط1983،1، ص 130.

بن جعفر، و الصناعتين لأبي هلال العسكري، و مفتاح العلوم للسَّكّاكي، و عيار الشّعر للعلوي و العمدة لابن رشيق، حتّى يشعر بأنّه يتنفّس في جو يوناني تخالطه شيّةٌ من مؤثّرات عربية خالصة"[1].

هذا ما يدل على التأثّر الكبير بالعلوم والنظريات اليونانية، قصد تطبيقها على النصوص العربيّة والعمل بآلياتها، و لكن لم تسلم هذه النّظريات من النقد، فلو عدنا إلى مصطلح "التخييل" نجده قد "نال قدراً لا بأس من سوء الظنّ، عندما نظر إليه الفلاسفة من حيث ارتباطه بالملكات الإنسانية الدّنيا، و مدى تأثره بها و تأثيره فيها، و من حيث صِلَتُهُ بالمعارف الرّاقية و عجزه عن الوصول إليها، لانحصاره في نطاق الحسّي و الجزئي... و بما أنّه قد نال هذا القدر من سوء الظنّ في المجال الفلسفي فإنّه من الطبيعي أن ينعكس ذلك على الاستخدام الأدبي للمصطلح في مجالات البحث النقدي"[2].

ومنه أصبح المصطلح قريناً لعمليات المخادعة والإيهام، ومرادفاً للأقاويل الكاذبة والباطلة،وأصبح بذلك موضوعا للنقد والرّيبة والاتهام، وهذا ما جعل النّقاد العرب الأوائل يحصرون مفهوم الشعر في أربعة عناصر هي : "اللّفظ و المعنى و الوزن و القافية"[3].

فعرّفوا الشعر على أساس هذه العناصر الأربعة. فجاء في تعريف قدامة بن جعفر للشعر قوله:"إنّه قول موزون مقفى يدلّ على معنى" [4]. إذ بهذا التعريف يُبْعد قدامة الشعر عن أيّ كلام

---

[1]- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 197.

[2]- جابر عصفور، الصورة الفنية في الثرات النقدي و البلاغي، ص 72.

[3]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسنطينة، ط 1، 1302،ص02

[4]- المصدر نفسه، ص 03.

مخيّل ويشترط فيه الوضوح و الصّدق، و الابتعاد عن الكذب لأنّ " الشأن في تحسين ما ليس بحسن وتصحيح ما ليس بصحيح يعدّ ضرباً من الاحتيال و التخيّل"[1] .

فبالتّالي يتوجّب أن يكون اللّفظ ملائما للمعنى، و أن يبتعد عن الغموض، لطالما أثارت هذه القضيّة جدلاً بين النّقاد القدامى مما أثار إشكالية " حول الألفاظ و المعاني باعتبار الأوليّة والتقدّم... و كذا التلازم بين الصّورة و المادّة"[2].

وقد أخدت هذه الإشكاليات اهتمام البلاغيين مما جعلهم يصرفون النّظر عن دور الخيال في العمل الشعري، إذ ظلّ الخيال عندهم يدرّس فقط في إطار"أربعة مباحث كلّها من مباحث علم البيان، هي التشبيه و الإستعارة و المجاز المرسل".[3]

فقد كانت هذه المباحث ركيزة للخيال، بحيث كان يُدرّس إلى جانبها و لم يكن له وجود مستقل عنها.

وبما أن الفرابي قد فسّر المحاكاة الأرسطية بالتّخيل، فقد مهّد بإقامته نظريّة المحاكاة على أساس سيكولوجي ، الطريق لمن تلاه و أوضح لهم الصّلة بين الشعر و التخيّل، ومن ثم بدأت كلمة التّخيل ومشتقاتها تدخل دائرة المصطلح النقدي و البلاغي إلى أن وصلت إلى أقصى درجات القوة و الوضوح عند حازم القرطاجني في القرن السابع.

1 – التّخييل عند عبد القاهر الجرجاني(ت.471 هـ):

عرفت قضية اللّفظ و المعنى جدلا واسعا في البلاغة القديمة، مما جعل الكثير من النقاد يسعون لحلّ شيفرتها و معرفة أفضليّة كل واحد منهما، ومن النّقاد الّذين درسوا هذه الثنائية نجد

---

[1]– جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 72.

[2]– عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 204.

[3]– عبد اللّطيف محمد السيد الحديدي، عضوية الخيال في العمل الشعري، القاهرة ،مصر، ط 1، 1997، ص 43.

عبد القاهر الجرجاني الذي بنى أساس منهجه على"الإعجاز في النظم و التأليف"[1]، و هذا ما يدّل على تأثره بالقرآن الكريم و محاولته استكشاف مواطن الإعجاز فيه.

وقد سبق الجرجاني الكثير من الدّارسين الّذين جعلوا الأفضلية للألفاظ و تقديمها على المعاني مما أثار انزعاجه حيث اعتبر هذا الانحياز "قتل للأفكار" الّذي يَعُدُه وراء عملية أدقّ من الوقوف عند ميزه لفظة دون الأخرى، أو على المستوى البلاغي فإنّه لم يستطع أن يتصوّر الفصاحة في اللّفظة،وإنّما تكون في تلك العملية الفكرية الّتي تصنع تركيبا من عدّة ألفاظ ... و من جهة ثانية نجده قد خطّأ المنحازين إلى جانب المعنى بشدّة لا تقل عن شدّته في تخطئته من ذهبوا إلى أبرز مميّزات اللّفظة المفردة"[2].

فمن خلال قوله نلحظ أنّه قد عاب كلّ من نادى بأفضلية اللّفظ عن المعنى أو المعنى عن اللّفظ حيث اعتبرهما وجهين لعملة واحدة ، فالشّعر عنده تعبير جمالي و نشاط لغوي قوامه الخيال وبذلك يكون المعنى جزء لا يتجزأ من الإبداع الشعري حيث يقول:" إنّ سبيل الكلام التّصوير والصّياغة، وأن سبيل المعنى الّذي يعبّر عنه سبيل الشيء الّذي يقع التّصوير والصّوغ فيه، كالفضّة والذّهب منهما خاتم أو سوار. فكما أنّ محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم و في جودة العمل و رداءته، أن تنظر إلى تلك الفضّة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الّذي وقع فيه ذلك العمل و تلك الصّنعة .كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفصل و المزيّة في الكلام، أن تنظر في مجرّد معناه، وكما أنّا لو فضّلنا خاتم على خاتم، بأن تكون هذا أجود، أو فضة أنفس لم يكن

[1] – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 4، 1983، ص 420.
[2] – المرجع نفسه، ص 422، 423.

ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضّلنا بيتاً على بيت من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر و كلام"[1].

ومنه ينظر عبد القاهر إلى النّص الشعري على أنّه صورة، و ليس على أساس انفصال كلّ من اللّفظ و المعنى، فالصّورة تميّز الشعر عن غيره من أنواع النّشاط البشري، و ذلك في إطار الاهتمام بمسألة الصّياغة على أساس أنّ الصّورة هي محصّلة تلك الصّياغة، الّتي يكون بها التفاضل بين الشعراء، إذْ أنّ الشعر عنده لا يُقاس بلفظة و لا بمعناها كل على حدة، و إنّما بكل ذلك معا.

وقد اعتنى الجرجاني بالابتكار و التجديد في المعاني المراد تَوصيلها، حتّى تتحقّق للشعر خاصّيته الّتي تميّزه، حيث ردّ جودة الشعر إلى البراعة في التصوير، و ما يحدثه من أثر في النفس، لذا يتوسّل الشاعر بلغة تثير الإحساسات في الأذهان و تصّور الشيء و تخيّله للمتلقي كأنّه محسوس و منظور إليه إذ يقول في هذا الأمر:"فالاحتفال و الصّنعة في التّصويرات الّتي تروق السّامعين وتُروّعهم،والتخيلات الّتي تهزُّ الممدوحين و تحرّكهم، و تفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس النّاظر إلى التّصاوير الّتي يشكّلها الحذّاق بالتّخطيط و النّقش، أو بالنّحث و النقر، فكما أنّ تلك تُعْجِبُ وتخلب وتروق، و تدخل النّفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها،ويغشاها ضربٌ من الفتنة لا ينكر مكانه و لا يخفى شأنه، كذلك حكم الشعر فيهما يصّنفه من الصّورة،ويشكله من البدع، ويوقعه في النّفس من المعاني"[2]

ومنه يمكن القول أنّ التصوير الشّعري هو الأثر الّذي يحدثه المبْدع في نفس المتلقي مما يثير انفعاله، فالخيال هو الّذي يعمل على ابتكار الصّور الّتي تجلب العجب و الدّهشة.

---

[1] – عبد القاهر بن عبد الرحمن بم محمد الجرجاني النحوي، دلائل الإعجاز، تح، محمود محمد شاكر، كطبعة المدني، القاهرة(د.ت)، ص 254 ،255.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تر، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة، ط 1، 1991، ص 297.

