الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
رقم:.....

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

ميدان: اللغة والأدب العربي
فرع: أدب عربي
تخصص: أدب جزائري

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر أكاديمي

إعداد الطالب (ة): عائشة جيدل

الخيال وحضور الصورة الذهنية في الشعر الجزائري

- شعر الأمير عبد القادر أنموذجا-

لجنة المناقشة:

- سليمان بوراس	جامعة المسيلة	رئيسا
- سعاد طالب	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
- نسيمة بغدادي	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2017/2016

بِسْمِ اللَّهِ الرَحمَنِ الرَحِيمْ

"وَقُلِ اعْمَلُواْ فَسَيَرَى اللّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ" [التوبة: 105]

شكر وعرفان

قال الله تعالى: (لَئِن شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ) سورة إبراهيم، الآية 07

يا رب شكرك واجب مُحتمٌ ... ها أنا ذا بالشكر أتكلم
عِزَّ النجوم بعرض السماء مقدارا ... برضيك أني بعد شكرك مسلم
مالي أرى نعم الإله تحيطني ... من كل نَحْبٍ ثم لا أتكلم
دعني أحدث بالنعيم فإنني ... ممن يقر ولست ممن أكتم

نحمد الله حمدا كثيرا ونشكره شكرا جزيلا هو الذي كان له فضله وعطاؤه كريما بجمده لأنه سهل لنا المبتغى وأعاننا على إتمام هذا العمل.

كما نتقدم بالشكر الخالص لكل من أسدى لنا عونا، ووقف معنا طيلة مشوارنا العلمي، ونخص بالذكر الأستاذة المحترمة والمشرفة علي: **سعاد طالب** التي لم تبخل علي بنصائحها وإرشاداتها، فنسأل الله أن يجازيها خير الجزاء.

وفي الأخير أتقدم بخالص شكري لكل من ساهم في تقديم النصح أو العون أو المساعدة من قريب أو بعيد على إنجاز هذه المذكرة.

عائشة

مقدمة

مقدمة

تنطلق هذه الدراسة من فرضية مؤداها أن أي عمل عقلي أو إبداعي ينطوي على رؤية كونية للعالم، هذه الرؤية هي رؤية المبدع أو المفكر أو الشاعر لها امتدادات وجذور اجتماعية وثقافية ودينية وفكرية في المجتمع الذي ينتمي إليه المبدع، فالرؤية لا تقع خارج النص وإنما تكمن في صميم العلاقة التي تربط العمل الإبداعي الأدبي ببيئته، وهنا تقتصر هذه الدراسة على العمل الابداعي الشعري بوصفه تركيبا خاصا بالبيئة المحيطة والمؤثرة على الشاعر التي تضفي عليه طابعه الفني، إنها تتمظهر في طرح مجموعة من الصور الذهنية المخزنة والمدركة في الذاكرة على مستوى الألفاظ والتعبير في العمل الشعري، هذه الصور وثيقة الصلة بالمدى الكلي للخبرات والتعبيرات الإنسانية وهي منبع الخيال، والصور الذهنيـــة وجه من أوجه الخيـــال، حيث يخزن الشاعر صورا مدركة من خلال تلك الخبرات، ليرجع ويركبـــها تركيـــبا جديدا في غيـــاب الحســـي حسب الحاجة، وهاته الحاجة في إطارها الابداعي حاجة تنفيسية للشاعر، يعبر ويجسد فيها خبراته للغير عن طريق تلك المشاركة الوجدانية.

ومن فضل الله على الجزائر، أن قَيَض لها أبناء بررة وكان الأمير عبد القادر الجزائري واحدا من أبرز الشعراء الذين كان لهم إسهاماتهم على جميع الأصعدة، جهادا وعلما، سياسة وفنا. هذا ما دفعنا إلى دراسة وتحليل أعماله الشعرية انطلاقا من محاولة إبراز العلاقة الوثيقة للصورة الذهنية بالخيال كعمليات عقلية عليا وكذا تجلياتهما في عمله الشعري، وذلك في محاولة لوضع وربط الجسور بين علاقة الخيال والصور الذهنية في شعر الأمير عبد القادر.

من هنا وقع اختيارنا على عنوان البحث " **الخيال وحضور الصورة الذهنية في الشعر الجزائري– شعر الأمير عبد القادر أنموذجا–**".

يرجع سبب اختيارنا لهذا الموضوع إلى:

1- إعجابي بأسلوب الأمير عبد القادر الشعري.
2- تبسيط الرؤية المعرفية للخيال والصورة الذهنية في العمل الشعري للأمير.
3- أهمية الموضوع وإثراء المعارف الخاصة به والاستفادة منها.

ومن هذا المنطلق طرحنا **الإشكالية التالية:**

- **"ما طبيعة العلاقة بين الخيال والصورة الذهنية، هل هي علاقة توافق وانسجام أم علاقة تنافر؟ وإلى أي مدى كان استحضار وتوظيف الخيال والصورة الذهنية وتجسيدهما في شعر الأمير عبد القادر؟".**

وقد اعتمدنا في دراستنا على المنهج الوصفي التحليلي وذلك بالاعتماد على جمع المعطيات والآراء، وبالموازاة مع ذلك لجأنا إلى المنهج التاريخي كلما اقتضت الضرورة.

في هذه الدراسة التي أنجزناها قمنا بتقسيم بحثنا إلى فصلين، فصل نظري وثانٍ تطبيقي كالآتي:

عالجنا في الفصل الأول (الخيال والصورة الذهنية) مفاهيم الخيال والصورة الذهنية، إذ تطرقنا إلى هذه القوى العقلية العليا والتي تقوم على إنشاء صور جديدة من خلال الخبرات السابقة للشاعر، التي امتلكها وأدركها حسيا ليحاول صياغة بنائها في عمل فني شعري يحاور أو يحاكي فيه تلك الصورة الذهنية المتخيلة، وذلك من خلال آراء الفلاسفة والنقاد والأدباء لنحاول رفع الغموض واللبس عن هذه المفاهيم والمصطلحات الأساسية (الخيال، الصورة الذهنية) المكونة لموضوع المذكرة.

وفي الفصل الثاني (دراسة تحليلية في شعر الأمير عبد القادر) حاولنا من خلاله وضع تعريف مختصر للعلامة الشاعر الجزائري الفذ الأمير عبد القادر حيث وقفنا على أهم محطات حياته ثم تناولنا بعد ذلك تأثير بيئته في إثراء مجموعة صوره الذهنية وكذا ظهور الخيـــال بوضوح من خلال نزعته الصوفية من خلال تحليــل أهم النماذج الشعرية التي تبرز ذلك.

ثم الخاتمة عرضنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها في هاته الدراسة.

وقد اعتمدنا على بعض المصـــادر والمراجع وقد ارتأينا من الأكيـد ذكر الرئيسية منها والتي يعتمدها الدارس في هذا المجـــال منها كتاب "رســائل اخوان الصفــا وخلان الوفا، اخوان الصفا"، "المواقف للأمير عبد القادر"، "الأمير عبد القادر الجزائري المجاهد الصوفي، بركات محمد مراد".

ولعل من جملة الصعوبات التي اعترضتنا طبيعة الموضوع وإتساعه وكثرة إختلاط المفاهيم الفلسفية التي تتطلب تعمقا وتركيزا كبيرين، بالإضافة لعدم تطرق الكثير من الباحثين لهذا الموضوع سلفا، فضلا على قلة خبرتي في مجال البحث الأكاديمي التي جعلتني أتعثر في كثير من المواضع.

وأود في الأخير أن أعبر عن خالص شكري وامتناني للأستاذة الفاضلة **سعاد طالب** التي كرمتني بقبولها الإشراف على هذا البحث المتواضع والتي لم تترك سبيلا لنصحي وتوجيهي إلا وسلكته كما لم تبخل عليّ بإرشاداتها المنهجيَّة التي أفدت منها في تقويم البحث وتصويب بعض الأخطاء الواردة فيه لما تمكنت من إتمام البحث، والتي تكشف عن خبرة علمية واسعة، ومخزون معرفي ثري في مجال البحث، فقد كانت – حقا– نِعم الموجهة التي رافقتني طيلة المسيرة المضنية، وآخر المُنى أن يكون هذا البحث المتواضع موفقا، والله المعين ومنه وحده نستمد التوفيق فله الحمد من قبل ومن بعد.

الفصل الأول

الخيال والصورة الذهنية

إن مفهوم الخيال له علاقة وطيدة مع الصورة الذهنية، وهما معا يشكلان عنصرين هامين وجوهريين في العملية الإبداعية من جهة وفي الإنتاج الشعري من جهة أخرى.

فالتخيل ضرورة وجودية للإنسان قصد التلاؤم مع العالم والتخلص من الرتابة في الحياة وجمود العادة، فالإنسان حين يتخيل فإنه يخلق ما يعبر له عن نفسه وما يختار به مصيره وما يتجاوز به هذا العالم.

والصورة الذهنية هي تراكم للمعارف والتجارب الإنسانية في ظل ظروف اجتماعية معينة مكانيا وزمانيا سواء كانت خاطئة أو صحيحة، منصفة أو ظالمة، فهي تتحكم في الإنسان لا شعوريا وتؤثر في تفكيره أي في مسار حياته ومصيره.

وكثيرا ما ارتبط مفهوم الخيال الإبداعي بما قدمه فلاسفة اليونان، وقد بلغ نقادنا العرب القدامى مبلغا هاما في استيعاب الفكر اليوناني، بل تعدوه إلى عطاءات هامة في مجال مفهوم الإبداع وطبيعته.

وبوصفهما عماد العملية الإبداعية يعتبر مفهوما الخيال والصورة الذهنية من بين القضايا التي أثارت جدلا واسعا، فقد تناوله الفلاسفة والعلماء والبلاغيون والنقاد، كل نظر إليهما من زاوية معينة تعبر عن نظرته وتوجهه.

ولئن اختلفت الآراء حول الخيال والتخييل* والصورة الذهنية فلا أحد ينكر الدور الريادي لكل منهم في صنع العمل الإبداعي، وإبرازا لذلك سنحاول في هذا الفصل الاقتراب من ماهية الخيال والتخييل، وكذا الصورة الذهنية سعيا للوصول إلى مقاربة تعيننا على البحث عن هذه الآلية العقلية المتميزة والمتمظهرة في العمل الشعري الإبداعي.

* الفرق بين التخيل والتخييل هو أن التخيل هو فعل المحاكاة في تشكله، والتخييل هو الأثر المصاحب لهذا الفعل بعد تشكله.

المبحث الأول: الخيال والتخييل.

المطلب الأول: مفهوم الخيال والتخييل.

يعتبر الخيال إحدى قوى العقل التي يُتَخيل بها الأشياء أثناء غيابها، فهو قوة باطنية قادرة على الخلق والابتكار فنتصور بهاته القوة ومن خلالها الأشياء ونتمثلها أو نستحضرها، فالقدرة على التخيل ميزة من المزايا التي يتفوق بها الإنسان فهو يملك قدرة ذهنية فائقة على تخيل عوالم خيالية، تتجاوز آفاقها الواسعة حدود الواقع المحصور في دائرة إدراكه، إذ بإمكانه أن يتخيل صورا من الماضي ويعيدها إلى ساحة الشعور، كما باستطاعته أن يتخيل صورا جديدة لم تكن موجودة بذاتها من قبل، بل في إمكانه أن يتحرر من الواقع فيعطي عليه صبغة ورؤية جديدتين ويؤلف من عناصرها تركيبات جديدة وغريبة، ما كانت لتجود بها طبيعة الواقع.

1-الخيال لغة:

جرى ذكر الخيال في كثير من المعاجم العربية نذكر بعضها:

إذ ورد في لسان العرب: "خالَ الشَّيءَ خَيلًا وخَيلَة وخَيلاً وخيلانًا ومُخايَلة ومُخيِلة وخَيلُولة: أي ظنَّه".

والخيال والخَيالة: هي ما تشبّه لك في اليقظة والحلم من صورة، وجمعه أخيِلة.

والخيال أيضا: كِساء أسود يُنصب على خشبه أو عود، يخيل به للبهائم والطير فتظنه إنسانا.

وخَيّل عليه تَخييلاً: وجَّه إليه التُهمة.(1)

1- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 3، 1997، م 11، مادة: خيل، ص ص 226، 227.

الخَيال: الشّخص والطَّيف وصورة تِمثال الشَّيء في المِرآة وما تشبَّه لك في اليقظة والمنام من صُور، وهو أيضا الظّن والتَوهُم.(1)

كما ورد عند ابن فارس أنه:

الخَيال: هو الشَّخص، وأصله ما يتخيله الإنسان في منامه لأنه يتشَبه ويتَلَون.

الخَيال لكل شيء تراه كالظِّل، وكذلك خيال الإنسان في المرآة.

وتَخيَّلت السماء: إذا تهيأت للمطر، ولابد أن يكون عند ذلك تغير لون.

والمُخيِّلة: السحابة.

ويُخيل بمعنى "يشبه" أي يحمل على التوهم، مثل قوله تعالى: ﴿ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَىٰ ﴾؛ [سورة طه، الآية: 66].

والخَيال: ما نصب في الأرض ليعلم أنها حِمى فلا تُقرب.

وتخيَلْت عليه تخيّلاً: إذا تفرَّست فيه.(2)

ومن خلال ما سبق يتبين لنا أن معنى مفردة "خيال" هو الشخص، والطيف وما تشبه للمرء من صور في يقظته ومنامه، كما تعني التوهم والظن.

والملاحظ أن هذه الدلالات تشير إلى ما يطلق عليه في النقد المعاصر "الصورة الذهنية" التي تتطرق إلى المادة التي يعتمد عليها الخيال، لا على الخيال كقدرة ذهنية.

1- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، دار الكتاب العالمي، بيروت، لبنان، ج1، د.ط، 1991، ص 546.

2- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، م2، ط1، 1991، مادة: خيل، ص ص 235، 236.

وفي المعاجم الأجنبية ظهرت كلمة (Imagination) وتعني خيال في اللغة الفرنسية وذلك في القرن الثاني عشر وهي تدل في هذه اللغة على عدة معان:

- هو مَلَكَة يتوافر عليها الذهن لتمثل الصور.[1]

- هو مَلَكَة يتوافر عليها الذهن للتخيل، لاستعادة صور أو إبداعها، ومنه يمكن الحديث عن الخيال المعيد، والخيال المبدع.[2]

- وهو أيضا مَلَكَة الذهن على تمثل أشياء أو وقائع غير واقعية أو غير قابلة الحدوث والإدراك، أو هو -أي الخيال- استحضار الذاكرة لمدركات أو تجارب داخلية.

- كما أنه هو القدرة على الاختراع، أو على الإبداع أو الإدراك (الشاعر يستطيع أن يظهر قدرته على التخيل في إنتاجه الشعري).

وفي مجال الأدب قد يعد الخيال بناء وهميا يقوم به الذهن اعتمادا على الاختراع والإبداع.[3]

يتضح من خلال هذا العرض لمفردة خيال (Imagination) في بعض المعاجم الأجنبـية أنها تعني تلك الملكة الذهنـية التي تقوم باستعـادة بعض الصور، أو إبداع صور جديدة.

2- الخيال اصطلاحا:

يتوقف نجاح المبدع في العمل الشعري على قدرته على المحاكاة وهذا الجانب يعتمد على قوة مخيلته التي تمكنه من إثارة إحساسات معينة عند المتلقي، وبالتالي يتحقق الغرض

---

[1]- Paul ROBERT, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Société du nouveau littré, Paris, France, tome 3, 1957, p 598.

[2]- Parie LAROUSSE, Jean Pierre MEVEL, Geneviève HUBELOT, Larousse de la langue française, Librairie Larousse, Paris, France, tome 1, 1977, p 934.

[3]- Patrick BACRY, Helene HOUSSEMAINE, Larousse dictionnaire Hublot, S.E, France, 1999, p 782.

من هذه المحاكاة، فكل الفنون التعبيرية ظاهرة من ظواهر النشاط الإنساني، إلا أن لكل ظـــاهرة مادة خاصة يتجسم فيها التعبـــير عن كوامن النفس الإنسـانية، أي أنها تصوير ما في النفس للغير أو تأكيد بأن الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس.

فالمادة التي يتخذها المبدع قالبا لصوغ تجربته الفنية، هي التي تحدد نوع الفن، فمتى توصل المبدع إلى غايته بمادة الألفاظ كان شعرا، وحين يسعى إلى غايته بمادة الألوان والخطوط كان تصويرا وهنا يكمن الاختلاف، لكنه اختلاف في مظهر العملية الإبداعية فقط لا في آلياتها بصفة عامة، ولهذا كان تطرقنا للخيال مرتكزا على فن الشعر، لأن الخيال والتخييل في الشعر بارز أكثر من غيره من الفنون وهو ما يتجلى في اهتمام الفلاسفة والنقاد منذ اليونان وحتى العصر الحديث وإسهابهم في وضع واصطلاح مفهوم للخيال.

الخيال عند فلاسفة اليونان:

أخذت مسألة العلاقة بين الفنون (فنون القول والفنون البصرية) أهمية بالغة عند الفلاسفة والنقاد منذ عصر اليونان القديمة، وترتكز هذه العلاقة في جانب من جوانبها على قدرة هذه الفنون على محاكاة الأشياء بصورة فنية خاصة، وفكرة المحاكاة والتي تعتبر أقدم نظرية في الفن وأول مناقشة منهجية لطبيعته، وقد عرضها الفيلسوف اليوناني "أفلاطون" في كتابه الجمهورية، وكذلك "أرسطو" في كتابه فن الشعر.

ويلاحظ المتأمل لآراء "أفلاطون" النقدية المبثوثة في ثنايا كتاباته الفلسفية من أول وهلة، كثرة استخدامه لمصطلح "المحاكاة"، كما يلاحظ تعدد مقاصد "أفلاطون "في استخدامه لهذا المصطلـح، فمرة يستخدمـه في أضيق الحدود التـي تنطبق على الفن وربمـا الشعر فقط، وأخرى يربط معناه بمفهومه العام عن المعرفة. *

* ينظر: أفلاطون، جمهورية أفلاطون، نقله إلى العربية حنا خباز، بيروت، لبنان، د.ط، 1969، ص 69.

وفي الحالة الأولى نجد مصطلح المحاكاة مرادفا للنقل والتقليد، والفن في هذه الحالة عند "أفلاطون": "لا يعالج الحقيقة، وهو يكتفي بتمثيل الحواس التي هي في حد ذاتها صورة ممسوخة للحقيقة"[1]، ورغم إصراره وفي أكثر من موضع على أن الشعر تزييف للواقع إلا أنه يحبذ المحاكاة إذا اتصلت بتقليد الفضيلة، فيقول: "إننا بحاجة إلى شاعر آخر يكون أكثر تقشفا ورجولة، شاعرا يقص علينا القصص النافعة ويقلد كلام أفاضل الرجال".[2]

ويرتبط المعنى العام للمحاكاة عند "أفلاطون" بنظريته العامة في المعرفة، والتي تقول إن العــالم الحقيــقي هو عالم المثل، أما العالم الواقعــي فليس سوى ظلال وانعكــاسات لعــالم المثل.

