مفهوم الخيال
في المسرح المعاصر

أطروحة قدمها الى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

علي محمد هادي الربيعي

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه فلسفة
في الفنون المسرحية – الإخراج

بأشراف

الأستاذ المساعد الدكتور
عقيل جعفر مسلم الوائلي

الأستاذة الدكتورة
بشرى موسى صالح

1425 هـ

2004 م

بسم الله الرحمن الرحيم

وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا

صدق الله العلي العظيم

سورة طه – من الآية

114

الإهداء

الى ...
أبي ...
أمي ...
رحمهما الله ... عرفاناً ... وفاءاً

الى ... زوجتي ...
حباً وتقديراً .

الباحث

شكر وتقدير

الحمد لله والشكر له على عظيم فضله وكريم نعمته التي منَّ علينا بها وعزنا من لدنه بصبر وعزيمة وهمة لإنجاز متطلبات هذا البحث العلمي .

ولا يسعني في البداية واستجابة لداعي الوفاء إلا أن أقف احتراما وإجلالا الى الأستاذين المشرفين : الأستاذة الدكتورة بشرى موسى صالح والأستاذ المساعد الدكتور عقيل جعفر مسلم الوائلي ، اللذين تحملا عناء الإشراف على إعداد هذه الأطروحة وتقويمها وتوجيهي نحو الحقيقة والموضوعية فلهما مني جزيل الشكر والتقدير ما حييت .

كما أتقدم بوافر الشكر والتقدير الى الأساتذة الذين ما بخلوا عليّ بمشورة علمية أو توجيه سديد في السنة التحضيرية الأولى أو في رحلة الكتابة المضنية ولا سيما الأستاذ الدكتور ضياء شمسي حسون والأستاذ الدكتور سمير شاكر عبد الله والأستاذ المساعد الدكتور احمد سلمان عطية ، فلهما جزيل المحبة والشكر .

ويزاحمني الشكر للأستاذ المساعد الدكتور محمد عبد الرضا أبو خضير الذي غرس البذرة الأولى في هذه الأطروحة من خلال مساعدتي على صياغة عنوانها ، وله التقدير غير المحدود على توجيهاته العلمية القيمة التي أفضت عن هذه الأطروحة .

وعليَّ أن اشكر الأستاذ المساعد الدكتور جلال جميل محمد على ما قدمه من مشورة علمية وتوفيره أشرطة عينتين من عينات البحث ، فله الشكر والتقدير . وأسجل احتراماً كبيراً الى جهود الأستاذ صالح مهدي حميد أستاذ الأدب الإنكليزي وهو في غربته (أمريكا) على ما قدمه من مشورات علمية ودعم معنوي كبير . كما أتقدم بالشكر والعرفان الى الأستاذ المحقق هلال ناجي الذي أمدني بالمصادر التي تعذر الحصول عليها . كما اشكر زملائي في الكلية الذين أمدوني بالمصادر ولا سيما الأستاذ المساعد الدكتور كامل القيم والمدرس حيدر جواد العميدي والمدرسين المساعدين محمد فضيل شناوة ومحمد عباس حنتوش ومحسن القزويني . كما اشكر الأخ محسن عبد الحسن ناصر على جهوده اللغوية في مساعدتي على ترجمة ملخص الأطروحة .

وحق عليَّ أن اشكر المهندس هادي محمد ناصر الذي فتح باب مكتبته أمامي ، كما اشكر موظفات المكتبة المركزية في جامعة بغداد . وأسجل شكري وتقديري الى موظفات مكتبة كلية الفنون الجميلة – بغداد ولا سيما الآنسة حنان غازي والسيدة لمياء صادق على توفيرهما بعض مصادر البحث . وبدوري اشكر موظفي وموظفات مكتبة كلية التربية الفنية – جامعة بابل على جهودهما في الإعارة ورحابة صدورهما . وأخيراً تمنياتي للجميع بالموفقية .

الباحث

ملخص البحث

يضم البحث أربعة فصول : تضمن الأول منها وهو الإطار المنهجي للبحث ، مشكلة البحث المتركزة على الاستفهامات الآتية : ما هو دور الخيال في تحقيق بنية الخطاب المسرحي ؟ وهل أن المخرج في العرض المسرحي المعاصر يحقق الدهشة والإبهار من خلال النص الدرامي المشبع بالخيال ؟ أو انه يعتمد على تحويل النص الدرامي بواسطة خيالاته وتقنيات العرض الفنية إلى خطاب جمالي مبهر يحفل بالخيال والتخيل ؟ بينما تجلت أهمية البحث بوصفه منجزاً معرفياً يفيد دارسي الفن المسرحي ونقاده . فضلاً عن ذلك تم اشتقاق هدف أساس للبحث هو تعرف مفهوم الخيال في بنية الخطاب المسرحي المعاصر . أما حدود البحث فقد اقتصرت على العروض المسرحية التي قدمت على مسارح بغداد في العامين 1999 و 2000 ولجهات إنتاج مختلفة . واختتم الفصل بتحديد بعض المصطلحات الواردة في عنوان البحث أو في متنه .

أما الفصل الثاني فهو الإطار النظري وقد تضمن خمسة مباحث : عني الأول منها بتتبع المقولات الفلسفية في مفهوم الخيال غربياً وإسلاميا وعربياً ، وتوقف الباحث عند أهم الفلاسفة وتعرف مقولاتهم في هذا المفهوم من خلال عرض آرائهم ومناقشتها . فيما عني الثاني منها بتعرف مفهوم الخيال في علم النفس من خلال استعراض آراء النفسانيين ومقولاتهم في هذا المفهوم فضلاً عن ذلك ، تم الوقوف عند أنواع الخيال واليات اشتغاله من المنظور النفسي . أما المبحث الثالث فقد خصص لتعرف مفهوم الخيال في الخطاب النقدي من خلال التعرض لآراء النقاد في هذا الجانب ، وتم التوقف عند أهم النقاد الغربيين والعرب . أما المبحث الرابع فقد تناول مفهوم الخيال في المذاهب الفنية ، وتم التوقف عند أهم المذاهب وهي : الكلاسيكية ، الرومانتيكية ، الرمزية ، التعبيرية ، الواقعية والسريالية . بينما خصص المبحث الخامس لتعرف مفهوم الخيال في الخطاب المسرحي العالمي بشقيه : خطاب النص (المدونة) وخطاب العرض . وتم التوقف عند عناصر الخطابين وتعرف آلية اشتغال الخيال في المنظومتين . واختتم الفصل الثاني بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث التي انقسمت على قسمين : أولهما تم التعرض فيه الى مفهوم الخيال في الخطاب المسرحي العراقي بشقيه : خطاب النص ،

وخطاب العرض عامة ، وتم التوقف عند بعض المخرجين المسرحيين الذين يعدون محطات مهمة في المسرح العراقي . في حين خصص القسم الآخر لعرض مقاربات تطبيقية من خلال تحليل أربعة عروض مسرحية هي :

1 – مسرحية مكبث ، إخراج : صلاح القصب ، عام 1999

2 - مسرحية أيام ذاهبة ، إخراج علي رضا ، عام 2000 .

3 - مسرحية منزل شاعر ، إخراج جبار المشهداني عام 2000 .

4 - مسرحية نار من السماء ، إخراج علي طالب عام 2000 .

أما الفصل الرابع ، احتوى على النتائج التي توصل إليها الباحث في بحثه وتم مناقشتها وتعرف مفهوم الخيال فيها ، فضلاً عن ذلك ، قام الباحث بتقديم مجموعة من الاستنتاجات التي تمخضت عن البحث . واختتم هذا الفصل بمجموعة من التوصيات التي أوصى الباحث بها بعدما رآها من وجهة نظره جديرة للأخذ بها مستقبلاً . ويلي التوصيات ثبت بالمصادر والمراجع العربية والأجنبية والملاحق وملخص باللغة الإنكليزية .

ومن الله التوفيق .

ثبت المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الإهداء	أ
شكر وتقدير	ب
ملخص البحث	ت - ث
ثبت المحتويات	ج - ح
الفصل الأول	
مشكلة البحث	3-1
هدف البحث	3

أهمية البحث والحاجة إليه	4
تحديد المصطلحات	7-4
الفصل الثاني الإطار النظري	
المبحث الأول : الخيال في الخطاب الفلسفي	47-8
المبحث الثاني : الخيال في الخطاب النفسي	61-48
المبحث الثالث : الخيال في الخطاب النقدي	81-62
المبحث الرابع : الخيال في المذاهب الفنية	95-82
المبحث الخامس : الخيال في الخطاب المسرحي	131-96
المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري	133-132
الفصل الثالث إجراءات البحث وتحليل العينات	
المبحث الاول : الخيال في خطاب المسرح العراقي	149-134
المبحث الثاني : مقاربات تطبيقية (تحليل عينات) : مسرحية مكبث : اخراج صلاح القصب مسرحية أيام ذاهبة : اخراج علي رضا مسرحية منزل شاعر : جبار المشهداني مسرحية نار من السماء : علي طالب	 161-152 168-162 172-169 179-173
الفصل الرابع	
النتائج ومناقشتها :	182-180
الاستنتاجات :	183
التوصيات :	184
المصادر والمراجع :	194-185
الملاحق :	
ملخص باللغة الإنكليزية	

الفصل الأول
الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث :

لا تزال عملية الإبداع عند المبدعين ومنهم المسرحيون إحدى محاور اهتمام الباحثين وتفكيرهم . فقد آلى هؤلاء الباحثون على أنفسهم محاولة شق حجب هذه العملية والوقوف على مقوماتها والعوامل المساعدة في انبثاقها ، ومن ثم إيجاد سبل ناجعة في تفسيرها . فجاءت الدعوات بعضها فنية في تفسيرها والأخرى علمية ، الأمر الذي خلق حالة من التنافس بين أصحاب الدعوتين للظفر بتقديم تفسير شافٍ لعملية الإبداع ، فحيناً كانت الغلبة لدعوى التفسير الفني وحيناً آخر كان الظفر لمنافسيهم من دعاة التفسير العلمي . غير أن هذا اللهاث وراء البحث عن تفسير مناسب لعملية الإبداع جعل الباحثين يفتشون عنها في تفسير كل واحد منهم عند الآخر وراحوا يتلمسون سيمياء الفن في العلم لأنه يتمتع بجمال في تناسقه وترتيب الأفكار الواردة فيه أو يفتشون في الفن الذي يستند إلى المعرفة المنظمة عن قوانين علمية محددة ينفذون منها .

ويرى الباحث أن الباحثين في رحلة التقصي هذه أدركوا أن هنالك خيطاً ناظماً يربط متني التفسيرين وان النتائج التي توصلوا إليها وجهت انتباههم إلى أن عملية الإبداع لا يمكن أن تتم من مجرد توافر عدد معين من القدرات الإبداعية أو السمات المزاجية ، بل لابد من توافر أساس تجتمع من حوله كل تلك العناصر . وقد أمكن بالفعل تكوين تصور على قدر معقول من الوضوح يجمع شتات الجزيئات التي تم التحقق من أهميتها في عملية الإبداع وان هذا الأساس هو ملكة الخيال التي عدها الباحثون من بين أهم العوامل بل هي الوعاء الذي يضم جميع العوامل الأخرى التي تدفع المبدع نحو إبداعه . فضلاً عن ذلك فان الخيال " يلعب دوراً مهماً في العملية الإبداعية وان جميع النظريات العلمية الكبرى ما هي إلا أعمال بطولية خيالية "[1]. كما أن فاعليته ودوره في التوصل للاكتشافات المتعددة كبير ، وان هنالك أمثلة لعلماء ومكتشفين انبثقت نظرياتهم المعرفية وإبداعاتهم عن طريق ملكة الخيال .

شكل الخيال بوصفه نشاطاً عقلياً أهمية في فكر الإنسان ، فبات مطمح كل نفس تتطلع نحو العاطفة حتى ليصدق القول أن الإنسان يتميز بكونه يتخيل ، وبدون الخيال يكون من العسير إيقاظ العواطف . فالخيال قوة تنقل الإنسان من التعامل مع المعطى والسائد والمألوف إلى التعامل مع المتشكل بإرادته وما يطمح إليه ولا يمكن له أن يحققه على ارض الواقع . وهكذا يصبح العالم مع الخيال عالماً لمبدعه بعد أن كان عالماً قائماً بذاته وبعد أن كان خاماً متناثراً يصبح واقعاً مفيداً ، بل يتجاوز الإنسان عبر الخيال " الموضوعية المبالغة كي يحقق الصلة البينية والمتفاعلة بين الذات والموضوع ويكون كلاهما في حالة اعتماد متبادل وتضامن وجودي "[2]. غير أن قدرة الإنسان في تحقيق تشكيلات الخيال وتأثيثاته البصرية والسمعية والحركية متباينة ، فهي محدودة عند قسم من الناس لا سيما الذين يكبتون رغباتهم ولا يجدون لها منفذاً سوى أحلام اليقظة بوصفها متنفساً يبدد قلقهم ويحد من كبتهم . أما القسم الآخر ومنهم المبدعون والفنانون فان ملكة الخيال عندهم حيوية في فاعليتها ، ولذلك يمتلك هؤلاء القدرة التي يستطيعون بواسطتها أن يصوغوا مادة بعينها على شكل صور مختلفة من إبداع خيالاتهم أو تشكيل مواقف يمرون بها ومن ثم يتمكن هؤلاء من ربط هذا التمثيل لخيالاتهم اللاشعورية بكثير من الإرضاء والإبهاج الذي يمكنهم لحقبة من الزمن في التغلب على ما في الإنسان من كبت ويحررهم من قيده .

فالخيال يُعَدُ معبراً يمر عبره مفسرو العملية الإبداعية ، بل راحوا يميزون من خلاله بين الفنان المبدع وغيره من العامة ممن لا يبدع فناً أو يشيد صرحاً معرفياً ، وهذا ما أكده الشاعر بودلير بقوله : " إن الصفة الأساسية التي يتصف بها الفنان هي الخيال . فالخيال في الفنون

---

1 - هربرت مولر ، اثر العلوم الحديثة في الأدب ، في : مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (1) ، بغداد : 1990 ، ص 30 .
2 - عماد فوزي شعيبي ، الخيال ونقد العلم ، دمشق : دار طلاس ، 1999 ، ص 9 .

الجميلة هو سيد الملكات "[1]. فهو ضرورة من ضروريات إنتاج المنجز الفني عند مبدعه ، بل يتجاوز هذه الحدود عندما يحسبه آخرون ضرورة من ضروريات التذوق الجمالي وفهم معنى المنجز . فكل فن من الفنون " يصعب فهم صوره المختلفة من دون تخيل ، فالتخيل يهب الحياة للجماد والحركة للسكون "[2]. ولهذا جاءت أعمال قسم من الفنانين والأدباء والشعراء وهي تحفل بشطحات الخيال الذي ترك على أعنته كما في أعمال (هوميروس ***Homere***) و (دانتي ***Dante***) و (ملتن ***Milton***) و (كولردج ***Coleridge***) وغيرهم .

لقد شهد المسرح عبر مسرده الطويل اعتماد كتابه على شحذ خيالاتهم واستحداث صور واقعية بعد تشكيل معماريتها من جديد أو تشكيل صور لا تمت إلى الواقع الإنساني بصلة ، بل هي انعكاس لمواقف أصحابها الذين وجدوا أن المسرح هو المكان المثالي لهذا التصور . وهكذا جاءت تجارب المسرحيين الاغارقة والرومان ومن سار على هديهم وهي متخمة بالحوادث الخيالية والصور المستحدثة .

لقد هيمن الخيال على المسرح ، وان بنائية الحدث المسرحي بشطريه حدث النص المقروء أو حدث العرض المرئي يشكل فيه الخيال صوراً لا أساس لها في الوجود أو يساعد في تقديم تفصيلات واقعية مزدانه برؤى خيالية . ففي النص (المدونة) الذي يكتب للقراءة ولا سيما المسرحيات الذهنية والرمزية يكون الخيال على اشده لأن صور الأحداث ستتشكل في ذهن المتلقي وليست في مديات رؤيته البصرية ، ولهذا يقع على الكاتب مسؤولية ترصين بناء الحدث بما يسهم في رفع كفاءة مخيلة المتلقي وقدرته التخييلية .

أما في شطر العرض المسرحي ، فمن البديهي أن يعتمد العرض على الخيال اعتمادا كلياً لأنه يشكل اللغة الطبيعية له ، ولهذا وجب على المخرج أن يتمتع بمقدرة عالية من الخيال لا سيما في تركيب الصور وتحليلها من جديد ، لأن العالم المرئي ما هو إلا مخزن صور يعطيها الخيال قيمه . فالعرض المسرحي يتردد بين الواقع والخيال ويقوم على الفعل الذي لا يمكن تحققه من دون الخيال كما يرى (بول ريكور) ، فالواقع يدفع إلى خشبة المسرح بعض صور الحياة لكي تجعل المتلقي يصدق أن ما يراه هو صورة مجتزءة من العالم ، وأنها توحي إليه بشيء من التصديق . أما الخيال فانه يقدم الأشياء التي يحلم بها عقل الإنسان عادة والتي لا يتسنى له مشاهدتها في الواقع كالمخلوقات الخيالية والأسطورية والأشباح ، فضلاً عن الموضوعات التي يصعب تناولها واقعياً الأمر الذي يرغمه على تناولها بصورة خيالية .

حفل القرن العشرون بفيض كبير من التجارب المسرحية على مستوى التجريب في المدونة أو العرض ، وان معظم هذه التجارب إن لم يكن كلها قد أفاد من تقنيات العصر الفنية ومن المناهج النقدية الحديثة في تقديم مسرحيات تعتمد الدهشة والغرائبية والخيال ومغادرة كل ما هو مألوف من سياقات مسرحية وأعراف فنية حتى يجد الباحث أن تجارب بعض المسرحيين تقوم على هذه المفارقات مما جعل الأمر محط أنظار الباحثين ومنهم الباحث الذي وجد أن هذا الموضوع جدير بالدراسة بعد أن حدد مشكلة بحثه بالاستفهامات الآتية : ما هو دور الخيال في تحقيق بنية الخطاب المسرحي ؟ وهل أن المخرج في العرض المسرحي المعاصر يحقق الدهشة والإبهار من خلال النص الدرامي المشبع بالخيال ؟ أو انه يعتمد على تحويل النص الدرامي بواسطة خيالاته وتقنيات العرض الفنية إلى خطاب جمالي مبهر يحفل بالخيال والتخيل ؟

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى معرفة طبيعة خيالات المخرج في المسرح المعاصر وعلاقتها في تحقيق بنية الخطاب المسرحي .

أهمية البحث :

---

1 - شاكر عبد الحميد ، العملية الإبداعية في فن التصوير ، الكويت : مطابع الحكومة ، 1984 ، ص 137 .
2 - جميل صليبا ، علم النفس ، بيروت : دار الكتاب العربي ، 1984 ، ص 456 .

يعد مفهوم الخيال من المفهومات المهمة التي لا يمكن لدارس العملية الإبداعية إلا أن يقف أمامه بالدراسة والتحليل ، فهو مفهوم فلسفي نفسي يدخل في تركيب الخطاب الإبداعي عامة والمسرحي خاصة ، ولهذا وجد الباحث أن دراسة هذا المفهوم من الأهمية بمكان لأنه يعد منفذاً لمعرفة أحد خيوط العملية الإبداعية وخفاياها. فضلاً عن ذلك فان هذه الدراسة تعد منجزاً معرفياً يفيد دارسي الفن عامة والمسرح خاصة . كما يسهم البحث في تعزيز الجانب المعرفي - الجمالي والفني – لدى طلاب معاهد الفنون الجميلة وكلياتها وطلبة كلية التربية الفنية بما يقدمه لهم من معلومات في جانب معرفي محدد .

حدود البحث :

يلتزم البحث بالحدود بالآتية :

زمانياً : الحقبة الزمنية 1999 – 2000 .

مكانياً : العروض المسرحية المقدمة على مسارح العاصمة بغداد .

موضوعاً : دراسة مفهوم الخيال وعلاقته في تحقيق بنية الخطاب المسرحي .

تحديد المصطلحات :

أولاً - الخيال لغة :

يرد تعريف (الخيال) في لسان العرب تحت مادة (خَيَّلَ) ، بمعنى ما تَشَبَّه لك في اليقظة والحلم من صورة . و (الخيَّال والخيّالة) الشخص والطيف . والخيال خشبة توضع فيلقى عليها الثوب للغنم إذا رآها الذئب ظن انه إنسان[1]. وورد الخيال في (كشاف اصطلاحات الفنون) بالفتح وتخفيف المثنية التحتانية في اللغة ، بمعنى الفكر والشخص والصورة التي ترى في حلم ، أو تتخيل في يقظة . كما هي قوة تحفظ الصور المرتسمة في الحس المشترك إذا غابت تلك الصور عن الحواس الظاهرة[2]. كما جاء الخيال في (التعريفات) على انه " قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها ، فهو خزانة للحس المشترك ومحله مؤخر البطن الأول من الدماغ"[3].

الخيال اصطلاحاً

يعرف الخيال على " انه ملكة من ملكات العقل . بها تُمَثَّل أشياء غائبة كأنها ماثلة حقاً لشعورنا ومشاعرنا "[4]. أو انه "الملكة المولدة للتصورات الحسية للأشياء المادية الغائبة عن النظر "[5]. ويرد تعريفه في موسوعة (لالاند) على انه " نسخ حسي أو ذهني لما أدركه البصر مع أو بدون تركيب جديد للعناصر التي تؤلف هذه الخيلة " أو انه " تمثيل عيني من إنشاء فعالية الفكر ، تركيبات جديدة من حيث صورها ، إن لم يكن من حيث عناصرها التي تنشا من الخيال الخلاق "[6]. وجاء الخيال في (معجم مصطلحات الأدب) بأنه " القدرة التي يستطيع العقل بها أن يشكل صوراً للأشياء أو الأشخاص بعد استعادتها "[7]. ويعرفه (النورةجي) على انه " عملية تنظيم جديد لمجموعة من الخبرات الماضية بحيث تتجمع متسلسلة متماسكة بينها كثير من العلاقات المختلفة التي تؤلف صوراً جديدة لم تكن موجودة من قبل[8]. كما يعرفه (اسعد)

---

1 - ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، القاهرة : دار الحديث ، 2003 ، مادة (خيل) .
2 - محمد علي الفاروقي التهانوي ، كشاف اصطلاحات الفنون ، ج2 ، القاهرة : دار الكتاب العربي ، د . ت . مادة (الخيال) .
3 - علي بن محمد الشريف الجرجاني ، التعريفات ، ، بغداد : مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986 ، ص 60 .
4 - جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، بيروت : دار العلم للملايين ، 1979 .
5 - جبور عبد النور ، المصدر السابق ، ص 244 .
6 - أندريه لالاند ، الموسوعة الفلسفية ، مج2 ، ط1 ، تعريب : خليل احمد خليل ، بيروت : منشورات عويدات ، 1996 ، ص 617 .
7 - مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، بيروت : مكتبة لبنان ، د . ت . ، ص 164 .
8 - احمد خورشيد النورةجي ، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1990 ، ص 128 .