فالإعجاب و الدّهشة و إثارة النفس دليل على أصالة الصّورة الّتي شكلها الشاعر في بناء الصّورة الفنّية عند المبدع، سواءٌ أكانَ شاعراً، أو رسّامًا أو نحاتا ، مادامت صياغة المعطيات تعتمد على تجسيم المعنى الحسي بمحاكاة الأشياء و المواقف و تمثلها في الأذهان فيتوهّم بها الجامد الصّامت في صورة الحسّي الناطق... و المعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد.[1]

فمن خلال هذا القول نلحظ أنّ ثقافة المبدع تمثل دوراً كبيراً في التقريب و التأليف بين الأشياء المتباعدة، كما لا ننسى دور المتلقي الّذي يستقبل الصّور، وينسج ويربط بين المعاني والمعطيات كي تثمتل أمامه الصّورة المنشودة. حيث يقول الجرجاني في هذا الأمر: "إنّ الأشياء المشتركة في الجنس المتّفقة في النوع، تستغني بثبوت الشبه بينهما و قيام الاتّفاق فيها عن تأمّل في ايجاب ذلك لها و تثبيته، وإنّما الصّنعة و الحذق و النّظر الّذي يلطف و يدق في أن تجمع أعناق المتنافرات و المتباينات في رقبة، و تعقد بين الأجنبيات معاقد نسب و شبكة.

وما شرفت صنعة و لاذُكِرَ بالفضيلة عَمَلٌ إلاّ لأنّهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النّظر ونفاد الخاطر إلى مالا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زاولهما، والطالب لهما من هذا المعنى مالا يحتكم ماعداهما. ولا يقتضيان ذلك إلاّ من جهة إيجاد الائتلاف بين المختلفات...." [2] .ومنه تتمثل براعة الشاعر عند عبد القاهر الجرجاني في قدرته على إيقاع الائتلاف بين الأشياء المختلفة،ولكي يصل الشاعر إلى تحقيق هذا الإيقاع فلا بّد أن يكون حاذقا، دقيق الفكر لطيف النّظر، لأنّ إيقاع الائتلاف بين المختلفات في الأجناس، إنّما يقوم على مشابهة لها أصل في العقل لا يدركها إلاّ الخاصّة، ممّن تقوى عندهم ملكات الفكر و التّصور و الاستنباط.

فمن خلال ما سبق يمكننا القول أنّ الخيال الشعري قديما وخاصّة عند عبد القاهر الجرجاني كان يتمثّل في التشبيهات و الاستعارات و المجاز، وكذا المؤالفة بين المتباعدات، "وهذه

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص 297.

[2] – المصدر نفسه، ص 136.

القدرة الذهنية هي ما يميّز الشاعر البارع عن غيره، حيث تجعله ينظر إلى أبعد ما ينظر سيواه، ويكشف علاقات لم يلتفت إليها معاصروه أو أسلافه"[1].

فمثلا لوعدنا إلى موضوع الاستعارة عنده نجد أنّها طريقة من طرق الاثباث، عمادها الإدّعاء وهي في " أنّك تثبت بها معنى لا يعرفه السّامع من اللّفظ و لكن يعرفه من معاناه" [2]. وبيان ذلك عندما نقول"رأيت أسدًا" و نحن في مقام الحديث عن رجل، ولكن عند سماع المتلقي لهذا المثال أنّ المراد أن نثبت للرّجل صفات الأسد من شجاعة وجرأة وشهامة.

وقد قسّم الجرجاني المعاني إلى قسمين "عقلي وتخييلي" [3]. فالّذي هو عقلي أنواع حيث يكون مجراه في الشّعر والكتابة والخطابة، مجرى الأدّلة الّتي يستنبطها العقلاء و الفوائد الّتي يثيرها الحكماء،ولذلك تجد الأكثر من هذا الجنس منتزعا من أحاديث النبي صلّى الله عليه وسلم وكلام الصّحابة رضي اللّه عنهم، ومنقولا من آثار السّلف الّذين شأنهم الصّدق، وقصدهم الحقّ،أو ترى له أصلا في الأمثال القديمة و الحكم المأثورة عن القدماء[4].

ومنه نرى أنّه يقصد بالكلام العقلي أو "المعنى التّحقيقي بالمعنى الّذي يشهد له العقل بالإستقامة"[5]. وبالتالي يبعده عن المعاني الخيالية البعيدة عن العقل.

أمّا القسم التخييلي " فهو الّذي لا يمكن أن يقال إنّه صدقٌ، وانّ ما أثبته ثابت و ما نفاه منفي. وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلاّ تقريبا و لا يحاط به تقسيما وتبويبا، ثمّ إنّه يجيء طبقات، و يأتي على درجات، فمنه ما يجيء مصنوعا و تبويبا، ثمّ إنّه يجيء طبقاتٍ،

---

[1] – جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 187.

[2] – المرجع نفسه ، ص 224.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 263.

[4] – المصدر نفسه ، ص ن.

[5] – محمد الخضر حسين التونسي، الخيال في الشعر العربي، المكتبة العربية، دمشق، 1922، ص 07.

ويأتي على درجات، فمنه ما يجيء مصنوعا قد تلطف فيه، وأستعين عليه بالرّفق والحِذق، حتى أعطى شبها من الحقّ، و غشى رونقا من الصّدق، باحتجاج تمحل، وقياس تصنع فيه وتعمل"[1].

فمن خلال شرحه لهذا القسم نلحظ أنّه يربط الشعر بمسألة الصّدق والكذب، والاحتجاج والقياس أيضا، وبالتالي يرى بأنّ هذا القسم لا يمكن الوثوق في صدق قائله أو كذبه لأنّه يلجأ إلى التّصنع، فيجعل من الأمور المستحيلة أو المتنافرة أقرب من الصّدق و الحقيقة مدعّما قوله بنوع من الاحتجاج و القياس حتّى يوهم المتلقي أنّه حق و صدق.

ويقصد الجرجاني بالتّخييل " ما قصده المتأخرون بالإيهام وحُسْنِ التّعليل "[2] ومثاله قول أبي تمام:

لا تُنْكِرِي عطل الكَرِيمِ مِن الغِنَى فالسَّيلُ حَرْبٌ لِلْمَكانِ العَالِي.

فهذا البيت قائم على سنن القياس التّخيلي لا على معلم القياس العقلي، فقد " خيّل إلى السامع أن الكريم، إذا كان موصوفا بالعلو، والرّفعة في قدرة، وكان الغني كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه، وجب بالقياس أن يزلَّ عن الكريم، زَليل السَّيْل عن الطّود العظيم. ومعلوم أنّه قياس تخييل وإيهام، لا تحصيل و إحكام، فالعلّة في أن السّيل لا يستقرّ على أمكنة العاليّة، لأنّ الماء سيّال لا يثبت إلاّ إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الإنصباب وتمنعه عن الانسياب وليس في الكريم و المال شيء من هذه الخلال"[3].

واضح من عبارة عبد القاهر أنّه جعل بيت أبي تمام و مشاكله من قبيل القياس التَّخْييلي القائم على الدّعوى في الشطر الأول و التّمثِيل لها بالصّورة مسوقة مساق الاحتجاج في الشطر

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 267.

[2] – عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 205، 206.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 267.

الثاني،كأنّ الشاعر احتّج لفقر الكريم و عطله من الثروة بقياس مخيّل، أساسه الصّورة الّتي أقامت نوعا من المناوشة بين السّيل العرم و القّمة الرّعناء.

من خلال ماسبق يمكن القول أن عبد القاهر الجرجاني قام بحلّ إشكالية اللّفظ و المعنى بواسطة النّظم، الّذي تجاوز الثّنائية صوب ما يسمّى " بالبنية التّأليفية"[1].

كما راعى فطنة و حدق المبدع في التّأليف بين المتباعدات حتى يخرج النّص الشعري في غاية الصّنعة و الابداع. إذ يعدّ الجرجاني الخيال الشعري ضربا من الفطنة والذّكاء، و خداعا نفسّيا يستعمل فيه الشاعر جيلا مصنوعة من استعارات و كناية و تشبيه، لخداع المتلقّي. و هو بذلك لا يخالف ما ذهب إليه من سبقه في فهمهم للخيال الشعري، رغم إقراره بأهميته في العملية الإبداعية.

2 – التّخييل عند حازم القرطاجنّي(الأندلس 554هـ،608هـ–1159، 1211م):

يعرّف حازم القرطاجنّي الشعر على أنّه "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النّفس ما قصد تحبيبه إليها، و يكرّه ما قصد تكريهه. لتحمل بذلك على طلبة أو الهرب منه بما يتضمّن حسّ تخييل له، ومحاكاة مستقّلة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته أو بمجموع ذلك وكلّ ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإنّ الاستغراب و التّعجب حركة للنّفس، إذا اقترنت بحركتها من الخياليّة قوى انفعالها و تأثيرها"[2].

ومنه فإنّ حازم قد اتّفق مع النّقاد الآخرين على أن الشّعر كلام موزون مقفى، إلاّ أنّه أضاف عنصر التمثيل و المحاكاة، وهذا ما يعني تأثره بمنهج أرسطو وما جاء في الشروح والملخّصات الّتي أجراها العرب على أعماله

[1] – عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 205.

[2] – حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس،1966، ص 71.

كما نجده قد أضاف خاصّية الاستغراب والتّعجّب في الشِّعر أي العنصر الإبداعي، وبالتّالي يبتعد الشاعر عن التصوير والتمثيل الساذج، ويتّجه نحو الابتكار في المعاني "فالخاصّية النّوعية للشاعر الممتازة تتمثل في قراءته الابتكارية الخاصّة وفي إتيانه بالمعنى الجديد الدّقيق من لطيف التشبيه وبديع الوصف..."[1] .

وحازم القرطاجنّي عندما يتكلّم عن علاقة الشاعر بعالمه فإنّنا نجده أميل إلى استخدام مصطلح المحاكاة وحده، وإذا تحدثّ عن طاقات الشاعر الإبداعية وقواه الابتكاريّة فإنّه يستخدم في هذه الحالة مصطلح التّخيل و المتخيّلة أو المخيّلة على أساس أن العمل الفنّي ينتج عن القوة الابداعيّة"[2].