هناك إذا عالم يتألف من الصور المثالية يتسم بالكمال والنموذجية والخلود، ولهذا العالم وجوده المستقل عن عالمنا، وليست الموجودات والأشياء التي تذكرها سوى ظلال لعالم النماذج والمثل فعالمنا الموضوعي المدرك والمحسوس ليس عالما حقيقيا وإنما هو محاكاة لذلك العالم الحق، عالم الصور الخالصة والمثل الخالدة.

إن أسمــى الغايــات التــي يسعى الإنســان إلــى تحقيــقها عند "أفلاطون" هي المعرفة، ويتحدد مكان الفن لديه بما يقدمه في مجال هذه المعرفة، والفن في فلسفته محاكاة للموجودات الحسية أي محاكاة للطبيعة، فهو إذن لا يقدم معرفة حقيقية لأنه يحاكى أصلا قائما، وهذا الأصل أقرب إلى الحقيقة من ظله الفني، فالفن في التصور الأفلاطوني محاكاة للعــالم المحسوس الذي هو بدوره محـاكاة لعالم المثل الخالدة، أي محاكاة المحاكاة وهو أدنى مرتبة.

1- أفلاطون، جمهورية أفلاطون، مرجع سابق، ص 69.

2- المرجع نفسه، ص 69.

يرى "أرسطو" أن المحاكاة مسألة غريزية لدى الإنسان وهي في نظره إحدى خصائصه ومميزاته الأساسية، ويقول في ذلك "الإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحـاكاة وبالمحـاكاة يكتسب معـارفه الأوليـة، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة".[1]

أي أن المحاكاة هي إبداع وليست تقليدا والمحاكاة عند "أرسطو" تختلف اختلافا جوهريا عن مفهوم المحاكاة عند "أفلاطون" إذ يحصر "أرسطو" المحاكاة في الفنون، سواء كانت فنونا جميلة كالموسيقى والرسم والشعر، أم فنونا عملية كفن البناء والنجارة مثلا، في حين يعمم "أفلاطون" المحاكاة على الموجودات، ويعتبرها نوعا من أنواع المعارف المختلفة.

وعليه ينبع مفهوم الخيال والتخييل لدى "أفلاطون" من نظرته العامة للشعر، فكل الفنون عنده قائمة على المحاكاة كما ذكرنا سابقا والشعر من بينها إلا أنه يرى أن المحاكاة الفنية: "تفسد أفهام السامعين"[2]، لكونها تقدم معارف غير حقيقية ومزيفة، لاعتمادها على المحسوسات وهذه الأخيرة جزئية لا ترقى إلى الحقيقة التي لا يمكن إدراكها إلا عن طريق العقل، لذلك فأفلاطون باسم الحقيقة والفضيلة يحقر المحاكاة، وجميع الفنون التي تعتمدها موجب طردها من دولته المثالية: "دولته عقلية منظمة، والفن أو الشعر عاطفي قلق فضلا عن أنه ضار حقير".[3]

والشعراء في نظره تابعين لآلهة الشعر التي تقوم بإلهامهم، لذلك فالشعراء ليسوا أحرارا في قول الشعر، فهو لا يقـوم إلا بترديـد ما يلهم به فهو: "منشد ملهم تبث الآلهة حديثها على لسانه".[4]

1– أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973، ص 12.

2– أفلاطون، جمهورية أفلاطون، مرجع سابق، ص 28.

3– مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب–الجاهلية والعصـور الاسلامية، دار الطليـعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1991، ص 90.

4– أفلاطون، جمهورية أفلاطون، مرجع سابق، ص 19.

من هذا المنطلق كان الخيال عند أفلاطون نابعا من هذا المفهوم فهو نوع من الجنون العلوي تولده ربة الشعر في نفس الشاعر، منكرا أي دور له لأنه يعتبر: "كل الشعراء المجيدين شعراء الملاحم وشعراء الغناء على السواء يؤلفون شعرهم الجميل لا عن فن أو حذق، ولكن لأنه يوحى إليهم ولأن روحا تتقصهم".[1]

مع ذلك نجد "أفلاطون" يعترف بدور الخيال في استحضار الرؤية الصوفية، وإن ظلت سلطة العقل هي الطاغية: "لكنه ما لبث في محاورة "طيماوس" أن اعترف للخيال بالقدرة على استحضار الرؤية الصوفية تلك التي تسمو على ما يتناوله العقل، وفي محاورة "تثيت" ذهب أفلاطون إلى أن التخيل والتذكر، وإدراك المحسوسات المشتركة وظائف للعقل لا الحس، وأن أعضاء الحس لا تدرك الخصائص المشتركة بين موضوعات الحس، وإنما يدرك ذلك العقل والتخيل عنده يرسم في موضوعاته التي تصبح مادة التفكير، وهكذا يؤدي التخيل وظيفتين: استعادة صور المحسوسات واستخدام الصور الحسية في التفكير".[2]

ولما كان العقل هو المسيطر على الفكر الأفلاطوني، فقد جعل الخيال مصدرا للوهم ودافعا للخطأ لاعتماده على ما تقدمه الحواس من مدركات، فهي تحاكي الواقع الذي هو أيضا غير حقيقي، لأنه محاكاة لعالم الحقيقة، عالم المثل، أو عالم الكليات، لذلك كان ما يقدمه الخيال اعتمادا على ما سبق ما هو إلا أوهام وتضليل للمتلقي.

من خلال ما سبق لا نجد عند "أفلاطون" مفهوما واضحا للخيال، فهو وسيلة للتضليل والإيهام، كما لا نجد لديه حديثا عن كلمة التخييل الشعري، وما تحدثه تلك النصوص الشعرية من تأثير في المتلقي، ولعل السبب في ذلك رؤيته للشعر بأنه ضعف، وما يتركه من أثر في المتلقي سيزيده ضعفا وتضليلا.

---

[1]- سهير القلماوي، فن الأدب المحاكاة، مكتبة الحلبي، القاهرة، مصر، د.ط، 1953، ص 76.

[2]- الحسين الحايل، الخيال أداة للإبداع، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المملكة المغربية، ط1، 1988، ص 23.

ويبدو شيئا من التناقض عند "أفلاطون" حيث يقلل أحيانا من قيمة الخيال معتبرا إياه وظيفة للنفس غير السامية، لأنها مصدر للوهم وسبيل للخطأ.

وقد خالف "أرسطو" نظرة أستاذه "أفلاطون"، فما يولد الشعر لدى الشعراء هو غريزة المحاكاة وغريزة حب الوزن، وليس الوحي والإلهام كما ذهب "أفلاطون"، فنظر إلى الخيال على أنه نوع من الحركة الحاصلة في الذهن والناتجة عن المدركات الحسية: "التخيل الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل".(1)

ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسية، ركز "أرسطو" على حاسة البصر في إدراك المحسوسات أكثر من غيرها، واعتماد التخيل عليها بصورة كبيرة، لهذا كانت الحركة الذهنية المعتمدة على المحسوسات تشبه الحركة الموجودة في العالم الخارجي فالمخيلة "عبارة عن الآثار التي يدركها الحس أي أن الخيال هو الحركة الناشئة عن الإحساسات في الذهن".(2)

وقد جعل "أرسطو" التخيل وسيطا بين الإحساس والعقل وذلك من خلال ربطه للتخيل بالتفكير مؤكدا على ضرورة تقييده بالعقل، وهو ما يسميه النزوع* هذا المصطلح نجده يتكرر عند "الفارابي"، وهو ما يعكس تأثره بأرسطو ورغم إقرار "أرسطو" بأهمية الخيال، إلا أنه أغفل الحديث عن دوره الجمالي في العملية الإبداعية وما يقوم به من تشكيل لصور جديدة اعتمادا على الجمع والتركيب بين الأشياء المتباعدة: "وعلى الرغم من أن "أرسطو" ينص في حديثه على أنه لا يمكن للقوة العقلية أن تمارس وظيفتها دون عون الخيال، فإنه مع ذلك يعيب الخيال من حيث هو بدون وصاية العقل عليه، ويخلط بينه وبين التوهم".(3)

1- أرسطو طاليس (322 ق.م)، كتاب النفس، نقله إلى العربية أحمد فؤاد الأهواني، دار إحيـاء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط2، 1962، ص 107.

2- أرسطو طاليس (322 ق.م)، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقله أبي بشر متّى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي – تح: عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1953، ص 244.

* النزوع هو تحريك النفس لطلب المحسوس أو تجنبه إما بالانجذاب أو النفور.

3- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص ص 114، 115.

ولا يختلف "أرسطو" عن أستاذه أفلاطون في إعطاء السلطة للعقل، وفرض وصايته على الخيال الذي يبقى قاصرا عن الوصول إلى المعرفة، رغم اعترافه بأهميته.

لكن بعض المترجميــن لكتابه "فن الشعر" حاولوا وضعه على لســانه كمــا فعل "ابن رشد"، بيد أنه يمكن اعتبار حديثه عن الأثر الذي تتركه كل من المأساة والملهاة في المتلقي بإثارتها لانفعالاته، سواء بالانجذاب أو النفور، باللذة أو الألم وما ينتج عنه من "تطهير"* أساسا اعتمد عليه من جاء بعده للحديث عن "التخييل".

الخيال عند فلاسفة المسلمين:

وقبل الحديث عن نظرة الفلاسفة العرب المسلمين للخيال نلمح بأن "العرب" قديما أهملوا الحديث عن طبيعة الخيال ومفهومه، فرغم إقرارهم بوجود هذه الملكة، لكنهم نسبوها إلى قوى خفية، أو ما ورائية سموها بشيطان الشعر، فجعلوا الخيال شكلا من الإلهام.

فأغلب العرب الجاهليين تجدهم ينسبون أفضل أشعارهم وأجودها إلى إلهامات تلك الشياطين ومن ذلك مسحل شيطان الأعشى، السعلاة صاحبة النابغة، وأختها المعلاة صاحبة علقمة بن عبدة، ولحسان بن ثابت حديث طويل مع السعلاة ذكرته بعض المصــادر، كما ربطوا الشعر بمكان هو "وادي عبقر".(1)

يبدو في هذا الرأي انعكاس لتصور العرب القدماء للإبداع الشعري بوصفه إلهاما مستمدا من قوى خارجية، وظل هذا التصور مسيطرا على الفكر العربي إلى حين.

---

* التطهير عند أرسطو هو الانفعال الذي يحرر من المشاعر الضارة بعد مشاهدة المصير المأساوي في التراجيديا.

[1] – عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص 31.

وهذا الفهم للخيال يفسر اتهامهم للنبي –صلى الله عليه وسلم– بأنه شاعر، وأن القرآن الكريم ضرب من الشعر وهو نابع من فهمهم لطبيعتي الوحي والشعر وقد تحدث القرآن الكريم عن ذلك: ﴿ بَلْ قَالُوٓاْ أَضْغَٰثُ أَحْلَٰمٍۭ بَلِ ٱفْتَرَىٰهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ فَلْيَأْتِنَا بِـَٔايَةٍ كَمَآ أُرْسِلَ ٱلْأَوَّلُونَ ﴾؛ [سورة الأنبياء، الآية: 5].

وقد استمر النظر إلى الخيال مشوبا بالحذر والشك، وحتى الاتهام في بعض الأحيان فنجد الفلاسفة المسلمين قد أهملوا الحديث عن الخيال مركزين كلامهم على التخييل بوصفه جوهر العملية الإبداعية، متقبلين الاختلاف الموجود بين العقل والتخيل، فالعقل هو السبيل الوحيد المُوصل للحقيقة بينما الحواس فهي تقدم معارف خاطئة.

ومن هنا يبدو أن التعرض إلى جهود الفلاسفة المسلمين سينير لنا الكثير من الجوانب حول ماهيتي الخيال والتخييل وهذا ما سنحاول البحث فيه؛ وقد بدا تأثير النظريات اليونانية جليا في الثقافة العربية الإسلامية، وخاصة بعد ترجمة كتاب "فن الشعر" من قبل "أبي بِشْر مَتَّى بن يُونُس القُنَائِي" (328 هـ–940 م) فاستفاد منه الفلاسفة المسلمون: كالكندي، الفارابي، ابن سينا وابن رشد؛ وانطلقوا منها للنظر في الأدب العربي، فأضافوا إليها وأنقصوا بما يتلاءم وخصوصية الأدب العربي، وما فتئ هذا الاهتمام أن انتقل إلى المشتغلين بالبلاغة والنقد ابتداء من العصر العباسي.

وكما ذكرنا سابقا يظهر تأثر "الكندي" بالثقافة اليونانية جليا، حيث جعل "التخيل" مرادفا "للتوهم" وهو ما يقابل كلمة "فنطاسيا" في اللغة اليونانية والتي تعني النور، ويرجع البعض ذلك إلى الترجمة.

"التوهم هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفنطاسيا هو التخيل، وهو حضور صورة الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها".[1]

فالكندي قد سار على نهج سابقيه، إذ جعل الخيال مرادفا للوهم، وقوة إنسانية مضللة، ولم ينظر إليه كقوة فعالة تتجاوز حفظ صور الأشياء الغائبة عن الحس إلى التصرف في هذه الصور، بالفك والتركيب لتكوين صور جديدة، ومن هنا أغفل "الكندي" الحديث عن الجانب الجمالي للخيال ودوره في العملية الشعرية، أو العملية الإبداعية بشكل عام، وكذلك ما يتركه هذا العمل من تأثير في المتلقي بتحريكه لانفعالاته وجعله يتجاوب مع هذا العمل أو ينفر منه وبهذا فقد أهمل الحديث عن العملية الإبداعية وعن دعامتيها وهما الخيال والتخييل.

أما "الفارابي" فيعتبر عملية الإبداع الشعري صناعة أساسها الرَوِية، وليس الطبع أو الإلهام كما ورد عند "أفلاطون" و"أرسطو".

ولم يتحدث "الفارابي" عن الخيال إلا مرة واحدة معتبرا إياه خزانة لما يدركه الحس، ويطلق عليه اسم "المصورة"، وقد ربط "الفارابي" الأدب بالفلسفة، جاعلا الشعر أحد أجزاء التفكير الفلسفي وكانت نظرته إلى المحاكاة منطلقها نفسي، حيث رأى أن المحاكاة الشعرية عند "أرسطو" بها بعض الثغرات وهو ما دفعه للحديث عن طبيعة التخيل الشعري ومدى تأثيره في "القوة النزوعية"* للمتلقي، جاعلا التخييل جوهر الشعر وعماده.

ويعتبر "الفارابي" أول من استعمل لفظ "تخييل" آخذا إياه ممن سبقه من الذين ترجموا كتاب "فن الشعر" لأرسطو، ولم يحدد معنى التخييل وطبيعته، ولكنه تحدث عن الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في نفس المتلقي، وقد شبه أثر التخييل في المتلقي بالأثر الذي تتركه

---

[1]- الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، تح: محمد عبد الهادي أبي ريدة، ، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ج1، د.ط، 1950، ص 167.

* القوة النزوعية هي القوة التي تكوّن الإرادة إما بالحس أو بالتخيل أو بالقوة الناطقة (القوة التي تخدم الإرادة).

المحاكاة في النفوس عند "أرسطو"، إذ تعمل على إثارة انفعالات المتلقي مما يؤدي إلى تطهير النفوس مما بداخلها.[1]

ويرى "الفارابي" أن على الشاعر أن يهيأ الجو المناسب الذي يمكنه من إحداث التأثير في المتلقي عن طريق ما يسميه "الإيحاء".[2]

فالتأثير في المتلقي هو الغاية التي يسعى الشاعر لتحقيقها من خلال عمله، وذلك عن طريق أقوال مخيلة، تثير ما بذاكرة المتلقي من أشياء تتناسب وموضوع القصيدة فينتج عنها موقفا سلوكيا ما فيقف مع أو ضد موضوع التخيل الشعري الذي تطرحه القصيدة، "والأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا أو شيئا أفضل أو أخس، وذلك إما جمالا أو قبحا أو جلالا أو هوانا أو غير ذلك".[3]

وبذلك يكون التخييل عملية إيحائية يعتمدها الشاعر من خلال التصوير الشعري، والتخييل من خلال ما يحتويه من صور تؤثر في المتلقي وتثير انفعالات تؤدي إلى التطهير، وهنا يظهر أثر آخر لأرسطو على "الفارابي".

وعلى غرار "الفارابي" تجاوز "ابن سينا" رأي "أرسطو" حول التخيل بأنه "إحساس ضعيف" جاعلا منه ثاني قوى الحس الباطن ومكانها مقدم الدماغ ويسميه "المصورة" حيث إنها "القوة التي تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية، وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات".[4]

---

[1]- الفارابي، إحصاء العلوم، تح: عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ط، 1948، ص ص 68، 69.

[2]- محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، حلب، سوريا، ط1، د.ت، ص 177.

[3]- الفارابي، إحصاء العلوم، مرجع سابق، ص ص 85، 86.

[4]- ابن سينا، النجاة في المحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، ط2، 1938، ص 163.

فقد قصر دور المصورة على حفظ الصور المقدمة من قبل الحواس دون التصرف فيـها كمـا، نظر "ابن سينا" إلى التخيـل الشعري على أنه نوع من "الفيـض" أو "الوحـي" أو "الإلهام الغامض" الذي يحدث في اليقظة.

وفي حديثه عن التخييل حاول توضيح بعض الأمور التي بدت غامضة عند "الفارابي"، إذ جعل مصطلح التخييل مقترنا بالمحاكاة ومفسرا لها، فالتخييل هو ذلك الأثر النفسي الذي يتركه العمل الأدبي في المتلقي بالإعجاب أو النفور، "فهو انفعال من تعجب أو تعظيـم أو تهويـن أو تصغيـر أو نشـاط، من غير أن يكون الغرض بالقول إيقاع اعتقاده البتة".[1]

لقد ربط "ابن سينا" التخييل بالانفعال، وهو تلك الحالة الشعورية التي تحدثها العملية التخييلية في المتلقي، والانفعال عند "ابن سينا" لا يعني فقدان القدرة على التصرف بقدر ما يعني "الإذعان والمطاوعة" للكلام الشعري أي التجاوب مع هذا الكلام وموافقته وهذا الربط بين التخييل والانفعال، له علاقة بما قاله أرسطو عما تحدثه المأساة في المشاهد بتحريكها الانفعالي الرعب والشفقة فيؤدي ذلك إلى حدوث التطهير.

والتخييـل الشعري عند "ابن سينا" يمكن أن يكون بالمحـاكاة (التشبيـه) أو من غيرها، فهو يرفض الصدق المشهور في الأقاويل الشعرية، و يفضل الأشياء الجديدة، التي تخرج عن الأمور المألوفة، وبذلك يخالف "أرسطو" الذي يرى إمكانية اتخاذ الأحداث التاريخية كموضوع للشعر، فيقول في ذلك: "الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير من الناس إذا سمع التصديقات إستكرهها وهرب منها، ونظرا لأن المحاكاة فيها من التعجيب

[1]– ابن سينا، كتـاب المجموع أو الحكمة العروضـية في كتـاب معاني الشعر، تح: محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث ونشره، القاهرة، مصر، د.ط، 1969، ص 15.