بوصفه " الوظيفة العقلية التي تقوم بها المخيلة لتصنيع أو تصييغ صور ذهنية مستحدثة مستخدمة في ذلك جانباً من الصور الذهنية المدركة والمتذكرة بوصفهما خامات تستخدمهما في عملية التصنيع أو عملية الصياغة الجديدة التي سوف تتبدى فيها تلك الصور الذهنية الادراكية والتذكرية[1].

التعريف الإجرائي للخيال :

انه القوة التي تجمع بين الخصائص والسمات المتنافرة في المدرك الحسي من اجل الخلق . والخلق نوعان أولي يجعل الإدراك الإنساني ممكناً والآخر ثانوي يسعى من الواقعي إلى المثالي وكأن كل شئ مستحدث .

ثانياً – التخيل لغة :

يرد (التخيل) في (مختار الصحاح) : تخيل له انه كذا . و(تخايل) أي تشبه ، يقال (تخيله فتخيل) له كما يقال تصوره ، فتصور له وتبينه ، فتبين له وتحققه ، فتحقق له[2]. ويرد في (المنجد) : تَخَيَّلَ : تشبه وتوهم[3]. بينما جاء عند (التهانوي) على انه " إدراك الشيء مع تلك الهيئات المذكورة في حال غيبته بعد حضوره ، أي لا يشترط فيه حضور المادة ولذا قيل أن التخيل هو إدراك الحس المشترك للصور الخيالية[4].

التخيل اصطلاحاً :

جاء (التخيل) في (الصِحاح في اللغة والعلوم) على انه " تصور شئ أو حدث في صورة أو رمز يبدو كأنه محسوس ، سواء أكان له وجود أم غير موجود في الحقيقة ، مثل أحلام اليقظة "[5]. وفي (المعجم الأدبي) على انه " ملكة ابتكارية شائعة في الفنانين والعلماء والمتصفين بالأذهان النيرة والأريبة . وهي منطلق الاكتشافات والاختراعات منذ اقدم الأزمنة إلى الوقت الحاضر "[6]. في حين يرد في (معجم مصطلحات الأدب) على انه " تأليف صور ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة ، وان لم تعبر عن شئ حقيقي موجود . أو الملكة التي تمكن الذهن من إبداع رموز للمفهومات المجردة "[7]. ويذكره (مدكور) انه " تأليف صور ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة وان لم تعبر عن شئ حقيقي موجود "[8]. ويعرف (التَخَيُل) بوجه عام بوصفه " العملية الذهنية التي تتولد عنها الصور وتتخطى العالم المحسوس "[9].

التعريف الإجرائي للتخيل :

يعرف الباحث التخيل على انه نشاط عقلي إبداعي يهدف إلى تركيب صور مستحدثة من الماهيات الحسية أو المدركات العقلية .

ثالثاً – التخييل :

يعرفه عصفور بأنه " عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفاً . والعملية تبدأ بالصور المخيلة التي تنطوي عليها معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة الإشارة الموحية . وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصور المخيلة ، فيتم الربط على مستوى اللاوعي من المتلقي ، فتحدث الإثارة

---

1 - يوسف ميخائيل اسعد ، الشخصية المنتجة ، ط1 ، القاهرة : المؤسسة العربية الحديثة ، 2003 ، ص 78 .
2 - محمد بن أبي بكر الرازي ، مختار الصحاح ، بيروت : دار الكتاب العربي ، د . ت . ص 196 .
3 - ..... ، المنجد في اللغة ، ط38 ، بيروت : المكتبة الشرقية ، 2000 ، مادة (خال) .
4 - محمد علي التهانوي ، مصدر سابق ، مادة (الإحساس) .
5 - عبد الله العلايلي ، الصحاح في اللغة والعلوم ، بيروت : دار الحضارة العربية ، 1974 ، 382 .
6 - جبور عبد النور ، مصدر سابق ، ص 244 .
7 - مجدي وهبة ، مصدر سابق ، ص 239 .
8 - إبراهيم مدكور ، المعجم الفلسفي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة لشؤون المطابع الأميرية ، 1979 ، ص 42 .
9 - معن زيادة ، الموسوعة الفلسفية العربية ، ط1 ، مج1 ، بيروت : معهد الإنماء العربي ، 1986 ، ص 415 .

المقصودة ويلج المتلقي عالم الإيهام المرجو "[1]. أو يعرفه " بأنه التأثير الذي يحدثه الشكل الفني في المتلقي بحكم مكوناته الخيالية "[2] .

التعريف الإجرائي للتخييل :

هو عملية نزوع المتلقي إلى استدعاء صور من الذاكرة أو استحداث صور من جراء انفعاله فنياً وجمالياً مع المنجز الحسي أو المدرك العقلي .

1 - جابر عصفور ، مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي ، ط2 ، بيروت : دار التنوير ، 1982 ، ص 161 .
2 - جابر عصفور ، قراءات في النقد الأدبي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2002 ، ص 118 .

الفصل الثاني
الإطار النظري

المبحث الأول
الخيال في الخطاب الفلسفي العالمي

يشترك الفيلسوف مع عامة الناس في أشياء وفعاليات كثيرة ، لكنه يختلف عنهم ويمتاز في خاصية واحدة هي خاصية البحث عن المعنى في كل ما يحيط به . فالبحث عن الحقيقة أو المعنى له أهمية كبيرة في حياته لأنها تؤدي في النهاية إلى درجة من التوافق مع البيئة المحيطة به وما ينبغي أن يكون معها ، ذلك لأن الفيلسوف لا يكاد يستيقظ فيه الوعي على الحياة حتى تتملكه الدهشة ، والدهشة بحسب رأي أرسطو هي الخطوة الأولى في التفلسف . فالفيلسوف ينماز بتفكير خصب كما انه " يصب اهتمامه على الحقيقة وليس على المظهر ، ويعنى بادراك الوجود الماهوي للأشياء وطبيعتها "[1]. فليس أقسى على الفيلسوف من أن يحيا ويعيش في بيئة مشوشة تخلو من المعنى والوضوح ، ولاسيما أن البحث في الحقيقة أو المعنى ليسا صفة ذاتية في المتغيرات البيئية التي يتعرض لها الفيلسوف ، بل أنها النشاط العقلي الذي يحاول الإنسان من خلاله أن يفهم خصائص الأشياء والعلاقة التي تربط بينهما ، ومن خلال فهم تلك العلاقة تكتسب الأشياء الخارجية معانيها ، وتصبح أشياء لها دلالاتها الخاصة بالنسبة له .

إن محاولة الفيلسوف لتفهم معاني الأشياء والأفكار ليس من منطلق الرغبة الذاتية في تلك المعاني والحقائق ، لكنها تمثل عنصراً وقناةً مهمة للتواصل مع المحيط ، ومن ثم تحقيق درجة من التوافق معه ، فالفلسفة تمتاز بكونها نشاطاً تأملياً يتأمل دعاتها فيها العالم والمجتمع والوجود وأصول كل واحد منها وغاياته . وقد يبدو للوهلة الأولى أن عملية تفاعل الفيلسوف مع المتغيرات المختلفة في محيطه يتم بشكل آلي أو تلقائي ، لكنها على العكس من ذلك فهي عبارة عن شحذ كل من دوافعه وأفكاره وقدراته الذهنية وفعالياته (الخيال ، التخيل ، الذاكرة ، الإدراك ، الحدس ، التصور ...) وأحياناً حتى العضلية منها وتوظيفها في تحديد علاقته مع المحيط ، وعليه يمكن القول أن الفيلسوف يعمل كوظيفة واحدة على الرغم من تعدد الأدوات التي يستخدمها .

والحق فان للفيلسوف نمطاً خاصاً من التكوين العقلي الذي يتمثل في حسن تصرفه مع تمفصلات المحيط ، واكتشاف العلاقات بين عناصرها المختلفة ، مما ينتج عنه اكتساب خبرة جديدة واستحداث معان لذلك المحيط في ضوء الفعاليات التي ينتهجها . لذلك يجد الدارس لأنطولوجية الفيلسوف مدى التشعب الكبير للعمليات التي يبحثها ، وكذلك المجالات التي يكون هو طرفاً فيها ، فأصبحت باباً بحثياً في كل مجال من مجالات الحياة الإنسانية وفعالياتها .

لقد تنبه الفيلسوف منذ يومه الأول إلى تصرفاته وما يكتنفها من غموض في ظل علاقات تزداد تعقيداً مع فوات الوقت ، فقد عملت جميع التباينات المعيشية وكذلك الاختلافات البيئوية الأبسط على الصعيد الجنيني والغريزي إلى تعديل مسار أهداف نظامه ونهجه المعيشي . فحاول أن يجد لهذه المتغيرات مسوغاً ، غير انه ظل حائراً متردداً في ذلك ليس لأنه لا يريد معرفة الحقيقة ، ولكنه لا يعرف من أين يشرع في عمله هذا . الأمر الذي جره إلى ربط كل تمثلات سلوكه بالمحيط الذي يلفه ظناً منه بان عمله هذا سيقوده إلى معرفة الحقيقة ، فجاهد في التحليل والتركيب والتفسير وخلق الأعذار والمناسبات التي تسوغ أفعاله هذه . ولما كانت الفلسفة في طبيعتها تبحث في أسس المعرفة وأصولها وطبيعة الوجود والقيم مركزة على إثارة أسئلة عميقة وأساسية ، فقد تساءل الفيلسوف عن اصل العالم وطبيعته ومصيره والغاية من وجوده ، كما تساءل عن المعرفة وحدودها وإمكانياتها ومصادرها وطرائق الحصول عليها من تلك المصادر . وهكذا نجد أن دور الفيلسوف بهذه الحياة في ضوء ما تقدم ليس دوراً سلبياً ، بل إيجابي فعال يسهم في تفسير الوجود ومظاهره وظواهره .

لقد آلى الفيلسوف على نفسه ملاحقة تجليات الطبيعة كلها وإخضاعها لمشروعه التأملي *Contemplation* ومن ثم إيجاد العلل لذلك ، فكان أن توقف أمام سيل كبير من القضايا ولعل من بين أهمها والتي شغلت باله طويلاً قضية (الخيال) بوصفه مفهوماً ظل عسيراً على الفهم عنده وشكّل واحداً من المعاني الغامضة لديه من حيث ماهيته وآليات اشتغاله . فجاهد في معرفته وكشف حجبه ومن ثم تفسير عدد من الفعاليات المصاحبة لهذا المفهوم مثل الحدس ، الذاكرة ، التوهم ، الإبداع والخلق الفني ، ومن ثم تقعيدها وسبر كنهها والاستفادة منها في البحث المعرفي الإنساني خصوصاً بعدما أيقن الفلاسفة أهمية الخيال في العملية الإبداعية عند الإنسان .

---

1 - معن زيادة ، الموسوعة الفلسفية العربية ، مصدر سابق ، ص 654 .

ومن خلال الاستعراض القادم لمفهوم الخيال في الفكر الفلسفي ، سوف يتبدى جلياً أن بعض الآراء تربط الخيال باللاواقعي ربطاً محكماً حتى ليبدو هذا الربط وكأنه بحث بـ (الميتافيزياء) . في حين نجد أطرافاً أخرى ترفض الخيالي لحساب الواقعي ، مع العلم أن الواقعي ما كان بمسمياته إلا بفضل خيال ركب بفضل خيال غادر حدود السائد والمعيش والمعتاد كي ينعتق من هذا السور الذي شكل عقبة ابيستمولوجية ، ويقدم للإنسان رؤى جديدة للواقع ليست محض انعكاس مادي آلي عن هذا الواقع ، إنما هي رؤى تفهم واقعاً وتحاول عبر قدرتها الخلاقة على أن تتخيل وتغاير وتخالف ، كي تحول الواقع من واقع بذاته إلى واقع من اجل الإنسان . وبقدر ما تبقى ملكة الخيال قائمة بقدر ما يتغير الواقع ليس من حيث قدرة الإنسان على الفعل فيه وتغيير بنائه فحسب ، إنما من حيث قدرته على فسح المجال أمام واقعيات جديدة هي في ابسط أشكالها فهم جديد للواقع . وهي واقعيات بقدر ما هي خيالات الإنسان التي كلما ذهبت ابعد كان الواقع واقعاً آخر .

وسيحاول الباحث في هذا المبحث أن يتعرف الخيال في الخطاب الفلسفي العالمي بشقيه : الفلسفة الغربية القديمة والحديثة ، ومن ثم الفلسفة العربية والإسلامية متخذاً من التعاقب الزمني للفلاسفة في كل شق منهجاً له في عرضه .

أولاً : الفلسفة الغربية .

أفلاطون : (اليونان 428 ق.م – 327 ق.م)

يقوم خطاب أفلاطون الفلسفي والجمالي على إعلاء مكانة العقل *Intellect* الذي أنزله منزلة سامية في جمهوريته وصيره الحاكم الأول فيها مقابل الحّط من شأن الحواس ودورها وبذلك عُدَّ هذا الفيلسوف واضعا الأساس للفلسفة (المثالية *Idealism*)*. فأفلاطون لا يعترف بالعالم الخارجي أصلاً أو موضوعاً لعملية المعرفة الإنسانية ، لأن (المُثل) عنده حقائق كليه ثابتة لها وجود مفارق للإنسان وهي في آن واحد مصدر المعرفة وعلتها بالإضافة إلى أنها المصدر الوحيد لوجود الأشياء في العالم الواقعي وعلة له . ويذهب في تبريره لإنكار الشيء المحسوس مقابل العقل باعتبار أن الأشياء المحسوسة في تغير مستمر في حين يكون الروحي ثابتا وخاصا بالعالم الحقيقي (عالم المُثل) . وهكذا فان العقل عنده يقوم بوظيفة مقارنة موضوعات الحواس المختلفة وبوظائف التخيل والتذكر ويتبين ذلك من خلال تعريفه للتذكر بوصفه " القوه التي بها تستعيد النفس بذاتها وبدون البدن تجاربها الماضية التي حدثت لها بمشاركة البدن "[1]. أو من خلال تعريفه للتخيل على " انه مصور أو رسام يرسم في النفس أشباه الأشياء المدركة بالحس ويأخذ من الحواس موضوعات الحس التي تصبح مادة التفكير"[2]. ومن هذا التعريف الأخير أعطى أفلاطون التخيل وظيفتين مهمتين : إحداهما استعادة صور المحسوسات ، ويعني بها تصوير أشباه الأشياء المحسوسة في النفس ، والأخرى استخدام الصور المحسوسة في التفكير .

ويرى الباحث أن أفلاطون في نظرية المثل التي نادى بها إنما سدد ضربة إلى خيال المبدع ، إذ كان يرى أن الوجود ينقسم على ثلاث دوائر ، أولهما : دائرة المثل والمدركات العقلية وعدها دائرة الحقائق الكلية (عقليه) والثانية : دائرة العالم المحسوس (الطبيعة) وما يتصل بها من الإنسان وعواطفه وأحاسيسه وكل شي في هذه الدائرة محاكاة أو صورة متخيله لمثالها في الدائرة الأولى . والأخيرة : دائرة الفنون والشعر وكل ما فيها محاكاة وتقليد للدائرة الثانية (المتخيلة) . فالفن والشعر عنده محاكاة لمحاكاة أو صورة لصورة متخيله تبتعد عن عالم المُثل بدرجتين مضيفا إليها الفنان من عواطفه وخياله ومشاعره الشي الكثير وبذلك أغفل أفلاطون إن الفنان لا يحاكي الطبيعة محاكاة طبق الأصل بل يكملها . علاوة على ذلك ألغى أفلاطون أي دور للخيال

---

* - الفلسفة المثالية هي موقف فكري يعلي من شأن العقل والروح ويرجع الوجود المحسوس إلى الروح أو العقل. فالروح أو العقل هو القوة الكامنة وراء الأشياء والظواهر المحسوسة . وجميع الأشياء والظواهر هي روحية أو عقلية في حقيقتها والفيلسوف المثالي يزعم أن هذا الواقع روحي في طبيعته وليس فيزيائياً . والمثالية تعترف بأهمية الخيال والحدس والإلهام في اكتساب المعرفة وتؤمن بأهمية التفكير الحدسي والخيالي وبخاصة في حياة الإنسان .
للمزيد ينظر : عمر محمد التومي الشيباني ، الفلسفات الحديثة للتربية ، ط1 ، طرابلس : منشورات جامعة الفاتح ، 1996 ، ص 218 – 219 .

1 - محمد عثمان نجاتي ، الإدراك الحسي عند ابن سينا ، ط3 ، بيروت : دار الشروق ، 1980 ، ص132 .

2 - المصدر نفسه ، ص196 .

في بعض أغراض الشعر لأنه ظن أن الخيال الشعري يروي في المتلقين تجارب الشهوة والغضب والرغبة والألم فيمكنها من النمو بدلا من أن يكبح جماحها ويخفف من غلوائها ، فضلا على انه يقود الإنسان إلى المعرفة المشوهة غير الحقيقية الأمر الذي جعل أفلاطون يشيد صرح رؤيته في الشعر على أساس فكرة (الإلهام الإلهي) . فآمن أفلاطون بـ (الإلهام) وعده من بين أهم أسس الإبداع عند الشاعر فهو "ضرب من الجنون تولده ربات الشعر أو آلهته في نفس الشاعر"[1]. وأن الشعراء يتلقون الشعر من قوة خارجية تبعث فيهم قول النظم وأنهم لا يقدرون على الابتكار حتى يوحي إليهم ويغيبوا عن وعيهم ولا يبقى فيهم رشد ويستند أفلاطون في ذلك إلى ما صرح به بعض الشعراء أنفسهم من أن أعظم إنتاجاتهم الشعرية لا تعود إليهم وإنما "هم يلهمون إلى قول ما تدفعهم ربات الشعر إلى قوله لا سواه "[2]. كذلك لا يتردد في أن يجزم بأنه ليس في الشعر الجميل شي أنساني من إبداع خيالات الشعراء أنفسهم ، بل هو خطاب إلهي من إبداع الآلهة ، وأن الشعراء ليسوا سوى وسطاء الآلهة ، وأنهم لا يتغنون بهذه الألفاظ النفسية بقوة الفن ولكنهم يتغنون بقوة الآلهة التي تستولي على عقولهم وتسخرهم بوصفهم رسلاً أو أنبياء أو عرافين مقدسين وأن الإله نفسه هو المتكلم وهو الذي يحدث السامعين من خلالهم ، وفي ذلك يقول : " الشعراء لا يملكون وعيهم وهم ينشئون أغانيهم الجميلة بل تسيطر عليهم الموسيقى والوزن فيوحى إليهم وينجذبون كعذارى باخوس *Bacchus* اللائي ينهلن اللبن والشهد من الأنهار وهن تحت تأثير ديونيزيوس *Dionysus* لا وهن في كامل وعيهن . وهذا نفس ما تفعله روح الشاعر الغنائي "[3]. وبذلك أنكر أفلاطون أي دور للخيال في الشعر في وقت كان شعراء اليونان يختلقون الأشياء والموضوعات والقصص الخيالية التي لا تمت إلى الواقع بصلة أو ليس لها أي وجود إلا في خيالاتهم ومن ثم يبنون عليها أشعارا خيالية وهذا ما يؤكده الفيلسوف (برتراند رسل) في قوله : " كان أغلبية اليونانيين تغلب عليهم العاطفة القوية ، فكانوا يتمثلون بالحكمة القائلة – لا تفرط في شي – ولكنهم كانوا مسرفين في كل شي "[4]. فالخيال عند الشاعر الإغريقي كان يحدد مجال الصورة الشعرية بما يمكن أن يضيفه عليها من قدرة تستطيع بها أن تتشكل أساسا ثم تستطيع أن تترابط وتنصهر مع الصور الجزئية الأخرى في سبيل تكوين الصورة الكلية مما يوسع من دائرة العمل الشعري وما يمكن فيه من رؤى ومواقف شعورية ، وهذا ما أغفله أفلاطون في الشعر .

والحق أن موقف أفلاطون من الخيال فيه تأرجح واضح . فبعد أن شكك في قيمة الخيال والمخيلة عند المبدع بوصفها وظيفة النفس غير السامية وأنها مصدر الخطأ والوهم ، إلا أنه ما لبث في محاورة (تيماوس *Timause*) أن اعترف " للخيال بالقدرة على استحضار الرؤية المتصوفة التي تسمو على ما يتناوله العقل "[5]. فعمد إلى تقديم بعض التنازلات لصالح أسلوب التفكير الأسطوري الخيالي الموروث – الذي سبق له وأن رفضه بسبب ما يثيره من عواطف – بعدما أدرك أن الأساطير التي صاغها شعراء الإغريق وإن دخلت في إطار الاختلاق الأمتناعي ، تظل مرتبطة بالعالم الذي تدركه الحواس من ناحية مادتها التي يمكن أن ترجع إلى عناصر سبق للحس إدراكها ، ومن ناحية مغزاها الذي يجعل من التفكير الأسطوري الخيالي مثالا موازيا للواقع على الرغم من قبول العقل له أو عدمه . فضلا عن ذلك يوفر هذا الأسلوب بما يمتلكه من خصائص فنية مناخاً مناسباً ينفذ من خلاله أفلاطون بخطابه إلى المتلقين وبحسب قول بعض الباحثين فان " أفلاطون يسير في منطق فلسفي لا غبار عليه ، ولكنه حين أراد بعد ذلك أن يوضح كيف انطبعت صور المثل على كتلة المادة حتى خرجت تلك الأشياء واتخذت أشكالها المعروفة لم يسعفه العقل فلجأ إلى الخيال والشعر وكان لابد له من ذلك لما يترتب على مقدماته التي فرضها من تناقض مستحيل "[6] .