أمّا في حديثه عن المتلقي فإنّه يستخدم التّخيل لأنّه يرى أنّ الشّاعر يخيّل بعمله الشعري للمتلّقي ما يتخيّله هو في علاقته بالعالم و ذلك ليدفع الشاعر بالمتلقي إليه أن يرى العالم كما رآه هو.

فمن خلال هذا التقسيم يرى حازم أنّ للفنّ أطراف أربعة: "أولها العالم المدرك (الخارجي للأشياء و الكائنات، و النفسي أو الداخلي لذات الفنان)، وثانيها الفنان الّذي يتأثّر بهذا العالم وينفعل به، و ثالثها العمل الفنّي(شعر أو غير شعر) الّذي يتولّد نتيجة علاقة الفنّان بعمله،ورابعها المتلقي الّذي يتوجّه إليه العمل الفّني و يؤثر فيه" [3] . فبهذا التفصيل يزيح الخلط بين المصطلحات بعد أن كانت تبدو مترادفة و ذات معنى واحد.

---

[1] – عبد القادر هني، نظرية الابداع في النقد العربي القديم، ص 11.

[2] – حمادى صمودي، الشعر وصفة الشعر في الثرات، مجلة فصول، مج 6، العدد 01، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 84،85.

[3] – رمضان الصّباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 271.

وبما أنّ التّخيل عملية ذهنية راقية فإنّها تساعد المبدع على الابتكار و التجديد في الفنّ، مما يؤثر على المتلقي، و للمتلقي حسب حازم طرق في استيعاب العمل الفنّي حيث بيّن ذلك فقال:"وطرق وقوع التخييل في النّفس إمّا أن تكون بأن يتصوّر في الذّهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا، أو بأن يحاكي لها الشيء بتصوير نحتي أو خطّي أو ما يجري مجرى ذلك. أو يحاكي لها صوته أو فعله أو هيئته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيئة، أو بأن يحاكى لها معنى بقول يخيّله لها... أو بأن يوضع لها علامة من الخطّ تدّل على القول المخيّل، أو بأن نفهم ذلك بالإشارة" [1]. ومنه نلحظ أنّ وقوع التَّخْيِيل في ذهن المتَلقي يكون بواسطة المشاهدة أو عن طريق الفكر، أو الصّوت و القول، أو عن طريق الخط والحركة والإشارة . فكلّ هذه الوسائل تثيره مما ينتج عنه ردّة فعل، لأنّ التّخْييل هو "أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه و نظامه و تقوم في خياله صورة ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيئا آخر به انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[2]

فمن خلال هذا التعريف نفهم أن التخييل هو تشكل صورة لدى المتلقي عند سماعه القول الشعري من المبدع المخيّل. وهذه الصّورة تحدث فيه (المتلقي) انفعالًا.

وبهذا فإنّ التخييل يرتبط بالذّهن و النّفس في الوقت نفسه. فحين يتمثّل ذهن المتلقي الصّور تنفعل نفسه إمّا بالانبساط أو الانقباض، و هذا بسبب ما حواه الآداء الشعري من جمال و تميّز لغوي.

كما اتبع حازم منهج أرسطو و الفلاسفة العرب بالنسبة لموضوع الصدّق و الكذب، لأنّه يرى أنّ كلّ كلام يحتمل الصّدق و الكذب، وأنّ الصّناعة الخطابية تعتمد في أقاويلها على تقوية الظّن لا على إيقاع اليقين من جهة، و من جهة أخرى يرى أن الصّناعة الشعرية تعتمد على تخييل

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 89، 90.
[2] – المصدر نفسه ، ص 89.

الأشياء و الأمور الّتي يعبّر عنها بالأقاويل و بإقامة صورها في الذّهن بحسن المحاكاة، و يرى أيضا أن التخييل لا ينافي اليقين كما نفاه الظّن لأن حسب رأيه أن "الشيء قد يخيل على ما هو عليه،وقد يخيّل على غير ماهو عليه"[1]، فَحُسْنُ الصّناعة و التّركيب بين المعاني و المتباعدات هو ما يزيد جمالية النّص الشعري، و ليس للصّدق و الكذب دور فيه و هذا ما يؤكدّه في قوله: "ليس يعدّ شعراً من حيث هو صدق و لا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيّل" [2] وبالتّالي يعتبر التخييل هو الأساس في الشعر.

هذا ما أكّده جابر عصفور حين عبّر عن موقف القرطاجنّي في هذه القضّية حيث قال بأنّه قد "حسم هذا الموقف–من جهة نظره– عندما أخرج قضية الصّدق و الكذب من طبيعة الشعر جملة، وركّز على أهمية التخييل ووظيفته فحسب"[3]

ومنه يتّضح أنّ الأساس الّذي جعله حازم عماد نظريته النّقدية، هو التأثير في نفس المتلقي،وإثارة انفعالاته.

هذا ما يؤكّد في قوله:" اشتّد ولع النّفس بالتّخيّل، و صارت شديدة الانفعال، حتّى أنّها ربّما تركت التصديق للتخيّل، فأطاعت تخيّلها و ألغت تصديقها، و جملة الأمر أنّها تنفعل للمحاكاة انفعالا من غير رويّة، سواءٌ أكان الأمر الّذي وقعت المحاكاة فيه على ما خيّلته لها المحاكاة حقيقة،أو كان ذلك لا حقيقة له، فيبسطها التّخييل للأمر أو يقبضها عنه، فلا تقصر في طلبه أو الهرب منه عن درجة المبصر لذلك فيكون إيثار الشيء أو تركه طاعة للتخييل، غير مقصّر عن إيثاره أو تركه انقيادا للرّويّة"[4].

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 62.

[2] – المصدر نفسه ، ص 63.

[3] – جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 79.

[4] – عصام قصبجي، نقد الشعر، ص 271.

ومنه نفهم أن القرطاجني جعل التّخييل والمحاكاة محور العملية الإبداعية، هذا لما يبذله الشاعر أو المبدع في إنتاج الصّور والتركيب فيما بينها وكذلك قوة المتلقي في استقبال وفهم الصّور وانفعاله معها.

كما يرى القرطاجنّي أنّ "للشاعر القدرة على تخيّل ما لم يقم بتجربته تجربة مباشرة، و إن كان التّخيّل في رأيه يستمد تجربته من الحس" [1]، وهذا ما يعني اعتماد الشاعر على الحواس بإعتبارها المادّة الخام الّتي يستمد منها الصّور، ثمّ يعيد تركيب هذه الصور في صور مغايرة للأصل والواقع، مع اعتبار حسن هيئة التأليف والتركيب بين المتباعدات.

إذْ اهتم القرطاجنّي بالتّعجب و الاستغراب فيقول أنّهما إذا اقترنا بقدرة العبارة على إثارة الخيال قوى الانفعال بالشعر، و التأثر به و منه قوله:"ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته، أو صدقه، أو خفي كذبه و قامت غرائبه" [2] فهذه الصّفات هي الّتي يحبّدها القرطاجنّي في الشاعر والمبدع بشكل عام ثّم يضيف فيقول:" إن من حذق الشاعر اقتداره على ترويج الكذب و تمويهه على النّفس و إعجالها إلى التأثر له قبل إعمالها الرّوية فيما هو عليه، فهذا يرجع إلى الشاعر،وشدّه تخيّله في ايقاع الدّلسة للنّفس في الكلام"[3].

وهنا يبرز الفرق بين المبدع و الانسان العادي فالقدرة الذهنية الّتي يمتلكها المبدع هي الّتي تجعله يرى ما لا يراه غيره، ويكشف العلاقات بين الأشياء المتباعدة.

---

[1] – رمضان صباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 271.

[2] – حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 71.

[3] – المصدر نفسه، ص 72.

يعتبر القرطاجنّي من" أدَق الذين عرّفوا التخييل" [1]، هذا لأنّه اتّصل و تأثر بالفلاسفة والنّقاد السابقين له، مما جعله يوسع المصطلح و يبيّن خفاياه، صاهرا الآراء السابقة و جعلها في نظرية جديدة، مهدّ بها الطريق لمن بعده.

كما قام حازم بتوضيح المصطلحات و تبيان الفرق بينها، ذلك لما عرفته التراجم و الشروحات من خلط في الفهم و تباين الفنون اليونانية و العربية، كما أنّ حازم قرن نظريته في التخييل"إلى العقل والمنطق و الذكاء في حين قرنه السّابقون إلى الايهام و التّمويه أو مخالفة العقل والحقيقة"[2]، وهذا ما يميّزه عن النّقاد السّابقين.

هذه بشكل عام آراء و إجتهادات النّقاد و البلاغيين العرب في مجال التّخْييل الشّعري، فبالرغم من الخلط في المفهوم، إلاّ أن بعض النّقاد أمثال الجرجاني و القرطاجني وضحّوا المصطلح. وجعلوه من مميزات الشعر بعد أن كان منحصرا وفق العناصر الأربعة الّتي ذكرناها، حيث كان ينظر إلى الخيال على أنّه مصدر للكذب و الوهم.

أمّا الخيال الشعري عند الجرجاني قد كان يتمثّل في التأليف بين المتباعدات من المعاني حيث أرجع هذه القدرة إلى عبقرية المبدع و ذلك لما توقعه في نفس المتلقي من إيهام.

أمّا القرطاجنّي فقد كان أرقى في تحديده لمصطلح الخيال بعد كان مبهما فقد فرّق بين الخيال والتّخيل والتّخييل ووضّح خاصيّة كلّ من هذه القدرات، وهذا ما جعل دراسته وشروحاته مهمة في التراث النقدي و البلاغي لدى العرب.