والإغراب ما ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه".[1]

وقد ربط "ابن سينا" بين الخيال والتخييل، حيث جعل هذا الأخير أساسا لفهم النشاط الخيالي للعمل الفني: "إن الشعر يتركب من كلام مخيل تذعن له النفس، فتتبسط عن أمور وتتقبض عن أمــور من غير روية، وفكر اختبــار وبالجمــلة تنفعل له انفعــالا نفسيــا غير فكري".[2]

وبذلك يكــون الشعر كلاما أســاسه التخيــيل، غرضه إثارة المتلقي وتحريك انفعالاته، وهنا تظهر عبقرية الشاعر في جعل المتلقي ينجذب إلى ما يريده وينفر مما يكره.

من خلال ما سبق يبدو أن "ابن سينا" قد نظر إلى الشعر نظرة المنطقي إلى قضايا الفلسفة جاعلا منه قيــاسيا منطقيــا يعتمد على مقدمات ونتائج يقوم فيها العقل بدور المنظم، و"ابن سينا" لم يوافق "أرسطو" في كل ما ذهب إليه، فقد خالفه في ترتيب قوى النفس، كما لم يخلط بين الخيال والوهم.

بينمـــا واكبت نظرة "ابن رشد" للخيــال نظرة من سبقه من فلاسفة المسلمين (الكندي، الفارابي وابن سينا) والتي يشوبها الشك والريبة في هذه الملكة، واهتم أكثر بالتخييل الشعري الذي يعتبره جوهر الشعر.

فلم نجده يتحدث عن الخيال ولا عن دوره في العملية الإبداعية، "لم يجعل ابن رشد لهذه القوة النفسانية قوة مستقلة بذاتها، وإن كان قد أشار ضمنا إلى وجود خزانة للصور

1- ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفــاء ضمن فن الشعر، تر: عبد الرحمــن بدوي، دار الثقــافة، بيروت، لبنــان، د.ط، 1973، ص ص 161، 162.

2- المرجع نفسه، ص 197.

المحسوسة لكنه لم يسمها، فتبدو وكأنها والمتخيلة قوة واحدة، ذلك أنه ينسب عملها للمتخيلة حين يجعل استثبات الصور وحفظها من أعمالها".[1]

لقد جعل المصورة (الخيال) خزانة لحفظ مدركات الحس وقرن بينها وبين المتخيلة، لكنه أهمل الجانب الجمالي للخيال والحديث عن دوره في توظيف تلك المدركات المحفوظة في المخيلة في العملية الإبداعية.

وفي حديثه عن التخييل نجده قد التزم بما قاله سابقوه من الفلاسفة بجعل المحاكاة مرادفة للتخييل لكنه أضاف التشبيه، فالشعر في نظره صناعة جوهرها التخييل: "الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة".[2]

والتخييل عند "ابن رشد" يعني "المطابقة" والتي تعني التشبيه الخالص الذي ليس الغرض منه تحسين الشيء أو تقبيحه، فهو أحد أغراض المحاكاة.

وقد أخذ "ابن رشد" مصطلح المطابقة عن "ابن سينا" الذي جعل للمحاكاة أغراضا ثلاثة تسعى لتحقيقها وهي: "التحسين، التقبيح، والمطابقة".[3]

وبذلك أضاف "ابن رشد" معنى جديد للتخييل لم يسبقه إليه غيره، وهو "المطابقة" أي التشبيه ويبدو جليا من خلال ما سبق إهماله للحديث عن الخيال الشعري ودوره في العملية الإبداعية، مركزا حديثه على التخييل الذي يعتبره جوهر العملية الإبداعية، فالتخييل عنده مرادف للمحاكاة وهو بذلك يسير على نهج من سبقه.

---

[1] – إلفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 29.

[2] – ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 1973، ص 201.

[3] – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن فن الشعر، مرجع سابق، ص 170.

يتبين لنا من خلال هذا العرض لبعض آراء الفلاسفة المسلمين، أن اهتمامهم كان أكثر بالتخييل الشعري باعتباره جوهر العملية الإبداعية في نظرهم والفيصل بينه وبين غيره من الكلام، في حين أهملوا الحديث عن الخيال الشعري ودوره في العملية الإبداعية، جاعلين منه وسيلة يصطنعها الشاعر للتحايل على المتلقي وخداعه بأشياء غير صحيحة فقد فسّروا التخييـل بمقومـات المنطق، إذ جعلــوه شكلا قياسيــا، لا أهميــة فيه لصدق المقدمـــات أو كذبها، وكأن تلك الصور التي يبدعها خيال الشاعر تنتظم وفق مقدمات وحدود وسطى وناتج كالقياس المنطقي تماما.

وهم بذلك قد أخلطوا بين المنطق الصوري والمنطق الخيالي، كما وظف الفلاسفة التخييل للدلالة على "التصوير" أو "التشبيه" ليصبح على إثرها شكلا إستعاريا تستعمل فيه اللغة بطريق خاصة، وبهذا يضم التصوير كل ما هو محاكى.

الخيال عند المتصوفة:

اختلفت نظرة المتصوفة للخيال عن نظرة الفلاسفة، ففي حين جعله الفلاسفة وسيلة للمغالطة والإيهام في وقت مجدوا فيه العقل وقدسوه، اعتبره المتصوفة سبيلا للكشف والمعرفة والتجلي، والوصول إلى إدراك الحقيقة الإلهية عن طريق الحدس.

إذ قسم "الغزالي" الأرواح إلى أربع مراتب هي: الروح الحساس، الروح الخيالي والعقلي، الروح الفكري، والروح القدسي (النبوي).

وقد حصر دور الروح الخيالي في حفظ ما تقدمه الحواس من معارف ومدركات، كما اعتبر الخيال ضروريا في ضبط معارف العقل، "إن من بين خواص الخيال أنه ضروري

لتضبط به المعــارف العقليـــة فلا تضطرب ولا تتزلزل ولا تنتشر انتشـارا يخرج عن الضبط، فنِعم المعين المثالات الخيالية للمعارف العقلية".(1)

كما يعتبر الخيال وسيطا بين عالم الحس وعالم العقل، وهو أمر يشترك فيه مع غيره من الفلاسفة، والخيال عنده وسيلة مساعدة على المعرفة، وهو يشترك مع "ابن سينا" في اعتبار الخيال عاجزا عن التجريد المطلق للمحسوس عن مادتها.

وبذلك لا نجد عند الغزالي إشارة للخيال والتخييل الشعري ودورهما في العمل الإبداعي، حيث تركز حديثه -كما سلف الذكر- على الخيال الصوفي ودوره في المعرفة.

وقد ذهب "السهروردي" المذهب ذاته الذي اتجه إليه "الغزالي" وهو اعتبار الخيال وسيطا بين المعقول والمحسوس، إذ شبهه بالمرآة التي تنعكس عليها صور مختلف الموجودات سواء العقلية منها أم الحسية، بل ذهب أيضا إلى اعتبار الخيال عالما للمثل المعلقة، "والصور المعلقة ليست مثل أفلاطون، فإن مثل أفلاطون نورية ثابتة، وهذه المثل معلقة، منها ظلمانية ومنها مستنيرة للسعداء".(2)

وبذلك يجعل للخيال وظيفتين: وظيفة الإدراك الحسي المشترك، ووظيفة فعل المعرفة.

و"السهروردي" كما هو ظاهر أهمل دور الخيال في العمل الإبداعي، مركزا اهتمامه على الخيال الإنساني، كما سلف فإن اعتبار الخيال برزخا ووسيطا بين المحسوس والمعقول أمرا يكاد يشترك فيه المتصوفة على اختلاف توجهاتهم، وهو أمر له ما يقابله في العصر الحديث حيث اعتبر "كانط" الخيال وسطا بين الحس والفهم، كما اعتبر "برجسون Henri Bergson" الصورة وسيطا بين المادة والفكر، مع اختلاف في العبارة بين المتصوفة وهؤلاء النقاد.(3)

1- أبو حامد الغزالي، مشكاة الأنوار، تح: أبو العلا عفيفي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 1964، ص 34.

2- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، دار الكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1984، ص 83.

3- المرجع نفسه، ص 122.

أما "ابن عربي" والذي يعد أبرز من تحدث عن الخيــال ومستويــاته وآفــاقه المعرفية، فيَعتبر الخيال أعظم قوة خلقها الله، والعبادة هي رؤية يحققها الخيال مع استحالة الرؤية البصرية، فيقول: "وإن هؤلاء الذين يصفون الخيال بأنه فاسد لا يدركون حقيقته ذلك أن الخيال إذا أدرك شيئا، فإنما يدركه بنوره، والنور لا يخطئ في كشفه عن الأشياء، وإن كان هناك خطأ فلابد أن يكون لسبب آخر إذ الخطأ وليد الحكم، والخيال لا يصدر حكما بل هو نور يكشف ستار الظلمة الذي يحجب الأشياء، إذن يجب أن ينسب الخطأ إلى القوة التي تصدر الحكم وهي العقل، وإذا كان الحكم لغير الخيال فلا داع لأن ننسب الخطأ أو الفساد إليه؟ إنه من الأولى أن يقال: أخطأ العقل في فهم ما كشف الخيال عنه حتى لا ينسب الحكم بالخطأ والفساد إلى الخيال وهو بريء منه".[1]

وبذلك يرد "ابن عربي" على رأي الفلاسفة في اعتبارهم الخيال وسيلة للمخادعة والتضليل، فبرأه عن الكذب والمغالطة موقعا الذنب على العقل.

والخيال عند "ابن عربي" يمتلك حرية كبيرة على الخلق، لكن هذا الأخير يبقى مرتبطا بعالم الحس الذي يمده بأجزاء صوره، فهو وسيلة للكشف عن القوانين "الكشف الصوري" وسبيل لإدراك المعرفة، "الخيال أحق باسم النور من جميع المخلوقات النورية، فنوره لا يشبه الأنوار، وبه تدرك التجليات، وهو نور عين الخيال، لا نور عين الحس".[2]

ويحتل الخيال مرتبة وسطى بين المحسوس والمعقول، والممكن والمستحيل، ودونه تكون المعرفة غير منسقة، وبذلك يكون الخيال عند "ابن عربي" علما وركنا من أركان المعرفة، لأنه علم البرزخ والمراتب الوسطى، تتجسد من خلال الأشكال، فينقلنا من نظرة عين الحس الثابتة إلى نظرة عين الخيال المتجددة.

---

[1]– محمود قاسم، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، معهد البحوث والدراسات العربية، د.م، د.ط، 1969، ص ص 08، 09.

[2]– المرجع نفسه، ص 09.

أما "إخوان الصفا" فأسقطوا الخيال (أو المصورة) من تصنيفهم لقوى الإدراك الإنساني مركزين حديثهم على المتخيلة، المفكرة، والحافظة، يضاف إليها الناطقة والصانعة.

"إذا أوصلت القوة المتخيلة رسوم المحسوسات إلى القوة المفكرة، بعد تناولها من القوى الحساسة، وغابت المحسوسات عن مشاهدة الحواس لها، بقيت تلك الرسوم في فكر النفس مصورة صورة روحانية، فيكون جوهر النفس لتلك الرسوم كالهيولى، وهي فيها كالصورة".(1)

فقد تحدثوا عن بقاء تلك المدركات التي نقلها الحس بعد غياب مصدرها، دون الإشارة إلى ما يحدث لهذه الصور المخزونة، وكيف يتم استثمارها إلى صور جديدة.

ويعتبر "إخوان الصفا" أن البداية الفعلية لتحقيق المعرفة العقلية تتم عن طريق الحواس، "كل ما تدركه الحواس لا تتخيله الأوهام، وما لا تتخيله الأوهام لا تتصوره العقول".(2)

يتضح بذلك أن الخيال وسيط بين الحس والعقل، وهو عندهم مرادف للوهم وإن لم يقولوا ذلك صراحة.

و"إخوان الصفا" كغيرهم من المتصوفة أهملوا الحديث عن العملية الإبداعية، وما يمثله كل من الخيال والتخييل في هذه العملية.

وفي تصور عام لما سبق وجد الخيال المكانة اللائقة به عند المتصوفة والتي افتقدها عند الفلاسفة المسلمين، فالخيال عند المتصوفة وسيلة للمعرفة لا غنى عنها، وهو الوسيط بين عالم الحس وعالم العقل، تتجسد من خلاله الصور، ورغم حديثهم عن الدور الإبداعي للخيال، لكن ذلك كان على مستوى التجربة الصوفية، ولم يتجاوزها للحديث عن دوره في الفنون، أو ما يؤديه في العملية الإبداعية.

1- اخوان الصفا، رسائل اخوان الصفا وخلان الوفا، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج 3، د.ط، 1983، ص 243.
2- المرجع نفسه، ص 493.

وقد دفع اهتمامهم بالخيال والحديث عن مستوياته ووظائفه إلى جعل بعض النقاد المعاصرين يشبهون ما قدمه المتصوفة بما نادى به الرومانسيون في العصر الحديث.

الخيال في النقد الحديث:

لقد كـــان لتعدد المذاهب الأوروبيــــة أثر في ظهــور عدة تيارات (كالمذهب المادي، والمذهب الوجودي)، حيث ظهر تأثرها بالمذاهب اليونانية القديمة وسنحاول أن نقدم بعض الآراء التي تعرضت لمفهوم الخيال في العصر الحديث.

تباينت النظرة إلى الخيال الإبداعي في العصر الحديث، كل ينظر إليه من منظاره الفلسفي والمذهبي، ففي حين نادى الكلاسيكيون إلى ضرورة تقييد جموح الخيال بضابط العقل، رأى فيه الرومنسيون عالما أفضل من عالم الحقيقة، لذا رفعوا من شأنه وقيمته.

فذهب "دايفيد هيوم David Hume" إلى اعتبار الصور والأفكار مجرد نسخ للانطباعات الأصلية على أعضاء الحس وهي نسخ منفصلة ومفككة، فاعتبر الخيـــال قاصرا إذا ما قورن بالحس الخــالص، وهو قصــور جعله يتجه اتجـاها توكيــديا ينفي قدرتــنا على تخيـل محسوســات جديدة.(1)

لقد اعتبر "هيوم" الخيال عاجزا على تركيب المدركات الحسية، وبذلك جعله غير قادر على أداء مهمته ما دام أضعف من الحس، وهو في ذلك متأثر بما ذهب إليه "أرسطو" حين اعتبر الخيال "إحساسا ضعيفا" ومن ثم قلل من دوره وأهميته.

أما "توماس هوبز Thomas Hobbes" فنبع مفهومه للخيال من نزعته التجريبية فوحد بين الخيال والذاكرة، فالخيال عنده هو الملكة التي تقوم بتركيب المدركات الحسية في شكل صور مختلفة، لكنه تركيب معقد غير مفهوم يفسر الخيال بأنه إحساس متحلل مما

---

[1]– عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، مرجع سابق، ص 15.

يعني أن الإدراك يقدم لنا المحسوسات واضحة وثابتة بينما يركب الخيال صورا يسِمـها بالغموض.(1)

ويشير "هوبز" إلى "أن التخيل شكل من أشكال الذاكرة، ولكنها ذاكرة محررة بعض التحرير من قيود التجربة العقلية، إذ يستطيع أن يستحوذ على خزان الصور الحسية المتراكمة في الذاكرة، وعندما يكون محكوماً بهدف فني يستطيع أن يربط بين أنماط جديدة مبهجة".(2)

وبذلك قلل "هوبز" من دور الخيال في العملية الإبداعية، إذ رأى أنه شيء غير نافع لا يزيد الأشياء إلا تعقيدا، معتبرا إياه شكلا من اللعب، وفسادا في الإحساس، وبذلك تضاءلت قيمة الخيال، لصالح العقل الذي اعتبره جوهر الشعر شأنه في هذا شأن كل الكلاسيكيين.

فأصحاب المذهب الكلاسيكي قد حطوا من قيمة الخيال، واصفين إياه بالفوضى لذا لم يثقوا به، فهم يهاجمون الخيال بعنف ويصفونه بأنه ملكة فوضوية لا تراعي أي قانون، وتؤدي إلى الجنون والهذيان وذلك لأن الخيال لا يخضع لسلطان العقل، فهو قوة لا ضابط لها، وواجب الإنسان الخلقي يقضي عليه بأن يكبتها في نفسه.(3)

في حين تغير مفهوم الخيال عند "إيمانويل كانط Emanuel Kant"، فلم يعد شكلا من اللعب كما ذهب "هوبز" لكنه أصبح عنصرا فعالا في العملية الإبداعية، فهو الذي ينقل ما في الذهن إلى الواقع ويجعله ممكننا، إن الإدراكات المختلفة توجد في العقل على نحو منفصل، ويبدو ربطها على نحو وجودها في الحس مطلبا ضروريا، ومن ثم ينبغي أن توجد فينا قدرة فعالة تركب الكثرة التي يبديها المظهر، وليست هذه القدرة سوى الخيال.(4)

---

[1]– عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، مرجع سابق، ص 161.

[2]– بريته. ر. ل، موسوعة المصطلح النقدي – التصور والخيال، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 196.

[3]– محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1958، ص ص 79، 80.

[4]– عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، مرجع سابق، ص 22.

ويعتبر "كانط" الخيال أمرا ضروريا لأنه قدرة إنسانية لا يمكن تجاهل دورها، فهي التي تقوم بوظيفة تركيب ما بالذهن من صور منفصلة وتقديمها في صورة متكــاملة الأجزاء، لم يكن من الممكن تحصيلها في غياب الخيال، يقول "كانط": "الخيال أجلُّ قوى الإنسان، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال، وقلما وعى الناس قدر الخيال وخطره".[1]

أما "يوهان فشته Johann Gottlieb Fichte" فقد ظهر تأثره بـ "كانط" جليا من خلال فكرته عن الخيال، إذ أعطى للخيال القدرة على الإنتاج والإبداع لأشياء تختلف عما هي في الواقع، "إن ملكة الخيال المنتجة هي القوة النظرية الأساسية وبدون هذه القوة العجيبة لا يمكن تفسيــر أي شيء في العقل الإنساني، وجمـاع جهاز التفكير يقوم على هذه الملكة، والخيال قدرة أساسية للأنا على أن يتصور خلاف نفسه، وبملكة الخيال هذه يظل إنتاج الموضوع من شأن الذات، ويبقى في داخل الذاتية المطلقة".[2]

فدور الخيال عند" فشته" لا يقتصر على الربط بين المدركات الذهنية وتركيبها، بل هو ملكة منتجة لها القدرة على الإبداع والخلق، وبذلك تجاوز هذا الرأي، المذهب الذي ينظر إلى الخيال بوصفه ضربا من اللعب غير المدروس.

كما انطلق الشاعر الانجليزي "ويليام وردزورث William Wordsworth" في تحديد مفهوم الخيال، من الدور الذي يؤديه في العملية الإبداعية، بخلقه الإنسجام بين الأشياء المتنافرة: "الخيال هو القدرة على اختراع ما يلبس اللوحات المسرحية لباسا فيه تكتسي أشخاص المسرحية بنسيج جديد ويسلكون مسالكهم الطريفة أو هو تلك القدرة

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 411.

[2]- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، مرجع سابق، ص ص 23، 24.