أرسطو: (اليونان 384 ق.م – 322 ق.م)

يعرف أرسطو الخيال على "انه الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل"[7]. ولما كان البصر هو حاسة الإنسان الرئيسة التي يستمد منها الخيال مادته لهذا اشتق أرسطو منها لفظ (

---

1 - محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي والبلاغة ، القاهرة : دار الكاتب العربي ، 1967 ص46 .
2 - لويس عوض ، نصوص النقد الأدبي ، ج1 ، القاهرة : دار المعارف ، 1965 ص19 .
3 - المصدر نفسه ، ص 19 .
4- Bertrand Russell , history Of Western Philosophy , London,1969, p.41
5 - عماد فوزي شعيبي ، الخيال ونقد العلم ، مصدر سابق ، ص20 .
6 - أحمد أمين وزكي نجيب محمود ، قصة الفلسفة اليونانية ، ط5 ، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والنشر ، 1964 ، ص173 .
7 - محمد علي أبو ريان ، تاريخ الفكر الفلسفي ، ط3 ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1972 ، ص 154 .

فنطاسيا) أي الحس المشترك من النور ، إذ بدون الضوء لا يمكن أن يتم إدراك البصر للمرئيات .

ذهب أرسطو إلى أن الخيال حركة يسببها (الإحساس *Sensation*) ، فلا يكون الأول من دون الثاني إذ كلاهما يباين الآخر وإذا ما انعدما غاب التصور ، حيث أن الصورة هي الرابط الوحيد بين الخيال والإدراك . وفي كتاب (الحاس والمحسوس) الذي لخصه (ابن رشد) يرى أرسطو أن هنالك فرقاً بين (الإدراك الحسي *Sense perception*) و(الإدراك العقلي *Sense Mental*) ، كما ينبأ قوله بان " الخيال حركة نأشئة عن الإحساس"[1]بمسألتين : أولاهما إن الإحساس والإدراك أصلا الخيال . والثانية إن كلمة الحركة الواردة في القول السابق تدل من قريب على أن الخيال عملية حركية .

ولكي لا يكون الخيال وهماً يرى أرسطو إن الوهم غير الحس وغير التفكير ، فهو حالة يتخيل فيها الإنسان أشياء لا وجود لها في الحقيقة . كما انه ليس بحس ، ذلك إن الحس إما أن يكون في حد قوة أو في حد فعل ، وليس التوهم بأحد هذين على نحو ما يكون الإنسان في نومه ، كما إن الحس غير مفقود أبداً والتوهم ليس بكذلك .

ميز أرسطو بين التخيل وغيره من القوى الادراكية ، فيذكر انه قوة تختلف عن قوى الإحساس والتفكير ، ولو انه لا يمكن أن يوجد بغير إحساس . علاوة على ذلك فالتخيل غير التفكير إذ إن التفكير أي الحكم على الأشياء لا يتعلق بالإرادة ، بينما صور التخيل تخضع للإرادة ، فالإنسان يعرفها ويتمثلها ويسترجعها بإرادته . والتخيل قد يكذب في موضوعات الحس الخاصة ، بينما تصدق هذه الحواس . والتخيل أيضاً غير الظن المصحوب بالإحساس ، وليس هو المركب منهما ، فضلاً عن ذلك فان التخيل ليس سوى قوة تحصل بها الصور في الإنسان ، فهو قوة أو حالة تساعده في حكمه سلباً كان أم إيجاباً . ويستند أرسطو إلى مقدمات أوردها في كتابه (النفس) بخصوص الخيال وينتهي إلى الآتي :

1- إن التخيل كحركة يجب أن يقوم على الإحساس وان يوجد عند الكائنات التي تحس .
2- إن القائم بالتخيل يجب أن يفعل وينفعل بعدد كبير من الأفعال .
3- أن يكون التخيل صادقاً أو كاذباً[2].

وعلى وفق ما تقدم يكون لدى أرسطو ثلاثة أنواع للتخيل تتمايز بالنسبة لموضوع التخيل الصادر عن الإحساس :

1- تخيل يقوم على الإحساس بالمحسوسات الخاصة وهذا النوع من التخيل يكون صادقاً ما دام الإحساس حاضراً ، ويكون صادقاً أو كاذباً إذا غاب موضوع الإحساس .
2-التخيل القائم على المحسوسات المشتركة .
3-التخيل القائم على المحسوسات المرئية .

وهذان النوعان الأخيران من التخيل قد يكونان صادقيّن أو كاذبيّن سواء أكان موضوع الإحساس حاضراً أم غائباً ، وتزداد نسبة الخطأ إذا كان هذا الموضوع غائباً . وعلى الرغم من هذا التمايز بين طبيعة كل من الإحساس والتخيل والتفكير إلا إن العلاقة بينهما وثيقة جداً ، فالتخيل وإن كان ليس هو الإحساس إلا أنه لا يمكن أن يحصل من دون الإحساس[3]. بمعنى إن الأخيلة لا تتكون إلا عن طريق مدركات الحواس .

وعلى وفق ما تقدم تتضح قيمة الخيال عند أرسطو فهو ضروري للتعلم والفهم فضلاً عن أهميته في التفكير وان جاز عليه الصدق أو الكذب . ويحصل للإنسان من ذلك إن التخيل هو الوسيط بين الإحساس وبين العقل ، وان الأخيلة التي تستفيد من الحس هي موضوع التفكير العقلي عند الإنسان .

أفلوطين : (الإسكندرية 204م – 270م)

انطلق أفلوطين في تحديد نظرته الجمالية من معارضته للمعرفة العقلية وإعلاء القيمة للتجربة الصوفية وللكشف والذوق والإشراق ، حيث يرتفع التعارض بين (الذات *Self*) و(الموضوع *Subject*) وحيث لن تكون المعرفة تحصيلاً وكسباً بل تكون اتحاداً بالمعروف وتحققاً بهويته . فالإنسان في هذا المقام بحسب رأي أفلوطين لا يشاهد الخالق منفصلاً عن ذاته بل " يشاهده متحداً بها غير متميز عنها وهذه المشاهدة لا تكون عن طريق العقل ، وإنما تكون بالذوق والكشف والإشراق "[4].

---

1 - أرسطو طاليس ، الحاس والمحسوس ، تلخيص : ابن رشد ، مراجعة وتحقيق : عبد الرحمن بدوي ، بيروت : دار القلم ، 1980 ، ص 204 .
2 - محمد علي أبو ريان ، تاريخ الفكر الفلسفي ، مصدر سابق ، ص 153 .
3 - أرسطو ، النفس ، مصدر سابق ، ص 106 .
4 - عبد الرحمن مرحبا ، مع الفلسفة اليونانية ، ط3 ، بيروت : منشورات عويدات ، 1988 ، ص 229 .

ولما كان أفلوطين ينهج في فلسفته على منهج الصوفيين ، فقد أدرك أهمية الخيال عند الفنان ، فمهمة الفنان تتطلب منه الإجادة في أن يصل ببصيرته وخياله النفاذ إلى ذلك المصدر العلوي للجمال ، حتى لا يصور الأشياء في جمالها العادي أو في أوضاعها القبيحة التي تشاهد أحياناً في بعض أشكال الطبيعة ، بل يرتفع إلى مستوى ذلك الجمال بمخيلته .

لقد حاول أفلوطين أن يقيم صلات بين الخيال والتخيل من جهة وبين الذاكرة من جهة أخرى . فقد حرص على أن يجعل من الذاكرة ملكة تنتمي إلى النفس وحدها لا إلى المركب من النفس والجسم ، فليس للبدن شأن فيما تتذكره النفس ولا سيما إذا كان ذلك تذكراً لعلم من العلوم ، ولا يقبل أفلوطين الرأي الرواقي* الذي يجعل من التذكر انطباعاً لعلامات على الجسم ، أو يشبهه بضربة الخاتم على الشمع ، فكل هذه تشبيهات غير دقيقة من وجهة نظره ، وإنما يكون الوصف الصحيح للأثر الذي يحدث في النفس انه نوع من التعقل وليس انطباعاً مادياً . ويرتبط التذكر عند أفلوطين بالتغير والزمان والفردية ، ويرى أن النفس عندما تهبط من عالمها المعقول تبدأ لديها ملكة التذكر بالاشتغال وتستعيد بواسطتها ذكريات أقامتها مع العالم المعقول . ولكن كيف ينظر أفلوطين إلى العلاقة بين الذاكرة والخيال ؟ لقد حدد أفلوطين نظرته صوب العلاقة انطلاقاً من الموضوعات المتخيلة ، فالأشياء المحسوسة يكون تذكرها بادراك صورتها التي حفظتها المخيلة ، فمتى غاب الشيء وبقيت صورته في المخيلة ، كان إدراك الصورة تذكراً لذلك الشيء بحيث يتفاوت التذكر على وفق مديات ثبات الصورة وبقائها ، وفي ذلك يتفق أفلوطين مع أرسطو .

أما حين ينتقل أفلوطين إلى تذكر المعاني العقلية فنجده يختلف مع أرسطو لأنه لا يعترف بوجود صورة في الخيال لهذه المعاني ليتم التذكر بواسطتها ، ومذهب أفلوطين في ذلك أن لهذه المعاني صوراً في شكل صيغ لفظية ، أما الفكر ذاته فلا صورة له ، وعلى ذلك فالمحسوسات يكون تذكرها بالمخيلة تبعاً لما تبقى فيها من صور . أما المعقولات فلا صورة لها إلا من حيث ألفاظها فحسب ، ومن ثم تكون الذاكرة الخاصة بها ملكة مستقلة عن المخيلة . وعلى وفق تمييز أفلوطين بين التذكر والتخيل وإيضاح العلاقة بينهما ، ينتهي إلى أمرين : أولهما ، إيضاح شرط ضروري لابد منه لكي تنشأ الصورة إما في سياق التخيل أو في سياق التذكر ، ويتمثل هذا الشرط في غياب الموضوع ، ذلك أن الموضوع المتخيل أو المتذكر ليس بَعدُ حاضراً حضور المدرك المحس في حال الإدراك . والآخر ، تمييزه في سياق العملية النفسية للتذكر بين ذاكرة متصلة بالمخيلة ، وأخرى مستقلة عنها تماماً . ومما أفضى إلى هذا التمايز التصور الثنائي القائم على قسمة العالم إلى ما هو حسي وما هو عقلي . ووظيفة الذاكرة المتصلة بالمخيلة أن تتذكر العالم المحسوس لأنه جار على سنن التغير . أما المعقول فكونه مجرداً عن الصور ، فعليه لا تعمل فيه إلا ذاكرة لا شأن لها بالخيال[1].

بسكال بلاس : (فرنسا 1623م – 1662م)

أعلى بسكال من شان الخيال بعد أن وجد فيه قوة تدعم الإنسان في عمله على الرغم من بعض المساوئ التي يثيرها أحياناً إذا ما أُفرط فيه ، ويرى أن " الخيال هو ذلك الجزء الخاضع من الإنسان ، وهو أصل الخطأ والبطلان ، وبقدر ما يكون مضلاً فانه لا يكون كذلك دائماً ، ذلك لأنه لو كان كذلك دائماً فانه سيصبح قاعدة لليقين معصومة من الكذب ، ولكنه لما كان في غالب الأمر خاطئاً مبطلاً فهو لا يمنحنا أي علامة عن صفته التي يمكن التمييز بها بنفس النسبة بين الصواب والخطأ"[2]. وهذا يعني أن الإنسان يستطيع أن يميز بوضوح بين ما هو صادق أو صحيح من جهة ، وبين ما هو خاطئ أو كاذب من جهة أخرى ما دام الخيال بحسب رأيه لا يخطأ أو يكذب أبدا في إرشاد الإنسان إلى ما هو خطأ . غير انه لا يستسهل الأمر في الوقت نفسه ، فالخيال عنده لا يظل بعيداً عن إمكانية التحقق ، فقد يأتي اليوم الذي يتحول فيه الخيال إلى حقيقة واقعية صادقة . وعلى وفق ذلك فان بسكال بموقفه هذا من الخيال يدعو إلى نفس ما كان قد دعا

---

* - يرى الرواقيون إن النفس الإنسانية صفحة بيضاء نقية تتكون فيها التصورات نتيجة انطباعات الموضوعات الخارجية حتى معرفتنا بحالتنا النفسية مستمد أيضا من الإدراك الحسي ولا تمييز بين الإدراك الباطني والخارجي . ويرى الرواقيون أن هناك ما يسمى بالتصورات أو الأفكار المتعارفة وتتميز بالاعتقادات الظنية بأنها مقبولة ولا اعتراض عليها كفكرة الخير والآلهة وهي بمثابة استدلالات تلقائية قائمة على الإدراك الحسي المباشر . ثم تأتي أنواع من الأفكار أو التصورات الأخرى تتجمع فيسميها الرواقيون الذاكرة ومن مجموع الذكريات تتكون الخبرات والتجارب . ويميز الرواقيون بين الأثر الحسي وهو الصورة الأولية البسيطة التي تنطبع في النفس نتيجة الإحساس المباشر ، وبين التصور لأنه يتضمن التصديق بان الصورة الحسية اثر لموضوع خارجي حقيقي وهذه التصورات تخضع لمعايير الصدق والكذب التي هي أساس المعرفة .

للمزيد ينظر : محمد عزيز نظمي سالم ، تاريخ الفلسفة ، الإسكندرية : مؤسسة شباب الجامعة ، د . ت ، ص 129 – 130 .

1 - عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 ، ص 47 – 49 .

2 - راوية عبد المنعم عباس ، القيم الجمالية ، الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، 1987 ، ص 104 .

إليه الفيلسوف ديكارت بخصوص الخيال عندما أكد " أن وضوح معارفنا وتميزها ليس مرجعه إلى الحواس ولا إلى الخيال "[1]. فالخيال على الرغم من أهميته عند بسكال إلا انه لا يعطي الصورة الحقيقية للأشياء كما يرى ، فهو تارة يضخم الصورة عن شكلها الحقيقي ، وتارة أخرى يصغرها عن أصلها*، وفي ذلك يقول :" يضخم الخيال من الأشياء الصغيرة ويقدرها بصورة مبالغ فيها ، وعلى العكس من ذلك فانه يصغر من الأمور الكبيرة ليجعلها متفقة معه "[2].

وعلى النحو ذاته عقد بسكال ربطاً بين الخيال ودوره من جهة ، وبين فكرة وجود الله من جهة أخرى ، وهي فكرة على جانب من الأهمية في المبحث الانطولوجي البسكالي ، فالخيال يقرب فكرة السر الإلهي إلى مستوى الوعي الحضوري عند الإنسان ، وأنه يريد من وراء ذلك أن يقول " إن الخيال لا يصلح أن يكون منظاراً صادقاً للألوهية لأنه يعمل على تصغير الوجود الإلهي ليكون شبيهاً بالوجود الإنساني"[3]. وهكذا يمثل الخيال عند بسكال وسيلة من وسائل العقل في تفهمه للأشياء بحسب حاجة الإنسان إليها . وقد عبر عن ذلك بقوله :" إن الأشياء التي تستوقفنا وتستحوذ علينا تعجبنا كثيراً ، لأنها تخفي قدراً من الخير الذي لا يكون دائماً هو نوع من العدم الذي يضخمه خيالنا فيجعله كالجبل ، وفي جولة أخرى من الخيال نكتشف هذا الخير بدون مشقة "[4].

كما عقد بسكال صلة بين الخيال والانفعال* ، وعد الصلة هذه دافعاً يحفز الإنسان على السير قدماً في تنفيذ ما يسعى إليه ، وفي ذلك يقول :" الانفعال مؤثر في الخيال ، متأثر به في ذات الوقت ، يؤثر في النفس ويحثها على العمل بما لا يرضاه العقل ، ويؤثر في النفس بما لديه من قوة ، وبما يستمده من تعاليم الخيال . وفي الخوف مثال واضح على ذلك . وأثر الخيال واضح كل الوضوح لو توطدت سلطته بالعادة . فهو عندئذ يسوغ قبول أي شئ ، والإقبال على أي عمل مهما كان معارضاً للحقائق والعقل . وما كان في بداية الأمر موضع تردد النفس ، وما صدر في البداية رغم إرادتها ، تقبله النفس وتقبل عليه وتصدقه ، وذلك إذا وطدته العادات في النفس"[5].

عمانوئيل كانط :(ألمانيا 1724م – 1804م)

لقي الخيال عند كانط تغييرا كبيرا في مفهومه ، فلم يعد ضربا بسيطا من اللعب أو مجرد إحساس كما ذهب الفلاسفة الذين سبقوه بذلك ، أو تعلقا على عالم أُعطِيَ للمرء من قبل ، إنما قد نأى عن هذين الوهمين وأصبح عنصرا يسهم إسهاما أصيلا في تكوين العالم ، وانه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال ، وفي ذلك يقول :" قلما وعى الناس قدر الخيال وخطره "[6]، أو يقول :" أن ملكة الخيال ضرورة هامة وأساسية في جميع عمليات المعرفة"[7].

وعى كانط ضمن فلسفته (مثاليته المتعالية *Transcendenta idealism*) العلاقة القائمة بين الخيال من جهة وبين الإدراك والفهم من جهة أخرى ، ووضح هذه العلاقة تحت عنوان (الخيال في الاستنباط المتعالي *Imagination in the transcendental deduction*) في كتابه (نقد العقل الخالص *Critique of pure reason*) وكتابه الآخر (نقد الحكم *Critique of Judgment*) إذ يرى " أن الادراكات المختلفة توجد في العقل على نحو منفصل ، ويبدو ربطها على نحو يخالف وجودها في الحس مطلبا ضروريا ، ومن ثم ينبغي أن توجد فينا قدرة فعالة تركب الكثرة التي يبديها المظهر ، وليست هذه القدرة شيئا آخر سوى

---

1 - ديكارت ، التأملات ، ترجمة : عثمان أمين ، القاهرة ، دار المعارف ، 1969 ، ص 36 .

* - يتفق اسبينوزا 1623م – 1677م مع بسكال في هذه النقطة من الخيال ، إذ أن الخيال عند اسبينوزا ليس شيئاً فعالاً ، بل هو شئ سلبي ، وان الخيالات كما لا تدل على أية حقيقة فإنها لا تدل على أي خطأ ، وفي ذلك يقول : (ليس وقوع النفس في الخطأ ناجماً عن كونها تتخيل ، بل من حيث اعتبارها كمحرومة من فكرة تستبعد وجود الموضوعات التي تتخيلها موجودة . لأنه إذا كانت النفس تعرف خلال تخيلها للموضوعات غير الموجودة ، إن هذه الموضوعات لا توجد في الواقع ، فإنها تنسب ، بالتأكيد ، هذه القدرة على التخيل إلى فضيلة من طبيعتها هي ، وليس إلى خطأ ما) .
ينظر : 1 - روبين جورج كولنجوود ، مبادئ الفن ، ترجمة : احمد حمدي ، القاهرة : الدار المصرية ، د.ت ، ص 223 .

2 - راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، مصدر سابق ، ص 105 .

3 - راوية عبد المنعم ، المصدر السابق ، ص 105 .

4 - المصدر نفسه ، ص 105 .

* - خالف اسبينوزا العالم بسكال في موقفه هذا ، فهو يرى أن الخيال في أساس الأفكار غير المطابقة للواقع وفي مصدر الأهواء التي تستعبد الإنسان . فالإنسان يفرح أو يحزن لأنه يتخيل وجوده قد تزايد أو تناقص لا لأنه يستطيع أن يميز طبيعة الشيء الذي سبب الفرح أو الحزن عن طريق معرفته للشيء بواسطة العقل معرفة مطابقة .
للمزيد ينظر : معن زيادة ، مصدر سابق ، ص 415 .

5 - نجيب بلدي ، بسكال ، القاهرة : دار المعارف ، د.ت ، ص 131 .

6 - محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، القاهرة : مطبعة نهضة مصر ، 1977 ، ص 388 .

7 - محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي والبلاغة ، القاهرة : دار الكتاب العربي ، 1967 ، 57 .

الخيال"[1]. والحق أن كانط لا يتناول الفهم والخيال بوصفهما متماثلين في القدرة التركيبية ، بل بوصفهما متآزرين في هذا التركيب . ويرى أن الخيال أمر لا بد منه عندما تنطبق مقولة من مقولات الفهم على شئ تجريبي ، إذ سيتولد هذا الخيال اتساقاً مع مقولة الذهن من جهة ، وانسجاماً مع المظهر من جهة أخرى وقد عبر كانط عن الخيال بوصفه " الذي يجعل تطبيق مقولة الذهن على المظهر أمراً ممكنا "[2]. ولكن كيف للمقولات أن تنطبق على الظواهر ! وكيف يمكن هذا الاتحاد بين التصورات البسيطة الكلية وبين العيان المركب الجزئي ! إذ لا بد لذلك من وسيط ، وهذا الوسيط من وجهة نظر كانط هو الخيال . إذ أن الخيال حسي ، لأن الصور التي يزود بها الإنسان هي دائماً في المكان والزمان ، لكن الخيال من ناحية أخرى تلقائي ومنتج ، بمعنى انه يمكنه قبلياً ووفقاً للمقولات أن يخلق أسكيمات ، وهذه الاسكيمات بمثابة رموز يمكن أن تترتب تحتها العيانات الحسية . بمعنى أن الصورة عند كانط جسر يربط بين الحساسية والإدراك العقلي ، وان الحواس تؤمن مادة المعرفة فيما تؤمن التوليفات القبلية للإدراك العقلي شكلها ، ويسهم الخيال الذي يربط بين هذين المصدرين المتنافرين للمعرفة في أحدهما كما يسهم في الآخر . فالخيال عنده تنوع ونظام في التنوع ، فهو تنوع لأنه يعيد إنشاء الأوجه الكيفية للاحساسات ، وهو نظام لأنه يؤالف فيما بينها طبقاً لحواصر شكل الزمن ، هذه الحواصر التي تتمثل في الصيغ المتخيلة : القبل والبعد والآنية[3]. وهكذا فان الإنسان بحسب رأي كانط لا يستطيع التفكير في دائرة من دون أن يرسمها في ذهنه ، أو في الزمان من دون أن يرسم مستقيماً خيالياً ، أو في الكم من دون أن يتصوره عدداً . فالخيال " يفرض على العيان درجة أولى من التنظيم ، وتركيباً مصوراً حقيقياً يهيئ للتركيب العقلي الذي يتحقق بفضل المقولات ، وهذا ما يسميه كانط التركيب المتعالي للخيال "[4]. ووفقا لما تقدم فان الخيال يُفهَم عند كانط بوصفه وسطا بين طرفين : أولهما الحساسية ، والآخر الفهم . حيث ثالوث الحس والفهم والخيال أساس لا بد منه لإمكانية التجربة عنده .