[1] – مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص 135.

[2]– المرجع نفسه ، ص 144.

ثانيا: الخيال في المذاهب الأدبية الحديثة:

يعدّ الخيال من العناصر المهمة المكونة للأدب مع المعنى و الأسلوب و العاطفة، وقد عرف مصطلح الخيال تطوّراً ملحوظا منذ نشأته، إذ لا يخفى علينا أن الإرهاصات و بذرة هذا المصطلح بدأت منذ العصر اليوناني، خاصّة الفلاسفة أمثال أفلاطون وأرسطو حيث كان يسمّى بالمحاكاة، ثمّ تطوّر هذا المصطلح مع تأثر الفلاسفة العرب و المسلمين بالثقافة اليونانية و النّهل من علومها فقد كان للعرب و المسلمين دور كبير في نقل مصطلح المحاكاة و ترجمته إلى العربية،بالرّغم من كثرة التّراجم و الاختلاف في فهم المصطلح، إلاّ أنّهم مهّدوا الطريق لمن بعدهم من النّقاد و البلاغيين وهو ما حصل مع الجرجاني و القرطاجنّي و غيره من النقاد ولكن يعود الفضل إلى حازم الّذي حددّ المصطلحات و ميّز بينها مُقيما بذلك نظريّة واضحة في عمليّة التَّخيُّل و التَّخْيِيل.

لكن ما يعاب على القدماء تركيزهم على المتلقي أكثر من اهتمامهم بالمبدع مما جعل الإبداع مقيداً.

لما كان المسلمون في قمّة تقدمهم وأوج عطائهم في مختلف العلوم، كان الغرب في عصر الظلمات و الجهل، لكن عند احتكاكهم مع الحضارة الإسلامية، نقلت هذه العلوم و بدؤوا بالانقلاب على الكنيسة الّتي كانت بمثابة عائق لتقدمهم ومنه وقعت حركة انتقالية من الجهل إلى النّهضة.

وبذكر النّهضة الأوروبية نذكر معها مرحلة "ظهور وتشكّل المذاهب الأدبية، أي منذ مطلع القرن السّابع عشر"[1]، فظهور هذه المذاهب بالرغم من اختلاف توجّهاتها إلاّ أنّها أعادت الاعتبار للإنسان أي المبدع و جعلته "معيارا لجميع الأشياء" [2] بعد أن كان محروما من مشاعره و عواطفه،

[1] – علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة و الأدب و السرح، ص 107.

[2] – المرجع نفسه، ص ن.

وكذلك تغيير النّظرة إلى الواقع بعد أن كان عندهم "انعكاسا مرتعشا لروح الآلهة" [1] فأصبح عالما حقيقيا و ميدانا لنشاط المبدع.

أما بخصوص الخيال فقد عرف هذا المفهوم تباينا في وجهة نظر كلّ مذهب، فمنهم من عدّه عائقا في وجه تقدّم الأدب في حين اعتبره آخرون أساسا بَنَوْ عليه منجزاتهم، و لمعرفة مفهوم ودور الخيال في كل مذهب من هذه المذاهب، سنعرض أهم ما جاء في كلّ مدرسة حول هذه الملكة.

1 – الخيال الأدبي في المذهب الكلاسيكي:

يعدّ المذهب الكلاسيكي من المذاهب الأولى الّتي ظهرت في عصر النّهضة، فقد نشأ هذا الاتّجاه في "ايطاليا في القرن السادس عشر، ونضج في فرنسا في القرن السابع عشر و مرّ في الأدب الانجليزي، ورسا في الأدب الألماني"[2] ، وقد كان هذا المذهب شديد التأثر بالموروث القديم خاصّة كتب أفلاطون وأرسطوا، ومنه مجّدوا العقل و اعتبروه"أساس الجمال في الأدب" [3]، فالفنّ عندهم يقوم على المحاكاة أي"تصوير نزعات الإنسان بعامة على ضوء العقل، والابتعاد عن التغنّي بعواطفه وأحاسيسه"[4] ، من خلال هذا القول نفهم أنّ هذا الاتجاه يهدف إلى التصوير الواقعي للظواهر الانسانية والاجتماعية، فالفنّ عندهم يخضع للأخلاق والعقل، دون التعبير عن خلجات النّفوس والبوح بخواطرها، وهذا ما يؤكّد إتّباع أصحاب هذا المذهب بالفلسفة العقلية الّتي نادى بها أفلاطون وأرسطو في "فنّ الشعر". ونجد هذا التأثر واضحا في قول الناقد و الشاعر الفرنسي(بوالو) في كتابه (فنّ الشعر) الّذي أثر بتعليماته في آداب أوروبا تلك الحقبة، حيث يقول:"فَلْتُلَبُّوا دائما

---

[1] – نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص 31.

[2] – المرجع نفسه، ص ن.

[3] – المرجع نفسه، ص ن.

[4] – المرجع نفسه، ص 32.

العقل وتستمد منه وحدة مؤلفاتكم كل مالها من رونق و قيمة، ولا ينبغي أبدا أن تظهر نفوسكم وعاداتكم المصّورة في مؤلفاتكم إلاّ في صورها النبيلة"[1].

وبالتّالي اعتبر روّاد هذا المذهب الحقيقة أساسا لهم رافضين الإحساسات و العواطف الفرديّة للشاعر، لأنّها"مثار للشّرور و الأهواء وطريق الخيال الجامح"[2]، فعلى الشاعر أن يكتب كلّ ماهو عام ومشترك بين النّاس، وأن يبحث عن الحقيقة ،و هذا ما أكّده أحد النّقاد في قوله:" خير الكتب عند الكلاسيكين هي تلك التّي يقرؤها كلّ امرئ فيرى فيها أفكاره، حتّى ليعتقد أنّه كان يستطيع تأليفها. فالأفكار المشتركة كالإحساسات المشتركة، هي أجمل ما يستطيع الكاتب أن يجلوه للنّاس"[3]

ومنه تعتمد الكلاسيكية على البساطة و الوضوح، حتّى يكون الفهم بين عامّة النّاس، وبما أنّ العقل خاصيّة إنسانية فهو الّذي يساعد على تحديد المعاني وتوضيحها. وكلّ ما كانت هذه المعاني و الأفكار واضحة، جذبت القراء، وبالتالي لا مكان للخيالات الجامحة و العواطف المسرفة في النّصوص الشعرية.

لكن بالرّجوع إلى قصائد الشعراء الكلاسيكين نجد نوعا من العواطف و الصّور، و هذا ما يدّل على عدم قدرتهم التّنصل من هذه القدرة و هذا ما أكّد النّاقد(برونتيير) إذ يقول:"مايضفي معنى الكلاسيكي على الكلاسيكي هو التزام كلّ الملكات في انجازه حدود المشروعة، فلا الخيال يتخطّى العقل، و لا المنطق يعوّق الخيال عن الإطلاق، ولا تتعدّى العاطفة على حقوق ما هو معقول، ولا العقل يتسبب في قتل حرارة ماهو عاطفي و لا تسمح المادة لنفسها بأن تسلب من

[1] – محمد غنيمي هلال، الرومانتيكيّة، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، د،ت، ص 09.
[2] – المرجع نفسه ، ص 11.
[3] – المرجع نفسه، ص 09.

القدرة على الإقناع الّتي تكتسبها من سحر الشكل، كما أنّ الشكل لا يغتصب الاهتمام الّذي ينبغي أن يكون من نصيب المادّة وحدها"[1].

فمن خلال هذا القول أن العواطف و الخيالات موجودة في قصائد الكلاسيكيين، يعوّق من حركيّة الخيال و لا العاطفة تتخطى ماهو معقول.

كانت هذه القواعد أساس الكلاسيكية الغربيّة الّتي شيّدوا على إثرها منهجا خاصّا بهم، فدافعوا عنه بحجج عقلية، ولم تختلف الكلاسيكية الغربيّة عن العربيّة. فكلاهما لجأ إلى تقليد الشّعر القديم، فكما قلّد الغرب أشعار أفلاطون و أرسطو و غيره، وأحيو بعض الملاحم فعل العرب،فنجد الشعراء التابعين لهذا المذهب أمثال أحمد شوقي و البارودي و غيره يقلّدون القصائد القديمة محاكاة تاما. وهذا ما يدّل على خضوعهم لسلطان العقل، زعدم قدرتهم الخروج إلى رحبات الإبداع بإطلاق العنان لخيالاتهم.

1 – الخيال الأدبي في المذهب الرومانسي:

أ –عند نقّاد المدرسة الرومانسية الغربيّة:

لما كان الفنّ محصورا في تقليد القديم و النهج على خطاه، ظهرت بعض الدّعوات إلى التّحرر من التقليد و الانطلاق في رحبات الإبداع . ومن ثمرات هذا التّمرد ظهرت الرومانتيكية أو الابداعية. فقد نادت هذه المدرسة"بالخروج على الموروث و التّشيع بروح التجديد"[2]، بعد أن كان الأدب متعلّقا بالثراث، وتغليب العقل على العواطف، و بهذا كانت الرومانتيكية "ثورة للعقل الأوروبي ضدّ التفكير على نحو آلي ساكن و إعادة توجيه العقل للتفكير بطريقة النّمو العضوي الدينامي. وقيمها هي التغيير وعدم الاكتمال والنّمو والنتوّع و الخيال الخلاق واللّاشعور" [3]. فقد

---

[1] – علي هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة و الأدب و المسرح، ص 110.

[2] – عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 294.

[3] – علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة و الأدب و المسرح، ص 111.