الكيمياوية التي بها تمتزج –معا– العنـــاصر المتبـــاعدة في أصلها والمختلفة كل الإختلاف، كي تصير مجموعا متآلفا منسجما".[1]

فالخيال لديه ملكة منتجة، لها القدرة على الإبداع والخلق، والجمع والتركيب، انطلاقا من ما يختزنه الذهن من صور منفصلة، ومن هذا المنطلق ميز "وردزورث" بين الخيال والوهم، جاعلا من الخيـال قوة إيجابية، أسمى من الوهم: "الوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور، يسخرها لمشاهد فردية عرضية، أما الخيال فهو العدسة الذهنية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه، أصيلة في شكلها ولونها".[2]

من خلال هذا التمييز بين ما هو عرضي زائل وبين ما هو أصيل، يصبح الخيال قدرة فعالة، تمكن الشاعر من جعل معطيات الحس يشكلها بما شاء من صور، ولما كان "وردزورث" من المعاصرين للرومانسية، فقد دعا إلى تدعيم الخيال بالعاطفة، ويواصل تفريقه بين الخيـــال والوهم، وبيان خصائصهما المختلفة: "فالتوهم يقوم بتعديل طفيف سريع الزوال، وقانونه متقلب مثل أعراض الأشياء ذاتها، كما أن آثاره مفاجئة عابثة، وقد تترابط الأمور اتفاقا، أما المخيلة فهي ملكة محولة، مجردة مانحة، وهي توحد وتجمع، ومن ثم تشكل وتخلق، وهي لا تعتمد على التعبير والتأثير، ولا تعتمد على الخصائص العابرة بقدر ما تعتمد على الخصائص الداخلية الكامنة".[3]

فالشـــاعر لا يكتفـي بالتأليـف بين الصور وإنما يتجاوز ذلك إلى إبداع صور جديدة، تخضع لعوامل داخلية خاصة بالمبدع.

وقد حاول "صامويل كولردج Samuel.T.Coleridge" أن يقدم تصورا نظريا للخيال الإبداعي ضمن النزعة الرومـــانسية، أين يظهر تأثره الكبيـــر بنظريات الخيال التي

1– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 413.

2– المرجع نفسه، ص 412.

3– محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط ، 1981، ص 59.

عاصرها، ومفهوم الخيال كما عرفه "كولردج" هو عملية توليد الصورة التي وظيفتها تصوير الحقائق النفسية.[1]

بصفة عامة فإنه بالرغم من سهولة الحديث عن التخيل العقلي كعملية عقلية عليا، إلا أن هناك صعوبة في إيجاد تعريف واضح ومحدد له، فالتخيل عبارة عن عملية عقلية عليا تعتمد على قدرة الفكر على استحضار الصور، بعد غياب الأشياء التي أحدثتها، وتركيب الصور تركيبا حرا.

وهذا التأكيد على قدرة التخيل يتفق مع رأي "مايكل أنجلو Michelangelo" الذي يشير إلى أن: "الرؤية لدى المصور(الفنان) ترتبط بنشاطه التخيلي الذي يمارسه بحيث لا يختلف عمله عن تفكيره إلا قليلا، لكنه لو عرف كيف ينشط مخيلته لأنتج فناً مبدعاً، وذلك لأن التفكير الإبداعي يعتمد على التخيل الفعال الذي يدفع بالفنـان إلى إنتـاج أنساق تفسيرية جديدة وأعمال تتسم بالأصالة".[2]

فعملية التخيل الإبداعي هو نشاط عقلي ينتج عنه استبصارات جديدة، والعالم المرئي مليء بالصور والرموز، وما على التخيل إلا أن يستنبطها ويستوعبها بفعل آلية عقلية فيحولها إلى صور ذهنية تقوم بتكوين استبصارات إبداعية.

إن المخيلة الخلاقة: "تبنى من تراكم الصور المحسوسة المتراكمة في الذاكرة ويمكن استدعائها على وفق متطلبات الموقف لإغنائه، لذلك فهي تعد ملكة ابتكارية شائعة في الفنانين والعلماء وكبار القادة والسياسيين والمتصفين بالأذهان النيرة والأدبية، كونها منطلق الاكتشافات والاختراعات منذ أقدم الأزمنة إلى وقتنا الحاضر".[3]

---

[1]- محمد مصطفى بدوي، كولردج، مرجع سابق، ص 159.

[2]- نجم عبد حيدر، خيال وابتكار، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ج1، د.ط، 1999، ص 08.

[3]- المرجع نفسه، ص 09.

مما سبق يبدو لنا بأن معظم الباحثين اتفقوا على تعريف الخيال بأنه المعالجة الذهنية للصور الحسية وبخاصة في حالة غياب المصدر الحسي الأصلي، والخيال معناه تكوين الصور وتحريكها وتحويلها داخل عقل المرء للوصول إلى تنظيمات جديدة، ويكمن تحديد مفهوم الخيال على أنه نشاط عقلي متمثل في تصور أشياء غير موجودة استنادا إلى الخبرات الماضية تحسن الحاضر وتطور المستقبل، لذا فهو يتناول كافة الأنشطة الفكرية للإنسان، فعملية التخيل هي قدرة استحضار الصور بعد غياب الأشياء التي أحدثتها وتركيب الصور تركيبا حرا، أو هو ملكة إنشاء الصور والخيالات وتأليفها على مثال الوقائع الطبيعية التي سبقت مشاهدتها.

المطلب الثاني: أشكال التخيل.

1- التخيل التمثيلي:

وهو استرجاع لصور الأشياء التي طبعت في الذهن، بعد غياب الأشياء التي أحدثتها، وسماها القدامى بالقوة المصورة، لأنها تعبر عن رجوع الصور النفسية الماضية إلى ساحة الشعور بصورة تلقائية، دون التعرف عليها، ودون تحديد زمانها ومكانها، والتخيل التمثيلي عام في حياتنا لأننا نعيشه في كل علاقاتنا وتعاملاتنا اليومية بعفوية.(1)

2- التخيل الإبداعي:

عملية ننشئ بها صورا جديدة بحيث نتحرر من الصور الماضية، ونركبها بأوجه لم تكن موجودة من قبل، فهو تخيل خصب وإيجابي، يتميز بالفعالية والقدرة على الابتكار والانفتاح على صور غير متوقعة، تنفلت من الواقع، كتخيل الرسام الذي يرسم صور خيالية يراها في أعماق نفسه، أو تخيل العالم الذي يبدع نظرية جديدة، من هنا يمكن القول أن

[1]- دونيس ويسمان، أندري فريس، الفلسفة في 45 فصلا، تر: عبد القادر عدالة، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الأبيار – الجزائر العاصمة، الجزائر، د.ط، 2011، ص ص 99، 100.

التخيل الإبداعي هو قدرة وفعالية على الابتكار، لكن كل إنسان يمارسه حسب قدراته، ومجاله الذي يكون فيه، فخيال العالم وإبداعه، يختلف عن خيال الفنان، الأديب، المهندس أو الفيلسوف.[1]

وكل هذا يجعل التخيل الإبداعي أساسا لصناعة الواقع، والتعبير عنه بأشكال إبداعية تعبر عن الإنجازات الحضارية في مختلف الميادين، ويبرز قدرة الذات وأثرها في تغيير الواقع والتعامل مع العالم الخارجي.

غير أن تنشيط هذا الخيال المبدع، وتحفيزه يرتبط بشروط ومحددات قد ترتد إلى عوامل نفسية (عقلية وانفعالية)، حيث يرى بعض العلماء والفلاسفة، أنه لا يمكن معرفة عملية الإبداع إلا بالرجوع إلى حياة المبدع النفسية فالعوامل الذاتية من عناصر انفعالية وفكرية تلعب دورا أساسيا في عملية الإبداع.

لكن هناك من الفلاسفة والعلماء من يردها إلى العوامل الموضوعية فهي تمثل عاملا ودافعا للإبداع، إذ المبدع هو ابن بيئته التي يعيش فيها، ومن ثم فإبداعه هو نتاج الظروف المحيطة به من جهة، وما يحتاج إليه المجتمع من جهة أخرى.

3- التخيل من الحلم إلى الوهم.

فقد يستبد التخيل بصاحبه، وينحرف به إلى عالم الأوهام الكاذبة ويفقد صلته بالواقع بطريقة عفوية لا إرادية، ومن أشكال وصور هذا التخيل الهلوسة الناجمة عن الاضطرابات النفسية والعصبية الناتجة عن فرط الخيال، وفقدان صاحبه للقدرة على التحكم في صوره الذهنية وأحلام اليقظة.

---

[1]- دونيس ويسمان، أندري فريس، الفلسفة في 45 فصلا ، مرجع سابق، ص ص 99، 100.

والوهم ينشأ في حقيقته عن تمثل أو تصوير حسي كاذب ناتج عن كيفية تأويل المدركات، وإذا اشتد أثره على الذات وسيطر عليها تحول إلى مرض عصبي، وهلوسة تخيل لصاحبها صور يظنها حقائق خارجية، مع أنها غير موجودة في الواقع تماما، وأكثر الحواس هلوسة حاستي السمع والبصر.

يرى "أرسطو" في تحليل العملية التوهمية إنها غير الحس وغير التفكر، إن التوهم حال يتخيل لنا فيها شيء ليس بموجود بالحقيقة وليس بحس، وذلك أن الحس إما كان في حد قوة وإما في حد فعل، والتوهم ليس بأحد هذين على نحو ما يكون منا في النوم، وأيضا الحس أبدا غير مفقود وليس التوهم كذلك، ومن ذلك أيضا أن الحواس أبدا صادقة وأن أكثر التوهم كذب.

فالتوهم إذا حركة لا يمكنها أن تخلوا من الحسي فلا تكون فيما لا حس له، والحس صادق فيما كان خالصا له وقل ما فيه من الكذب، وإنما يجوز أن يغلط فيكذب إذا عرض له عارض، والعقل متى ما تفكر كان مضطرا مع فكرته إلى التوهم وذلك أن التوهم طائفة من المحسوس.(1)

1- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، مرجع سابق، ص 60.

المبحث الثاني: الصورة الذهنية.

تلعب الصورة اليوم دورا رئيسيـا في حياتنا اليومية، بل أصبحنا نعيش زمن الصورة إذ تعتبر الوسيـلة الأولى للتواصـل بالتوازي مع زمن الكلمـات، زمن الصـورة والكلمة معـا، فالصورة معنا وملازمة لنا في لحظاتنا الصغيرة والكبيرة حتى بدت مرتبطة بنا على نحو لم يسبق له مثيل في كل جوانب الحياة، فقد حرص الجنس البشري منذ تواجده على الأرض على نقل الأفكار والتعبير على ما يجول في نفسه من عواطف وأحاسيس، مستعملا في ذلك مختلف الطرق والأساليب، وقد أخذت الصورة حيزا واسعا في فنون الإنسـان قديمـا، الذي اعتاد على التعبير عن حياته ومحيطه عن طريق نقش الصور على الصخور، وعلى جدران الكهوف والمغارات.

إن البعد التاريخي للصورة يرجع إلى ولادتها قبل 35000 سنة قبل الميلاد أي في نهاية العصر الحجري الوسيط، واطرادا كانت الصورة تحل محل الواقع وتمتلك خاصية الإثبات للمواضيع الحياتية المجردة وتجعل العالم مقروءا، وقد أثبتت الأركيولوجيا* حقيقة أن الرسم هو الأثر المميز للإنسان، والذي بدوره يحرص من خلال الصورة على استحضار ذكرياته مع أفراد بيئته.

ظلت مكانة الصورة تترنح على مر العصور وتعاقب الحضارات، فكانت الحضارة الفرعونية واحدة من أهم الحضارات التي اعتمدت ثقافتها على الصورة، بحيث أنهم استطاعوا عن طريق وعيهم بالموت أن يخلدوا عن طريق الرسم الحياة في عين إنسان المستقبل، فيما لم تعرف الصورة الحرية في بيزنطة، فقد كان لها من السلطة ما يصعب معه تركها بين يدي

* الأركيولوجيا: علم الآثار.

أي كان، أما بالنسبة للحضارة الرومانية فقد فاق اهتمامها ما كان في الحضارة الإغريقية من حيث تقبل وابتكار الصورة والتمثيل.

لقد شكلت قوة الصورة وقدرتها على كشف المتوارى وإظهار الحقائق حتى بعد ظهور الأديان السماوية فكانت الصورة محط خلاف، إذ كانت اليهودية قد حرمت الصور والتصوير تحريما قاطعا، نظرا لبنيتها التجريدية والمغرقة في الانغلاق، فإن المسيحية نفسها وإلى حدود القرن 8 للميلاد لم تعرف التصوير إلا بشكل محتشم وتدريجي قد يكون ذلك راجعا للخلاف بين الكنيسة الشرقية والكنيسة الرومانية. في الجانب الآخر نجد أن الحضارة الإسلامية كانت حذرة أكثر من غيرها في تعاملها مع الصورة.

بقيت الصورة أداة تعبيرية سلكها الإنسان منذ زمن بعيد لتجسيد المعاني والأفكار والأحاسيس وحتى يومنا هذا، كما شكلت مباحث الصورة حقلا خصبا للأبحاث الفلسفية والدراســـات النفسيــة من منطلق أن الصورة هي مادة الإدراك الأولى نتيجة عملية الإبصــار، وأن التفكير مستحيل من دون صور.

ونجد أن الصورة تأخذ عدة معان فالصُّورة هي الشَّكل، والجمع صُوَرٌ، وصِوَرٌ، وقد تصَورتُه فتَصوَّر، وتَصوّرتُ الشيءَ: توهَّمتُ صورته، فتصوَّر لِي، والتّصَاوِير: التَّمَاثِيل.[1]

وهي "تمثيــل شيء بواسطة الرسم، أو التصويـر الضوئي وكل ما يظهر على مرآة أو سطح عاكس وهي رؤية كبيرة أو صغيرة لحقيقة لدينا عن شخص أو شيء ما، كما عرفها روبير".[2]

وإذا حاولنا الغوص أكثر في أصل كلمة الصورة، فنجدها تمتد بجذورها إلى الكلمة اليونانية Icon، والتي تشير إلى الشبه والمحاكاة، والتي ترجمت إلى اللاتينية Imago.

1– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج4، ط 1، 1994، مادة: صور، ص 85.

2– Paul ROBERT, Dictionnaire alphabétique analogique de la langue française, Op. cit, p 597.

لا يكاد مصطلح الصورة ينفصل عن إشارته المتعددة الدالة على صعوبة تحديده في شكل مفهوم جامع لكل أنواع الصور ومانع لغيرها مما لا يدخل في حيزه، ويعود صعوبة تحديد مفهوم موحد لمفهوم الصورة إلى حملها لعدة دلالات وترابطات مختلفة ومتشابكة وطبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد المنظر أو التجريدي، يرجع ذلك إلى تداول المصطلح في علوم متباينة إضافة إلى اختلاف المذاهب والحركات والمناهج النقدية التي درسته.

فالصورة لها معان شتى، فهي عند الفلاسفة جسمية ونوعيه، والنوعية تمام حقيقة الشيء وماهيته، وهي الروح أو ما يكون به الشيء هو هو بالفعل تماما.

فبالعودة إلى بعض لحظات الفلسفة تكشف حضورا مكثفا للصورة كأنه حضور ضد العقل والمفهوم، وقد لعبت الصورة ودلالاتها دورا مهما في فلسفة أفلاطون، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل أو التمثل للأفكار والنشاطات في الغرب.(1)

كما أن الصورة أتت لتعبر عن كثير من جوانب الإبداع الإنساني، وأخذت حيزا واسعا كمصطلح فني ذو أهمية كبيرة، فذاك ما تمسك به دافينشي حين تحدث عن الصورة كحامل للحقيقة في سياق مقارنته بين الرسم– وهو أحد فنون الصورة– وفنون القول كالشعر– حين اعتبر أن الرسم هو الأدق والأصدق إن اتصل الأمر بنقل حقيقة الطبيعة والتعبير عنها، كما يستحضر الرسم للحواس مآثر الطبيـعة بأكثر صدق ودقة مما تستحضره الكلمات والحروف، يقصد دافينشي الصدق والدقة في معناهما لأنه يطالب الرسام بأن يكون ذا دراية موضوعية بعناصر الطبيعة وبثنايا الجسم الإنساني إن أراد أن يرسم، كما يعتقد أن الصورة التي يقدمها الرسم أصدق وأدق لأنها الأقرب إلى الوجود حتى لكأن الشاعر مطالب بأن

---

[1]– محمد جواد مغنية، مذاهب فلسفية وقاموس ومصطلحات، دار ومكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 214.

يتعلم رؤية الوجـود جهة الرسام أو هو تلميـذ يتهيج بعسر لغة الوجـود في مدرسة الرســام، وفعلا فإن دافينشي يتمسك بأن الرسام هو صاحب الحقيقة الأولى للأشياء.[1]

ويتسع مصطلح الصورة ليتحرك بين التمثيلات الخارجية والتمثيلات الداخلية للأشياء والأحداث والموضوعات والأشخاص، وبين الإنتاج أو القيام بعملية انعكاس لجوانب التشابه إلى التفكير البصري الخاص بفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة، إن ما هو مشترك بين جميع الصور هو ذلك المنطق الإدراكي الذي يضمها معا، والذي تتكون من خلاله وكذلك الطابع الكلي الملازم لها.

تتكون الصورة في جوهرها من أجزاء أو أقسام من الخبرة البصرية التي تجري معالجتها ويتم التنسيق بينها من خلال عملية إدراكية، ولأن الصورة تطورت قبل اللغة اللفظيــة، فإن الصــورة هي أشبه بالجزء الطبيـعي من حــاسة الوجود الأساسية الخاصة بنا، وهي تمثل كذلك الارتدادات الأكثر عمقا داخل أنفسنا.

والصورة وثيقة الصلة بالمدى الكلي للخبرات والتعبيرات الإنسانية وهي تمتد من المستوى الذي تقدمه الخبرات العلمية إلى آفاق الأساطير الرمزية وتجلياتها، ولهذا السبب فإن فهم طبيعة الصورة وقوتها يبدأ بالعملية الإدراكية، لكنه لا ينتهي، كذلك بتكوين صورة مجردة حول ذلك العالم الذي نحمله في رؤوسنا.[2]

ولقد ساهمت العديد من النظريات في توضيح جوانب كان يغشاها الغموض، وذلك من خلال سعي الباحثين للتعرف على قضايا الصورة والمتخيل، وتفسير عمليات الإدراك البصري، بالإضافة إلى عمليات التفكير والذاكرة وغيرها من العمليات الذهنية التي تكون الصورة واحدة من أهم محاورها.

---

[1]– ليوناردو دي سير بيرو دافينشي (1519م)، الأعمال الأدبية، تر: أمارجي، دار النشر التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا د.ط، 2013، ص 26.

[2]– شاكر عبد الحميد، عصر الصورة – الإيجابيات والسلبيات–، منشورات عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2005، ص 17.

ونتيجة للاستعمالات المكثفة للصورة في مجالات متعددة، فإنا نستطيع أن نتحدث عن عدة تنويعات وتباينات في استعمال مصطلح الصورة، بين الصور الإدراكية الخارجية، والصور العقلية الداخلية، ثم الصور بين الداخل والخارج، والتي تأخذ فيها عدة تمظهرات والتي نحوصلها فيما يلي:

- **الصورة الإدراكية الخارجية:** والمتمثلة في الصورة البصرية باعتبارها أكثر استخدامات المصطلح، والتي تدل على انعكاس موضوع ما، على مرآة، أو على عدسات أو غير ذلك من الأدوات البصرية.