لقد حاول كانط أن يعطي تفسيراً لدور الخيال في العملية الإبداعية ، إذ وجد أن الخيال يوفر مستقراً يلوذ إلى حماه المبدع ، فالعملية الإبداعية بحسب رأيه " ترتكز على محور ازدواج الشخصية من جهة والحلم من جهة أخرى . ففي معظم الحالات تقوم ظاهرة الحلم وغيرها من تجليات اللاوعي بتأدية وظيفتها الرومانتيكية بإغناء مخزون العمل الإبداعي ، وتلعب المخيلة دوراً يستحيل بدونه فهم العمل"[5]. وهكذا يقلل كانط من أهمية نظرة الفنان إلى العالم والواقع الحقيقي المحيط به .

ولما كان كانط قد انتهى في مستهل تحديده للشروط الأولية لحكم الذوق إلى تعريف الجميل ، فقد ترتب على ذلك أن حدد العلاقة بين الجميل من جهة وبين الخيال ودوره من جهة أخرى ، وخلص إلى عقد تفرقة بين نوعين من الجميل تبعاً لموقف الخيال فيهما ومديات تدخله ، أولهما (الجميل المقيد *Pulchritude adheres*) والآخر (الجميل الحر *Pulchritude free*) . أما بالنسبة للأول يفترض كانط أن تكون الصورة المنقولة متماثلة مع ما ينبغي أن يكون عليه الشيء في حقيقته ، بمعنى أن يكون دور الخيال محدوداً ومقتصراً في تسهيل مهمة الفنان في نقل هذه الصورة . في حين أوكل كانط للخيال دوراً مهماً في خلق الجميل الحر انطلاقاً من سَرَحان خيال الفنان في أطر غير محددة ، ومعتمداً في الوقت نفسه على ذات تنشد الارتقاء بالذوق* والذائقة الجمالية ، وفي ذلك يقول :" الذوق يُيَسِر الانتقال التدريجي من الجاذبية الحسية إلى الاهتمام بالأخلاقية حيث انه يعرض الخيال على نحو يبنه حراً ومتكيفاً يطابق الذهن ويعودنا على أن نجد ارتياحاً متحرراً من المظهر الحسي "[6]. ثم اتبع كانط تحليله للجميل ، بتحليل للجليل وبيّن أيضاً موقفه من الخيال ، حيث يرى أن الجليل شأنه شأن الجميل من حيث انه يتضمن نفس الشروط الأولية التي ذكرها لحكم الذوق من حيث تنزهه عن المنفعة واتصاف الحكم عليه بالكلية والضرورة . غير انه يعقد فرقاً بين الاثنين ، فبينما يستند الجميل إلى اتفاق المخيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة العقلية ، كما انه يثير قوى الإنسان الحيوية ويقترن عنده بلعب الخيال بحسب

---

1 - عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، مصدر سابق ، ص 22 .

2 - عماد فوزي شعيبي ، الخيال ونقد العلم ، مصدر سابق ، ص 24 .

3 - معن زيادة ، الموسوعة الفلسفية العربية ، مصدر سابق ، ص 416

4 - عبد الرحمن بدوي ، إمانويل كنت ، الكويت : وكالة المطبوعات ، 1977 ، ص 223 .

5 - رياض عوض ، مقدمات في فلسفة الفن ، طرابلس : دار جروس برس ، 1994 ، ص 256 .

* - يصف كانط الذوق بوصفه تلاعباً مماثلاً بالخيال والذهن . فهو نفس التلاعب الذي نلقاه في إبداع العمل الفني ، وان كان بتكثيف مختلف . وهنا من وجهة نظر كانط يتم الإفصاح عن المضمون ذي الدلالة من خلال النشاط الإبداعي للخيال ، حتى انه يبزغ للذهن أو انه على حد تعبير كانط يتيح لنا أن نواصل التفكير في إن هناك الكثير مما لا يمكن أن يقال .
للمزيد ينظر : هانز جيورج جادامر ، تجلي الجميل ومقالات أخرى ، ترجمة : سعيد توفيق ، القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، 1997 ، ص 96 .

6 - أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، القاهرة : دار الثقافة للنشر ، 1984 ، ص 107 .

رأيه ، يجد أن الجليل يستند إلى اتفاق المخيلة مع العقل *Reason* ، وانه يثير في النفس الإنسانية حركة إما ترتبط بالمعرفة فتولد الجليل الرياضي الثابت ، وإما أن ترتبط بالإرادة فتولد الجليل الديناميكي**.

ويخلص كانط في الخيال سواء أكان في الطبيعة أم في الفن ، إلى انه رمز يعبر عن حقيقة روحية وراءه . وهو بهذه الصفة يكشف عن اتفاق بين الطبيعة والإرادة الإنسانية يتدخلان في التجربة الجمالية مما يفضي إلى القول بان الإنسان بوصفه كائناً أخلاقياً إنما يعيش في عالم يتفق وحاجاته الروحية .

فختة : (ألمانيا 1762م – 1814م)

ترجع فلسفة فختة في جذورها إلى فلسفة (كانط) ، وتقوم هذه الفلسفة على ما أسماه فختة بالخيال المنتج[1]. فهي مثالية ذاتية محضة تقوم على احتضان الذات فحسب ، وان المعرفة عنده تقوم على معرفة الذات . بمعنى أن يفكر الإنسان في نفسه وان يسجل ما يحدث في العقل أثناء ذلك التفكير ، وأما سائر الحقائق التي يصادفها في الكون إنما هي من خلق الذات وإنتاجها ، فهو يقول :" كل شئ هو الذات "[2].

ولما كانت الذات هي عنصر مطلق أولي يخلق الشيء (الموضوع) ونفسه عند فختة ، فان الذات في الوقت نفسه تخلق لنفسها قوة فاعلية أخرى تعارضها في عملها أطلق عليها فختة اسم (الخيال المنتج *Productive Imagination*) وعدَّها "القوة النظرية الأساسية ، وبدون هذه القوة العجيبة لا يمكن تفسير أي شئ في العقل الإنساني . وجماع جهاز التفكير في العقل الإنساني إنما يقوم على هذه الملكة . فالخيال قدرة أساسية للأنا على أن يتصور خلاف نفسه ، وبملكة الخيال هذه يظل إنتاج الموضوع من شان الذات ، ويبقى في داخل الذاتية المطلقة "[3]. وهذه القوة تفعل ذلك لأنها لا تتمكن من تقرير نفسها إلا بوجود الموانع والكوابح التي تعترض دربها فتبذل في ذلك مجهودا ، وعلى وفق ذلك تكون فاعلية الذات مركبة من عنصرين متضادين : أحدهما (طارد) والآخر (جاذب) . الأول يحاول أن يسبح في اللانهاية ، والآخر يسعى حثيثا في الاتجاه نحو الذات والعودة إليها ، وعودة الذات بعد خروجها هي التي توهم الإنسان إن ذلك الحاجز الحائل (الطبيعة ومظاهرها) له وجود حقيقي مع انه في الواقع ما هو إلا من خلق (الخيال المنتج) .

فالخيال المنتج هو الذي يقدم صورة الأشياء التي يخيل للإنسان إنها موجودة في الخارج ، فكل مرة تنطلق فيها فاعلية الذات تصطدم بحاجز الخيال المنتج ومن ثم تعود إلى نفسها ثانية ، وان هذه العملية بتكررها تنتج طائفة من الصور الذهنية . غير أن هذه الصور بحسب رأي فختة تكون في أول أمرها أدنى درجات الإدراك (اللاشعور) وهي مرتبة لا يزيد فيها الإدراك عن مجرد الإحساس أو الوعي الذي لا تمييز فيه ، ثم ينتقل إلى المرتبة الثانية وهي مرحلة الإدراك الحسي التي تفرق فيها الذات بين نفسها وبين الشيء الذي تشعر به وتحسه . بمعنى أن الإحساس المبهم يتحول إلى معرفة بشيء معين له مكان وزمان معروفان ، ثم بعد ذلك يتحول هذا الإدراك الحسي نفسه إلى فكرة معينة في العقل ، وبعدئذ تأتي المرحلة الأخيرة ، مرحلة التأمل المجرد حيث يتجرد الإنسان من الأشياء جميعا ويصل إلى شعور كامل بذاته[4]. وعلى وفق ما تقدم فان الشيء الخارجي من صنع الأنا ، وتصوره من صنع الأنا ، وبهذا يقرر فختة المثالية التامة ، وهذا ما جُبِلَ عليه الرومانتيكيون وساروا في أثره.

نظر فختة إلى الأنا بوصفها فاعلية مُفَكِّرَة ، وأنها عيان وتخيل منتج مبدع ، وبفضل الخيال المنتج يصبح العيان حقا في الأنا ، وبوضع من اجل الأنا ، وبفضل العيان يتحقق الإحساس عند الأنا ، وبفضل الإحساس يتحدد الأنا ويعود إلى نفسه ، أي يجد نفسه بوصفه الأنا ، بمعنى الأنا فعالية غير محدودة ولهذا فان الفاعلية اللامحدودة تساوي الأنا . فالأنا إحساس كذلك ينبغي أن يكون الإحساس مساويا للأنا ، والأنا عيان . وعليه ينبغي أن يكون العيان مساويا للأنا ، والأمر الأول هو مهمة الإحساس ، والأمر الثاني هو مهمة العيان ، والأمر الثالث هو مهمة الخيال . زيادة على ذلك ينبغي أن يكون الخيال مساويا للأنا ، والخيال مثل العيان أن يستمر من دون توقف عند إنتاج محدد ، فلو وضع مثل هذا الإنتاج ينبغي تحديد الفاعلية ، أي العيان والخيال

** - الجليل الرياضي عند كانط ذلك الذي يكون كل شئ بالنسبة له صغيراً ولذلك لا يمكن للإحساس أن يحيط به . أما الجليل الديناميكي فتلك القوى التي تجعل الإنسان إلى أن يتسامى إلى تصور القوى العاقلة التي تفوق الطبيعة المحسوسة .
للمزيد ينظر : أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص 104 .

1 - أمين يوسف عودة ، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ، ط1 ، عمان : رابطة الكتاب الأردنيين ، 1995 ، ص 140 .
2 - محمود أبو الفيض المنوفي ، تهافت الفلسفة ، بيروت : دار الكتاب العربي ، 1967 ، ص 251 .
3 - عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، مصدر سابق ، ص 24 .
4 - احمد أمين و زكي نجيب محمود ، قصة الفلسفة الحديثة ، مصدر سابق ، ص 336 .

، أو أن يثبت مضمونهما . وهذا التحديد يتم عن طريق التأمل ، وهذا التأمل يقتضيه الأنا نفسه ، لأن الفاعلية التي لا تتأمل ذاتها ليست أنا من وجهة نظر فختة . فإذا كان ينبغي أن يكون الخيال = الأنا ، فينبغي على الأنا أن يتأمل في فاعليته المصورة ، وان يحدد هذه الفاعلية بنفسها أو نتاجها ، وهذا التحديد هو تثبيت ، والأنا يجعل نتاج الخيال يثبت . بمعنى يجعله يقف ومن ثم قابلا للوقوف والاحتفاظ به ، وفعل التثبيت وقدرة التوقيف عند فختة هي الذهن[1].

أولى فختة الخيال منزلة مؤثرة لا سيما في عمل الفنان . فالفنان إذا أراد أن يكون جديراً بعمله فعليه أن يخلق من دون قواعد وبأسلوب خلاق ، لأنه يختلف عن العالِم بنطاق الانفعال وأسلوبه ، وفي ذلك يقول فختة :" إن الفنان ينفعل بكل ذاته ويؤثر على نفس المتلقي بكاملها ذلك انه يقدم الفكرة بهيئة حسية ويقترب من الانفعال الاعتيادي . فالناس تتقبل كما هو وليس الآخر المخلوق . والواقع إن الفنان يقدم العالم هكذا إلا انه يشبعه بنشاطه الصائغ والخالق "[2].

هيجل : (ألمانيا 1770 م – 1831م)

انطلق هيجل في تفسيره للجمال من اصل مثالي تجريدي ، حيث عد الفن " نوعاً من أنواع معرفة الفكرة المطلقة أو الحقيقة الإلهية ، ورأى أن الفن والدين كلاهما مرحلة أولية من مراحل المعرفة ، وانهما يندمجان في معرفة تعلو عليهما ، هي الفلسفة "[3]. وبحسب ذلك يكون الفن ذا طبيعة معرفية عقلية مثالية تحيلنا إلى مقولة أفلاطون في (المثال) وان للفكرة وجودا مستقلاً يمكن تحقيقها نظرياً في العلوم ، أو عن طريق مُحَس في الفن أو في أي شكل جمالي ، بمعنى أن الصورة الفنية عند هيجل " تستمد بنيتها من المحسوسات والخيالات "[4]. أنكر هيجل على دور الفن أن يقوم باستنساخ الطبيعة ، فالفن عنده شئ منفصل عن الواقع المعكوس . ويعلن في خطابه الفني (الاستطيقا) عن فرضيته بان الجمال الفني طبيعة إلهية ، وانه مولود من الروح (الله هو الروح *God is the Soul*) ويستمد مادته من الواقع إلا انه يخلق المظهر الخارجي الذي يتراءى للإنسان وكأنه واقع ، ولأن الفن مضمون روحي مثالي فهو وجود أسمى وأكثر حقيقة من الوجود المادي . ولذلك فان جمال الطبيعة أدنى مرتبة من الجمال الفني لأن الطبيعة لا تملك الجمال الروحي ، وفي ذلك يقول : " إن الروحي هو وحده الحقيقي . وما يوجد لا يوجد إلا بقدر ما يشكل روحية . الجمال الطبيعي انعكاس إذن للروح . ولا يكون جميلا إلا بقدر ما يصدر عن الروح . وعليه ينبغي أن نفهمه على انه كيفية ناقصة للروح ، كيفية متضمنة بذاتها في الروح ، كيفية مجردة من الاستقلال وتابعة للروح . فالجمال الذي ينتجه الروح هو موضوع الروح ، خلقه ، وكل خلق يصدر عن الروح موضوع يتعذر إنكار شرفه وعلو مرتبته "[5]. وعلى وفق ذلك فان ما يُكمِن في جوهر الفن هو الحقيقة ، لأن ما هو روحي فهو حقيقي ، وان الخيال "هو الذي يضفي على هذه المضامين أشكالا حسية "[6]. فالجمال هو الأسلوب الوحيد للتعبير عن الحقيقة وتقديمها ، وبهذا يمكن القول بان الواقع ينعكس في الفن على الرغم من إن هيجل قد استخدم تعبير الفن للتعبير عن الحقيقة ومن ثم البرهنة على أن الفن لا يعكس الواقع بل الروح المطلق .

أخذت مسألة الشكل والمضمون في مباحث الفلسفة الهيجلية طابعاً اتسم بالحركة الدائمة والتبدل على وفق تطور تخيلات الإنسان وإنتاجه لحركة المراحل الفنية التي نادى بها هيجل في خطاباته ، وهي : (المرحلة الرمزية) و(المرحلة الكلاسيكية) و(المرحلة الرومانتيكية) . وإذا كان (عمانؤيل كانت) قد انطلق في تقديره للجمال من ناحية ذاتية وشكلية ، فان هيجل قد نظر إلى الجمال من ناحية موضوعية أو من ناحية المضمون ، لأن مضمون الفن هو فكرة الجمال مهما كان مظهره الاجتماعي أو الأخلاقي . والفن هو الدرجة الضرورية الأولى للمعرفة ، إذ كلما تقدم الفكر ضعف الجمال وانمحى ، وان التقدم من وجهة نظر هيجل يحصل من خلال تطور الفن عبر مراحله الثلاث*. ففي المرحلة الأولى (الرمزية) كانت " السيطرة للمادة على الفكرة ، وكانت الفكرة ضعيفة ، ولذا كان الجمال يتمثل في الأشياء الجليلة التي تبعث على الرهبة لضخامتها ... وفيها ينتصر الشكل على المضمون . والمرحلة الثانية هي (الكلاسيكية) وفيها يتعادل المضمون مع الشكل ، وتصادف الفكرة أتم تعبير عنها ، وهي مرحلة الكمال الفني التي

---

1 - عبد الرحمن بدوي ، المثالية الألمانية ، القاهرة : دار النهضة العربية ، 1965 ، ص73 .

2 - عدنان المبارك ، استيتيكا المدرسة الرومانتيكية ، في : مجلة آفاق عربية ، العدد (3) ، بغداد : 1981 ، 72

3 - أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، القاهرة : دار القلم ، 1962 ، ص 95.

4 - رياض عوض ، مقدمات في فلسفة الفن ، ص 257 .

5 - هيغل ، المدخل إلى علم الجمال - فكرة الجمال ، ترجمة : جورج طرابيشي ط3 ، بيروت : دار الطليعة 1988 ، ص 9 .

6 - المصدر نفسه ، ص 82 .

* - حين يحلل هيجل صيرورة أشكال الفن ، فانه لا يقدم تاريخا للفن فحسب وإنما تاريخا للدين والعرف والقانون والأوضاع الاجتماعية والسياسية ، أي تاريخا للحضارة . فالفن عند هيجل هو الحضارة ذاتها .

للمزيد ينظر : – رمضان بسطاويسي ، جماليات الفنون ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 ، ص 264 .

لن يصل إليها الفن في المستقبل فيما يرى هيجل . والمرحلة الثالثة هي مرحلة (سيطرة المسيحية) أو (المرحلة الرومانتيكية) ، وفيها تغلبت الفكرة على الصورة واختل التعادل بين المضمون والشكل "[1]. ومن هذه المراحل يعالج هيجل قضية المضمون من منظور المسار التطوري للفكرة الجمالية التي تتعالى وتذوب في دائرة المطلق الكلي الموجود في ذاته وبذاته ، كما يعرض هذا المطلق حقيقته للوعي الإنساني . فضلاً عن ذلك ، يعكس المضمون مديات التبدل في آليات الخيال الإنساني وتطورها . ففي المرحلة الأولى يكون الخيال عند الإنسان في مرحلة الكمون ، إذ لا يتعدى دوره في الممارسة الفنية إلا في تحقيق القدحة الأولى عند الفنان ، ولعل هذا واحد من بين أهم الأمور التي وقف هيجل عندها وعدها مأخذا على الفن الرمزي ، وفي ذلك يقول :

"إن أولى محاولات الخيال وأغربها على الإطلاق نلقاها بصورة رئيسية لدى الهندوس الذين عيبهم الأساسي ، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار المفهوم العائد إلى هذا الطور في عجزهم عن إدراك المدلولات في كل وضوحها وجلائها وعن فهم الواقع الموجود في الشكل وبالمعنى الموائمين له. فالهندوس ما استطاعوا أن يرقوا إلى مستوى تصور تاريخي للأشخاص والأحداث لان التصور التاريخي يقتضي موقف تروٍ ورزانة ومقدرة على تأمل الأحداث وفهمها في مظهرها الواقعي ، على أن يؤخذ بالحسبان تعاقبها وعللها وأسبابها ونتائجها الاختبارية ومثل هذا الموقف النثري يتعارض والحاجة التي تدفع بالهندوس إلى إرجاع كل شئ وكل إنسان إلى المطلق والإلهي والى استشفاف حضور واقع الهي مخلوق من قبل الخيال في الأشياء الأكثر عادية وحسية ولكثرة ما يخلطون بشكل متواصل بين المطلق والمتناهي ، ينتهي بهم الأمر إلى عدم إقامة أي اعتبار لنظام الوعي العادي وذكائه وثباته ولنثر الحياة اليومية ولا يتمخض خيالهم ، رغم كل غناه وكل جرأة محاولاته إلا عن هذر وشرود وتأرجح دائم بين الداخلية الأكثر عمقا والواقع الأكثر ابتذالاً وعن تنقلات متواصلة بين ضد وآخر ، وعن تشويهات لكليهما معا "[2].

بينما في المرحلة الثانية ، يأخذ الخيال مساحة أوسع عند الفنان ويتدخل في آليات عمله ، ولذلك يعبر الفن الكلاسيكي وبحسب رأي هيجل عن سمو مبدعه وانتقاله إلى مراحل أكثر وعيا وتحقيقا لذات الفنان ، وفي ذلك يقول هيجل :" الفن الكلاسيكي يتألف من الفردية الحرة في ذاتها ، ولئن طالبنا بالحرية عينها للشكل ، فمن نافل القول أن اندماجها الكامل ، مهما بدا مباشراً ، لا يتم من تلقاء نفسه ، بعفوية الواقعة الطبيعية ، وان هذا الاندماج لا يمكن إلا أن يكون من نتاج روح واع بصفاء ووضوح لذاته ، وذلك ما دام مضمون هذا الفن وشكله حريّن . وعليه فان الدور الذي يلعبه الفنان في الفن الكلاسيكي يختلف عن الدور الذي لعبه فيما غبر . فإنتاجه هو أنتاج إنسان بصير يعرف ما يريده ويستطيع ما يريده ، ولديه فكرة واضحة منتهى الوضوح عن المضمون الجوهري الذي يريد التعبير عنه ، كما لديه القدرة التقنية اللازمة لتحقيقه "[3]. أما في المرحلة الثالثة والأخيرة (الفن الرومانسي) فان خيال الفنان يأخذ بالانعتاق عن كل المحددات التي تعيق خطابه الإبداعي وتقيده ، ومن ثم يسعى إلى خلق فن جديد يعبر عن ذاته ، ولهذا فان الفن في هذه المرحلة يعبر عن الروح المطلق أسمى تعبير ، وفي ذلك يقول هيجل :" تتميز بدايات الفن الرومانسي بميل الخيال إلى التملص من إسار الطبيعة كيما يتجه نحو الروحية ... ففي هذا الفن تؤلف الروحية الساعية إلى توكيد ذاتها على حساب المدلولات الطبيعية ، أساس ومبدأ المضمون الذي يوفر له الطبيعي والجسماني والحسي الشكل الخارجي . لكن هذا الشكل بدل أن يبقى كما في المرحلة السابقة سطحياً ولا متعيناً وغير قابل للنفاذ منه إلى مضمونه ، تحدد على نحو أتاح للفن الاقتدار على بلوغ أعلى درجات الكمال وذلك من خلال إشراب هذا الشكل بالروحية ، ومن خلال إضفاء صفة المثالية على الطبيعي عن طريق تحقيق الاتحاد الرائع بين الخارج والداخل "[4]. وهكذا تابع هيجل مراحل تطور آليات عمل الخيال وتحولاته وتبدلاته عند الفنان اتساقا مع تطور الوعي الفني وتعقده .