سعت هذه الثورة إلى التحرر من كلّ ما هو قديم. وإطلاق العنان للإبداع و بالتالي كانت"ثورة تحريريّة للأدب من سيطرة الآداب الاغريقية و اللاّتينية القديمة، ومن كافة القواعد و الأصول الّتي استنبطت من تلك الآداب" [1]. و هذا ماجعل المبدع يخرج عن المألوف و عن القواعد التّي كانت مقيدّة له، إلى الابداع و التعبير عن أحاسيسه و عواطفه الجيّاشة .

وقد عارضت الرّومنسية الكلاسيكية في فلسفتها الفنّية وتمرّدت عليها ، حيث قالوا أنّ"الأدب عامة والشعر خاصّة ليس محاكاة للحياة و الطبيعة بل خلقا، وآداة الخلق ليست العقل ولا الملاحظة المباشرة، بل الخيال المبتكر والمؤلف بين العناصر المشتتة في الواقع الرّاهن أو ذكريات الماضي ، بل و في إرهاصات المستقبل و آماله"[2].

ومنه نستنتج أنّ الخيال هو أساس الإبداع في المدرسة الرومانتيكية و ذلك لما تتميّز به هذه الملكة من ابتكار و خروج عن المألوف وحسن التوفيق بين العناصر المشتة وهذا ما أكده النّاقد الانجليزي(بورا) في توضيح هذه الملكة فقال:"أنّه يتّصل إتّصالا وثيقًا بالبصيرة أو الشعور أو الحدس و الحقّ .

إنّ الخيال و البصيرة لا ينفصلان في الواقع، وإنّما يكونان موهبة واحدة في كلّ الأعراض العمليّة ، فالبصيرة توقظ الخيال ليعمل، وهو بدوره يزيد في حدّتها عندما ينشط، و هذا هو الغرض الّذي كتب الشّعراء الرومانتيكيون على أساسه، بمعنى عندما تكون ملكاتهم الإبداعية متضامنة فإنّ حاستهم تلهمهم سرّ الأشياء فيسبرون غورها ببصيرة خاصّة ثمّ يصوغون كشوفهم في أشكال من صنع الخيال"[3].

---

[1] – محمد مندور، الأدب و مذاهبه، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، د،ت، ص 59.

[2] – المرجع نفسه، ص 79،80.

[3] – سير موريس بورا، الخيال الرومنسي، تر، إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977، ص 12.

من خلال قوله يمكننا القول أنّ الخيال يتّصل اتّصالا وثيقا بالقوى النّفسية و العقلية للمبدع، فالشاعر يعبّر عن حالته النّفسية و أحاسيسه بصور جمالية موحيّة و مبدعة، فعندما يرتبط الخيال مع هذه القوى ينشط و يرى أشياء يعمى العقل العادي عن رؤيتها.

وقد درس هذه الملكة العديد من النقاد الغرب أمثال وردزوورث وكولردج وغيرهم متأثرين في دراستهم بعدة مذاهب أشهرها"المذهب الترابطي associationism و مذهب الأفلاطونية المحدثة neoplatoni.ومذهب المثالية الألمانية المثالية المتعاليّة german transcendental idralism"[1] . فقد كانت هذه المذاهب منطلقا لتأسيس نظرياتهم في الخيال، معتمدين في ذلك على خلفياتهم الفكرية. كلّ حسب نظرته النّقدية لهذا المفهوم، وسيتتمّ هذه الدّراسة عند النّقاد الّذين سبق ذكرهم كلّ حسب ماجاء به في خضم هذا الموضوع.

1 – الخيال الأدبي عند وليم وردزورث(إنجلترا 1770م،1820م):

يعدّ الناقد الانجليزي وردزورت من رواد حركة التحرر الّتي قاموا بها ضدّ الكلاسيكية الكابحة للإبداع، فقد ثار هذا الناقد على كلّ ما هو قديم من "محاكاة وقاموس شعري ونادى إلى أسلوب جديد "طبيعي" وكذا إحياء اللّغة المنطوقة" [2]. فالابداع عنده طبيعي غير مصطنع و لا يخضع لقوانين تحدّ من جماليته. كما يعدّ هذا الناقد الشّعر أنّه "التدفق التلقائي للمشاعر القويّة"[3]. وبالتالي لا مكان للحيل الصّناعية و القوانين في نظريته.

و قد كان الخيال أساس نظريته في الشعر لأنّه في نظره أنبل ملكة عند الإنسان، و في ذلك يقول:" في الشعر، ما أتأثّر به هو الخيال فحسب، أيّ ما أكتسب بعد معرفة وفيرة أو إتّجه

---

[1] – عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 296.

[2] – ينظر، رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ج 2، 1999، ص 260.

[3] – المرجع نفسه، ص 259.

إلى متناهي"[1]. ومنه نستنتج أنّ الخيال له دورٌ كبيرٌ في العملية الابداعية عند هذا الناقد سواءٌ أكان عند المبدع أو المتلقي.

كما قام بتوضيح الفرق بين التخيّل و الخيال بوصفهما مفهومين لهما مساس في شغله الشعري،فقد عدّا الأول"الملكة الّتي تنتج تأثيرات فعالة من عناصر بسيطة في حين جعل الثاني الملكة الّتي بها تستشار اللّذة و الدّهشة من جراء تنوعات فجائية في الموقف ومن خيال متراكم"[2].

كما فرّق بين الوهم و الخيال إذ قرّر "سمو الثاني وخطر الأول، فالوهم سلبي يغتر بمظاهر الصّور،ويسخّرها لمشاعر فرديّة، أمّا الخيال فهو العدسة الذّهبية الّتي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة في شكلها و لونها"[3].

وبالتالي أخرج وردزورث الوهم من العمل الشعري لما له من تجاوزات و صور خاطئة لا وجود لها في الواقع، في حين أعطى قيمة للخيال لما له من قدرة على التّركيب و التأليف و خلق صور جديدة نابعة من الحسّ.

2 – الخيال الأدبي عند تيلر كولردج(إنجلترا1772م–1834م):

حظي الخيال باهتمام العديد من النّقاد و الفلاسفة عبر العصور مما أفضى تبلور عدّة نظريات حول هذه الملكة. ولعلّ أهم دراسة عرفها هذا المصطلح كانت من طرف الناقد الإنجليزي كولردج الّذي وضّح هذه الملكة و فرّق بينهما وبين القدرات العقلية الأخرى. كما "اختلف مع غيره من النّقاد الرومانتيكيين في نظرته إلى الخيال، وذلك لأنّ نظرته أشمل و أعم من نظرتهم"[4].

و قد قسّم كولردج الخيال إلى قسمين حيث قال: "إنّي أعتبر الخيالَ إذن إمّا أوليا أو ثانويا. فالخيال الأولي هو في رأيي القّوة الحيوية أو الأوليّة الّتي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، وهو

---

[1] – على محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة و الأدب و المسرح، ص 131.

[2] – المرجع نفسه ، ص ن.

[3] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 389.

[4] – محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص 81.

تكرار في العقل المتناهي لعمليّة الخلق الخالدة في الأنا المطلق.أمّا الخيال الثانوي فهو في عُرفي صدى للخيال الأولي، غير أنّه يوجد مع الإرادة الواعيّة. وهو يشبه الخيال الأوّلي في نوع الوظيفة الّتي يؤديها ولكنّه يختلف عنه في الدّرجة و في طريقة نشاطه،إنّه يذيب و يلاشي و يحطّم لكي يخلق من جديد ، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنّه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة ، و إلى تحويل الواقع إلى مثالي.إنّه في جوهره حيوي بينما الموضوعات الّتي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها "[1].

من خلال هذا التّعريف يمكن القول أنّه قسم الخيال إلى محورين أساسيين هما (الخيال الأولي والخيال الثانوي). موضّحا كلّ طرف وخصوصيته، فاعتبر الأولي على أنّه قوّة حيوية وعامل أساسي في كلّ إدراك إنساني، وبالتالي يشترك فيه جميع النّاس في عمليات المعرفة، فقد كان كولردج يؤمن بقدرة الانسان على معرفة جوهر الأشياء حيث قال:"في إمكان الانسان أن يصل عن طريق تجربته المباشرة إلى معرفة الحقيقة المطلقة الّتي توجد وراء الظواهر"[2] .

وقد فسّر العشماوي هذا القول برده أصل الحقيقة إلى التحام الذات مع الموضوع مبسطا هذا الرّأي في مثاله حيث قال:" فإذا حاولت مثلا أن أعي موضوع "المكتب" الّذي أمامي وأن أدرك حقيقة فلا بدّ أولا من وجود مكتب. و من وجود ذات تدرك هذا المكتب، لأنّ الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه، كما أن الذات لا توجد بدون موضوع بظهرها لذاتها. ولا بدّ ثانيا من أن يتم نوع من التصّور، تصور الذات يتركب من مجموعها ما يدّل في دائرة الحسّ على صورة المكتب وبذلك يتمّ الوعي بالشيء الّذي هو صورة المكتب"[3] .

---

[1]- محمد مصطفى بدوي، كولردج ، ص 156.

[2]- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، 1979، ص 59.

[3] - المرجع نفسه ، ص 65.

فنستنتج من خلال هذا المثال أنّه لا يستطيع معرفة حقيقية أي مادّة-مثلا(المكتب) إلاّ بمعرفة حقيقية العلاقة بين الذات و موضوع إدراكها. و الخيال و التّصور هو الوحيد القادر على أن يركب هذه الأجراء ليعطي لنا الصّورة المتمثّلة.