- **الصورة العقلية الداخلية:** وأهمها **الصورة الذهنية**، وهي الصورة التي تبدو كما لو كانت هي الصورة الأصلية، كما أنها قابلة للتكيف أو التحكم، وبالمقابل الصور الناتجة عن التخييل والتي تكون بديلا للواقع ولا يمكن التحكم فيها، بالإضافة إلى صور الخيال الناتجة عن تلك القدرة العقلية النشيطة على بناء التصورات الجديدة، كما يقول أحد فلاسفة القرن السابع عشر الميلادي "بوسويه": "ليذهب الشيء الذي أنظر إليه أمامي، ولتهدأ الضجة التي أسمعها، ولأنقطع عن تجرع الشراب الذي أحدث في لذة، ولتنطفئ النار التي كانت تدفئني، وليعقب الحرارة إذ شئت إحساسا بالبرودة، فأنا أتصور وأتخيل هذا اللون وتلك الضجة وهذه الحرارة، وتلك اللذة، فإذا عادت إلي في الظلام والسكون، صورت ما سمعت وما رأيت، لم أقل إني أراها وأسمعها، بل قلت إني أتخيلها".(1)

إذا توقفنا عند مفهوم الصورة الذهنية كأهم الصور العقلية الداخلية، نجد أنه يشمل استعمالا في حقول معرفية عدة وفروع علمية مختلفة في البحث الاجتماعي المعاصر بوضوح في مجالات الفلسفة وعلم النفس وعلم النفس الاجتماعي والفنون وغيرها من الحقول المعرفية.

---

[1]- جميل صليبا، علم النفس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص 340.

وقد تعدَّدَتْ التعريفات التي قدَّمها الباحثون حول الصورة الذهنية ومن أبرزها كما عرفها الفيلسوف والصحفي الأمريكي "والتر ليبمان Walter Lipman ": "الصورة الذهنية المشتركة التي تحملها مجمــوعة من الأفراد والتي تتكون غــالبا من رأي مبسط أو نــاقص أو مشوه وقد تتمثل بموقف عــاطفي تجاه شخص أو قضية أو حدث".(1)

وهي تمثل الناتج النهائي للانطباعات الذاتية التي تتكون عند الأفراد أو الجماعات إزاء شخص معين أو أي شيء آخر له تأثير على حياة الإنسان.(2)

وقد نشأ مصطلح الصور الذهنية في أحضان علم النفس الاجتماعي ويعد "جوهانس افانجليستا بوركنجي Johannes Evangelista Purkinje" أول من أعطى وصفا دقيقا للصورة الذهنيــة البصريــة عام 1819، ثم استكمل علمـــاء النفس البحث في الموضــوع وصلته بالتفكيــر ومنهم مؤسس علم النفس التجريــبي الألمــاني "ويليــام فــونت Wilhelm Wundt" سنة 1879 و"هيوم" الذي أشار إلى استحالة التفكير بدون الصورة الذهنية وأنها والفكرة مفهومان متشابهان، وهذا لا يعني أنها لا تعتمد على الرموز اللغوية إلا أنها كثيرا ما تعول على الصور ليعاد تجميعها أو ترتيبها أو تجريدها، وأكد ذلك لاحقا عديد من الباحثين على أننا نستطيع أن نسترجع الماضي عن طريق الصور الذهنية.(3)

كما يدل مصطلح الصــورة الذهنية هذا إلى تصور وتخيل المثيــرات حــال غيــابها، وتشير موسوعة علم النفس والتحليــل النفســي أن الصورة الذهنيـــة هي صــورة أو تصوير حي في غياب المثير الأصلي بأن نتصوره ببصرنا العقلي.

---

[1]- Walter LIPMAN, Public Opinion, Macmillan co, New York, 1922, p 29.

[2]– سفران بن سفر المقاطي، العوامل المؤثرة في تشكيل الصورة الذهنية عن المؤسسات السعودية القائمة على الحج، مجلة جامعة أم القرى للعلوم التربوية والاجتماعية والإنسانية، السعودية، المجلد العشرون، العدد الأول، 2008، ص 441.

[3]– إرادة زيدان الجبوري، مفهوم الصورة الذهنيــة في العلاقات العامة، مجلة البــاحث الإعلامــي، بيـروت، لبنـان، عدد 9–10 حزيران، 2010، ص 162.

إن المنظور النفسي للصورة الذهنية يشير إلى أنها ما يختزنه الفرد من معلومات وأفكار ومعان وانطباعات عن موجودات معينة، بما في ذلك شخصية الفرد في أبعاده الذاتية والاجتمـــاعية وكذلك لمـا هو موجود في الوسط المحيط به، اعتمادا على تواصل من نوع ما، أما عن كيفية تكون الصورة الذهنية فإنها تتمثل في أساليب ومحتوى التواصل بكافة مستوياته، فالإنسان كائن اجتماعي ومن خلال تواصله مع الآخرين والوسط المحيط به تكون لديه صورة ذهنية معينة عن الموجودات.[1]

من خلال هذا الطرح حول مفاهيم الصورة وتمظهراتها، ووقوفنا على قوة تأثير الصورة الذهنية النـاتجة عن المدركات من مجمـوعة المعـارف والأفكار التي يكونها الإنســان جعلنا دائما نعيش حياة ذات تصورات افتراضيــة موازية، ربما تتجـاوز حدود الزمان والمكان، ونحتفظ بها وفق ترتيب معين، ووفق أهم خصائصها وأبرز معالمها وتأثيراتها لاستحضارها عند الحاجة، هذه الصور والتي غالبا ما تكون في الذهن صورة مجردة لا تتجاوز حدودها كعملية عقلية داخلية، هنا يدخل دور الشاعر كإنسان مدرك أولا وكإنسان يملك قدرة إبداعية تخيلية كبيرة، وقدرة استحضارية لمجموعة الصور الذهنية المكتسبة بصفة نوعية، وربما جعل ذلك المجرد نصا لفظيا – عمل شعري – يحاكي فيه تصوراته الذهنية الذاتية، أو يشارك من خلال تجسيد هذا التصور الذهني كل من يحاكيه ذلك التصور في العقل المجرد، إذ لا يعني أن الصور التي تتكون في أذهان الأفراد تظل ثابتة في معالمها بلا أي تغيير في مختلف الظروف والأحوال، فهي لا تتصف بالثبـــات والجمود وإنمــــا تتسم بالمرونة والتفـــاعل المستمر، فتتطور وتتمـو، تتسع وتتعدد، تتعمق وتقبل التغيـــير طوال الحياة.

1- صالح الشيخ، تكوين الصـورة الذهنيـة للشركـات ودور العلاقات العامة فيها، رسالة ماجستير، الأكاديمية السورية، دمشق، سوريا، 2006، ص 5.

الفصل الثاني

دراسة تحليلية

في شعر الأمير عبد القادر

لقد عرفنا سابقا في الفصل الأول أن ما نتخيله أساسا إنما هو خبرات مشتقة من حواسنا، هذه الخبرات والذكريات تستند إلى صور ومعلومات موجودة في حقل الذاكرة، حيث إن خزن المؤثرات البصرية والسمعية والحسية يفترض مسبقا القدرة على إعادة استحضارها أيضا لكي يتم ترجمتها في عمل فني شعري، فالبيئة لها تأثير كبير ولا مناص للشاعر من التأثر بها فهي تطبع أبناءها حسب طابعها وتميزها، ويظهر ذلك جليا في أعمـــالهم الشعرية، فيتسم بالوصف والمحاكاة حينا وتصورات خيالية تارة أخرى وما ذاك إلا بتأثير البيئة إذ منها يستمد الشاعر صوره ومعانيه، فالعمل الشعري هو الذي يتم فيه التفاعل مع ما في الواقع والحياة من مدركات وما دونه من تركيب تلك المدركات في الذهن متمثلة في الخيال، وقد ظهر ذلك الأثر في شعر الأمير عبد القادر من خلال بيئته وتصوراته الصوفية.

المبحث الأول: تعريف الأمير عبد القادر.

هو عبد القادر بن محي الدين بن مصطفى بن محمد بن مختار بن عبد القادر بن أحمد المختار بن عبد القادر بن أحمد المشهور بابن خده بن محمد بن عبد القوي بن علي بن أحمد بن عبد القوي بن خالد بن يوسف بن أحمد بن بشار بن محمد بن مسعود بن طاووس بن يعقوب بن عبد القوي بن أحمد بن محمد بن إدريس الأصغر بن إدريس الأكبر بن عبد الله المحصن بن حسن المثنى بن حسن السبط بن علي بن أبي طالب وأمه فاطمة الزهراء بنت سيد الوجود محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم.[1]

ولد الأمير عبد القادر يوم الجمعة، في الثالث والعشرين من رجب، سنة اثنين وعشرين ومائتين وألف للهجرة (1222هـ) الموافق لشهر أيار سنة سبعة وثمانمائة وألف للميلاد (1807م)، وقد أجمع على ذلك معظم الذين أرخوا قديما وحديثا لحياته كالأمير محمد ولده والبيطار والبغدادي، ولد الأمير في قرية "القيطنة" بسهل "غريس" التي اختطها

[1]– علي محمد محمد الصلابي، سيرة الأمير عبد القادر، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د. ط، 2016، ص 100.

جده السيد مصطفى قرب مدينة معسكر الواقعة في الجنوب الشرقي من وهران وكان والد الأمير من حماة الشريعة ومن كبار أوليائها، ويلقب بالشريف لانتسابه إلى سلالة الرسول عليه الصلاة والسلام، فهو شيخ الطريقة القادرية والفقيه المرابط الذي كانت قبيلته قبيلة بني هاشم تنظر إليه نظرتها إلى ولي من أولياء الله. وقد اتخذ والده زاوية لطلبة العلم و القرآن إذ كان أسلافه من العلماء الذين يرجع إليهم في مشكلات الأحكام؛ مما جعل له مكانة سامية لعلمه وصلاحه وكرمه وشرف نسبه وحسبه، وقد تزوج والده محي الدين من أربع نسوة رزق منهن ستة أولاد، وكان الأمير عبد الق ادر من زوجته الثالثة وهي السيدة ابنة السيد محمد بن دوحة الحسنية؛ ومن هنا نرى أن الأمير نشأ نشأة دينية في بيت ينتمي إلى الطريقة القادرية؛ حيث كان والده محي الدين عالما متصوف.[1]

تلقى الأمير عبد القادر تعليمه الأول في "القيطنة"، مسقط رأسه و"القيطنة" مدرسة ثانوية على نحو ما، جمع فيها أجداده المرابطون شبابا كانوا يعلمونهم فيها اللغة والتوحيد والفقه وتقع فوق منحدر جبل عال في منطقة مزهرة خلابة، كل ما فيها يدعو إلى الدراسة والهدوء النفسي، وهناك تلقى الأمير كما ينبغي أن يكون عليه العربي تربية من قبل والده سيدي محي الدين، الرجل الوقور الذي كان يحظى باحترام الجميع، فقد وجد أن عليه أن ينمي فيه موهبة طبيعية قوية نابهة؛ حفظ القرآن وهو في سن مبكرة، وكانت شروحه له تفوق شروح المترجم (المفسر) الحاذق، فكرّس وقته لدراسة البلاغة والتاريخ، ويقال عنه في اللحظة الراهنة إنه الرجل الوحيد الذي يتمتع بأعظم موهبة بلاغية في البلاد كلها، وهو ما يجعله متميزا خارقا للعادة.[2]

[1]– بركات محمد مراد، الأمير عبد القادر الجزائري المجاهد الصوفي، دار النشر الإكتروني، د.ط، ص ص 8، 9.

[2]– أ. ف دينيزن، الأمير عبد القادر والعلاقات الفرنسية العربية في الجزائر، تر: أبو العيد دودو، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2009، ص 21.

وكان الأمير على رغبة دائمة في التوجه لأداء الحج وزيارة النبي صلى الله عليه وسلم، ولم يكن يمنعه منه إلا القيام على خدمة والدته المسنة السيدة زهراء بنت محمد بن دوحة الحسني التي كان يرعاها بنفسه ويعنى بشؤونها ويتمتع بمشاهدته ومجالسته، فلما توفيت آخر سنة 1278هـ عن 80 عاما ثم غادر دمشق متوجها إلى الديار المقدسة.[1]

لم يعرف الأمير للناس عالما أو زعيما أو مصلحا أو قائدا أو صوفيا، ولم يعرف مجاهدا وسياسيا فحسب بل كان يجمع ذلك كله في نفسه الشماء، فقد بدأ حياته في بيت علم وصلاح وفضل فنشأ نشأة دينية ترتكز على الأخذ بأسباب العلم المشفوع بالعمل، وحينما تعرضت الجزائر لمحنة الاحتلال وقامت الثورات ترفض العبودية، وجدت أسرته أن لا بد من المشاركة في دفع العدوان والقيام بواجب الجهاد، فأعلن أبوه العالم الصالح عندئذ قيامه بالثورة، وبايعه أهل منطقته أميرا إلا أن الوالد ما لبث أن اعتزل الإمارة فتركها لابنه الأمير الشاب فبايعه الناس بيعة عامة.

وإذ وجد الأمير نفسه في موقع المسؤولية فقد اضطلع بأعبائها وقام بها خير قيام، فأسس دولته على قواعد العدل والنظام وأنشأها على التنظيم الحديث المدروس كما يجب أن تكون الدول، وضع لها دستورا كأحسن الدساتير، وضرب النقود باسمها، وافتتح معامل الأسلحة والألبسة وعين رجال الدولة ومجالس الحكم وعبأ جيشه التعبئة المثالية وبذا غدت مدينة معسكر عاصمة حكمه وأصبحت إحدى العواصم المعروفة المنظور إليها.

وحينئذ هابه الفرنسيون وحسبوا له حسابا واضطروا أن يعقدوا معه معاهدة أقروا له بموجبها بالسلطة على معظم مقاطعة وهران، واعترفوا له فيها بدولته الفتية التي مارست أعمالها كالدول الأخرى وكان لها قناصلها.

[1]– نزار أباضة، الأمير عبد القادر الجزائري العالم المجاهد، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1994، ص 22.

ولكن غدر الفرنسيين وتألب بعض القبائل على الأمير المجاهد لم يتركا له فرصة للراحة البتة واضطر سريعا إلى خوض عدد من المعارك المظفرة فأقلق العدو وحشد له الجيوش حتى اضطروه إلى التسليم بالشروط التي وضعها، بيد أنهم غدروا به فساقوه سجينا إلى فرنسا حيث بقي مدة قبل أن يصدر قرار نابليون الثالث بالعفو عنه فسافر إلى "بروسة" "والقسطنطينية" ثم قرر سكنى دمشق.

وفي دمشق بزغ نجم الأمير منذ دخلها واستقبله أهلها كبارا وصغارا وأحبه العلماء والصلحاء والصوفيون فالتفوا حوله وكانت مجالسه عامرة بالعلم والذكر والمناظرات، وأحب المدينة المباركة هو بدوره فأقبل على أهلها وأصفاهم الود وواساهم في محنهم دون تفريق بين طبقة من الطبقات وكان أبرز مواقفه العظيمة في فتنة عام 1865م المشهورة وظهر فيها بطلا جريئا ورجلا عاقلا.[1]

مع تقدم سن الأمير واعتلال صحته خف نشاطه وجهده وعمت الإشاعات عن حالته الصحية وذهبت بعض الصحف إلى حد إعلان وفاته عام 1880م، فكانت أيامه الأخيرة يغلب عليها الهدوء والبساطة والنظام الدقيق وكان يستعد للقاء الله عز وجل وينتظر الأجل وأصبحت حياته تميل إلى الزهد والعبادة والعلم والتعليم ومساعدة الناس.

وفي بداية شهر ماي 1883م وكان معتكفا بمصيف "دمر" في داره يتهجد ويتبتل لربه، اشتد عليه المرض فزاده الضعف والمرض وفي منتصف ليلة السبت 26 ماي 1883م دعاه مولاه وقبضت روحه وحان أجله رحمة الله عليه رحمة واسعة.[2]

[1]– نزار أباضة، الأمير عبد القادر الجزائري العالم المجاهد، مرجع سابق، ص ص 5، 6.

[2]– علي محمد محمد الصلابي، كفـــاح الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي وسيـرة الأمير عبد القادر، دار المـعرفة، بيـروت، لبنان، د.ط، ص 613–615.

المبحث الثاني: تجليات الخيال والصورة الذهنية في شعر الأمير عبد القادر.

المطلب الأول: البيئة الطبيعية المحيطة بالشاعر وأثرها في تنمية الصورة الذهنية.

يقول الشاعر الإنجليزي والناقد الفني "جون روسكين John Ruskin": "كل من الشاعر والمصور يلتقط كل ما رأى وما سمع طول حياته ولا يفوتهما منظر حتى ولو كان أدق طيات الملابس، أو حفيف أوراق الشجر، ثم يخزنانها ثم يهيج الخيال فيستخرج منها صورا وآراء متناسبة متسقة في الأوقات الملائمة".[1]

فالشاعر يرى في الطبيعة المنبع المعين الذي يمده بمكونات الصور ولكنه لا ينقلها إلينا في تكوينها وعلاقاتها الموضوعية، إنه يدخل معها في جدل، فيرى فيها ما تريه من نفسها جانبا يتوحد معها بإدراك حقيقة كونية وشخصية معا، والصورة الشعرية ليست تعبيرا منتقى، قصد به أن يدل على فكرة مجردة حدد الشاعر معالمها سلفا، ثم راح يتأمل تفاصيل الطبيعة من حوله ليختار أكثرها مناسبة لتصوير فكرته، ولكنها انبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد في حالة من الانسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد الأنوار، ومن ثم فإن الصور الذهنية ليست أداة لتجسيد شعور أو فكر سابق، بل هي الشعور والفكر ذاته، لقد وجدا بها ولم يجدا من خلالها.*

فالصورة الذهنية بهذا المعنى: "ليست تسجيلا فوتوغرافيا للطبيعة أو محاكاة لها، فصحيح أن الشاعر يتغلغل من خلال أحاسيسه في الطبيعة فيقع على المشهد أو الحركة الخفية"[2]، فهو في خلقه وإبداعه لا ينشأ من العدم، بل إن أهم ميزة في الشاعر الأصيل هو حسن استثمار ما في الطبيعة من صور، وما في عقله من أفكار، وما في خياله

---

[1]– أحمد أمين، النقد الأدبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ج1، د.ط، 1952، ص 39.

* ينظر: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، مرجع سابق، ص 33.

[2]– عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة ، بيروت، لبنان، د.ط، ص 107.

من قدرة، فيخضع ما إستقاه من صور الطبيعة لتشكيله فتأتي صورة لفكرته هو وليست صورة لذاتها، ولذلك ولأن: "الصورة ليست تسجيلا فوتوغرافيا للأشياء، فإننا نجد الصورة ربطا بين عوالم الحس المختلفة"[1]، ولهذا فإن الإبداع والخلق ليس معناهما أن نخرج من العدم، بل الإبداع والأصالة أن تتفتح في مادة موجودة روحا لم تكن من قبل.