إن فكرة هيجل حول الفنان ذات أهمية ، لا سيما وانه يبحث في أسلوبه وابتكاراته التي تتبدى في التعبير الصحيح عن طبيعة الموضوع الخاصة ، أو في التعبير الحقيقي عن المحتوى الواقعي ، فهو يقول :" إن ابتكار وأصالة الفنان والعمل الفني تتلخص في أنهما مشبَّعان بمنطق

---

1 - محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص 294 .

2 - هيغل ، الفن الرمزي – الكلاسيكي - الرومانسي ، ترجمة : جورج طرابيشي ، ط2 ، بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1986 ، ص 53-54 .

3 - المصدر نفسه ، ص 205 .

4 - هيغل ، الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي ، مصدر سابق ، ص 334 .

الحقيقة الكامن في المحتوى ذاته "[1]. فالفنان عند هيجل هو الذي لا يحاكي الطبيعة محاكاة صماء ، بل ينبغي على الفنان أن يتأمل هذه الطبيعة ومن ثم الانطلاق وراء موضوعات مُتَخَيَلة تنتجها مخيلته بالاعتماد على انطباعات الحواس وما ترسم في وعائها (الذاكرة) من صور وفي ذلك يقول :" إن الفن المحدود في وسائل تعبيره ، لا يستطيع أن ينتج سوى أوهام أحادية الجانب ، ولا يمكنه أن يقدم سوى ظاهر الواقع لواحدة فحسب من حواسنا ، وبالفعل حين لا يتخطى الفن المحاكاة الخالصة يعجز عن الإيحاء لنا بواقع حي أو بحياة واقعية ، فكل ما في وسعه أن يعرضه علينا لا يعدو أن يكون صورة كاريكاتورية للحياة "[2].

شلنج : (ألمانيا 1775م – 1854م)

افرد شلنج للخيال مكان الصدارة في خطاباته الفلسفية والفنية بعدما وجده أسمى قوة يمتلكها الإنسان وأهمها وذهب إلى " القول بأنه هو الذي يدخلنا إلى معبد تحوم حوله بقية المعرفة "[3]. كما عده الملكَةَ الوحيدة التي تمكن الشاعر والفنان بل حتى الفيلسوف من الوصول إلى الحقيقة ، أي أنها " الملكة التي توفق بين المتناقضات عن طريق اكتشاف الوحدة الباطنة التي تكمن خلف هذه المتناقضات "[4].

فالخيال هو وحدة العارف والمعروف ، كما انه يوفر الفرص أمام الإنسان لمحو المتناقضات من الوجود ولاسيما على صعيد التناقض بين المتخَيل والواقع ، وبحسب قوله فان الخيال لدى الفنان " هو القوة التي تمكنه من أن يخلق عملاً يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات ، إذ أن العمل الفني يتحد فيه الذات والموضوع أو الروح والمادة ، ذات الفنان وروحه من جهة والمادة أو الطبيعة من جهة أخرى . وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر فيها الحقيقة ، فالعمل الفني يعبر عن الحقيقة التي تحاول الفلسفة التعبير عنها ، ألا وهي إن الشعور واللاشعور ، الروح والمادة شئ واحد في الأصل "[5].

ولما كان شلنج يأمل في تحقيق المتخيل الذاتي عند الإنسان ، فانه تنبه إلى طريقين يوفرا إمكانية هذا التحقق والابتعاد عن الواقع : أولهما ، طريق الشعر بما يوفره من عالم مثالي (مُتَخَيَل) يحقق رغبات الإنسان وتوجهاته التي لا يمكن تحقيقها على ارض الواقع المعاش . والآخر طريق الفلسفة الذي يحطم به شلنج عالم الواقع ، لأن الفلسفة من وجهة نظره تنبع من الشعر ، وان الأخير أصلها الذي نبعت عنه . إن هذا الموقف الشلنجي صوب الابتعاد عن الواقع والركون إلى المتخيل يسحبه إلي أن يتنبأ بان الفلسفة الجديدة والفن المستقبلي ينبغي لهما إن يتكأ على الميثولوجيا اليونانية القديمة بعوالمها المتخيلة[6].

ولما كان الخيال عند شلنج قوة سامية ، فانه يوفر للفنان والفيلسوف المناخ المناسب للتعبير عن الصورة الأولى بوضوح وحرية (الكل الإلهي) ، وفي ذلك يقول :" إن الإنتاج الفني هو نتاج للعبقرية المبدعة وان عملية الإبداع عملية حرة وهي في الوقت نفسه خاضعة للضرورة ، إنها واعية وغير واعية ، مقصودة وفطرية في الوقت نفسه . على غرار تلك القوة المسماة القدر التي تنفذ غاياتها بدون أن تحد من حرية تصرفاتنا ، إنها تضع الحوادث بدون أن نلاحظها وحتى بشكل لا يلائم رغباتنا . وهكذا فإننا نصف بالعبقرية كل ما لا نستطيع إدراكه ، الأمر الذي يعطي ما ندركه صفة الموضوعية بدون تدخل الحرية وحتى بتخطينا أحياناً لأنها تتخذ صفة الجريان الأبدي الذي يعطي العمل الفني وحدته "[7]. فالفنانون بحسب رأيه يبدعون من دون وعي ، فهم يرضون فقط الحاجة الملحة التي تمليها عليهم طبيعتهم . ولهذا يفترض شلنج إن الفن يعتمد مادة غير معطاة في العيان ، وإنما هي من عالم الخيال " وانه يبدو كشيء مطلق يفوق الفهم "[8]، وان الصور في الفلسفة والمعرفة هي الآلهة في الخيال ، وفي ذلك يقول :" إن مادة الفن هي عالم آلهة الخيال ، أي عالم الأساطير "[9]. ولذلك وجد شلنج في ملكة الخيال ، القوة التي تستطيع جمع الصور من الطبيعة ومن ثم إعادة تنظيم هذه الصور والتوفيق بين ما يكون فيها من متناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنة المختفية وراء هذه المتناقضات . وبالتالي فان الخيال لا يجمع ما

---

1 - م . اوفسيانيكوف و ز . سميرنوفا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب : باسم السقا ، بيروت : دار الفارابي ، 1975 ، ص 292 .

2 - هيجل ، المدخل إلى علم الجمال ، مصدر سابق ، ص 37 .

3 - أمين يوسف عودة ، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ، مصدر سابق ، ص 140 .

4 - محمد مصطفى بدوي ، كولردج ، القاهرة : دار المعارف ، 1958 ، ص 86 .

5 - المصدر نفسه ، ص 86 .

6 - راوية عبد المنعم عباس ، القيم الجمالية ، مصدر سابق ، ص 142 .

7 - م. اوفسيانيكوف و ز. سميرنوفا ، موجز النظريات الجمالية ، مصدر سابق ، ص 277 .

8 - المصدر نفسه ، ص 262 .

9 - عبد الرحمن بدوي ، المثالية الألمانية ، مصدر سابق ، ص 324 .

في الطبيعة فحسب أو ينقله كما هو ، وإنما يحاول أن يخلع على ما هو متفرق في الطبيعة روحاً واحدة بحيث يصبح المتفرق في الطبيعة متكاملاً وموحداً . والفن عنده ينمي أشكاله بطرقتين : أولاهما واقعية تمثلها الفنون التشكيلية بتفرعاتها ، والأخرى مثالية يمثلها الشعر بألوانه .

شوبنهاور : (ألمانيا 1788م – 1860م)

إن المتابع للخطاب الشوبنهاوري سيجد صفة التلازم والاقتران بين موضوع العبقرية والخيال ، بل انه في مواضع تعد العبقرية والخيال شيئاً واحداً ، أو في الأقل بوصف أن كليهما يفترض الآخر . فشوبنهاور يعد الخيال شرطاً ضرورياً للعبقرية لأنه يوسع من الأفق العقلي للعبقري فيما وراء الموضوعات التي تكون ماثلة فعلاً أمامه ، وذلك من ناحيتي الكم والكيف معاً ، وإذا كانت معرفة العبقري هي معرفة بالمثل فان هذه المعرفة سوف تكون محددة (بمُثل) الموضوعات الماثلة فعلاً أمام ذاته ، إن لم يوسع التخيل من افقه حتى يتجاوز وجوده الذاتي الواقعي والموضوعات الفعلية الماثلة أمامه . ومن هنا يأتي دور التخيل الذي بواسطته يتسع أفق العبقري ليشمل (المُثل الممكنة) علاوة على (المُثل الكائنة) بالفعل ، وذلك حين يسمح العبقري لكل مَشاهِد الحياة الممكنة بان تمر في تيار وعيه ، وهذا بلا شك اتساع للموضوعات التي يمكن أن تمتثل أمام الذات . من جانب آخر فان إدراك المثال نفسه يتطلب قدراً من الخيال ، لأن الموضوع الذي تتمثله الذات لا يتضمن المثال بشكل حرفي ، بل بشكل مشوه أو ناقص ، ومن ثم فان الخيال مهم في هذا الموضع لاكتشاف المثال في الجزئي والناقص ، وهذا هو المقصود بالاتساع الكيفي في الإدراك ، وفي ذلك يقول :" وفضلاً عن ذلك ، فان الموضوعات الواقعية غالباً ما تكون صوراً ناقصة لمثلها المُتَجَلية فيها ، ولذلك فان العبقري يحتاج إلى الخيال حتى يرى في الأشياء ، لا ما صنعته الطبيعة بالفعل ، ولكن ما حاولت صنعه ، ومع ذلك لم تستطع بسبب هذا الصراع بين صورها "[1].

رأى شوبنهاور في حديثه عن العلاقة المتلازمة والمتضامنة بين الخيال والعبقرية ، أن بعض الناس رأوا في الخيال عنصراً أساسيا من عناصر العبقرية وهذا حق ، ولكن بعضهم الآخر أراد أن يصير من العبقرية والخيال شيئاً واحداً ، وفي هذا الحال وقف شوبنهاور موقفاً معارضاً من هذه الدعوات ، لأنه وجد أن موضوع العبقرية هو المثل الأبدية ، أي الأشكال الدائمة الأساسية لما في الكون من مظاهر ، فحيث يسوء الخيال وحده لا يمكن أن يشيد الإنسان سوى قصور خيالية إرضاء لأنانيته ونزواته الشخصية العابرة .

والحق أن الخيال عند شوبنهاور هو الأداة التي تساعد الفرد على التحرر من مبدأ الفردية وإقصاء الزمان والمكان والعلية ، وهي الأشكال التي تؤلف مبدأ الفردية . فالخيال بوصفه أحد العناصر الرئيسة للعبقرية يرتبط بالحرية من جهة وبالأبدية من جهة أخرى ، أو هو بالأحرى يرتبط بالأبدية لأنه يرتبط بالحرية ، والأخيرة هي الهواء الذي تتنفس فيه الأبدية . فالخيال هو الذي يمكن العبقري من أن يرى في الفردية ما هو عام (وهذه هي الصفة المميزة للعبقرية) ، بينما الإنسان العادي لا يرى في الجزئي إلا الجزئي نفسه ، ما دام الجزئي هو الذي ينتسب إلى الواقع وهو وحده القادر على استرعاء انتباهه بعلاقاته مع الإرادة ، وفي ذلك يقول :" عندما نتحرر من الإرادة فإننا نسلم ذواتنا للمعرفة الخالصة ، ونصبح في عالم تغيب فيه الأشياء التي تستميل إرادتنا ، ونرتفع بعيداً عن كل ذلك ، ونصبح كما لو كنا في النوم أو في الأحلام وتتلاشى السعادة ، ولا نصبح عندئذ أفرادا ، فالفرد يمكن أن ينسى ، وتظل مجرد الذات العارفة فحسب التي تظل كعين واحدة على كل المخلوقات العارفة وهنا تتلاشى جميع الاختلافات الفردية ، وعندئذ فسوف يستوي في نهاية الأمر أن تكون العين المدركة هي لملك قوي أو لشحاذ يائس ، لأنه لا البهجة ولا الألم يمكن أن تجتاز معنا تلك الحدود "[2]. وهكذا تُحَقِق الذات المتحررة حضورها وماهيتها بفضل الخيال ، ومن ثم يتحقق التأمل الجمالي عن الفرد من وجهة نظر شوبنهاور .

ادموند هوسرل : (ألمانيا 1859م – 1938م)

عالج هوسرل موضوع الخيال في معرض حديثه عن (الظاهراتية *Phenomenology*)*، فدرس علاقته بالظاهرات الأخر في سياق ما انتهى إليه من أفكار أساسية تدور على

---

1 - سعيد محمد توفيق ، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ، ط1 ، بيروت : دار التنوير ، 1983، ص 130

2 - راوية عبد المنعم عباس ، القيم الجمالية ، مصدر سابق ، ص 159 .

* - لعل أول من استخدم هذه الكلمة هو العالم الرياضي والفلكي (يوهان هنريش لامبرت) حين استخدم كلمة الظاهرية في كتابه (الاورجانون الجديد : الظاهريات أو نظرية الظهور) . هذا وكان الفيلسوف (كانط) قد استخدمها للتعبير عن عالم المظاهر في مقابل عالم الحقائق أو عالم الأشياء في ذاتها ، وبالمثل استخدمها (هيجل) في كتابه (ظاهريات الروح) . وفي الحقب المتأخرة أصبح يفهم من كلمة (فينومينولوجيا) الفلسفة التي طورها الفيلسوف الألماني (ادموند هوسرل) بـ(الظاهراتية) التي تدل عادة على فلسفته التي طورها في كتاباته المختلفة التي ربما كان أهمها (الأفكار ، مدخل عام للظاهريات الخاصة)

ضرورة التميز بين الشعور وبين موضوعاته ، وعدم الخلط بين التجربة ومحتواها ، كما تتمثل هذه الأفكار في الفصل بين الموضوع الحقيقي الواقعي والموضوع القصدي ، بين موضوع (العقل) وفعل (التعقل) ، وفي الكشف عن مبدأ خاص يتسق مع المحايثة والتعالي في سياق العلاقة بين الذات المدركة وبين العالم ، وفي ذلك يقول هوسرل :" إننا نتخيل بحرية ، القنطور عازف الفلو ، انه في عملية التخيل هذه صورة من تركيبنا ، وهذا التركيب التصوري وكذلك الوهم ، يأخذ كل منهما مكانه تلقائياً ، ومن الطبيعي إلا يكون القنطور شيئاً عقلياً ، انه غير موجود لا في الوعي ولا في أي شئ آخر ، انه محض خيال ، والتجربة الحية للخيال في هذا السياق هي القنطور متخيلاً . إن القنطور كما نعنيه والقنطور كما نتخيله ، كلاهما يئول إلى التجربة التي نعيشها ، لكن علينا أن نأخذ حذرنا حتى لا نخلط تجربة الخيال التي نعيشها بما في هذه التجربة "[1]. فأسلوبه الفينومينولوجي يؤكد أصالة الصور وما ينتجه الخيال بالاعتماد على الأنماط العريقة المتأصلة عند الإنسان ذلك التأصيل القوي ، حيث أن الفينومينولوجيا " مؤسسة على التعامل مع الصور الشعرية في كينونتها الخاصة وفي حالة قطيعة مع وجود سابق ، وهي تهيئ قدرة الخيال على استقبال الصور الجديدة التي تقدمها الصور في حالتها الراهنة أو الحالية *Actualize*"[2]. ففينومينولوجيا الصورة من وجهة نظره تتطلب الإسهام في الخيال الخلاق ، وان لا يحيا الإنسان سلبياً ، بل إنها تهدف إلى وضع الوعي الكائن في الزمن الحاضر في زمن ذي توتر أقصى . فمن مهام الفينومينولوجيا إقحام الذات في موضوعاته التي يهتم بها ويتصدى لها بحيث تتدخل هذه الذات في وضع الموضوعات على محور القصدية التي هي وثيقة الصلة بالإرادة التي يكرس لها هوسرل مقاماً مهماً في كتابه (الأفكار) . ويرى سارتر أن هوسرل في موقفه الفينومينولوجي من الخيال ، قد فتح الطريق إلى قراءة جديدة للصورة ، حيث يقول :" نحن نعلم الآن انه يجب الانطلاق من جديد من الصفر ، ونهمل كل ما كتب قبل الظاهرية ونحاول قبل كل شئ اكتساب رؤية حدسية للبنية القصدية للصورة . ويجب أيضا وضع المسألة الجديدة ، الدقيقة ، مسالة علاقات الصورة العقلية بالصورة المادية . ويحسن أيضا مقارنة وعي الصورة المعرفية بوعي الإشارة لتخليص السيكولوجي نهائياً من ذلك الخطأ غير المقبول الذي يجعل من الصورة المعرفية إشارة ، ومن الإشارة صورة معرفية . وأخيراً دراسة الهيولي الخاصة للصورة العقلية[3]. وهكذا يعلي هوسرل من الخيال في فلسفته ، بل أن عموم فلسفة الفينومينولوجيا تقوم على مفهوم الخيال وتعضيد هذا المفهوم وإقراره .

برغسون : (فرنسا 1859م – 1941م)

يسوق برغسون نظريته الجمالية من خلال ابتعادها عن النظرة النفعية العملية واليومية إلى الأشياء ، فعنده كلما كان الفنان أو المتذوق بعيداً عن وجهة النظر النفعية والطبيعية ويقترب من الروحية كلما كان أكثر إبداعا والعكس صحيح*. كما ناقش فكرة (تحديد الجمال) على وفق اعتبار أن جمال الطبيعة سابقاً لجمال الفن ، وان المناهج الفنية ما هي إلا وسائل يستطيع الفنان من خلالها أن يعبر عن جمال الطبيعة هذا ، ووجد بان هذا التحديد خاطئ ذلك لأن الطبيعة إذا كانت غير جميلة إلا وفقاً للأساليب الفنية فان جمال الفن سابق على جمال الطبيعة ، فلولا الإنسان وخيالاته وحدسه لما كانت الطبيعة جميلة لأن الجمال في الأعمال الفنية صادر عن نشاط مدرك واع بينما الطبيعة غير المدركة تزودنا بالجمال عرضاً ، وفي ذلك يقول :" إن ألعاب

والفينومينولوجيا تتكون من مقطعين في أصلها اليوناني ، المقطع الأول يعني (الظاهرة) أو ما يبدو من الشيء ، والمقطع الآخر يدل على العلم الذي يدرس ما يبدو من الأشياء ، أي انه يرى إن ما يبدو من الأشياء لا يقف ورائها ما اسماه كانط بعالم الحقائق وان ليس ثمة عالمان الأول ظاهري والآخر حقيقي ، أو ثمة ثنائية في الأشياء ، وهذا ما ذهب إليه (سارتر) أيضا في رفضه الثنائية التي تقوم على التقابل بين الظاهرة وبين الشيء في ذاته ، وعد الشيء في ذاته أمرا غامضا والظاهرة عنده عبارة عن تجمعات مترابطة وفي كل مظهر جزئي يوجد ما يسميه سارتر بالإشارة إلى العلاقات بين الظواهر .

للمزيد ينظر : 1 - جون ماكوري ، الوجودية ، ترجمة : إمام عبد الفتاح إمام ، الكويت : مطابع الكويت ، 1982 ، ص 22 – 28 . 2 – سماح رافع محمد ، الفينومينولوجيا عند هوسرل ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1991 ، ص 52 – 53 . 3 – أنطوان خوري ، مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية ، بيروت : دار التنوير ، 1984 ، ص 35 – 36 . ا . وولف ، فلسفة المحدثين والمعاصرين ، ترجمة : أبو العلا عفيفي ، القاهرة : دار المعارف العامة ، 1944 ، ص 93

1 - عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، مصدر سابق ، ص 33 .

2 - عماد فوزي شعيبي ، الخيال ونقد العلم ، مصدر سابق ، ص 67 .

3 - جان بول سارتر ، التخيل ، ترجمة : نظمي لوقا ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1982 ، ص 115 .

* - قلب برغسون النظرية المادية التي ترد الظواهر النفسية والروحية إلى أصول جسمية مادية ، فقلب الوضع ورد الوجود المادي كله إلى اصل روحي خرج منه وتطور عنه . فالوجود عنده انبثق من مركز روحي أساسي هو الله ، وفاض عنه على هيئة قذائف وباقات مستمرة في حركتها الحية التي هي جوهر وجودها ، والتي تكثفت بعض أجزائها في أشكال مادية ثم تطورت الكائنات الحية بعد ذلك . فالمادة في حقيقتها الأصلية مظهر روحي .

للمزيد ينظر : سماح رافع محمد ، المذاهب الفلسفية المعاصرة ، ط1 ، القاهرة : مكتبة مدبولي ، 1973 ، ص 72 .

الفنطاسيا وعمل الخيال هي أمور تعد تصرفات جريئة للذهن إزاء الطبيعة "[1]. وبحسب ما تقدم فانه يشبه الخلق الفني بحالات الوعي التي تكتفي بذاتها ولا تكون تمثلاً لعلة خارجية . وبهذا يكون للفن الأولوية على جمال الطبيعة لأن الجمال يوجد في الجهد الواعي الذي أنتج الموضوع وليس في الموضوع نفسه ، وفيما تعبر الطبيعة عن الاحساسات فقط ، يقوم الخيال الشعري أو أي شكل آخر من أشكال الفن بالإيحاء بها إلينا . بمعنى أن الفن بإيحائه إلى أي فكرة إنما يظهر العواطف والأحاسيس فيها ، ومن ثم عن طريق (الإيقاع *Rhythm*) حيث التكرار الدوري في الإيقاع يجعل المتلقي يرتبط روحياً بالمنجز الفني ، ومن ثم ينصهر معه فتخمد قواه وينقاد راضخاً إلى تحقيق الفكرة التي أوحى بها إليه ، بمعنى أن فعل (التخييل) يكون في أعلى فاعليته .

فالفن عند برغسون تعبير عن الشعور بواسطة الحدس والخيال ، وتنحصر فكرة الحدس والخيال عند برغسون بحسب رأي (جان فال) بوجود زيادة أو نقصان في التوتر ، فيكون " التزايد اشتداداً في الروحية والنقصان إيغالا في المادية . فإذا سرنا في اتجاه التوتر المتزايد وجدنا النفس والحرية والإبداع ، أما إذا سرنا في الاتجاه العكسي فسنجد المادة والحتمية والهوية والموت "[2]. وبهذا يكون الفن أكثر إيغالاً في الروحية ، فهو يعبر عن الحقيقة الباطنة مما جعله يكتسب صفة الصدق ، علاوة على ذلك فهو " دليل على إمكان الامتداد بملكات الإدراك الحسي إلى ابعد مدى ، من اجل رؤية ما نحن في العادة عاجزون عن رؤيته "[3]. وبذلك يكتسب الفن صدقه طالما كان يعبر عما هو حقيقي وجوهري ونتيجة لهذه الصفة فهو يحمل في ذاته قوة إقناع بل قوة هداية يعرف بها .