أمّا بالنسبة للخيال الثانوي فقد خصّه كولردج للشعراء و المبدعين و استلزم فيه وجود الإرادة الواعية عكس الخيال الأولي الّذي اعتبره تكرارًا في العقل المتناهي ناتج عن خبرات ماضية.

فالخيال الثانوي أو الشعري يختلف عن الأول في طريقة نشاطه حيث يهدم و يلاشي و يحطم الأفكار و الخبرات السابقة و يعتاد خلقها في عمل فنّي فريد . كما وضّح هذا المحور فقال: "إنّه تلك القّوة التركيبيّة السّحرية الّتي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصّفات المتضادة أو المتعارضة بين الإحساس بالجدّة و الرؤية المباشرة، و الموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير عادية من الانفعال و درجة عالية من النظام، وبين الحكم المتيقظ أبدا و ضبط النّفس المتواصل، و الحماس البالغ و الانفعال العميق، إنّه الاحساس بالمتعة الموسيقية و القدرة على خلق أثر موحّد من الكثرة، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن"[1] .

فهذا لخيال يربط بين الأشياء المتنافرة و المتباعدة و يحاول إيجاد الوحدة فيما بينها فيخلقها في صورة فنّية جمالية ومن الأمثلة الّتي ساقها كولردج لإيضاح فعالية الإبداع في الخيال الثانوي قول شكسبير:

أُنْظُر كَيفَ ينزلقُ أدونيس في اللّيل من عينِ قينوسْ

كأنّه نَجْمٌ دُرِّي يَهْوَى مِنَ السَّمَاءْ.[2]

[1] – عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 298.

[2] – المرجع نفسه ، ص 299.

يتمثّل الخيال الابداعي في أنّ الشاعر جعل من رحيل أدونيس عن قينوس شيئا حقيقيا وبومضة من ومضات الرؤية المبدعة، أصبح انكدار النّجم الثاقب وطيران أدونيس شيئا واحداً[1] .

من خلال هذه المقاطع يتّضح لنا توظيف الشعراء لكلّ ما هو غريب من أساطير قديمة وخرافات ومزجها مع الحقيقة. وهذا ما يسمّى في النقد الحديث بتوظيف الرّموز، فالشّاعر أو المبدع يأتي بصور متباينة فيصهرها حتّى يخرج قالبا جماليا يثير به المتلقي.

كما كانت الطبيعة مصدر إلهام للشعراء لما لها من تأثير على النّفس حيث تبعث إلى التأمل في الكون بمختلف مكوّناته وظاهره، فصوّروا في قصائدهم الغابات الخضراء وحقول التوليب،والطيور المحلّقة في السّماء و الجبال و الصّخور و غيرها من المناظر الخلاّبة الّتي وقف عندها الشعراء أمثال وردزورت الّذي يقول في إحدى قصائده:

وحِيدًا تَجَوَّلْتُ مثْلَ سَحابة

تَطْفُوا فَوقَ الوِدْيَان و التِّلال

و عَلَى بَغتةِ رَأَيْتُ كَوكَبَة

مِنْ نَرْجَسِ البَرّية الذَّهَبِي

يُرفْرفُ و يَرقصُ في النَّسِيم

مُمتدًّا مثْل النُّجوم الّتِي تلَمَعْ

وتُومِضُ في طَرِيق المجرّة اللّبني[2].

[1] – عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه ، ص 299.

[2] – المرجع نفسه ، ص 306.

تحمل هذه القصيدة العديد من الصّور فيخال المبدع ظاهر على مُحيّاها حيث شبه نفسه بالسحابة الطافية فوق الوديان.وهذا ما يرمز على حالته النفسية الكئيبة، وشعوره بالوحدة إلى أن رأى مجموعة من أزهار النرجس الذهبية فقد وظّف الشاعر مصطلح (ذهبية) بدلا من (صفراء) لتظهر بصورة أجمل في عيني المتلقي. كما مثلها على أنّها ترقص و هذا دليل على البهجة والأمل الّتي يرسمها هذا المنظر ثمّ ختم "بتومض في طريق المجرة"، وهو ما يدّل على غد أجمل و أمل يلوح في الأفق.

والدّارس لقصائد الرّومنتيكيين يجد فيها النّزاعات الفردية و العواطف الجياشة و هذا ما أكّده أحمد أمين فقال: "للخيال الأدبي ارتباط كبير بالعواطف و كلّما كانت العاطفة قويّة احتاجت إلى خيال قوّي يعين عليها وضُعِّفَ أحدهما يؤثر أثرا كبيرا في ضعف الآخر، فإذا كانت العواطف مسرفة مبالغة ذهب الخيال كل مذهب و كان وهما"[1].

وهذا ما جسّده شعراء هذا المذهب في قصائدهم، فنراهم يمجّدون الحزن و يصفون القبور،وينعون موتاهم. لكن الاسراف في هذه العواطف يخلّ بالصّورة وهذا ما يسمّى بالوهم أو التّوهم. الّذي هو نقيض الخيال الشعري، هذا ما أكّده كولردج حيث قال :"إنّ ميدانه(التوهم) محدود و ثابث. وليس إلاّ ضربا من الذاكرة تحرّر من قيود الزّمان و المكان و امتزج و تشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة الّتي نعبّر عنها بلفظة (الاختيار) و يشبه التوهم الذاكرة في أنّه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلّها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني." [2] ومنه عدّ الوهم على أنّه قوّة أو قدرة جلب صور متباينة لشبه ما فيما بينها وفق قانون تداعي المعاني، و هذه الصّور ثابتة ومحدودة امتزجت في العمل الفنّي وفق اختيار الشاعر.

[1] – أحمد أمين، النقد الأدبي، ص 63.

[2]– محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص 157.

من خلال ما سبق يمكن القول أنّ أهمّ ما أدّته الرومانتيكية في نظرية الخيال هو ذلك الّذي وصل إليه كولردج في تحديده لطبيعة الخيال تحديدا لم يزد عليه حتّى اليوم شيء جوهري فقد درس هذا الناقد الخيال من شتّى جوانبه محاولا إثبات أهميته في الفنّ عامة و الشعر خاصّة.

2-الخيال الأدبي عند نقاد المدرسة الرّومانسية العربية:

كان للمذهب الرومانسي الغربي امتداد واسع و تأثير كبير على الأدب العربي، مما أدى إلى ظهور مدرسة عربية رومانسية التّوجه ضمت عددا قليل من النّقاد الّذين نظروا المفهوم الشعر وفق مقايس المذهب الرومانسي، وكان لهذا الظهور عدّة عوامل نذكر منها الاحتكاك المباشر بالثقافة الغربيّة، فكثير من النّقاد أرسلوا إلى أوربا ضمن بعثات دراسّية مما نجم هذا التأثّر و كذا الصّراعات الّتي كانت بين رواد هذا الاتجاه مع رواد المدرسة الكلاسيكية حيث ثاروا على كلّ ماهو قديم . ونادوا بالحرّية و الإبداع و إطلاق العنان لخيالاتهم و عواطفهم الجيّاشة.

ومن أشهر الّذين أسّسوا لهذا الاتجاه و درسوا أهمية الخيال في الأدب و النقد العربي جماعة من النقاد في مصر و الشام و بعض المهاجرين في أمريكا الشمالية والجنوبية، نعني لهؤلاء جماعة الديوان وجماعة المهجر الشمالي و الجنوبي و مدرسة أبولو.

اهتمت كلّ مدرسة من هذه المدارس بملكة الخيال و جعلته من ركائز الإبداع و الشعر بجانب العواطف لما له من أثر بالغ في العمل الفنّي و المبدع و المتلقي. وقد كان تأثير كولردج واضحا في أعمالهم النقدية ذلك لما وصلت نظريته في الشعر و الخيال من كمال و شمولية.

1 - الخيال الأدبي عند عبد الرحمن شكري(مصر1886م، 1958م).

حظّي الخيال باهتمام نقاد المدرسة الرومانسيّة العربية فلا نجد ناقدا إلاّ و تحدّث عن هذه الملكة. وهذا ما نجده عند عبد الرحمن شكري الّذي يعدّ من أبرز روّاد جماعة الديوان فقد تحدّث عن أهمية الخيال في الشعر، واعتبره إحدى ركائز الشعر. حيث يقول:"وليس الشاعر الكبير من

يعني بصغيرات الأمور، ولكّنه الّذي يحلّق فوق اليوم الّذي يعيش فيه، ثمّ ينظر في أعماق الزمن آخذًا بأطراف ما مضى و ما يستقبل فيجيء شعره أبديا مثل نظرته. و هو الّذي يلج إلى صميم النّفس فينزع عنها غطائها، و هو الّذي إذا قدف بأشعاره في حلق الأبد ساغها"[1] .

فمن خلال قوله نفهم أنّ الشعر والخيال مرتبطان ولكي يكون الشاعر مبدعا-حسبه- و جب عليه أن ينظر إلى الأمور نظرة ميتافيزيقية، وأن يتنبأ بالمستقبل و يعبّر عن أحاسيسه الدّاخلية لأنّ الشعر عنده "صورة صادقة لنفس صاحبه"[2] .

و ليس غريب أن يقوم الشعر على الإحساس و الشعور اللّذين هما أساس كلّ عاطفة إنسانية."فَعِظَمُ الشاعر في عِظَمِ أحاسيسه بالحياة" [3] . ومنه يربط شكري الخيال بالإحساس والشعور لما لهما من أثر في إثارة نفس المبدع.

كما ربط شكري الخيال بالفكر، وجعلهما أساس الشعر حيث قال: "الشعر هو ما اتفق على نسجه الخيال و الفكر، إيضاحا لكلمات النّفس و تفسيرا لها"[4] .