وليس يكفي الشاعر أن يتأمل ويمعن النظر فيها، فهو دائما يسعى إلى فهمها، يجلي حقائقها الجوهرية، لا أن يعددها ويحصي أشكالها وألوانها.

والمتصفح لأعمال الشاعر الأمير عبد القادر نلاحظ أن للبيئة البدوية والحضرية المحيطة به أثرا بارزا في تنمية وتنوع صوره الذهنية والتي انعكست بدورها في أعماله الإبداعية الشعرية.

فالبيئة البدوية تمثل المرحلة الأولى من حياة شاعرنا التي عاشها في الجزائر، ولعل أهم قصائده في هذا الجانب قصيدته الشهيرة "ما في البداوة من عيب" وتأتي مناسبتها في أن الأمير كان أسيرا في مدينة "أمبواز" وكان موضع التكريم من علماء فرنسا ومفكريها يراسلونه ويراسلهم، فبعث إليه بعض أمرائهم يسألونه رأيه فيما اختلفوا فيه: هل البدو أفضل أم الحضر؟ فرد عليهم بقصيدة انتقم فيها لنفسه وللبداوة.

استهل عبد القادر رائِيَّتَهُ بتوجيهه لوم وعتاب رقيق لأولئك الذين ينتصرون لأهل الحضر ويقفون إلى جانبهم، ويلومون سكان البوادي لبساطة عيشهم ولا مناص أن هذا الحكم مرده جهل بحياة البداوة وفضائلها، حقا إن الجهل في مثل هذا الأمر ضرر عظيم، ولكن عذر هؤلاء – دعاة المدينة– أنهم لا يعرفون ما في البادية من مزايا ومناقب، ويوم تتاح لهم فرصة العيش فيها ويرون بأم أعينهم هذه الحياة الهانئة البسيطة، ويعايشون أحداثها التي

[1]– علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري– دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981، ص ص 31، 32.

سيتلُوها الأمير شِعرا ويُجسِدها صورا نابِضة بالصِدق وحرارة الشُعور، فلا شك حِينذاك أنهم سينتصفُون لأنفسهم ولأهل البادية، ويكون بذلك حُكمهم أساسُه العدل والقِسط.

يَا عَاذرًا لِامْرئٍ قد هَـامَ فِي الحَضَرِ ... وعَــاذِلًا لمُحبِّ البَــدْوِ والقَفَــرِ

لَا تَذمُمَنَّ بيوتـــًــا خَفَّ مِحْمَلُـهَا ... وَتَمْدَحَنَّ بُيُــوتَ الطِّــينِ والحَــجَرِ

لَو كُنتَ تَعْلَمُ مَا فِي البَدْوِ تَعْـذِرُنِي ... لَكِن جَهِلتَ وكَمْ فِي الجَهْـلِ مِن ضَرَرِ[1]

فيا عاذل البدو في معيشتهم، لو اطلعت على جمال الصحراء فستأسرك هذه المناظر الجميلة البديعة، فحيثما جُلت ببصرك تواجهك لوحة فنية من إبداع الخالق المصور، فبساط رملها كأنه الدر في صفائه ونقائه، يضم بين جنباته رياضًا غناء تشابكت ألوانها، وتداخلت لتعطيك أروع منظر تقع عليه العين، أما هواؤها فحسب المرء أن يهب عليه لتسري في رئتيه دماء صافية نقية، يستنشق منه ما طاب له لم يمسسه تلوث فهو صاف سليم ينعش الروح ويبعث الجدَّ والنشاط، ولا تسل أيها اللائم في حب البادية عن جمال صبح انبلج بعد ليلة ممطرة عاصفة، يقف المرء على ربوة من ربى هذه الصحراء، فتتجسد أمامه اللوحات الفنية التي لا تجد لها مثيلا، فهذه أسرابُ الظباء والغزلان والمَها خرجت لترعى أطيب الشجر وهي تقفز هنا وهناك فرحة منتشية بهذا المزن الذي أحيا الأرض بعد موتها فأنبتت من كل زوج بهيج، لتبعث الحياة من جديد في هذه الصحراء.

[1]– الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري (1883م، 1300هـ)، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تح: ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ج2، ط2، 1964، ص 35.

وما من شك أن هذا الجمال البدوي قادر على مسح كل صور الحزن والغم التي تنتاب الإنسان، ويحل محلها إحساس بالفرح والسرور والانبساط والراحة:

أو كُنتَ أَصْبَحتَ في الصَحراءِ مُرتَقِيـــاً ... بِسَـاطَ رملٍ به الحَصبَـــاء كالدُرَرِ

أو جُلتَ في روضــةٍ قَـد رَاقَ مَنظَـرُها ... بِكُلِ لَـــونٍ جَمِيلٍ شيـــّقٍ عَـــطِرِ

تَسْتَنشِقَنَّ نَسِيمًا طَـــــابَ مُـــنتَشَـقًا ... يَزِيـدُ فِي الرُّوحِ لَم يَمْـرُرْ عَـــلى قَذَرِ

أو كُنتَ في صُبحِ لَيلٍ هَـاجَ هَـــــاتُنـه* ... عَلَـوتَ في مَرقبٍ أَوْ جُلتَ بالنـــظَرِ

رَأَيتَ فِي كُلِ وَجْـــهٍ مِنْ بَسَـــائِطِهَا ... سِربًا مِنَ الوَحْشِ يَرْعَى أَطْيَبَ الشَجَـرِ

فَيَـــالَهَا وَقْفَـــةٌ لَم تُبْـــقِ مِن حَـــزَنٍ ... فِي قَلبِ مُضنَىً وَلَا كَدّاً لِـــذِي ضَـجَرِ[1]

وهذه الحيوانـــات التي وَجدت في الصحراء مرتعا لها تغدوا وتجيء بكل حرية وطلاقة، ليست بمأمن من مخاطر المنون، فالشاعر وصحبه يتربصون بها ويباغتونها في أوكارها وآجامها، فهي دوما في خوف وهلع تعدو هاربة من سهام الموت التي يرسلها عبد القادر والذين معه، فكم من ظليم وقع في المصيدة تاركا وراءه نعـامته ثكلى وفراخه صغـــارا، بل إن الأمر لا يقتصر على هذه الحيوانات فقط فحتى الصقور والحمام وكل من في الجو معرض أيضا للقنص فلا شيء يقف أمام هؤلاء البدو، فكل ما في هذه الصحراء بأرضها وسمائها رهن سهامهم وأقواسهم التي لا تحيد عن هدفها أبدا.

* الهاتن: المطر الغزير.

[1]- الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تح: ممدوح حقي، مرجع سابق، ص 36.

نُبَاكِرُ الصَّيْدَ أَحيَـانَاً فَنَـــــبْغَـتُهُ فَالصَّيدُ مِنَّا مَدَى الأَوقَاتِ فِي ذُعرِ

فَكَمْ ظَلَمنَا ظَلِيماً فِـــي نَعَـــامَتِهِ وَإِنْ يَكُنْ طَائِرًا فِي الجَوِ كَالصَـــقرِ[1]

ينقلنا الأمير عبد القادر إلى لوحة فنية جميلة من حياة البادية، وهي صورة الحل والترحال أساس حياة العرب في صحرائهم، فهم دوما في تنقل لا يستقرون في مكان واحد يسعون وراء الماء والمرعى لا يهدأ لهم بال ولا يستقر لهم مقام وقرار، يتخذون الإبل مطية وقد أمست كشقائق النعمان في احمرارها، ومن المعروف أن البدو تعشق اللون الأحمر وقد ورد في أشعارهم ما يدل على ذلك.

ويستكمل الأمير صوره بلوحة بدوية أخرى وهي صورة العشي أوان عودة قطعان الماشية أوبتها إلى مضارب القوم وهي ترفع أصواتها بالثغاء والخوار فيختلط هذا مع وقع حوافرها فكأنها أصوات الرعد بعد ليل كاد أن ينجلي فتدر ألبانها شرابا طهورا فيه صحة وشفاء لشاربيه، وكما أن لكل بيئة وسيلتها المثلى للانتقال والسفر، فإن الإبل هي سفن الصحراء، ولكنها أوفر أمنا، وأريح ركوبا، وأضمن سلامة إلى جانب صبرها الطويل وتحملها لمشاق الصحراء، فلا مجال للمفاضلة بينها وبين الفلك التي تمخر عباب البحر، لما يكتنف راكبيها من الأخطار والكوارث، فالموت دوما متربص بهم، وهو ملاقيهم أينما كان في عرض اليم، فقد وضحت البيَنة وبانت الحجة بأدلة الأمير التي استقاها من محيطه وبيئته.

أَنعَـامُنَا إِنْ أَتَـتْ عِنْدَ العَشِيّ تَخَـلْ أَصْـوَاتَهَا كَدَوِيّ الرَّعْدِ بِالسَـحَرِ

سَفَـــائِنَ البَـرِ بَـلْ أَنجَى لِرَاكِبِـــهَا سَفَـائِنَ البَحرِ كَمْ فِيهَا مِنَ الخَطَرِ[2]

[1]- الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تح: ممدوح حقي، مرجع سابق، ص 36.

[2]- المرجع نفسه، ص 38.

وينتبه الأمير وهو الخصم والحكم، إلى أدق الأمور، فثمة نوع من الصدق والإخلاص وحسن المعاملة والابتعاد عن الغش والاحتيال حتى في أبسط الأشياء وهو الحليب، الغذاء الأساسي لأهل البادية، فهو صاف خالص لم يخالطه ماء، بينما يغش عند أهل الحضر ابتغاء الكسب الحرام، بالإضافة إلى امتياز حليب النوق عن البقر:

شَرَابُهَا مِنْ حَلِيبٍ مَا يُخَالِطُــهُ مَاءٌ وَلَيسَ حَلِيبُ النُّوقِ كَالبَقَرِ[1]

ويردّ الأمير ردّا قويا على أولئك الذين استباحوا أرضه ونهبوا أمواله وشردوا شعبه ثم جاؤوا يسألونه ويحكموه فيما نشب بينهم، فيوضح لهم أن أموالهم ليست في مأمن ولا بمنأى عن الفرسان العرب الأبطال الذين يغيرون عليها فيغنموها ثم تقسم بينهم بالعدل والقدر:

أَمْــوَالُ أَعْدَائِنَا فِي كُلِّ آوِنَــةٍ نَقضِي بِقِسْمَتِهَا بِالعَدْلِ وَالقَدَرِ[2]

وبعد هذا ماذا بقي من عيب تذم به البادية وأهلها، أتعاب على مروءة عالية وأخلاق سامية، وشجاعة عنترية، وكرم حاتمي، وصحة أجسام، وصفاء عقول وعافية دائمة، وحرية وكبرياء شامخين؟ فإذا كانت هذه عيوبا ومساوئاً فما قولك إذن في الحضر وأهله، فهات نقيض ما ذكره الشاعر مع البادية وأهلها، ثم قارن ووازن ستجدن أن حكمك سيكون عادلا إذا انتصرت للبدو وانتصفت لهم، أما إذا نأيت عن الصدق والحق معاندا فما لك غير قول الأمير وهو يردد:

لَوْ كُنْتَ تَعلَمُ مَــا فِي البَدْوِ تَعْذِرُنِي لَكِنْ جَهَلتَ وكَـمْ فِي الجَهْلِ مِنْ ضَرَرِ

مَـا فِي البَـدَاوة مِن عَيْـبٍ تُــذَمُّ بِهِ إِلَّا المُــرُوءَةَ وَالإِحْسَـــــانَ بالبِــدَرِ

[1]– الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تح: ممدوح حقي، مرجع سابق، ص 39.

[2]– المرجع نفسه، ص 40.

وَصِحَةُ الجِسْـــمِ فِيهَا غَيْرُ خَـــافِيَةٍ وَالعَيْبُ وَالدَّاءُ مَقْصُورٌ عَلَى الحَـــضَرِ

مَنْ لَمْ يَمُتْ عِنْدَنَا بِالطَّعْنِ عَاشَ مَدَى فَنَحْـــنُ أَطْـــوَلُ خَـلْقِ اللهِ فِي العُمُرِ[1]

أمَا البيئة الحضرية فكانت نتيجة الاستقرار الذي عاشه الأمير في دمشق وبقية الحواضر الأخرى بعد أن أطلق سراحه وابتعد عن حياة البادية بما فيها من حل وترحال.

ومن أجمل قصائده في هذا الجانب قصيدة " جنات دُمّر".

يستهل عبد القادر قصيدته بدعوة مفتوحة لزيارة هذه المنطقة وأباطيحها حيث تنتشر الرياض الزاهرة الزاهية، والمياه الجارية النقية الشبيهة بمياه نهر الكوثر بالجنة، تنساب في جداول تتلوى كأنها ثعابين في زحفها:

عُجْ بِيَ فَدَيْتُكَ فِـي أَبَـاطِحَ دُمَّـرِ ذَاتِ الرِّيَـاضِ الزَّهَرَاتِ النُّضَّرِ

ذَاتِ المِيَـاهِ الجَـارِيَاتِ عَلَى الصَفَـا* فَكَأَنَّـهَا مِنْ مَـاءِ نَهْـرِ الكَوْثَرِ

ذَاتِ الجَدَاوِلِ كَالأَرَاقِـــمِ جَرْيُـــهَا سُبْحَـانَهُ مِنْ خَـالِقٍ وَمُصَـوِرِ[2]

ويتابع الشاعر استحضاره لبقية المظاهر الحسية لهذا الجمال الطبيعي، ناقلا المشاهد نقلا حسيا دقيقا، ساعده في ذلك كثرة التشابيه، وهذا النسيم العليل الطيب يفوق في عطره رائحة المسك والعنبر، وتلك الطيور ترسل أنغاما لتشكّل بأحلى الألحان والترانيم، تسبح بحمد الخالق المبدع، فتتداخل زقزقاتها لتشكل سنفونية رائعة تفوق في موسيقاها ألحان الناي

[1]– الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تح: ممدوح حقي، مرجع سابق، ص 40.

* الصفا: الحجر الأملس.

[2]– الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تح: ممدوح حقي، مرجع سابق، ص 172.

والمزمار، ولذلك فلا غرابة أن تكون "دمّر" محطة التقاء المتناقضات، ففيها الزهاد والعُبَّاد ما بين أذكار وتَذَكُر يسبحون ويهللون وهم يرون عظمة الخالق تتجلى في بديع صنعه، وإلى جانبهم تجد حلقات اللهو والمجون والعبث يمرح أصحابها ويتسامرون ناسين هموم الحياة ومشاكلها يعيشون لحظاتهم الحلوة ضحكا ولعبا، وبذلك أمست هذه المنطقة –بجمالها– ملتقى هذه الشرائح ففيها العبادات والطهارة وما فيها من لذة روحية معنوية، وفيها اللّهو والعبث وما يتبعها من لذائذ مادية جسدية حسية:

ذَاتِ النَّسِيـــمِ الطَيّـبِ العَطِرِ الَّذِي ... يُغْنِيـكَ عَنْ زَبَدٍ وَمِسْكٍ أَذْفَـــرِ

وَالطَّيْــرَ فِـي أَدْوَاحِـــهَا مُـــــتَرَنِّمٌ ... بِرَخِيــمِ صَوْتٍ فَــاقَ نَغْمَةَ مُزْهِرِ

مُغَنَّى بِهِ النُسَّــاكُ يَزهُو حَـــــالُهَا ... مَـا بَيْنَ أَذْكَـــارٍ وَبَيْــنَ تَـفَكُّرِ

مَـا شِئْتَ أَنْ تَلْقَى بِهَا مِن نَـاسِكٍ ... أَوْ فَــاتِكٍ فِـي فَتْـكِهِ مُـــتَطَوِّرِ[1]

ولتأكيد هذه الحقائق الجمالية يعمد الشاعر إلى ضرب مقارنة بين جنّات "دمّر" وبين جمال "الرصافة*" والسدير وشعب بوان**" وهي من أهم المعالم الرائعة التي كثيرا ما تغنى بها الشاعر لجمالها، ولكن أنى لهذه من تلك، فجمال "دمّر" وحسنها قد فاق كل شيء فلا مجال للمفاضلة بينها وبين أي مكان آخر فهي جنّة الله في أرضه:

أَينَ الرُّصَــافَةُ وَالسَدِيرُ وَشَعْبُ بَوَّ ... انَ. . . إِذَا أَنْصَفْتَـــهَا مِن دُمَّـرِ؟[2]

---

[1]– الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تح: ممدوح حقي، مرجع سابق، ص 173.

* الرصافة: مصيف هارون الرشيد قرب الرقة على نهر الفرات.

** بوان: شعب بوان: من أجمل غوطات (السهول المنخفضة) في بلاد فارس.

[2]– الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تح: ممدوح حقي، مرجع سابق، ص 173.

وفي قصيدته التالية "غلاء الدار بالجار" يتحدث فيها الأمير عن ذكرياته الحلوة الجميلة التي قضاها في مدينة "برسا" حتى فارقها مُكرها، بعد أن كثرت فيها الزلازل، فاستحالت الحياة معها فبارحها، ولكنه ظل يحنُّ إليها، و إلى معالمها من مساجد وقصور ورياض وأنهار قضى بها أحلى أيام حياته برفقة صحبه الكرام الذين غمروه بودهم وإحسانهم، فلم يستطع لفراقهم سبيلا.

فحبها قد تمكن منه وانغرس في فؤاده فكيف ينسى ذكريات وأحباب كان عهده بها قريباً، يكلف نفسه النسيان، ولكنها تأبى ولا تحتمل:

أَبَى القَلْبُ أَنْ يَنْسَى المَعَاهِدَ مِنْ بُرسَا ... وَحُبِّي لَهَا بَيْنَ الجَوَانِحِ قَدْ أَرْسَى

أُكَلِّفُهُ سَلْوانَهَا وَهُوَ مُغْرَمٌ ... فَهَيْهَاتَ أَنْ يَسْلُوَ وَهَيْهَاتَ أَنْ يَنْسَى[1]

وكيف لا يحزن شاعرنا ولا يتألم لفراق "برسا" هذه المدينة التي يؤمها الناس من بدو ومن حضر، يقصدها القريب والبعيد، تُشد إليها الرحال من كل فجّ ليشهد الناس جمال طبيعتها وكرم أهلها الأفاضل و الأطهار:

بِلَادٌ لَهَا فَضْلٌ عَلَى كُلِّ بَلْدَةٍ ... سِوَى مَنْ يَشُدُّ الزَّائِرُونَ لَهَا الحِلْسَا

عَلَيَّ مُحَالٌ بَلْدَةٌ غَيْرُهَا أَرَى ... بِهَا الدِّينَ وَالدُّنْيَا طَهُورًا وَلَا نَجْسَا[2]

ويتخلص الشاعر بعد وصف حاله وما يقاسيه من ألم الفراق من هذه البلدة، إلى رسم مظاهر ومعالم هذه المدينة، فجامعها المشهور لا يدانيه جامع آخر في هندسة عمرانية وحسن بنائه، ترى فيه القوم حلقات منكبين حول علماء ومشايخ أفاضل ينهلون من ينابيع

[1]- الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تح: ممدوح حقي، مرجع سابق، ص ص 157، 158.

[2]- المرجع نفسه، ص 158.