يذهب برغسون إلى أن الصور ليس لها وجود ذاتي ، بل يرجع وجودها إلى الشخص المتخيل وأحواله الخاصة ، إذ يبعثها الذهن من كمونها ويمنحها الوجود في التصور ، إذ يرى أن الصورة وجود وسط بين الامتداد الهندسي والفكرة الخالصة ، وإنها أكثر مما يسميها المثاليون تصوراً واقل مما يسميه الواقعيون شيئاً ، فهي وسط بين الشيء والتصور وهو ما ينسجم مع مثاليته المتعالية عندما حدد الخيال بأنه وسط بين العيان والتصور ، بين الحاسية والفهم ، وان وظيفة الخيال بمقتضى رأيه هو" تثبيت الصور المتحركة لتجربتنا العادية ، كالبرق الآني الذي يضئ خلال الليل مشهد عاصفة "[4].

كما يذهب برغسون إلى أن الفرق بين الإدراك الحسي والتصور الخيالي يعود إلى أن الأول مرتبط بمقتضى الحاجات العملية للإنسان ويتطلب جهداً لتحقيق الاستجابة للمؤثرات الحاضرة . أما التصور الخيالي فهو مثول صور الذاكرة من دون أن يكون ثمة ما يلائم هذه الصور من الحاجات العملية ، وحيث الصور التي تُمَثَّل هي أصلا موجودة في الذاكرة ولكنها ليست مدركة في النفس في حالتيّ الإدراك الحسي والتصور الخيالي ، ولذلك تبقى الصور التي تنفذ في مجال الشعور في حالة التصور الخيالي في مستوى الحلم من دون أن تتعدى ذلك إلى مستوى العمل .

كروتشة : (ايطاليا 1866م – 1952م)

يقيم كروتشة نظريته في الفن على أساس (الحدس والخيال) ، فالفن عنده حدس مباشر ينفذ إلى الموضوع الفردي ويتغلغل فيه فينطوي في ذاته على بادرة القدرة الفنية ، وفي ذلك يقول :" الفن هو الحدس ، وكل حدس لا بد أن يكون تعبيراً ، ولا يمكن فصل التعبير عن الحدس لأن لكل منهما نفس طبيعة الآخر ، وبالمثل فانه لا يمكن فصل الفن باعتباره مضموناً عن معنى التعبير أو الحدس "[5]. والحدس ليس إحساسا تطبعه الأشياء على العقل كما لو كان سطحاً خالياً كما يرى كروتشة ، بل الحدس نشاط فعال يجري في العقل الإنساني ، وهو (منتج للصور *Producing images*) ، أي انه ليس مجرد تسجيل بل يتكون في وعي الإنسان كثمرة لـ (الانفعالات *Feelings*) و (الصور الخيالية *Images*) ، وبفضل الانفعالات تتحول الصور

---

1 - هنري برجسون ، المادة والذاكرة ، ترجمة : اسعد عربي درقاوي ، دمشق : وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي ، 1967 ، ص 188 .

2 - جان فال ، الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر ، ترجمة : فؤاد كامل ، القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، د.ت ، ص140

3 - زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، القاهرة : مكتبة مصر ، د.ت ، ص 16 .

4 - هنري برجسون ، المادة والذاكرة ، مصدر سابق ، ص 198 .

5 - عبد الكريم هلال خالد ، الاغتراب في الفن ، بنغازي : منشورات جامعة قاريونس ، 1998 ، ص 62 .

إلى (تعبير غنائي *Lyrical expression*) وهو قوام كل الفنون[1]. فالحدس والخيال إذن هما اللذان يحددان مسار العملية الفنية عنده لأنهما يقيمان الحد الفاصل بين الفنان وغير الفنان . فالفنان شخص لديه قدرة من الوجهة الكمية على التعبير عن أنواع معينة من الموضوعات التي يدركها بهذا الحدس أو الخيال . فضلاً عن ذلك يؤكد كروتشة على إن الفنان لا يستطيع أن يدرك طبيعة الشعور الباطن الذي ينتابه إلا عندما يكون في وسعه التعبير عنه ، كما انه لا يمكن أن يكون لديه حدس بمنظر طبيعي إلا إذا كانت تفاصيل هذا المنظر واضحة في ذهنه (صورة متخيلة) ، بحيث يستطيع أن يعبر عنه بوضوح لمن يطلب إليه ذلك . بمعنى آخر أن معرفة الفنان تظل غامضة مبهمة حتى يعبر عنها ، وبحسب اعتقاده فان " الفن في أساسه تعبير "[2].

وهكذا بات الفن عند كروتشة صادراً عن الحدس ، بمعنى أن الفن يستطيع أن يعبر عن الحدوس ، وعلى وفق ذلك فان كروتشة يكون قريباً جداً من خطاب برغسون في هذا الجانب ، إذ أنهما وجدا في الحدس نموذجاً للجمال ، فكلاهما أشادا بقيمة الحدس كطريقة للمعرفة الفنية ، هذه المعرفة التي تقوم على طريقين : أولاهما ، طريق العقل المنطقي الذي يسلكه العلم ويستهدف الكشف عن القوانين العامة والتصورات الكلية . والآخر ، طريق الحدس أو الخيال الذي يدرك بهما الإنسان العنصر الخاص الفردي الذي لا ينطوي تحت التصورات العامة والفنان في رأي كل منهما قادر على هذا الإدراك[3]. وهكذا فان كروتشة لا يعترف بالفن المتجسد بما هو محسوس بقدر ما يعترف بتحقيق الفن في عملية حدسية خيالية روحية تعمل على إخراج الحدوس والصور المتخيلة في هيئات تعبير واضحة عنده .

ويتمسك كروتشة برأيه بوصف الفن وحدة كاملة ، ولهذا فهو يرفض مقارنة أي عمل فني بآخر لأن كلاً منهما عمل ذاتي في رمزه وموضوعه وطريقة تناوله . وكما أن البراعة في الإبداع الفني والتذوق الجمالي هما من الصفات الذاتية ، فان جميع الأحكام المتعلقة بعلم الجمال هي الأخرى عوامل مساعدة لتوضيح الفن ورموزه . غير أنه في الوقت نفسه لا يميل إلى تحجيم الفن بقوالب لأنه متحرر بطبيعته ولا يقبل تدخل أي نظام يفرض عليه ، فالفن " يعتمد الخيال غير المشروط ، وأن الخيال يسبق الفكر وهو شرط ضروري له "[4]. ولكن هذا لا يعني أن يقوم الفنان بعمله بعيداً عن المنطق الفني ، بل عليه أن يمارس عمله بوعي وثاب ، وفي ذلك يقول : " لا يعني إننا كذلك في العمل الفني لأننا لا نقوم بهذا الأخير ونحن نيام أو ندع الصور تتعاقب في ذاكرتنا على غير نظام ، فيجب أن لا نحلم والأعين منا متفتحة وحسب بل يجب أن يكون كذلك العقل متفتحا وان يكون الفكر يقظاً قوياً "[5]. وهكذا يبدو الفن صوراً متآلفة في وحدة ، بمعنى أن الكثرة من الصور تنتهي إلى الوحدة التي تمثل العمل الفني ، هذه الصور تتوالى في نظام وانسجام بفضل ملكة التخيل التي تحقق الوحدة العضوية في العمل الفني وبفضل يقظة العقل أيضا ، ومن ثم يتمتع الفكر بملكة الإبداع وبحسب ذلك تمكن كروتشة من أن يقيم حداً فاصلاً بين الخيال المفكك من جهة ، وبين التخيل من جهة أخرى . فالأول هو الذي يحاول أن يجمع الصور غير المنسجمة جمعاً تعسفياً مثلما يقوم الفنان بضم رأس إنسان إلى عنق حصان ليصنع منه شكلاً غير منطقي ، في حين عدّ التخيل القوة التي تحقق الوحدة للصور المتتالية المنسجمة .

والحق أن الحدس بهذا المفهوم يفتقر إلى العنصر المنطقي الذي يلازم رجل العلم ، إذ هو من شان المخيلة التي تطلق الأفكار أو المعاني على شكل صور تنحصر وظيفتها في إدراك الأشياء إدراكا عيانياً مباشراً ، لذلك فان الفن عند كروتشة " نشاط روحي صرف ، وترجمته أو نقله إلى مجال الأشياء الخارجية هو عمل ثانوي يضاف إلى الجهد الروحي الحقيقي ، الذي هو التعبير الفني الأصيل "[6]. وهنا يؤكد كروتشة الطابع الباطن للتعبير الفني الذي هو (المضمون) حيث جعله نقطة البدء التي تتفرع منها التجربة البشرية ونقلها نقلاً جمالياً بواسطة الحدس .

جاستون باشلار : (فرنسا 1884م – 1962م)

تقوم نظرية الخيال عند باشلار على مبدأين أساسيين : أولهما (مبدأ المادة) ، الذي يتيح للإنسان أن يكون كائناً عميق الجذور وراسخ القيم ، وللكاتب أن يقيم نظريته عن الخيال المادي بإقصاء القوالب الصورية التقليدية التي أضفى عليها طول الاستعمال والتكرار طابعاً آليا صرفاً . والآخر مبدأ الإرادة *Power* وهو دفقة نفس مرهفة رقيقة شفافة تَمَكن باشلار بفضل هذا المبدأ من صياغة جزء من نظريته وهو ما يسمى بـ (خيال الحركة) أو (الخيال الدينامي) وعلى هذا

---

1 - أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص 178 .
2 - فؤاد زكريا ، نظريات حديثة في فلسفة الفن ، في : مجلة المجلة ، العدد (96) ، القاهرة : 1964 ، ص 29 .
3 - أميرة حلمي مطر ، مقدمة في علم الجمال ، مصدر سابق ، ص 63 .
4 - محمد صدقي الجباخنجي ، الحس الجمالي ، القاهرة : دار المعارف ، 1980 ، ص 67 .
5 - بندتو كروتشة ، المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة : سامي الدروبي ، القاهرة : دار الفكر العربي ، 1947 ، ص 40 .
6 - فؤاد زكريا ، نظريات حديثة في فلسفة الفن ، مصدر سابق ، ص 27 .

النحو يستطيع المبدع بخياله المزدوج أن يحلق بين الأرض والسماء كما يحلو له ، وان ينسج ما يود من الصور المبتكرة ، وان يحوّل بفضل كيمياء – الخيال – ابسط الأشياء إلى عالم مدهش رائع .

ميز باشلار بين نوعين من الخيال : أولهما ، الخيال الشكلي *Abstract Imagination* والآخر الخيال المادي *Concrete Imagination* ، ورأى أنهما فاعلان في الطبيعة وفي العقل الإنساني . فعلى صعيد الطبيعة يخلق الخيال الشكلي كل الجمال غير الضروري داخل الطبيعة مثل (الأزهار) ، ويكون مغرماً بالطرافة والجمال الفاتن وبالتنوع ، والمفاجأة في الأحداث . في حين يهدف الخيال المادي إلى إنتاج ما هو بدائي وخالد في الوجود ويركز على عناصر الديمومة في الأشياء[1].

لقد حاول باشلار أن يدرس صور المادة في مسعاه الفينومينولوجي ، وهذه الصور تتضمن عنصراً شكلياً أو صورياً ، غير أن هذه الصور المباشرة للمادة هي بالتحديد تلك الأشكال المعطاة في المادة وغير المنفصلة عنها ، وعلى وفق هذه النظرة فقد أحدث باشلار تناقضاً في تفريقه بين الخيال المادي والخيال الصوري ، حيث انحاز إلى الخيال المادي مع فينومينولوجيا الخيال عنده ، إذ كيف تتجه الفينومينولوجيا نحو (العمق) أي نحو المادة كما هي جوهر ، فيما تتخلى عن تجلياتها الصورية حتى وان نالت الأخيرة اهتماما بالغاً من الفلاسفة . وعلى الرغم من أن الفينومينولوجيا الباشلارية تقود بطبيعتها إلى الحميمية فان هذا الاهتمام البالغ بالخيال المادي بوصفه خيال الامتلاء الهادئ ، وخيال الحميمية واليقظة ، لا يلغي (هرب) الفينومينولوجيا من المنهج الباشلاري هنا .

إن الظاهرة الخيالية التي توصل إليها باشلار تتميز بخطواتها الخاصة وسماتها المحددة ، فهي ليست إدراكا ضعيفاً مغلقاً على ذاته لعدمية الأشياء وغيبتها ، كما هو الحال في فلسفة سارتر ومنحاه في دراسة الخيال ، بل هي إدراك مباشر لجوهر الموجودات ، وفي ذلك يقول الناقد (جان كلود مارجولين *J.C. Margolin*) في كتابه (باشلار) :" إن ترجمة الصورة في لغة أخرى غير لغة الشعر يعد في نظر باشلار خيانة حقيقية ، لأن ذلك معناه أننا نرفض أن نرى الوجود ذاته في الصورة "[2].

نفى باشلار أن يكون الخيال إدراكا عدمياً لغيبة الأشياء ، ولكنه إدراك مباشر لجوهر الموجودات " فالمخيلة عنده ليست بالضرورة ملكة خلق صور ، بل لها قدرة على إدراك علاقات "[3]. وفي هذا السياق يستبعد ربط الصورة بغياب الموجودات ، لان كيان الصورة نفسي في حين يمد كيان الموضوعات الحقيقية جذوره في الواقع الفعلي والموضوعي ، وان إيجابية الصورة عند باشلار ليست دليلاً على واقعيتها أو رسوخها في عالم الفعل ، فهي في الحقيقة لا تتعدى كونها في هذا المقام حكم قيمة أو تأكيد موقف نظري وخلقي .

ويخلص باشلار من ذلك إلى معارضة سارتر والاختلاف معه حول غيبة الأشياء وتجلي الموضوع الخيالي كما لو لم يكن موجوداً . وفي نفيه لغيبة الموضوع في الخيال وتأكيده على ظاهرية الخيال بوصفه جوهر الموجودات ، يحطم مفهوم الغيبة والاحتجاب كما طرحه النفسانيون . فالصورة عند باشلار ليست تعبيراً مقنعاً عن الرغبات المكبوتة كما يرى النفسانيون أو بحث عن النماذج الخيالية الأولية ، بل إنها تعبير عن العلاقة بين الخيال وحلم اليقظة ، فالصورة " ليس لها ماض بل لها مستقبل "[4]. فحلم اليقظة من وجهة نظر باشلار ليس استرخاءً ، انه على النقيض من ذلك يشد أوتار النفس ويلهب الحواس ، كما يفجر طاقات الخيال الكامنة ، وهو في جوهره تدفق لصيرورة وانبثاق لرؤية مستقبلية . وهكذا يبتعد الخيال في ارتباطه بحلم اليقظة عن أغوار اللاشعور المعتمة ، ومن ثم يصبح ظاهرة مباشرة تحيا في مستوى السطح ، لا قناعاً لغوياً تلبسه الغريزة أو يختفي وراءه الكبت[5]. هذا وقد نظر باشلار إلى الخيال بوصفه طاقة متحركة وقدرة هائلة على تغيير الصور التي توفرها وظيفة الإدراك وتعديلها ، وبدلاً من أن يربط باشلار بين الوظيفة الجديدة للخيال وبين عملية التخزين التي تقوم بها الذاكرة وتكرسها العادة ، فانه سعى إلى إبراز الطابع الدينامي للخيال بوصفه قدرة تصويرية عالية وعملية خلق

---

1 - غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسا ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1984 ، ص 14 .

2 - محمد علي الكردي ، مصدر سابق ، ص 201 . نقلاً عن :
Jean ,Claude Margolin , Bachelard . Paris , Ed . du Seuil , 1974 , p. 570 .

3 - مالك يوسف المطلبي ، وهم الحدس (الشعر في عصر العلم) ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2002 ، ص 76

4 - جان ايف تاديه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 1993 ، ص 158 .

5 - عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، مصدر سابق ، ص75 .

وابتكار لا حدود لها ، الأمر الذي لا يستطيع معه الخيال أن يستمد حضوره من الأسس الحسية للصورة ولا أن يتكئ على قوالبها المنبثقة وأشكالها الجامدة ، إذ يصير الخيال في هذه الوضعية إدراكا مباشراً لحركة مجردة وتجسيدا حياً لصيرورة الكلمة الشعرية ، وفي ذلك يقول :" إن الإدراك والتخيل يتناقضان تماماً كما يتناقض المثول مع الغياب ، فالتخيل هو الغياب وهو الانطلاق إلى حياة جديدة "[1]. وان الغياب المقصود في كلامه المتقدم هو تجرد خيال الحركة عن عالم المادة وابتعاده عن المحسوسات ، إذ انه يصير في هذا المنظور الدينامي البحت ، دفعة خالصة نحو المستقبل وتحليقاً في رحبات غير مقيدة ، وان هذه الانطلاقة من الواقع إلى الخيال تتحقق بفعل الشاعرية التي يمتلكها الإنسان . وهكذا استبعد باشلار أن ترتبط صور الخيال بغياب الموجودات ، وعمد إلى الأخذ بطرف واحد يتمثل في أن صور الخيال تتفتح على موجودية الأشياء لا على غيبتها وعدمها ، فادخل بموقفه هذا خللاً على البنية الجدلية الخاصة بالخيال* .

هيدجر : (ألمانيا 1889م – 1976م)

أناط هيدجر بوظيفة الخيال أهمية كبيرة ، لأنها مرحلة بدائية للتفكير يقترب فيها الفكر من الحس بدرجة يكاد يتماسان فيها . فهيدجر كلاسيكي وحداثوي في الوقت نفسه ، فهو يتخذ من مقولة أرسطو (لا شئ في العقل إن لم يبدأ في الحواس) منطلقاً له في التأسيس ، فينطلق من المحسوس وصولا إلى تقييم العقل ، حيث لابد عنده من إخضاع مقاييس الفهم في بدايتها لأطر الزمن الوجودي ، الأمر الذي يجعل من حقيقة البداهة والتصور شكلاً أولاً يتجلى فيه الكيان مع قيام صعوبة تخطي الواقع الزمني ، بما فيه البعد التاريخي والعالمي . فهيدجر ينضم إلى رهط الفلاسفة السابقين على سقراط الذين يعطون الخيال دوراً مهماً ، فهو يرى الكيان منذ أول فجر انكشافه في الذات ، وحتى قبل أن يسمو به فعل الكائن إلى الأجواء الميتافيزيقية البعيدة والخالصة من الخيال والشعر . وهو التفكير الأساسي الذي دعا إليه هيدجر وأراد به الإجابة على معنى الكيان .

يذهب هيدجر شانه شان الوجوديين إلى القول بان للمعرفة البشرية جذراً مزدوجاً ، فهناك المعطى (المعطيات الحسية) ، وهناك المساهمة الذهنية الخاصة التي تنظم بواسطتها المعطيات وفقاً لـ (صور قبلية *Apriori*) ، أي أن الإدراك الحسي بما له من طبيعة بالغة العمق لا يمكن أن يكون مجرد انعكاس طيع للواقع أو تكيف مباشر للمعطيات ، بل هو تغيير إيجابي لشكل الوجود الخارجي وإضفاء للمعنى عليه . كما صيّر هيدجر الفهم العملي معياراً أساسياً أكثر من سواه ، وافترض أن الفهم العلمي مستمد منه . وربما كان الخيال وفقاً لقراءة هيدجر الابستمولوجية هو الذي يقوم بدور الموصّل أو الرابط بين هذين الشكلين من أشكال الفهم ، بالإضافة إلى ذلك فهو الذي يلعب في كل منهما دوراً مختلفاً . فمن الواضح أن أي ضرب من إسقاط الممكنات في المستقبل يتضمن تخيلاً . فالحاجات العملية هي التي تحرك الخيال في عملية الفهم اليومية ، كما يلعب الخيال دوراً رئيساً في الفهم العلمي وفي صياغة الفروض على سبيل المثال ، لكن ما يحرك الخيال هنا ليس الحاجات العملية ، بل الرغبة في المعرفة كما يرى هيدجر ، وبذلك عدّ الخيال والطبيعة الزمانية للإنسان الشرطين الأساسيين اللذين يجعلان الفهم ممكناً[2]. وعلى وفق ما تقدم فان الباحث يرى أن هيدجر قد قرأ كبار الشعراء والمبدعين ومن ثم توصل إلى مقولة الفكر هو الشعر الأصيل . وبنظرة ديالكتيكية إلى الكيان والاستعانة بالتحليل اللغوي ، حاول هيدجر التوفيق بين الحضور والغياب ، التجلي والتواري ، التسامي والاحتواء ، الإثبات والنفي ، الكيان والعدم .

سارتر : (فرنسا 1905م - 1980)

لاحظ سارتر أن الفلاسفة والدارسين السابقين عليه عندما درسوا طبيعة الخيال ، التفتوا إلى الصورة الخيالية ولم يوجهوا عنايتهم إلى فعل الخيال في ذاته . فذهبوا إلى القول بان الصورة الخيالية لشيء ما لا تختلف عن الإحساس به ، فصورة المثلث أو الدائرة أو الأشجار لا تختلف عن الإحساس بها جميعاً . ومادام الإحساس والإدراك الحسي أبعد الأشياء عن العقل والإدراك

---

1 - محمد علي الكردي ، مصدر سابق ، ص 218 .

* - يرى الباحث أن موقف باشلار هذا ينسف الرؤية السلفية نحو الخيال التي تقوم على أن الإدراك والخيال يستبعد كل منهما الآخر ، ويتمثل الفرق النهائي بينهما أن الأشياء في الإدراك حاضرة كفاحاً ، أما في سياق التخيل فإنها تتكشف في وضع غياب ، وواضح أن هذا المعيار ضروري من اجل التمييز بينهما وبدونه يصبح الخيال والإدراك فعلاً واحداً . إننا عندما نتخيل نفرغ السلب على الأشياء بوصفها غائبة عن إدراكنا وان تكن حاضرة في الخيال حضوراً من نوع آخر ، وهكذا يتجلى الموضوع الخيالي بوصفه غياباً يؤذن بحضور ، وعدماً يتخلل الوجود .

2 - جون ماكوري ، الوجودية ، مصدر سابق ، ص 191 – 192 .