فمن الملاحظ من تعريف شكري للشعر ردّه إلى ركيزتين مهمتين هما الخيال و الفكر، فقد أعطى لهذين العنصرين مهمة التعبير عن النفس و تفسير عالمها الداخلي. فالخيال يخرج ما للنفس من أهواء و الفكر يركّب فيما بينها، ومنه لا بدّ أن يعمل الفكر و الخيال جنبا لجنب.

كما وضّح شكري العلاقة بين الخيال والتشبيه حيث قال:"فالخيال ليس مقصورا على التشبيهات، والشاعر الكبير ليس هو ذا التشبيهات الكثيرة، الّذي يكثر من مثل و كأنّ" [5]، ومنه

---

[1] -عبد الرحمن شكري، ديوان زهرة الربيع، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، مصر 2012، ص 206.

[2] - محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 250.

[3] - عبد الرحمن شكري، ديوان زهرة الربيع، ص 206.

[4] - المصدر نفسه، ص ن.

[5] - المصدر نفسه ، ص 260.

يبعد التشبيه عن الخيال، ولا يعدّه من عناصره المؤثرة في ذهن المتلقي مثل الخيال حيث يقول:"وليس الخيال مقصورا على التشبيه، فإنّه يشمل روح القصيدة و موضوعها و خواطرها، وقد تكون القصيدة ملأى بالتّشبيهات، و هي بالرغم من ذلك تدّل على ضالة خيال الشاعر،وقد تكون خالية من التشبيهات، وهي تدّل على عظم خياله"[1] .

و بالتالي لا يعدّ شكري التّشبيه معياراً لوجود الخيال في القصائد، حيث أكدّ أن بعض القصائد قد يكون فيه الكثير من التشبيهات لكن الخيال فيها ضئيل و بعض القصائد الأخرى قد لا يوجد فيها تشبيهات لكنّها تحمل العديد من الدّلالات و الصّور الخيالية. فليس العبرة من كثرة توظيف أدوات التشبيه بل على الشاعر أن يربط بين المعاني الحسّية و المعاني المجّردة و هذا ما أكّده في قوله:" و لايراد التشبيه لنفسه، كما أن الوصف الّذي استخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاته، وإنّما يطلب لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية و عقل الانسان و كلما كان الشيء الموصوف أعلق بالنّفس، وأقرب إلى العقل كان حقيقيا بالوصف"[2] .

فهو يرى أن التشبيهات لا تقترن بالأدوات و إنّما تكون في العلاقة المتينة بين المحسوس والمعقول حتّى تكاد الصّورة المتمثلة أقرب إلى الحقيقة.

و من صور تأثر عبد الرحمن شكري بكولردج تفريقه بين التّوهم و التخيّل فنجده يميّز بين هاتين القدرتين حيث يقول: "فينبغي أن نميّز في معاني الشعر و صوره بين نوعين: نسمي أحدهما التخيّل و الآخر التّوهم. فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصّلات الّتي بين الأشياء و الحقائق ويشترط في هذا النوع أن يعبّر عن حق. والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، و هذا النّوع الثاني يغرى به الشعراء الصغار ولم يسلم منه الشعراء الكبار" . وهكذا لم يخرج

---

[1]- عبد الرحمن شكري، ديوان زهرة الربيع ، ص 260.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

شكري عما قرّره كولردج في تحديد المفهومين. حيث أقرّ أن الخيال الصحيح هو الّذي لا يناقض الحقيقة بل يبحث عن الصلات القائمة فيما بينها، فيصورها تصويرا لا يخرج بها عن الواقع الممكن، أما الوهم فَيُزوِّر للشاعر صلات لا وجود لها بين الأشياء في الواقع، و هو ما يبحث عنه الشعراء الصّغار و يُغْرون به.

بناء على ما سبق يمكن القول أن لكولردج أثر كبير في النقد العربي ذلك لما تركه من نظريات سهّلت على من بعده في دراسة النصوص الأدبية وكذا إزالته الغموض عن ملكة الخيال.

خاتمة

في الأخير يمكن استخلاص بعض النتائج المتوصّل إليها في البحث نذكر منها:

- الخيال مصطلح فلسفي انتقل من مجال الفلسفة إلى مجال الأدب، حيث كانت بذراته الأولى عند الفلاسفة اليونان، لربطهم الإبداع الفني بالمحاكاة والتقليد والتشبيه.
- ابعد أفلاطون الخيال الفني او المحاكاة من دولته المثالية لاعتمادها على الحواس في نقل الظّواهر الطّبيعية .
- إرجاع أفلاطون الإبداع والإلهام إلى ربّات الشّعر، مجردا الإنسان من خاصيّات الإبداع، كما شبّهه بالمرآة في نقله ظواهر الصّوّر.
- أمّا أرسطو فقد عارض أستاذه رافضا أن تكون المحاكاة في نقل الحقيقة المطلقة، بل تكون المحاكاة في نقل صور الطّبيعة و المساعدة على فهمها لأنها تحاكي جوهر ما فيها لإكمالها وجلاء أغراضها.
- رَدْ أرسطو الاعتبار للشّاعر بعد ان أهمله أفلاطون وجرّده من خاصّياته الإبداعية .
- نفي أرسطو لنظريّة أفلاطون الّذي عدّ المحاكاة مرآة، وأسقط تهمة النقل الآلي لصورة الأشياء .
- مراعاة أرسطو لعناصر الإبداع خاصّة المقدرة الفنّية لدى الشاعر، ثم حالة الجمهور.
- تأثر الفلاسفة العرب و المسلمين بالثّقافة اليونانية وترجمة علومها ، الا أن هذه التّرجمة لم تسلم من الخطأ مما أدّى إلى تعدد المصطلحات من محاكاة وتَخَيُّل وتَخْيِيلْ.
- تفسير الفرابي المحاكاة الأرسطيّة بالتَّخيُّل، موضّحا لمن تلاه من الفلاسفة الصّلة بين الشِّعر والتَّخيُّل.
- الخيال عند الفرابي يكمن في الرّبط بين المتباعدات والرّبط بين الصّور المتنافرة، مستخدما الحيل الصّناعية من استعارة وكناية وتشبيه.

- ربط الفرابي المحاكاة بالتّخييل، حيث انحاز للمتلقي وأهمل المبدع، فالشاعر عنده يلقي بقصيدته على المتلقي، ليثير نفسيّته مما يؤدي به إلى الانفعال والتّأثر، ذلك لاسترجاعه لخبراته الماضية والإحساس بها.
- تأثر ابن سينا بأرسطو في نظرته الى المحاكاة معتبرًا إيّاها نوعًا من التّشبيه لكن ليس كما هو في الواقع. كما تأثر بالفرابي في نظرته إلى الخيال حيث رده من جانب المتلقي(التّخييل).
- ربط عبد القاهر الجرجاني الخيال الأدبي بقضيّة اللّفظ والمعنى، حيث نظر إلى النّص الشعري على أنّه صورة، و ليس على أساس انفصال كلّ من اللّفظ و المعنى. كما اهتم بالتجديد في المعاني حيث ربط الإبداع الفني ب إثارة دهشة المتلقي وتحريك عواطفه وخيالاته.
- فضل حازم القرطاجنّي في تحديد مصطلح الخيال بعد كان مبهما، فقد فرّق بين الخيال والتّخيل و التّخييل ووضّح خاصيّة كلّ من هذه القدرات، و هذا ما جعل دراسته وشروحاته مهمة في التراث النّقدي و البلاغي لدى العرب.
- توضيح الدارسين للمصطلح فجعلوه تَخَيُّلاً من زاوية المبدع، ومحاكاة من زواية علاقة العمل الأدبي بالواقع، وتَخيِيلا من زواية المتلقي.
- اعتماد الكلاسيكية على البساطة و الوضوح، حتّى يكون الفهم بين عامّة النّاس، وابتعادها عن الخيالات الجامحة و العواطف الجيّاشة.
- تمرّد الرومانسية على الكلاسيكيّة حيث جعلت الخيال أساس العمل الفنّي.
- توضيح وردزورث الفرق بين التَّخيُّل والخيال والوهم .
- تقسيم كولريج الخيال إلى قسمين وفرق بينهما، فجعل قسما أوّليّا يشترك فيه كل النّاس،وقسما ثانويّا أو فنّيا يمتاز به الفنّانون والشّعراء لما لهم من نظرة إبداعيّة تميّزهم عن غيرهم، كما ميّز بين الخيال و الوهم.

- أهمّ ما أدّته الرّومانتيكية في نظرية الخيال هو ذلك الّذي وصل إليه كولردج في تحديده لطبيعة الخيال تحديدا لم يزد عليه حتّى اليوم شيء جوهري، فقد درس هذا الناقد الخيال من شتّى جوانبه محاولا إثبات أهميته في الفنّ عامة و الشعر خاصّة.
- تأثّر النقاد العرب بنظرية كولردج في الخيال، وتطبيقها في النقد العرب.

الملحق

ملحق:

- نفس المصدر : ن م.
- نفس المرجع : ن م.
- نفس الصفحة : ن ص.
- ترجمة : ت ر.
- تحقيق : ت ح.
- المجلّد : م.
- الجزء : ج.
- الطّبعة : ط.
- الصّفحة : ص.
- دون طباعة : د ط.
- دون تاريخ : د ت.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم من رواية ورش.