العلم والثقافة، غذاء لعقولهم وزادا لها، أما أمير هذه البلدة الطيبة فقد أكرمه الله بجميع الصفات المحببة فأمسى ملجأ لكل شريد وملاذا لكل محتاج، لا يريد من ذلك جزاء ولا شكورا:

وَجَـــامِعُهَا المَشْهُورُ لَمْ يَكُ مِثْلُهُ ... بِهِ العِلْمُ مَغْرُوسٌ بِهِ كَمْ تَرَى دَرْسَا

وَسُلْطَـانُها أَعْنِي الأَمِيرُ رَئِيـــسُهَا ... بِهِ اِفْتَخَرَتْ بُرْسَا فَأَعْظِمْ بِهِ رَأْسَـا[1]

ويبلغ الشوق مداه بالشاعر، فيتساءل هل سيكتب له العمر ثانية ليؤوب إلى هذه البلدة الجميلة، فيحل برياضها وحدائقها الغناء، فتطيب نفسه ويهدأ باله وهو ينتقل بين أحيائها يسترجع ذكرياته الماضية وأيامه الخوالي، فكل من حلَّ بـ"برسا" حزينا مهموما يمسي بلا شك فرحا مسرورا، ينزاح البأس والهم عن نفسه، خاصة أيام الأعياد التي تشهد فيها المدينة من مظاهر الزينة والبهجة ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، فترى الناس فيها في هرج ومرج فرحين، قد ابتعدوا عن التكلف والوقار فاندمجوا في هذا الجو، فهم في فرحتهم سواء:

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَحِلُ رِيَاضَـهَا؟ ... وَبِنَـارِ بَاشَ* هَلْ أَطِيبُ بِهِ نَفْسَا ؟

فَيَصْبُو بِهَا فِي العِيدِ مَنْ لَيْسَ صَابِيًا ... وَيَفْرَحُ مَحْـزُونُ الفُؤَادِ وَلَا يَأْسَـى[2]

ويختتم الشاعر أبياته بالحديث عن سكان هذه البلدة وما يتمتعون به من أخلاق عالية وشمائل سامية وفضل عميم عليه، فقد أمن بينهم بعد خوف، وأُنسٍ بعد وحشة، داعياً لهم ولبلدهم باليمن والخير والبركة:

---

[1]– الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تح: ممدوح حقي، مرجع سابق، ص 158.

* نار باش: اسم مكان في برسا.

[2]– الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تح: ممدوح حقي، مرجع سابق، ص 159.

أُنَـاسٌ بِهِمْ أَهْلِي سَلَوْتُ وَبَلْدَتِـي ... وَفِـي كُلِّ آنٍ قَدْ رَأَى نَـاظِرِي أُنْسَـا

مَكَـارِمُ أَخْلَاقٍ وَحُسْنُ شَمَـائِلٍ ... وَلَيـنُ طِبَـاعٍ وَاللَّطَـافَةُ لَا تُنْسَـى

سَقَى اللهُ غَيْثاً رَحْمَةً وَكَـرَامَةً ... أَرَاضٍ بِهَا حَلَّ الأَحِبَـةُ مِنْ بُرْسَـا[1]

وفي قصيدته "بمن أعتاض عنك" ينحو الشاعر نفس المنهج في وصفه، فتارة يصف مدينة "برسا" بعد أن غادرها واليها وما آل إليه حالها بعده، فقد أمست البلدة وكأنها عجوز شمطاء، فقدت كل معالم الحسن والجمال، بعد أن كانت عروسا حسناء، ذات غنج ودلال تفاخر بقية الحواضر ازدهارا وعمرانا وحسنا:

أَلا فَاقْرِ الخَلِيلَ خَلِيـل بَاشَـا ... سَلَاماً طَيِّـبَاً عَبِقاً نَفِيـسَا

لَهُ قُلْ يَا شَقِيـقَ الرُّوحِ عَنِّـي ... عَلَامَ هَجَرْتَ بَلْدَتَنَـا بُرُوسَـا

لَقَدْ كَـانَتْ تُفَـاخِرُ كُلَّ مِصْرٍ ... وَتَطْلَعُ مِنْ شَمَائِلِـكُمْ شُمُوسَا

فَعَادَتْ بَعْدَكُم شَمْطَاً عَـجُوزاً ... وَكَانَتْ تَجْتَلِي بِكُمُ عَرُوسَـا[2]

فهذه سوحها وأسواقها أمست آثارا دارسة لا حياة فيها بعد أن كانت تعج حركة ونشاطا، يأُمُهم التجار والزوار ليشهدوا منافع لهم.

[1]- الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تح: ممدوح حقي، مرجع سابق، ص 160.

[2]- المرجع نفسه، ص 155.

المطلب الثاني: تَمَظْهُر الخيال في صوفية الأمير عبد القادر.

يعتبر التصوف طريق ديني قلبي يعتمد على رياضة النفس ومجاهدتها، وتصفية الوجدان، والتخلي عن كل الرذائل ثم التحلي بكل الفضائل، للوصول إلى حالة الجذب، أو حالة الإشراق، وهي حالة معرفة الله عن طريق الذوق والخيال والمكاشفة، فإذا وصل الصوفي إلى غايته كان دائم الحضور مع الله ودائم الشهود لله، يدرك الله في كل شيء، ويسمعه في كل شيء، ويستطيع كل إنسان أن يصل على هذه المرتبة من السمو الروحي إذا استطاع أن يسلك طريقها .هذه الرحلة الروحية يسمونها" سلوكا "والصوفي والذي يسعى إلى الله بهذه الطريقة يسمي "سالكا" والرحلة التي يقطعها الصوفي هي" الطريق، وهي مراحل يعلو بعضها بعضا، مركبة من أحوال ومقاومات، كلما قطع السالك بعضها تطلع إلى ما يعلوها من مقامات وأحوال أخرى، وهو مدفوع برغبة شديدة نحو تذوق الإيمان بالوجدان، وعدم الوقوف عند حدود التصديق والإيمان التقليدي، الذي قد حصل عليه بالتوارث والتعلم من الأساتذة والأبوين، فتأخذه الرغبة الجارفة عن نفسه وتلقي به في بحار التصوف، حيث يعاني ويكابد التجربة بقلبه ووجدانه لا بعقله أو حسه، وتنتابه أثناء ذلك الأوهام والخيالات وأنواع من الحيرة، لتتحقق مراحل الوصول إلى العرفان والكشف الصوفي.[1]

لا شك أن هذه النظرة الصوفية للإنسان والتي من خلالها استنبطت نظريتهم للمعرفة التي تشترك مع النظرة الأفلاطونية، كما أن الأساس النظري لنظرية المعرفة الصوفية قائم على أسبقية الروح على البدن والروح تستمد إمكانية المعرفة من صلتها السابقة بعالم الأنوار

[1]– بركات محمد مراد، الأمير عبد القادر الجزائري المجاهد الصوفي، مرجع سابق، ص 62.

والحقائق الكاملة، وتتحقق هذه الإمكانية عندما يقوم الصوفي في سلوكه بالابتعاد عن البدن والحس بغية الخلاص من وثاقه فيصل إلى عالم الحقيقة.[1]

يفضي بنا الحديث الآن إلى تناول تحليل لبنية الخطاب الشعري الصوفي عند الأمير عبد القادر والتي لا شك أن الآثار السلوكية لتصوفه بارزة وبإمكاننا اكتشافها ببساطة، وذلك بدراسة وتتبع جميع مراحل حياة الأمير.

إن الرؤية الصوفية عند الأمير عبد القادر تستمد وجودها من اللاوعي الثقافي، ذلك أن تحليل الحقل الثقافي، الذي نشأ فيه الأمير عبد القادر، في مظاهره العامة والخاصة من شأنه أن يقدم لنا تفسيرا مقبولا لمكون الرؤية الصوفية، إن التصوف في حياة الأمير عبد القادر ليس مكونا طارئا أو جديدا، إنما هو مكون مستمد من أعماق الأسرة والمجتمع الذي نشأ فيه عبد القادر، فقد كان والده "محي الدين" (1195م 1249هـ) صوفيا راسخ القدم في الطريقة القادرية المعلم الأول له، حيث لازمه وعلمه وأدخله الطريقة القادرية وهو لا يزال صبيا، فأخذ مبادئ العلم التقليدية في تلك الفترة من قرآن ولغة عربية وفقه وتربية روحية.[2]

فمسألة التصوف عند الأمير عبد القادر الجزائري عقيدة متجذرة في لا وعيه الديني والثقافي، فقد نشأ عبد القادر على التقوى والإيمان وحب المشايخ والطاعة للقوم والاقتداء بهم والذهاب مذهبهم، وما كتاب "المواقف" الذي ألفه في آخر حياته إلا ثمرة وخلاصة تجربته الصوفية التي امتدت معه منذ ولادته إلى وفاته.[3]

---

[1]– الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري (1883م، 1300هـ)، المواقف، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج1، ط1، 2005، ص 517.

[2]– المرجع نفسه، ص 58.

[3]– نور الدين صدار، البطولة الإنسان والتصوف تنويعات الرؤية والتشكيل في شعر الأمير عبد القادر– مقاربة بنيوية تكوينية، مجلة دراسات، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، الأردن، المجلد 37، العدد 2، 2010، ص 379.

وإذا كان بعض المتصوفة يرون أن التصوف هو "صدق التوجه إلى الله بما يرضاه من حيث يرضاه" أو "أن تكون مع الله بلا علاقة"[1]، فإن الأمير عبد القادر يرى أن التصوف هو: جهـاد النفس في سبيل الله أي لأجل معرفة الله وإدخـال النفس تحت الأوامر الإلهية، والاطمئنان والإذعان لأحكام الربوبية، لا لشيء آخر من غير سبيل الله"[2]، فإن الرؤية الصوفية للعالَم تجسدت في الخطاب الشعري عند الأمير عبد القادر ومكن اكتشافها والقبض عليها من خلال مواقفه ومقولاته الصوفية التي تضمنها كتابُه" المواقف"، ومن مجموع شعره الصوفي في ديوانه أو المبثوث في" التحفة "و"المواقف".

إذا كان الأمير المتصوف في هذه الحالة، ونحن نتحدث عنه في تجربة "المواقف" أي في الفترة التي بلغ فيها تصوفه مرحلة متقدمة جدا قد شكل عزلة على غرار العزلة المعروفة عند المتصوفة التي جعلته يخرج ربما عن إطار الزمان والمكان.

يعتبر الشعر الصوفي عند الأمير عبد القادر تعبير عن رؤيته للعالم، تتطلع إلى واقع ممكن يأمل أن يتحقق عنده لتغيير الواقع القائم، فالتغيير من منظور الأمير عبد القادر الصوفي يبدأ من الذات الصوفية نفسها مما هي عليه من الحظوظ الدنيوية، إلى ما ينبغي أن تكون عليه الحقوق المثالية التي سنها الدين الإسلامي.[3]

إن الفضاء الصوفي الإسلامي وباعتبار الصوفي يحيا تجربة روحية لكنها وإن كانت تشترك في بعض الخصائص مع التجربة الفلسفية وحتى التجربة الدينية المرتبطة بالشرع إلا أنها تظل متميزة ببعض الخصائص الباطنية والرمزية والانتقال من عالم الحس إلى عالم الخيال، كل هذا يجعل الصوفي في نوع من العزلة الداخلية، هذه العزلة تشبه حالة الاغتراب وتحدث انقلابا في ذات الصوفي بحيث تعصف بأدوات التواصل مع محيطه الأرضي، أما

[1]– بركات محمد مراد، الأمير عبد القادر الجزائري المجاهد الصوفي، مرجع سابق، ص 56.

[2]– المرجع نفسه، ص 56.

[3]– نور الدين صدار، تنويعات الرؤية والتشكيل في شعر الأمير عبد القادر مقاربة بنيوية تكوينية، مرجع سابق، ص 384.

بعد وصوله فقد يوجد الصوفي ما يسمح بأن يخترق هذا المجال مبدعا لغة تواصل نافذة وفعالة في الوسط الذي يعيشه.[1]

فهو يجمع بين عالم الغيب المتمثل في لحظته الأبدية الخالدة والتي تتحرك وتتغير وفقا لأحواله ومقاماته أو ترقية في درجات الصعود نحو المطلق، أو تُنزله نحو العالم المقيد المتمثل في الحدث الذي يعيشه مع الخلق بالمفهوم الصوفي، وذلك بعد أن طوى السفر الأول نحو المطلق، بالتعبير الصوفي تحقق بالبقاء أي استطاع أن يرجع إلى عالم الحس، حيث يعيش الصوفي وهو متحقق بالوحدة بمعنى أنه لا يرى شيئا إلا ويرى الله فيه ومعه.[2]

إن معالجة الأثر الفني عند الشاعر الأمير عبد القادر لا يكاد ينفصم عن الواقع الذي فيه نبت وترعرع فالشاعر وليد بيئته، والكتابة عموما إبانّه لباطن خارج التجربة المعيشة إلى الما فوق الواقع وهي أيضا سلوك يدفعه الحس الإبداعي العميق، فالتجربة الشعرية الصوفية بكاملها تزاوج بين فعل الحياة وفعل الإبداع، أي بين الإبداع والسلوك، ومن هنا تعد التجربة الصوفية توحدا بين مجموعة الصور المدركة والمخزنة في ذاكرة الشاعر الصوفي والفعل الإبداعي الفني شعرا كان أو نثرا نظرا لأن الكتابة الصوفية تتباين من صوفي إلى آخر بحكم طبيعة مخزون مجموعة المدركات الحسية وهذا ما يعلل اختلاف أقوال الصوفية أنفسهم، فداخل التجربة الصوفية ينتقل مفهوم الكتابة من الواقع إلى المقال، من المحسوس إلى غير المحسوس، لذلك فهي بالنسبة إلى الصوفي ليست منفذا يفتح عينيه على العالم الإلهي والطبيعي وحسب، لكنها أيضا وسيلة لتثبيت معاناته التي يحترق بها ذاتيا لذلك نجد الصوفي متعلقا أكثر بالكتابة الشعرية لأنه عبرها يعيش أحاسيسه وخيالاته إلى أقصاها فالتجربة الصوفية مسحة تراجيدية في العمق، ليكون بهذا الإبداع الصوفي فعلا من أفعال

[1]- عبد الوهاب بلغراس، الحدث التاريخي في اللحظة الصوفية من خلال تجربة الأمير عبد القادر، أطروحة دكتوراه في الفلسفة، كلية العلوم الإجتماعية، قسم الفلسفة، جامعة وهران، 2011/2010، ص 4.

[2]- المرجع نفسه، ص 6.

الحب الإلهي بالارتقاء بالخيال إلى ما فوق الواقع، ثم إن هذا المجال جزء من تجربة الأمير عبد القادر؛ إنّ الحب الصوفي ظاهرة طبيعية، باطنه روحي، والحب الروحاني يتمثل في التجرد من ملذات الحياة سعيا للفناء والحب والذوبان في الذات الإلهية.[1]

ومن هذا المنطلق التحليلي نأخذ مجموعة من الأعمال الشعرية الصوفية للأمير عبد القادر التي تحقق مقاربة الخيال في صوفيته.

إذ يقول:

وَقَالَ: اِسْقِنِي خَمْرًا وَقُلْ لِي هِيَ الخَمْرُ ... وَلَا تَسْقِنِي سِـرًا إِذَا أَمْكَنَ الجَهْـرُ

وَصَرِّحْ بِمَنْ تَهْوَى وَدَعْنِي مِنَ الكِنَـى ... فَلَا خَيْرَ فِي اللَّذَاتِ مِنْ دُونِهَا سِتْرُ

تَرَى سَائِقِيهَا كَيْفَ هَـامَتْ عُقُـولُهُمْ ... وَنَازِلُهُمْ بَسْطٌ وَخَـامِرُهُمْ سُـكْرُ[2]

يتوجه الأمير بهذا المتن الشعري للتعبير عن الوجد الصوفي والتوله بذلك الحب، ذلك أن الشعر الخَمري هو الوجه الآخر لعملة واحدة، وهو الحب الإلهي وتطل من الأبيات ألفاظ نسبها خمري حسي مثل (تسقني، ساقيها، هامت، نازلهم، خامرهم ...) يتوسل بها الأمير عبد القادر ليعبر عما يستشعره من سكر معنوي. إن توظيف الأمير لهذا الرمز لم يأت من قبيل الصدفة أو التلقائية، لأن العرفان الصوفي مجاهدة وذوق وخيال لا يشترك فيه كامل الناس، لذلك لجأ الصوفي في نظمه ونثره إلى مثل هذا الرمز وترك التأويل للعارفين حتى يخفي عن العامة ما لا يستطيعون فهمه. يعمد الأمير إلى دخول عالم الوجد والمكاشفة ومقارعة التجليات النورانية حين تضيع الحدود وتنتهي المخلوقات ويستوي الزمن والعلن والتصريح والتلميح في هذه اللحظة، الخمرة وهي رمز صوفي خصب الدلالة والأثر على

[1]– رابح بونار، الأمير عبد القادر حياته وأدبه، مجلة آمال، عدد خاص عن الأمير عبد القادر، جويلية، الجزائر، 1970، ص 15.

[2]– الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تح: ممدوح حقي، مرجع سابق، ص 195.

قلوب المتصوفة جميعا يلتمس مقاما رفيعا بتحقيق الوثبة من الوجود الخاضع لشروط الزمن والمكان باعتباره وجود اغتراب وانفصام وبُعد.

إن صوفية الأمير تُعد طريقا وأسلوبا آخر في كسر تقاليد التعبير المتداولة قصد ترجمة الرياضات الصوفية التي تعتمد أساسا على الخيال وإخراجها من حيز الكتمان إلى حيز التلقي، لذلك نجد الأمير قد أتقن ممارسة رياضاتها عن طريق سلوكها يقول:

هَوَى الحُبِّ لَدَى المَحْبُوبِ حَيْثُ ثَوَى ... وَكَيْفَمَا رَاحَ هَبَّتْ مِنْهُ أَرْوَاحُ

أَوَدُّ طُـولَ اللَّيَـالِي إِنْ خَلَوْتُ بِهِمْ ... وَقَدْ أَدْيَـرَتْ أَبَارِيقٌ وَأَقْـدَاحُ[1]

وهو تـارة أخرى يقدس هـاته الريـاضات ويجلها فيصفها مقرنـا إياها بشهيد المتصـوفة "الحلاج":

وَقَدْ شَرِبَ الحَـلَّاجُ كَأْسَ مُدَامِـــهِ ... فَكَانَ الَذِي قَدْ كَانَ مِنْهُ مُسَطَّـرَا

وَإِنِّي شَرِبْتُ الكَأْسَ وَالكَأْسَ بَـعْدَهُ ... وَكَأْسًا وَكَأْسًا شَيَّا مَا أَنَا حَاضِـرَا

وَمَا زَالَ يَسْـقِينِي وَمَا زِلْتُ قَائِـلًا ... لَهُ زِدْنِـي مَا يَنْفَكُّ قَلْبِي مُسَـعَّرَا

وَفِي الحَالِ حَالَ السُكْرِ وَالمَحْوِ وَالفَنَـا ... وَصَلْتُ إِلَى لَا أَيْنَ حَقًّـا وَلَا وَرَا[2]

نجد في هذه الأبيات ذوق المحبة الإلهية، ومكاشفة الأمير للتجليات النورانية ومعرفته بالحقائق الوهبية قد أدى به إلى غيبته عما سوى الحضرة، فالكلمات التي لجأ إليها في هذا المقام (شرب، مدامه، الكأس، يسقي، السكر...) ساهمت في إثراء كشف الخيال وإيحاءاته.