العقلي عند هؤلاء الفلاسفة ، فهكذا الأمر أيضاً بالنسبة للصورة الخيالية ، وإذا كان الإحساس والإدراك الحسي يعوقان النفس عن الإدراك العقلي الصحيح فكذلك تفعل صور الخيال بالنسبة لأفعال التفكير* .

وضع سارتر فعل الخيال في مقابل فعل الإدراك الحسي ، وعرَّفَ الأول على انه " فعل يحاول أن يجسم موضوعا غائبا أو لا وجود له عن طريق محتوى مادي أو نفسي لا يقدم في مثل هذه الهيئة بل في هيئة مشابهة للموضوع الذي نهدف إليه "[1]. بينما عرَّفَ الثاني على انه " عملية سلبية نسبياً ، تستند إلى الاتصال بالكيان الحاضر الذي يفترض الإدراك وجوده سلفاً ويحدث في إطار زمني "[2]. وعقد أربعة فروق بينهما : الاول ، إن الفرق بين الاثنين لا يرجع إلى وجود صورة خيالية في الوعي وعدم وجودها ، بل يتلخص الفرق في الطريقة العملية التي يتعلق بها الوعي بموضوعاته ، أي في الفعل الذي يقوم الوعي به إزاء موضوع خارجي . والفرق الثاني ، إن أوجه الاختلاف بين الخيال والإدراك يرجع إلى الطريقة التي يُنظَر بها إلى موضوعاتهما . ففي الإدراك يُعْتَمَد على الملاحظة *Observation* في حين لا يُعتَمَد في الخيال على الملاحظة ، بل على ما يشبه الملاحظة *Quasi Observation* . فمحاولة تفسير الخيال من وجهة نظر سارتر تتطلب فعل انعكاس من الوعي *Reflection* لا يقع على الشيء الخارجي بقدر ما يقع على الطريقة التي يعمل بها الوعي عند التخيل . فالوعي يقوم بعمليات مختلفة يتناول بها الموضوعات الخارجية ، فهو يدرك *Perceiver* و يتصور *Conceiver* و يتخيل *Imagined* ، وهذه كلها طرق مختلفة يمكن للوعي أن يتناول بها شيئاً واحداً ، وفي ذلك يقول : " أما بالنسبة لعمل الخيال فقد يبدو لي لأول وهلة إنني التقطت منه جوانب كما يحدث في الإدراك ولكنني إذا حاولت أن استمر في ملاحظتي له فإنني لا احصل على جديد ذلك لان الموضوع المتخيل يعطي لي دفعة واحدة ، إنني احصل منه على لمحات كما يقول الألمان ، أي تتم لي معرفته دفعة واحدة في حين إنني عندما اجعله موضوعا لإدراكي يختلف الأمر إذ تتم معرفتي به ببطيء وبالتدريج وفي هذا يكون الفرق بين الخيال والإدراك . إنني استخرج في حالة الإدراك علاقات لا نهاية لها بين الشيء وسائر الأشياء الأخرى في حين يفتقد الخيال هذه العلاقات بالعالم "[3]. أما الفرق الثالث ، فان الخيال بدلاً من أن يضفي الوجود على موضوعه كما هو الحال في الإدراك ، فانه يسلب موضوعه الوجود ، انه يخلع عليه العدم ومهما كانت الصورة الخيالية تفيض بالحيوية والوضوح على موضوعها إلا أنها تفترض عدم وجوده الواقعي ، لذلك يوحد سارتر بين الخيال وبين وظيفة النفي أو السلب *Negation* وهي الوظيفة التي تميز الوعي الإنساني . فأهم صفات الوعي عند سارتر هي القدرة على السلب والوعي حين يقوم بعمليات الخيال ، فإنما يتعامل مع عالم بديل مختلف عن عالم الموجودات في الواقع . أما الفرق الرابع والاخير ، فانه يصف الوعي الخيالي بـ (التلقائية) بمعنى انه ينطوي على قدرة في إنتاج موضوعات جديدة . إن الخيال هو الوعي الخلاق الإيجابي ، فهو مختلف في ذلك عن الإدراك الذي يتلقى الموضوعات بغير أن ينشئها . ولكنه مع ذلك يربط بين الفعلين من ناحية أخرى ، فالإنسان لا يستطيع أن يتخيل شيئاً يجهله جهلاً كلياً ، إذ لا بد أن يكون لديه معرفة ما بموضوع معين قبل أن يصبح هذا الموضوع المعين محوراً لخياله ، فالوعي الإنساني لا يمارس وظيفة التخيل بطريقة تعسفية ، وفي ذلك يقول : " الخيال والإدراك ليسا متمايزين تمايزاً مطلقاً ، حيث أن هناك انتقالاً ممكناً بين أحدهما والآخر على يد تطور الماهيات المتضمنة في الصور ، فهما مثل المعرفة من النوع الأول والمعرفة من النوع الثالث ، ومثل العبودية والحرية الإنسانيتين ، كل منهما مقطوع عن الآخر ومرتبط به باستمرار "[4]. إن (المدرك الحسي) الذي يطلق عليه سارتر اسم (المعادل الحسي) هو ذلك الشيء الواقعي الذي يعرفه الإنسان بفعل الإدراك الحسي الذي يبدأ منه تخيل (اللاواقعي) ، وفي ذلك يقول سارتر : " الموضوع الخيالي يمثل في الذهن كأنه غير موجود ، انه لا يقوم في زمان معين أو مكان معين ، كما هو الأمر في الصورة التي تسترجعها الذاكرة ، وبما أن الموضوع الخيالي غير قائم في الوجود ، أي انه عدم ،

---

* - رفض سارتر نظريات علم النفس المتوارثة عن الفيلسوف الإنجليزي (دافيد هيوم) وهي النظريات التي تفترض وجود شئ اسمه الصورة المتخيلة التي تكمن وتستقر في وعينا على نحو ما يستقر الطائر في قفصه ، حيث يقول سارتر في ذلك (إن مثل هذا التفسير للخيال يسلمنا إلى وهم يطلق عليه اسم وهم التضمين) . فالخيال عند سارتر ما هو إلا علاقة الوعي بشيء أو موضوع خارجه .

للمزيد ينظر : أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص190.

1 - وليم راي ، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، تر : يوئيل يوسف عزيز ، بغداد : دار المأمون ، 1987 ، ص 28

2 - المصدر نفسه ، ص 29 .

3 - أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص 191.

4 - سارتر ، جان بول ، التخيل ، مصدر سابق ، ص 12 .

فإننا عندما نتخيله ندرك أن هنالك عدماً يتخلل الوجود ، وإننا في الوقت نفسه لا نتخيل الموضوع ، أي نقرر وجوده وحضوره ، وإنما نتخيله غائباً أي نقرر عدمه ، فالوجود إذن يتخلله العدم ، والعدم يقوم في الوجود "[1]. ومع ذلك فان عملية النفي للواقعي عند سارتر مؤسسة على الوجود الواقعي ، فأفعال التخيل لها جميعا نمط واحد ، هو تلك الفاعلية والحرية في خلق اللاواقعي على خلفية أو أرضية الواقعي المدركة حسيا ، فكل وعي تخيلي يستخدم العالم بوصفه الخلفية أو الأساس المنفي للمتخيل . وهذا يتضح من خلال فكرة المماثل الواقعي الذي يستخدمه الوعي كأساس منفي للموضوع المتخيل اللاواقعي[2].

فالمعرفة السابقة والكامنة من وجهة نظر سارتر هي التي تدفع الإنسان إلى جحافل الخيال ، ولكن ثمة وسيط آخر يؤدي به إلى التصور الخيالي الخالص وهذا الوسيط هو الانفعال أو العاطفة . ويذهب سارتر إلى القول بأن العاطفة هي في حد ذاتها شكل من أشكال التصور الذهني ، وهو يمضي في هذا القول على نهج الفينومينولوجيين الذين قالوا إن العاطفة من حيث هي مظهر من مظاهر الشعور . فالعاطفة تفترض مثول الموضوع بوصفه مؤثراً في الشعور على نحو خاص يجعل الشعور يحمل الموضوع أشكالاً من العاطفة يعبر عنها بألفاظ مثل الجميل والقبيح والثقيل . فالإنسان أحياناً يحس في أعماقه بحاجة إلى شخص ما وان هذا الإنسان ليس موجوداً أمامه ولا يمكن رؤيته بالفعل ، فيعمل بطريقة أو بأخرى من أجل أن يصل إلى ما يريد . إن هذه الرغبة من وجهة نظر سارتر تتضمن مجهوداً يقوى ويشتد كلما ضعف الأمل في إدراكه إدراكاً حسياً ، ولكن هذا المجهود لاستحضار الموضوع (الشخص المنشود) يتضمن في الوقت نفسه غياب الموضوع ، وإذا تذكرنا إن الخيال هو حضور موضوع ما وتمثله في غيابه ، تبين أن العاطفة بهذه القوة الداخلية التي تحملها وتجسمها وهي الرغبة عامل أساسي في قيام الخيال في الوعي الإنساني .

ثانياً : الخيال في الفلسفة العربية والإسلامية

الفارابي : (بلاد فارس 259هـ – 339هـ)

أنزل الفارابي الخيال منزلة مهمة ، بل انه جعل هذا المفهوم منطلقا رئيسا أثث عليه بعض آرائه ، عندما وحّد ما بين التفكير الفلسفي والتفكير الأدبي وجعل نظريته في الشعر قسما من أقسام تفكيره الفلسفي العام . فقد أقام الفارابي نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسي واضح يكشف عن فهم نسبي لملكة التخيل عند الشاعر من جهة ، وفهم كامل لطبيعة الإثارة التخيلية التي يحدثها الشعر في المتلقي من جهة أخرى .

ولعل الباحث بعد متابعة دقيقة ورصد عميق ، وجد أن الخيال يمكن إمساكه في خطابات الفارابي بمواضع ثلاثة ، أولها في حديث الفارابي عن النفس الإنسانية وقوى الإدراك الحسي . والموضع الثاني يمكن رصده من خلال آرائه ومقولاته في الشعر . في حين جاء الخيال في الموضع الأخير في معرض حديثه عن نظرية النبوة . وان هذه المواضع الثلاثة متداخلة فيما بينها ويستعصي أمر فصل بعضها عن الآخر .

في الموضع الأول اعتمد الفارابي في تحديد مفهوم الخيال على قوى الإدراك النفسي التي وجد إنها المسؤولة عن فعل الخيال والتخيل . فقسم قوى الإدراك عند الإنسان على قسمين : أولاهما قوى مدركة من الخارج وحددها في الحواس الخمس الظاهرة التي تدرك صور المحسوسات الخارجية نتيجة انفعال يقع على عضو الحس من الشي المحسوس . والأخرى قوى مدركة من الباطن وتنقسم على خمس قوى باطنة بعضها تدرك صور المحسوسات وبعضها الآخر تدرك معاني المحسوسات ، وان القوى الباطنة تنفعل عن مؤثرات داخلية وتدرك صور المحسوسات حتى بغيابها لأن هذه الصور تكون مخزونة عندها ، ومن ثم فلا تحتاج إلى حضورها ، وهذه القوى الخمس هي :

أولا - قوة الحس المشترك : وهذه القوة " تقبل بذاتها جميع الصور المنطقية في الحواس الخمس المتأدية إليها "[3]. وتعمل على عكس جميع الصور الوافدة إليها عن طريق الحواس ، فتجتمع في هذه القوة صور الملموسات والمشمومات والمسموعات والمبصرات والمذوقات ، ولذلك سمّى الفارابي هذه القوة بـ (الحس المشترك) .

---

1 - عماد فوزي شعيبي ، الخيال ونقد العلم ، مصدر سابق ، ص 25 .

2 - سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، 1992 ، ص 169 .

3 - محمد جواد مغنية ، معالم الفلسفة الإسلامية ، بيروت : دار القلم ، 1973 ، ص 78 .

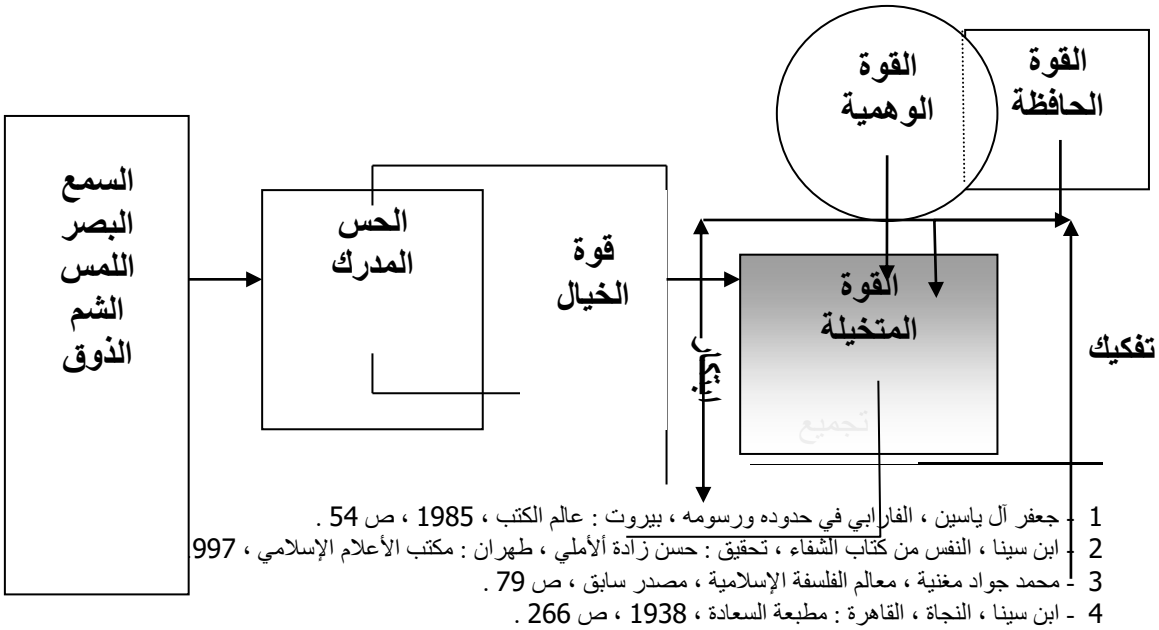
ثانيا – قوة الخيال (المصورة) : وهذه القوة " تستثبت صور المحسوسات بعد زوالها عن مسامته الحواس . أو ملاقتها فتزول عن الحس "[1]. أي أن هذه القوة بمثابة خزانة الحس المشترك ، وان الصور التي تستقر فيها تساعد الإنسان في تذكرها بعد غياب صورتها عن الحواس كما لو كانت موجودة في الواقع ، وان الصور لو لم تكن مخزونة أو مستقرة في هذه القوة لما أمكن تذكرها .

ثالثا – القوة الوهمية : وهي " قوة تدرك من الصور المؤلفة في القوة المتخيلة مجموعة من المعاني الجزئية غير المحسوسة "[2]. وهذه القوة تدرك المعاني الجزئية التي لا تدرك بالحواس الظاهرة كالعين والأذن ، ولا بالنفس الناطقة لأنها تدرك الكليات من دون الجزئيات مثل العداوة والمحبة[3].

رابعا – القوة الحافظة (الذاكرة) : وهي قوة لا تتعدى في وظيفتها عن مخزن " يحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئية "[4].

خامسا – القوة المتخيلة (المفكرة) : وهي " قوة واحدة مركزها في القلب وتعمل على حفظ المحسوسات بعد غيابها عن أعضاء الحس حيث تتحكم بها . علاوة على ذلك لها وظيفة تشكيلية تعتمد الخيال ، فتركب الصور بعضها مع بعض وتفصل بعضها عن الآخر بحسب الإرادة ، فيتفق بعض الصور المتشكلة مع الحواس ، وفي أحيان أخر تكون مخالفة للمحسوس "[5]. وهذه القوة تختلف في وظيفتها عن قوة الخيال (المصورة) لأن الأخيرة تقتصر على الصور الحقيقية المتكونة عن طريق الحواس . في حين أن بعض الصور المتخيلة ليس لها وجود في الواقع وإنها تتجاوز إطار معطيات العالم الخارجي بالتخلص من قيود الحواس . وهكذا فان قوة التخيل " تتمكن من الجمع بين الأشياء المتباعدة التي لا تربط بينها علاقة ظاهرة ، فتوقع الائتلاف بين أشد المختلفات تباعدا وتلغي حدود الزمان وأطر المكان وتنطلق إلى آفاق فسيحة لتصنع الأعاجيب "[6].

والحق إن القوة المتخيلة قد حظيت بأهمية عند الفارابي كما احتلت دورا كبيرا في فلسفته العامة وفي الاتصال المباشر بالعقل الفعال . وإذا ما عدنا إلى موضوع النفس عند هذا الفيلسوف سنجد إن هذه القوة تلعب فيه دورا مهما وتنفذ إلى نواحي الظواهر النفسية المختلفة . فهي وثيقة الصلة بالميول والعواطف ولها دخل في الأعمال العقلية والحركات الإرادية " هذا إلى أنها تحتفظ بالآثار الحسية وصور العالم الخارجي المنقولة إلى الذهن عن طريق الحواس ، وقد لا يقف عملها عند ادخار الصور الذهنية والاحتفاظ بها ، بل تخلق منها قدرا مبتكرا لا تحاكي فيه الأشياء الحسية ، وبهذا يشير الفارابي إلى المخيلة المبدعة *Imagination Oreatrice* التي تنبه إليها علماء النفس المحدثون بجانب المخيلة الحافظة *Imagination Conservatrat* ومن الصور الجديدة التي تخترعها المخيلة تنتج الأحلام والرؤى "[7]. ولكي نلخص ما تقدم من قوى النفس عند الفارابي وآلية اشتغال القوى الخمس ، أمكننا ترتيب هذه الآلية بالخطاطة الآتية .



1 - جعفر آل ياسين ، الفارابي في حدوده ورسومه ، بيروت : عالم الكتب ، 1985 ، ص 54 .
2 - ابن سينا ، النفس من كتاب الشفاء ، تحقيق : حسن زادة ألأملي ، طهران : مكتب الأعلام الإسلامي ، 997
3 - محمد جواد مغنية ، معالم الفلسفة الإسلامية ، مصدر سابق ، ص 79 .
4 - ابن سينا ، النجاة ، القاهرة : مطبعة السعادة ، 1938 ، ص 266 .
5 - الفارابي ، آراء أهل المدينة الفاضلة ، بيروت : دار القاموس الحديث ، د.ت ، ص 71 .
6 - جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، مصدر سابق ، ص 38 .
7 - إبراهيم مدكور ، في الفلسفة الإسلامية منهج وتطبيق ، ط2 ، القاهرة : دار المعارف ، 1968 ، ص73 .

خطاطة تمثل الية اشتغال القوى الخمس

أما على صعيد الشعر وعلاقته بالخيال ، فان الفارابي عد الشعر " قول أو كلام مخيل"[1]. فالشاعر يقوم بعملية التخيل في يقظته وفي هذا ما يشير إلى انه صاحب مخيلة فعالة نشيطة وان هذه المخيلة لا يصرفها الانشغال بالحواس أو القوة المتخيلة (المفكرة) عن أداء عملها الذي تقتضيه طبيعتها الابتكارية . فالشاعر يستعيد الصور الحسية أو معاني الصور المدركة المخزونة ثم يعيد ترتيبها أو تشكيلها بصورة جديدة وهيئات تماثل الواقع أو تخالفه وان هذه الصور المتشكلة لا يشترط فيها الصدق أو الكذب كما يصرح الفارابي في كتاب الشعر ، إذ يقول : " الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن ينهض السامع نحو فعل الشي الذي خيل له فيه مما يلتمس طلب له أو مهرب عنه ... سواء أصدق فيما خيل إليه من ذلك أم لا ، كأن الأمر في الحقيقة على ما خيل له أو لم يكن "[2]. بل أن المهم في هذه الصور أن تحقق الاستجابة النفسية المطلوب تحققها في المتلقي بوصفها (أقاويل مخيلة) وإنها الأساس الذي يقوم عليه الشعر بحسب رأيه حيث يقول : " يعرض للإنسان عندما يسمع الأقاويل التي تحاكى فتخيل في الشي أمرا ما ، وذلك إن الذي يراه ببصره فيحيل إليه أمرا ما في ذلك الشي لو وصف له ذلك بعينه يقول ، فان ذلك القول كان يخيل له في ذلك الشي ، الأمر بعينه الذي خيل فيه ما رآه ببصره ، وذلك مثل الأقاويل التي تخيل الحسن في الشي أو القبح أو الجور أو الخسة أو الجلالة . فان الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته ، وكثيرا ما تتبع ظنه أو عمله ، وكثيرا ما يكون ظنه أو عمله مضادا لتخيله ، فيكون فعله بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو عمله "[3]. وهكذا فعّل الفارابي بقوله هذا من تأثير الشعر في المتلقي ، وهو تأثير يعتمد على ما تستدعيه الصور التي يقدمها من خبرات سبق للمتلقي أن عرفها وخبرها في الماضي . فالشاعر عندما يستقي صوره من المتخيلة ويترك لعقله فرصة ضبط التخيل وتوجيهه الوجهة التي يريد ، يتمكن بعد هذا من أن يؤثر في القوة المتخيلة للمتلقي عن طريق الرموز اللغوية (الأقاويل الشعرية) التي ينطق بها ومن ثم تثار القوة النزوعية عند المتلقي باعتبارها قوة تابعة للقوى المتخيلة وخادمة لها . فتؤدي هذه الآثار إلى فعل أو انفعال أطلق عليه الفارابي (التخييل) .

يقيم الفارابي رأيه في التخييل الشعري على الاستجابة التي يحدثها الشعر في المتلقي وتتم على مستوى اللاوعي الخالص من دون أن يتدخل العقل فيها مما ينتج انفعالا نفسانيا من غير روية أو اختبار . فأثر التخييل عنده شبيه بأثر المحاكاة بالفعل التمثيلي المأساوي عند أرسطو ، أي بالفعل الذي يثير الرحمة والخوف فيؤدي إلى التطهير من الانفعالات . غير أن الفارابي يقيم نظرته على الشعر المحض ، في حين أن أرسطو أقام نظرته في المحاكاة على الشعر التمثيلي .

ابن سينا : (بخارى 370هـ – 428هـ)

اعتمد ابن سينا في تأسيسه لمفهوم الخيال اعتمادا رئيسا كما فعل معلمه الفارابي من قبله على مفهومه للقوة المتخيلة من قوى الإدراك الحسي المسؤولة عن فعل التخيل والموجه لمسار التخييل فيما بعد . ولذلك سيعمد الباحث إلى عرض قوى الإدراك عند ابن سينا قبل الحديث عن مفهوم الخيال والتخيل والتخييل الشعري ، وان الأخير يعد أكثر المفاهيم حضورا عند ابن سينا بل انه محصلة المفهومين الأوليين .