المعاجم:

1. الإمام العلامة ابن الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور الإفريقي المصري، (لسان العرب)، دار صادر، بيروت، م 5، ط4، 2005.
2. الإمام مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، (قاموس المحيط) ، دار إحياء الثرات العربي، بيروت، لبنان، ط1.
3. جميل صليبا، (المعجم الفلسفي)، الشركة العالمية للكتاب بيروت، لبنان،ج1، 1994.
4. جميل صليبا ، (المعجم الفلسفي)، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ج2 ،1994.
5. الشيخ الامام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي رحمه اللّه ، (مختار الصحاح)، طبعة حديثة منقحة، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت،لبنان.

المصادر

1. أبي منصور عبد الملك ابن محمد بن اسماعيل الثعالبي النّيسابوري، (ثمار القلوب في المضاف و المنسوب)، تح ، محمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ط 1، 2003.
2. أحمد فؤاد الأهواني ،(أفلاطون)، دار المعارف، القاهرة، ط4.
3. أرسطو (فن الشعر) ، تر عبد الرحمن بدوي .دار الثقافة، بيروت، 1973.
4. حازم القرطاجنّي، (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، تح، محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس،1966.

5. الحافظ عماد الدين أبي الفداء إسماعيل ابن كثير القر شي الدّمشقي، (تفسير القرآن العظيم)، تقديم عبد القادرالأرناؤط، ، مكتبة الفيحاء للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق، ط1، م3 ، 1994.

6. عاطف جودة نصر، (الخيال مفهوماته و وظائفه)، دار نوبا ر للطباعة، القاهرة، ط 1، 1998.

7. عباس محمد العقاد، (إبليس)، دار نهضة مصر للطبع و النشر، القاهرة، دت.

8. عبد الرحمن شكري، (ديوان زهرة الربيع)، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، مصر 2012.

9. عبد القاهر الجرجاني، (أسرار البلاغة)، تر، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة، ط 1، 1991.

10. عبد القاهر بن عبد الرحمن بم محمد الجرجاني النحوي، (دلائل الإعجاز)، تح، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دت .

11. فؤاد زكرياء، (جمهورية أفلاطون)،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،2004.

12. محمد غنيمي هلال، (النقد الأدبي الحديث)، نهضة مصر للطباعة والنّشر، مصر، ط6، 2005 .

المراجع

1. إحسان عباس، (تاريخ النقد الأدبي عند العرب)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 4، 1983.

2. أحمد أمين، (النقد الأدبي)، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 1992.

3. أحمد أمين، زكي نجيب محمود، (قصة الفلسفة اليونانية)، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط ،2 ، 1935.

4. ألفت محمد كمال عبد العزيز ، (نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1984.

5. جابر عصفور، (الصورة الفنية في الثرات النقدي والبلاغي عند العرب)، ط3، المركز الثقافي العربي، 1992.

6. جيروم ستونليتز، تر ، فؤاد زكرياء، المؤ سسة العربيّة للدّراسات و النّشر، بيروت، لبنان، ط2 ،1981.

7. الحسين الحايل، (الخيال أداة للإبداع)، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المملكة المغربية، ط1، 1988

8. رمضان الصّباغ، (في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية)، دار الوفلا لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية،ط1، 2002.

9. رينيه ويليك، (تاريخ النقد الأدبي الحديث)، تر، مجاهد عبد المنعم مجاهد، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ج 2، 1999.

10. سعيد محمد توفيق، (ميلافيزيقيا الفن عند شوبنهاو ر)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983

11. سهير القلماوي، (فن الأدب المحاكاة) ،دط، مكتبة الحلبي، القاهرة،1953 .

12. سير موريس بورا، (الخيال الرومنسي)، تر، إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977

13. شوقي ضيف، (في النقد الأدبي)، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1962.

14. عبد القادر هني، (نظرية الإبداع في الن قد العربي القديم)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

15. عبد اللّطيف محمد السيد الحديدي، (عضوية الخيال في العمل الشعري)، القاهرة ط 1، 1997.

16. عصام قصبجي، (أصول النقد العربي القديم)، منشورات جامعة حلب،سوريا،1411هـ،1991م.

17. علي محمد هادي الربيعي، (الخيال في الفلسفة و الأدب والمسرح)، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2012.

18. كميل الحاج، (الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، .2001

19. محمد الخضر حسين التونسي، (الخيال في الشعر العربي)، المكتبة العربية، دمشق، سوريا، 1922.

20. محمد زكي العشماوي، (قضايا النقد الأدبي)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1979.

21. محمد غنيمي هلال، (الرومانتيكيّة)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د،ت.

22. محمد مصايف، (جماعة الديوان في النقد)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

23. محمد مصطفى بدوي، (كولردج)، دار المعارف، القاهرة، ط2.

24. محمد مندور، (الأدب ومذاهبه)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دت.

25. مصطفى الجوزو، (نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية والعصور الاسلامية)، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت،لبنان،ج1، ط1، 1991.

26. نسيب نشاوي، (مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.

الرّسائل الجامعيّة:

1. فاطمة سعيد أحمد حمدان، (مفهوم الخيال ووظيفته في التّرات النقدي والبلاغي عند العرب)، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، السعودية، 1989.

المجلات:

1. مجلة الآداب، مختار بولعراوي، (طبيعة الأدب عند الفلاسفة)، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر،العدد4، 1997 .
2. مجلة فصول، مج 6، حمادى صمودي، (الشعر وصفة الشعر في الثرات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 01، 1985.

فهرس الموضوعات

فـهـرس الموضوعـــــات

إهداء

مقدّمــة..... أ، ب، ت

الفصل الأوّل: مفهوم الخيال الأدبي عند الفلاسفة.....01

أوّلا: المحاكاة عند الغرب.....05

1 – المحاكاة عند أفلاطون.....05

2 – المحاكاة عند أرسطو.....11

ثانيًا: المحاكاة والتّخييل عند الفلاسفة العرب و المسلمين.....17

1 –المحاكاة والتّخيِيل عند الفرابي.....18

2 –المحاكاة والتّخيِيل عند ابن سينا.....23

الفصل الثّاني: مفهوم الخيال الأدبي عند النّقاد.....27

أوّلا: مفهوم الخيال والتّخيِيل عند النّقاد والبلاغيين العرب القدامى..... 31

1 –التّخيِيل عبد القاهر الجرجاني.....33

2 –التّخيِيل حازم القرطاجني.....39

ثانيا: مفهوم الخيال الأدبي في المذاهب النّقديّة الحديثة.....44

1 -الخيال الأدبي في المذهب الكلاسيكي الغربي و العربي.....46

2 -الخيال الأدبي في المذهب الرومانسي.....48

أ - الخيال الأدبي عند نقاد المدرسة الرومانسية الغربية.....48

1 -مفهوم الخيال الأدبي عند وليم وردزورث.....50

2 -مفهوم الخيال الأدبي عند تيلر كولردج.....51

ب - الخيال الأدبي عند نقاد المدرسة الرّومانسية العربية.....56

1 -مفهوم الخيال الأدبي عند عبد الرّحمن شكري.....57

خاتمة:.....61

مُلحق:.....65

قائمة المصادر و المراجع:.....67

فهرس الموضوعات:.....72

ملخص.....75

ملخص:

تطرّقتُ في هذه الدراسة إلى قضية الخيال الأدبي و مكانتها بين الفلاسفة والنّقاد،وقد تتبّع ت مراحل نشأة هذا المصطلح وإرهاصاته الأولى بداية من الفلسفة اليوناية والعربية إلى غاية النقد الحديث. معتمدا في ذلك على ما جاء في التراث العربي والإسلامي من دراسات في تفسير الإبداع، فمنهم من جعل الابداع مقتصرا على التَّقليد والمحاكاة والتّزييف، ومنهم من رده إلى قوى خفية تتحكم فيه، كما وضَّح تُ التَّداخل بين المصلحات (محاكاة، تخيل، تخييل)، أما في النقد الحديث فقد تَوضَّحتْ هذه المَلَكَةُ في الأعمال الأدبية وهذا راجع إلى جهود الدّارسين في الكشف عن خباياها.

الكلمات المفتاحية: الخيال الأدبي، الإبداع، المحاكاة، التَّخيُّل، التَّخْيِيل، الصورة الفنّية.

Résumé:

Dans cette étude, j'ai discuté de la thése de la fiction littéraire et de sa position parmi les philosophes et les critiques: j'ai suivi les étapes de l'émergence de ce terme et de ses premières impressions de la philosophie grecque et arabe jusqu'à la critique moderne. Sur la base de l'héritage arabe et islamique des études sur l'interprétation de la créativité, certaines d'entre elles limitent la créativité à l'imitation, la simulation et la contrefaçon, et une partie de la réponse aux forces cachées la contrôle,comme j'ai éclairci la similitude entre les terminologies(simulation,imagination,fantasmagorie). La critique moderne a été clarifiée par cette aptitude dans les œuvres littéraires et cela est dû aux efforts des savants dans la divulgation de ses confessions.

Les mots clés : Fiction, creativity, simulation, imagination, imagination, artistic image.

Summary:

In this study I discussed the issue of literary fiction and its position among philosophers and critics. I have followed the stages of the emergence of this term and its first impressions from the Greek and Arabic philosophy to modern criticism. Based on what is stated in the Arab and Islamic heritage of studies in the interpretation of creativity, some of them make the creativity limited to imitation, simulation and counterfeiting, and some of the response to the hidden forces control it, as we explained the overlap between the reformers (simulation, imagination, fancying) Modern criticism has been made clear by this ability in the literary works and this is due to the efforts of scholars in the disclosure of its confessions.

Key words : Fiction, creativity, simulation, imagination, fancying, artistic image.