[1]– الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تح: ممدوح حقي، مرجع سابق، ص 205.

[2]– الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري (1883م، 1300هـ)، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري تح: زكريا صيام، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، ص 156.

يقول الأمير عبد القادر في قصيدة بعنوان "أستاذي الصوفي":

وَيَشْرِبُ كَأْسًا صِرفَةً مِنْ مُـدَامَةٍ ... فَيَا حَبَّذَا الكَأْسُ وَيَا حَبَّـذَا خَمْرُ

فَلَا غَوْلٌ فِيهَا لَا وَلَا عَنْهَا نَـــزْفَةٌ ... وَلَيْـسَ لَـهَا بَرْدٌ وَلَيْسَ لَـهَا حَـــرُ

وَلَا هُوَ بَعْدَ المَزْجِ أَصْفَرُ فَـاقِـعٌ ... وَلَا هُوَ قَبْلَ المَـزْجِ قَـــانٍ وَمُحْمَـــرُ

مُعَتَّقَةٌ مِن قِبَلِ كِـسْرَى مَـصُـونَةٌ ... وَمَا ضَمَّـهَا دَنٌّ وَلَا نَـــالَهَا عَصْـرُ

وَلَا شَـأْنُهَا زَقٌّ وَلَا سَـارَ سَـائِرٌ ... بِأَجْمَـــالِهَا كَـلَّا وَلَا نَالَـــهَا تَجْرُ

فَلَوْ نَظَـرَ الأَمْلَاكُ خَتْـمَ إِنَـــائِهَا ... تَخَلَّوْا عَنِ الأَمْـلَاكِ طَـوْعًا وَلَا قَهْرُ

وَلَوْ شَمَّتِ الأَعْلَامُ فِي الدَّرْسِ رِيحَهَا ... لَمَا طَاشَ عَنْ صَوْبِ الصَّوَابِ لَهَا فِكْرُ

هِيَ العِلْمُ كُلُّ العِلْمِ وَالمَـرْكَزُ الّـذِي ... بِهِ كُلُّ عِلْـمٍ كُلَّ حِـــــــينٍ لَهُ دَوْرُ

فَلَا عَـــالِمٌ إِلَا خَبِيرٌ بِشِـــــــرْبِهَا ... وَلَا جَـــاهِلٌ إِلَا جَـهُولٌ بِـــهَا غِـرُّ[1]

وظف الأمير في هذه الأبيات مفردات تخدم نزعته الصوفية التي تتسم بالاعتراف بالجميل والامتنان للمعلم، بل أظهرت امتلاكه مقدرة لغوية فائقة مكنته من الإفصاح عما يختلج ذاته من مشاعر ولكي يعبر في النهاية عن تجربته الصوفية التي أفردته عن رجالات التصوف في عصره، والإنسان إذ ينطق ببعض من الكلمات فإنما يفعل ذلك لكي يعبر أي لينقل العواطف والأحاسيس والخيالات من الداخل إلى الخارج.

[1]- الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تح: ممدوح حقي، مرجع سابق، ص ص 193، 194.

كما يقول في قصيدة بعنوان "أنا الحب والمحبوب والحب جملة"

عَنِ الحُبِّ مَالِي كُلَّمَـا رُمْتُ سِـلْوَانَا ... أَرَى حَشْوَ أَحْشَائِي مِنْ الشَوْقِ نِيرَانَا

لَوَاعِجَ لَوْ أَنَّ البِّـــحَارَ جَمِيـــعَهَا ... صَبِّيْنَ لَكَـانَ الحَرُّ أَضْعَافَ مَـا كَانَا

تَثَـجُ إِذَا مَـــا نَجْدُ هَـبَّ نَسِيـمُهَا ... وَتَذْكُـــرُ بِأَرْوَاحِ تُنَـــاوِحُ أَلْـــوَانَا

فَلَوْ أَنَّ مَاءَ الأَرْضِ طَـــرَا شَـرْبَتَهُ ... لَمَا نَالَـــنِي رِيٌّ وَلَا زِلْتُ ضَـمْآنَا

وَإِنْ قُلْتُ يَوْمًا قَدْ تَـدَانَتْ دِيَـارُنَا ... لِأَسْلُو عَنْهُمْ زَادَنِي الـقُرْبُ أَشْـجَانَا

وَفِي بُعْدِنَا شَـــوْقٌ يُقَطِعُ مُهْجَـتِي ... وَفِي قُرْبِنَا عِشْقٌ دَعَـانِي هَيْمَـــانَا

فَمَا القُرْبُ لِي شَافٍ وَلَا البُعْدُ نَافِعٌ ... كَتَقْطِيعِ بَيْتِ الشِّـعْرِ لِلنَّـظْمِ مِـيزَانَا

فَيَزْدَادُ شَوْقِي كُـلَّمَا زِدْتُ قُـرْبَةً ... وَيَزْدَادُ وَجْـدِي كُلَّمَا زِدْتُ عِرْفَـانَا

فَيَا قَلْبِيَ المَجْـرُوحَ بِالبُعْدِ وَاللِّـقَاءِ ... دَوَاكَ عَـزِيزٌ لَسْتَ تَشْـفَكُّ وَلْهَـــانَا

أَنَا الحُبُّ وَالمَحْبُوبُ وَالحُبُّ جُمْـلَةً ... أَنَا العَاشِقُ المَعْشُـوقُ سِـراً وَإِعْلَانَا[1]

[1]- الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تح: ممدوح حقي، مرجع سابق، ص 206.

فمن خلال البيت الأول يصرح الأمير باللحظة التي تفنى فيها ذاته في حب الله، فلا وجود لذاتين وإنما ذات واحدة هي الذات الإلهية، وهذا حين قال(أرى حشو أحشائي) أما في البيت الثاني فقد ذكر اللواعج من حرقة الحب فالعارف عندما تنكشف له الذات الإلهية أثناء تفانيه كلية لا يشعر بأي شيء حتى ذاته تمضي غائبة، فالصوفي وهو في حالة العشق الرباني إنما يصبو حالات الشهود والحضور بخياله إلى درجة أن ذلك الشعور قد يتحول إلى نار تتأجج حرقة وتأتي الطبيعة بحضورها لتلبية النداء، والأمير شديد العطش لا يرتوي فيطلب المزيد ثم المزيد، وكان القرب والتداني دليلا على سمو تلك العلاقة وقدسيتها، وإن كان أحيانا ثمة ما يزيد في الحرقة ويأتي هذا التنافر والتناغم ليقوي من حدة المحبة، ودرجة الحرقة.

خاتمة

خاتمة

من خلال العرض النظري ومحاولة إسقاطه في تحليل شعر الأمير عبد القادر في العرض التطبيقي، **تحصلنا على النتائج التالية:**

- وجدنا أن الخيال لا يتحقق إلا بحضور مجموعة الصور الذهنية المخزنة، فاستحضار الصور الذهنيــة يتطلب الخيال، أي أن الخيال والصورة الذهنية تجمعهما رابطة وثيقة، وكل هذا يتجسد فيما بعد في قالب يسمى العمل الشعري وهذا التجسد بحد ذاته رابطة وثيقة أخرى تجمع الخيال والصورة الذهنية.
- يبدو أن للعالم الخارجي المحيط بالشاعر الأمير عبد القادر أثر كبير في تنمية وإعطاء القدرة على تجسيد تلك المدركات الواسعة المخزنة في الذاكرة وترجمتها في أعمال شعرية معبرة.
- من خلال النظريات والتصورات يبدو أن العمل الشعري المنتج عن استحضار الصورة الذهنية يبقى في حالة محاكاة دائمة مع العملية العقلية، أي أنه لا يجسد بالمعنى الحرفي خاصة فيما يخص التصوف والحب الإلهي.

وفي الأخير يبقى مجال البحث مفتوحا، فكل ما تطرقنا أو توصلنا إليه هو مجرد محاولة تقريبية، وليست مطلقة ولا شاملة في مجملها أو تفصيلها، فالخيال والصورة الذهنية يحيط بهما فراغ تعريفي ومعرفي، وربما وحده الشاعر هو من يستطيع أن ينقل هذه الصورة المتخيلة من العقلي إلى الوجودي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم، دار الفجر الإسلامي، دمشق، سوريا، ط4، 1983.

أولا/ الكتب باللغة العربية:

1- المصادر:

الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري (1883م، 1300هـ)

1) ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تح: زكريا صيام، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط.
2) ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، تح: ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1964.

2- المراجع:

3) أ. ف دينيزن، الأمير عبد القادر والعلاقات الفرنسية العربية في الجزائر، تر: أبو العيد دودو، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2009.
4) أحمد أمين، النقد الأدبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ج1، د.ط، 1952.
5) إخوان الصفا، رسائل اخوان الصفا وخلان الوفا، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج 3، د.ط، 1983.

أرسطو طاليس (322 ق.م)

6) فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973.
7) كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقله أبي بشر متّى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي – تح: عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1953.
8) كتاب النفس، نقله إلى العربية أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط2، 1962.

9) أفلاطون، جمهورية أفلاطون، نقله إلى العربية حنا خباز، بيروت، لبنان، د.ط، 1969.
10) إلفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
11) الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري (1883م، 1300هـ)، المواقف، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005.
12) بركات محمد مراد، الأمير عبد القادر الجزائري المجاهد الصوفي، دار النشر الإكتروني، د.ط.
13) بريته. ر. ل، موسوعة المصطلح النقدي – التصور والخيال، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979.
14) جميل صليبا، علم النفس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط3.
15) أبو حامد محمد الغزالي الطوسي النيسابوري (1111م، 505هـ)، مشكاة الأنوار، تح: أبو العلا عفيفي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 1964.
16) الحسين الحايل، الخيال أداة للإبداع، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المملكة المغربية، ط1، 1988.
17) دونيس ويسمان، أندري فريس، الفلسفة في 45 فصلا، تر: عبد القادر عدالة، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الأبيار– الجزائر العاصمة، الجزائر، د.ط، 2011.
18) سهير القلماوي، فن الأدب المحاكاة، مكتبة الحلبي، القاهرة، مصر، د.ط، 1953.
19) شاكر عبد الحميد، عصر الصورة – الإيجابيات والسلبيات–، منشورات عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2005.
20) عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، دار الكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1984.
21) عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة ، بيروت، لبنان، د.ط.

أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي بن سينا (1037م، 427هـ)

22) ، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تح: محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث ونشره، القاهرة، مصر، د.ط، 1969.
23) فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 1973.
24) النجاة في المحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، ط2، 1938.

25) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري- دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981.

علي محمد محمد الصلابي

26) سيرة الأمير عبد القادر، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د. ط، 2016.

27) كفاح الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي وسيرة الأمير عبد القادر، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط.

28) عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1997.

29) ليوناردو دي سير بيرو دافينشي (1519م)، الأعمال الأدبية، تر: أمارجي، دار النشر التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا د.ط، 2013.

30) محمد جواد مغنية، مذاهب فلسفية وقاموس ومصطلحات، دار ومكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

31) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1981.

32) محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، حلب، سوريا، ط1، د.ت.

33) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط1، 1997.

34) محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1958، ص ص 79، 80.

35) محمود قاسم، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، معهد البحوث والدراسات العربية، د.م، د.ط، 1969.

36) مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب–الجاهلية والعصور الاسلامية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
37) نجم عبد حيدر، خيال وابتكار، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، د.ط، 1999.
38) نزار أباضة، الأمير عبد القادر الجزائري العالم المجاهد، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1994.
39) أبو نصر محمد بن محمد بن أوزلغ بن طرخان الفارابي (950م، 339هـ)، إحصاء العلوم، تح: عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ط، 1948.
40) أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن أحمد بن رشد (1198م، 595هـ)، تلخيص كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 1973.
41) أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي (873م، 256هـ)، رسائل الكندي الفلسفية، تح: محمد عبد الهادي أبي ريدة، ، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ط.

ثانيا/ الكتب باللغات الأجنبية:

42) **Par**ie LAROUSSE, Jean Pierre MEVEL, Geneviève HUBELOT, Larousse de la langue française, Librairie Larousse, Paris, France, tome 1, 1977.
43) Patrick BACRY, Helene HOUSSEMAINE, Larousse dictionnaire Hublot, S.E, France, 1999.
44) Paul ROBERT, Dictionnaire alphabétique analogique de la langue française, Société du nouveau littré, Paris, France, tome 3, 1957.
45) Walter LIPMAN, Public Opinion, Macmillan co, New York, 1922.

الموسوعات والمعاجم:

46) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، دار الكتاب العالمي، بيروت، لبنان، ج1، د.ط، 1991.

47) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي (1004م، 395هـ)، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، م2، ط1، 1991.

محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور الأنصاري الرويفعى الأفريقى (1311م، 711هـ)

48) لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 3، 1997.

49) لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج4، ط 1، 1994.

المجلات والدوريات:

50) إرادة زيدان الجبوري، مفهوم الصورة الذهنية في العلاقات العامة، مجلة الباحث الإعلامي، بيروت، لبنان، عدد 9-10 حزيران، 2010.

51) سفران بن سفر المقاطي، العوامل المؤثرة في تشكيل الصورة الذهنية عن المؤسسات السعودية القائمة على الحج، مجلة جامعة أم القرى للعلوم التربوية والاجتماعية والإنسانية، السعودية، المجلد العشرون، العدد الأول، 2008.

52) نور الدين صدار، البطولة الإنسان والتصوف تنويعات الرؤية والتشكيل في شعر الأمير عبد القادر – مقاربة بنيوية تكوينية، مجلة دراسات، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، الأردن، المجلد 37، العدد 2، 2010.

53) رابح بونار، الأمير عبد القادر حياته وأدبه، مجلة آمال، عدد خاص عن الأمير عبد القادر، جويلية، الجزائر، 1970.

الرسائل الجامعية:

54) صالح الشيخ، تكوين الصورة الذهنية للشركات ودور العلاقات العامة فيها، رسالة ماجستير، الأكاديمية السورية، دمشق، سوريا، 2006.

55) عبد الوهاب بلغراس، الحدث التاريخي في اللحظة الصوفية من خلال تجربة الأمير عبد القادر، أطروحة دكتوراه في الفلسفة، كلية العلوم الإجتماعية، قسم الفلسفة، جامعة وهران، 2011/2010.

الفهرس

فهرس الموضوعات

المحتوى	الصفحة
مقدمة.	أ-ج
الفصل الأول: الخيال والصورة الذهنية.	
مدخل.	**05**
المبحث الأول: الخيال والتخييل.	**06**
المطلب الأول: مفهوم الخيال والتخييل.	**06**
1-الخيال لغة.	**06**
2- الخيال اصطلاحا.	**08**
الخيال عند فلاسفة اليونان.	**09**
الخيال عند فلاسفة المسلمين.	**14**
الخيال عند المتصوفة.	**21**
الخيال في النقد الحديث.	**25**
المطلب الثاني: أشكال التخيل.	**30**
1- التخيل التمثيلي.	**30**
2- التخيل الإبداعي.	**30**
3-التخيل من الحلم إلى الوهم.	**31**
المبحث الثاني: الصورة الذهنية.	**33**
الصورة الإدراكية الخارجية.	**37**
الصورة العقلية الداخلية.	**37**
الفصل الثاني: دراسة تحليلية في شعر الأمير عبد القادر.	
مدخل.	**41**
المبحث الأول: تعريف الأمير عبد القادر.	**41**
المبحث الثاني: تجليات الخيال والصورة الذهنية في شعر الأمير عبد القادر.	**45**
المطلب الأول: البيئة الطبيعية المحيطة بالشاعر وأثرها في تنمية الصورة الذهنية.	**45**
المطلب الثاني: تَمَظْهُر الخيال في صوفية الأمير عبد القادر.	**56**
خاتمة.	**66**
قائمة المصادر والمراجع.	**68**
الفهرس.	**74**

ملخص الدراسة

لا شك أن هناك شيئا خاصا يتميز به الشاعر المبدع عمن سواه، هذا الشيء يتصل بانفعالاته اتصالا وثيقا كإحدى قوى العقل الخفية ألا هو الخيال، الذي شغل الفلاسفة والأدباء وعلماء النفس والاجتماع فتلونت الآراء والمفاهيم حوله بلون الثقافات قديما وحديثا، إنه الملكة التي تخلق عناصر فنية تكسِب من التجارب صورا ابداعية خلاقة جديدة.

لقد كشف الخيال مدى عِلاقته وترابطه مع مفهوم الصورة الذهنية ارتباطا تكامليا في مجالات العلم الحديث، واشكاليتنا تبحث في طبيعة العلاقة بين الخيال والصورة الذهنية، هل هي علاقة توافق وانسجام أم علاقة تنافر؟ وإلى أي مدى كان استحضار وتوظيف الخيال والصورة الذهنية وتجسيدهما في شعر الأمير عبد القادر الجزائري؟"، والتي تطلبت دراسة وصفية تحليــلية وفق سيــاق تــاريخي.

من أجل الإجابة على ذلك أي ربط الجسور بين مفاهيم وحدود الدراسة، تحصلنا على نتائج نلخصها في الآتي:

- الخيال لا يتحقق إلا بحضور مجموعة الصور الذهنية المخزنة.
- استحضار الصورة الذهنية يتطلب الخيال.
- يبدو أن للعالم الخارجي المحيط بالشاعر الأمير عبد القادر أثر كبير في تنمية القدرة على تجسيد تلك المدركات الواسعة المخزنة في الذاكرة وترجمتها في أعمال شعرية معبرة.

الكلمات المفتاحية: الخيال، الصورة الذهنية، الأمير عبد القادر، الشعر الجزائري.

Summary of the study

There is no doubt that there is something special, distinguishes the creative person from the other, this thing related to emotion closely, as one of the mind's hidden forces wich is fiction, who occupied philosophers, artists, psychologists and sociologists, colored ideas and concepts by the color of cultures, past and present, it is the gift that create artistic elements gain from testing innovative and creative new images.

Imagination revealed the extent of his relationship and interdependence with the concept of integrative mental image closely in the fields of modern science, and our problematique is looking at the relationship of fiction with the mental image, as well as the extent to evoke and employ imagination and the mental image and so their portrayals in the artwork, Which require a comparative analysis in accordance with the historical context, in addition to work on the technical experience.

In order to answer this, wich mean connecting bridges between concepts and the limits of the study, we tried to put approach that includes mental and visual experiences together, so we got the results summarized as follows:

- Imagination can be achieved only in the presence of group mental images stored.
- Evoke the mental image requires imagination.
- It seems that the artwork produced from evoke of the mental image remains in a state of permanent simulation with mental processes (fiction).
- Artwork based on imagined mental image is not based at all on spontaneity, but must be built upon the basis of the moment of creativity.

Keywords: imagination, mental image, Prince Abdelkader, Algerian poetry.