اقتفى ابن سينا أثر معلمه في تقسيمه لقوى الإدراك الحسي ، فقسمها على قوى مدركة من الخارج متمثلة بالحواس الخمس ، وأخرى مدركة من الباطن . ولا يجد الباحث في هذا المقام ضرورة لتفصيل القول في القوى المدركة من الباطن عند ابن سينا لأنه دعا إلى نفس ما دعا إليه معلمه ، بل انه اتفق معه اتفاقا تاما في فعاليات (القوة الوهمية) و(القوة الحافظة) وان الباحث سيكتفي هنا في تعرف الإضافات أو التغييرات التي أجراها ابن سينا في باقي القوى ومدى علاقة هذه الإضافات في فعاليات الخيال ، وهذه القوى :

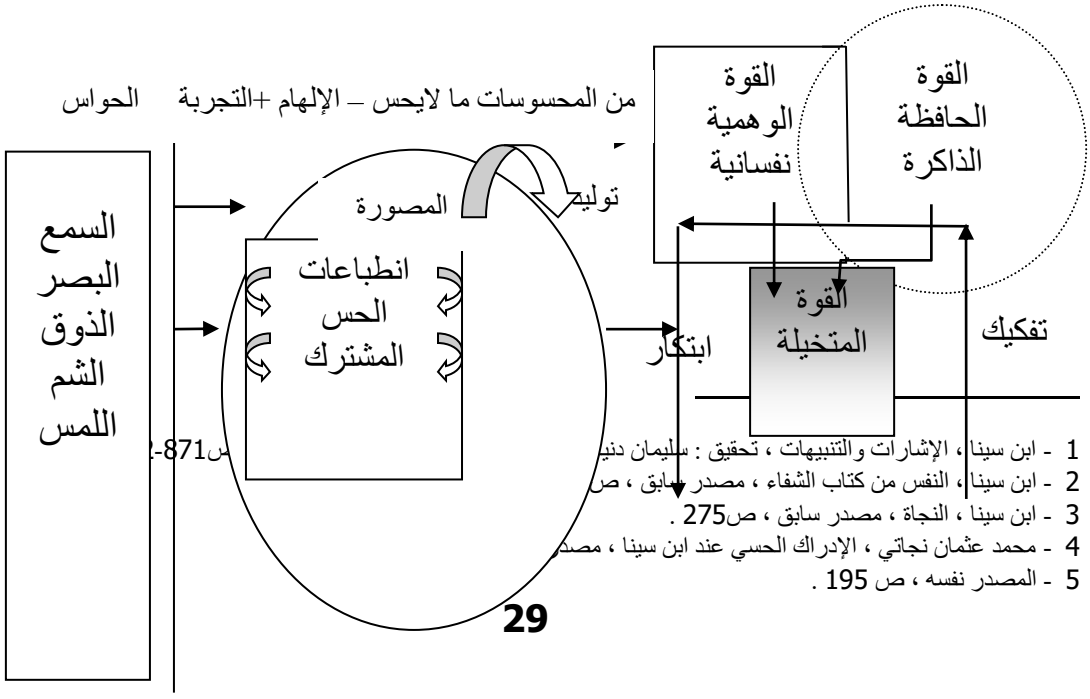
أولا – الحس المشترك : ذهب ابن سينا في تحديد عمل هذه القوة إلى نفس ما ذهب إليه معلمه ، فقد جعل مهمتها تقبل الصور عن الحواس ، وأسماها ابن سينا (ذاتية = حواس) . فضلا عن ذلك أوكل لهذه القوة مهمة جديدة عندما أشار إلى تقبلها الصور الواردة من داخل النفس وأسماها

1 - الفارابي ، كتاب الشعر ، تحقيق : محسن مهدي ، في : مجلة شعر ، العدد (12) ، بيروت : 1959 ، ص92 .
2 - أرسطو طاليس ، في الشعر ، تحقيق : شكري محمد عياد ، القاهرة : دار الكتاب العربي ، 1967 ، ص194 .
3 - الفارابي ، كتاب الشعر ، مصدر سابق ن ص93- 94 .

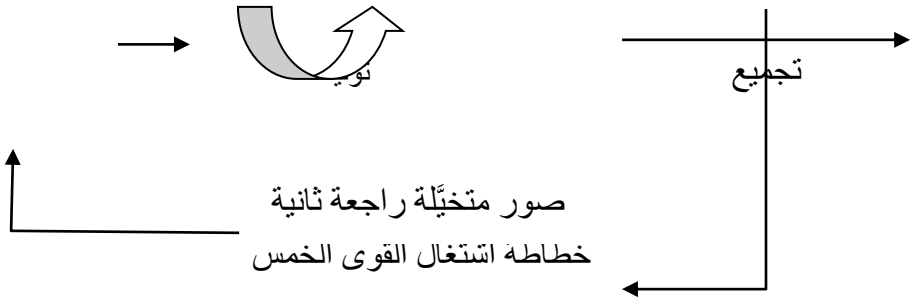
(عرضية = توليدية) ، إذ يقول :" قد يشاهد قوم من المرضى والممرورين صورا محسوسة ظاهرة ، حاضرة ، ولا نسبة لها إلى محسوس خارج . فيكون انتقاشها إذن : من سبب باطن . أو سبب مؤثر في سبب باطن . والحس المشترك قد ينتقش أيضا من الصور الجائلة ، في معدن التخيل والتوهم . كما كانت هي أيضا تنتقش في معدن التخيل والتوهم ، من لوح الحس المشترك "[1]. وعليه فان فعالية التخيل عند الإنسان على وفق القول السابق لا تخضع لشرط وجود الحواس ، ولكن يتعدى الأمر ذلك إلى عملية ابتكار لصور متخيلة تتولد بموجب عوامل نفسية داخلية (عرضية) الأمر الذي جعل الخيال يدخل مرحلة جديدة في الخطاب السينوي عندما اقترن بالجانب السيكولوجي .

ثانيا – قوة الخيال (المصورة) : انساق ابن سينا في تحديد مهمة هذه القوة وراء معلمه ، إلا انه وسّع من دائرة عملها عندما أضاف إليها مهمات أخرى توليدية تركيبية من صور مخزونة ، إذ يقول : " قد تخزن القوة المصورة أيضا أشياء ليست من المأخوذات عن الحس ، فان القوة المفكرة قد تتصرف على الصور التي في القوة المصورة بالتركيب والتحليل لأنها موضوعات لها ، فإذا ركبت صورة منها أو فصّلتها أمكن أن تستحفظ فيها "[2]. وبذلك فان قوة الخيال هذه تتجاوز المحسوسات إلى المدركات العقلية .

ثالثا – القوة المتخيلة : اختلف ابن سينا مع الفارابي في تحديد موقع هذه القوة ، فقد أنزلها في التجويف الأوسط من الدماغ بعد أن كانت عند معلمه في القلب[3]. ويركز في هذه القوة على طبيعتها الابتكارية ومديات قدرتها على المحاكاة من غير أن تتقيد بالحس الخارجي ، فتنتج صورا ليس لها نظير في الواقع ، وفي ذلك يقول : " نعلم يقينا إن في طبيعتنا أن نركب المحسوسات بعضها إلى بعض ، وأن نفصل بعضها عن بعض ، لا على الصورة التي وجدناها عليها من خارج ، ولا مع تصديق بوجود شيء منها أو لا . فيجب أن تكون فينا قوة نفعل ذلك بها . وهذه هي التي إذا استعملها العقل تسمى مفكرة وإذا استعملتها قوة الحيوانية تسمى متخيلة "[4]. كما لا يقف عمل المتخيلة عنده على التصرف الابتكاري في صور المحسوسات بل يتعداه إلى التصرف في المعاني الجزئية التي يدركها الوهم ، وفي ذلك يقول : " وتخدم الوهم قوة رابعة لها أن تركب وتفصل ما يليها من الصور المأخوذة عن الحس والمعاني المدركة بالوهم . وتركب أيضا الصور بالمعاني ، وتفصلها عنها . وتسمى عند استعمال الوهم ، متخيلة "[5]. ومن خلال ما تقدم يرى الباحث أن وظيفة المتخيلة لا تقتصر على التفريق والجمع بين صور المحسوسات والمعاني (عملية الابتكار) التي يهتم بدراستها علماء النفس المحدثون ، وإنما تقوم المتخيلة عند ابن سينا باستعادة صور المحسوسات والمعاني الماضية لأنها دائمة العرض للصور والمعاني المخزونة في المصورة والحافظة وينتج عن ذلك استعادتها في الشعور فهي نوع من الذاكرة . وقد فطن ابن سينا إلى إن هنالك تشابهاً بين الخيال والذاكرة من حيث الوظيفة ، فيما لا فارق بينهما إلا من حيث ارتباطهما بالزمان . فالذاكرة تستعيد صوراً أو معانٍ أدركت في الماضي ، أما التخيل فيستعيدها ويدركها من حيث هي صور أو معان موجودة الآن . ولكي نلخص ما تقدم من قوى النفس عند ابن سينا وآلية اشتغال القوى الخمس ، أمكننا ترتيب هذه الآلية بالخطاطة الآتية :



1 - ابن سينا ، الإشارات والتنبيهات ، تحقيق : سليمان دنيا ، ص871-
2 - ابن سينا ، النفس من كتاب الشفاء ، مصدر سابق ، ص
3 - ابن سينا ، النجاة ، مصدر سابق ، ص275 .
4 - محمد عثمان نجاتي ، الإدراك الحسي عند ابن سينا ، مصدر
5 - المصدر نفسه ، ص 195 .



لقد أصاب ابن سينا بعدا سيكولوجيا للخيال عندما وجده يوفر متنفسا للإنسان يساعده على تجاوز الكثير من الضغوط النفسية التي تقابله . فالنفس الإنسانية حين تخفق في إشباع حاجاتها الحسية والشهوات والغرائز تركن إلى تذكر اللذات الحسية بواسطة التخيل ، وفي ذلك يقول ابن سينا : " فليس كل اللذيذات تصدر عن الحس ، أو هي آخر الأمر تعود إلى الحس فالحس هو مدار الخيال ، واللذة التي تحدث عن الخيال مرجعها إلى الحس "[1]. وبذلك فان ابن سينا في قوله المتقدم إنما دعا إلى مبدأ (التعويض) الذي شاع عند النفسيين المحدثين والذي عدوه " آلية نفسية يخفي الإنسان بواسطتها صفة غير مرغوب فيها عن طريق إظهار صفة مرغوب فيها ثم المبالغة في إظهار هذه الصفة الأخيرة "[2].

صب ابن سينا جهوده في دراسة مفهوم الخيال من جانب فعل (التخييل) أكثر مما ركز على فعل التخيل . كما اهتم بالمتلقي أكثر من اهتمامه بالمبدع (الشاعر) أو بذاته ، وانه فهم الشعر على أساس انه نشاط تخييلي . وان فهم (الشيخ) لطبيعة الخيال ووظيفته جاء ليؤكد أن الخيال وسيط بين المبدع والمتلقي ، وان على كل منهما أن يمارس التخيل بنفسه حتى يقيم الصورة الفنية في ذهنه وينفعل بها .

والحال أن فكرة التخييل هي الفكرة التي اطمأن إليها ابن سينا وأخذها قاعدة لتفسير العمل الفني على أساس أن الكلام المخيل موجه إلى مخاطبة الغير وهي ميزة تدلل على ارتباط الشعر بالمنطق عند العرب . يقول ابن سينا في ذلك : " القول الصادق إذا حرف عن العادة والحق به شئ تستأنس به النفس ربما أفاد التصديق والتخييل معا وربما شغل التخييل عن الاتفاق إلى التصديق والشعور به ، والتخييل إذعان والتصديق إذعان لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بالقول نفسه ، والتصديق إذعان لقبول أن الشي على ما قيل فيه ... والشعر قد يقال للتعجب "[3]. وعلى ذلك فكما أن الجدل يراد به إقناع الغير ويعتمد على المقدمات المقبولة لدى الجمهور فكذلك الشعر يراد به إيقاع المعاني في نفوس السامعين ، فالتخييل الشعري إذن نظير التصديق الجدلي الخطابي .

الغزّالي : (طوس 1058 م – 1111 م)

ارتسم الغزالي أثر الفارابي و أبن سينا في تقسيمهما للقوى المدركة الباطنة ، فقسم القوى على ثلاثة أقسام ، وبين علاقة كل قوة من هذه القوى بمفهوم الخيال ، وهذه القوى: أولا : القوة الخيالية : وتعمل على " بقاء صور الأشياء المرئية بعد تغميض العين ، بل ينطبع فيها ما تورده الحواس الخمس ، فيجتمع فيها وتسمى الحس المشترك "[4]. والمقصود بالصور هنا ما يرتسم عن الموجودات في الحواس ، وهذا يعني إن الوجود الخيالي لا يتحقق من وجهة نظر الغزالي إلا بادراك أشياء موجودة في الخارج (أجسام) وتسهم صورها الغائبة عن الحس بتكوين الوجود الخيالي ، فإذا لم تكن هذه الصور موجودة لم يكن الخيال . بمعنى أن الوجود الخيالي يعتمد على الوجود الذاتي الحقيقي ، لا كالوجود الحدسي الذي يمكن له أن يتصور أشياء ليس لها وجود ذاتي في الخارج . وبذلك فان الغزالي احتذى حذو سلفيه الفارابي وابن سينا في جعل الصورة الخيالية تعتمد الحواس في تشكلها ، وفي الوقت نفسه يتعارض معهما عندما جعل هذه القوة والحس المشترك قوة واحدة بعد أن كانت عند الأقدمين قوتين منفصلتين ولكل منهما آلية اشتغال مستقلة . علاوة على ما تقدم فان هذه القوة لها القدرة على إدراك الجزئيات الشخصية من دون الكليات العقلية ، وكذلك فإنها تحس في الألم واللذة من المحسوسات الظاهرة ، وهذا ما لم يدع إليه

---

1 - عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط3 ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 1986 ، ص141 .
2 - فاخر عاقل ، معجم علم النفس ، ط1 ، بيروت : دار العلم للملايين ، 1971 ، ص 26 .
3 - ابن سينا ، الشفاء ، مصدر سابق ، ص 24-25 .
4 - الغزالي ، تهافت الفلاسفة ، تحقيق : سليمان دنيا ، ط4 ، القاهرة : دار المعارف ، 1966 ص252 .

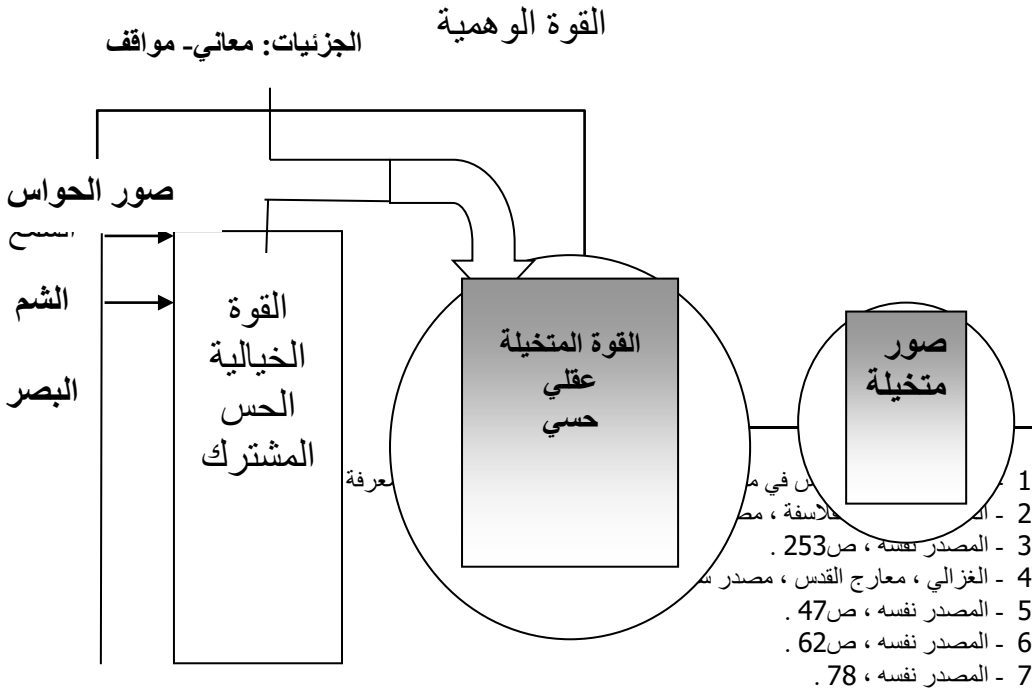
الفارابي من قبل[1].

ثانيا : القوة الوهمية : وتدرك هذه القوة المعاني "والمراد بالمعاني مالا يستدعي وجوده جسما ولكن قد يعرض له أن يكون في جسم ، كالعداوة والموافقة "[2].

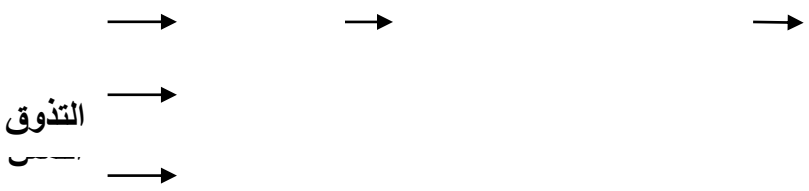
ثالثا : القوة المتخيلة : وهذه القوة "تركب الصور المحسوسة بعضها مع بعض ، وتركب المعاني على الصور . ولذلك يقدر الإنسان على أن يتخيل فرسا يطير ، وشخصا رأسه رأس إنسان ، وبدنه بدن فرس إلى غير ذلك من التركيبات ، وان لم يشاهد مثل ذلك "[3]. وللقوة وجهان أحدهما يلي جانب الحس ويقبل منه الصورة المحسوسة ، كما يؤدي إليها الحس حقيقة ومجازاً . والآخر يلي جانب العقل ، ويقبل به الصورة المعقولة كما يؤدي إليه الفكر العقلي حقا وباطلا[4]. وان عملية إدراك ما في هذه القوة من معطيات معرفية يقوم على أساس أن " النفس تدرك ما تركبه من الصور بواسطة الحس المشترك وما تركبه وتفصله من المعاني بواسطة القوة الوهمية "[5] .

ويرى الباحث أن الغزالي قد أدرك مصدرين مهمين للقوة الخيالية في تكوين المعرفة الخيالية ، أولهما الحواس الظاهرة والآخر القوة المتخيلة . أما الحواس الظاهرة فقد كشف الحديث عن المعرفة الحسية موضوعات هذه المعرفة ووسائلها ودرجة اليقين فيها . فالقوة الخيالية تأخذ الصور الحسية للموضوعات المادية في العالم الخارجي التي أدركتها الحواس الظاهرة ، إلا أنها في عملها هذا أكثر تجريدا من الحواس لأن " إدراك الخيال وتجريده أتم قليلا وأبلغ تحصيلا ، فأنه لا يحتاج إلى المشاهدة ، بل يدرك مع الغيبوبة ، إلا أنه يدرك مع تلك اللواحق والغواشي من الكم والكيف وغير ذلك "[6].

أما بخصوص القوة المتخيلة وصلتها بالمعرفة الخيالية ، فأنها تكون بادراك معطيات هذه القوة التي تحصل فيها المحسوسات والمعقولات دفعة واحدة أو بالترتيب إذ " قد تقع الصور في التخيل دفعة واحدة كالمرآة المقابلة للمرآة تقع الصورة في إحداهما كما تقع في الثانية دفعة واحدة . وذلك إذا كانت الصورة وقعت في البصر الحاس أولاً . أما المسموعات بالسمع فتقع فيه على ترتيب وتدريج على حسب تعاقب الحروف والكلمات . وأما من جانب العقل فالمعقولات قد تقع فيه دفعة واحدة كالمرايا المقابلة "[7]. الأمر الذي يجعل الخيال في حالة تعامل مع الصورة المحسوسة والمعقولة ، فأن " غلب على الخيال جانب الحس شُبّه كل معقول بمحسوس ، وأن غلب عليه العقل شبّه كل محسوس بمعقول "[8] . وعلى وفق ذلك فان التخيل عند الغزالي " فيصل بين العالمّين وحاجز بين البحرّين ومفصل بين الحكمين ، ولولاه لما بقي محسوس ومعقول للإنسان ، ولا كانت الصورة والمعنى مدركين بمدرك الحس والبرهان "[9]. ولكي نلخص ما تقدم من قوى النفس عند الغزالي وآلية اشتغال القوى الثلاث ، أمكننا ترتيب هذه الآلية بالخطاطة الآتية :



1 - ... في م...
2 - ال... فلاسفة ، مص...
3 - المصدر نفسه ، ص253 .
4 - الغزالي ، معارج القدس ، مصدر س...
5 - المصدر نفسه ، ص47 .
6 - المصدر نفسه ، ص62 .
7 - المصدر نفسه ، 78 .
8 - المصدر نفسه ، ص78 .
9 - الغزالي ، معارج القدس ، المصدر السابق ، ص79 .



خطاطة آلية اشتغال القوى الثلاث

من جانب آخر عقد الغزالي للخيال فائدة في تقويم المعارف العقلية وهذه واحدة من جملة خواص يتصف بها الخيال . وأول هذه الخواص ، انه من طينة العالم السفلي الكثيف ، لأن الشي المتخيل ذو مقدار وشكل وجهات محصورة مخصوصة ، وهو على نسبة من المتخيل من قريب أو بعيد . ومن شأن الكثيف الموصوف بأوصاف الأجسام أن يحجب عن الأنوار العقلية المحضة التي تتنزه عن الوصف بالجهات والمقادير والقرب والبعد . أما الخاصية الثانية ، فان الخيال إذا صفيّ ودقق وهذب وضبط ، صار موازيا للمعاني العقلية ومؤديا لأنوارها ، غير حائل عن إشراق نور منها . والخاصية الأخيرة ، إن الخيال في بداية الأمر محتاج إليه جدا لتضبط به المعارف العقلية ، فلا تضطرب ولا تتزلزل ولا تنتشر انتشاراً يخرج عن الضبط ، فنعم المعين المثالات الخيالية للمعارف العقلية[1].

ابن عربي : (الأندلس 1165م – 1240م)

تعددت النواحي التي طرقها ابن عربي في مسعاه المعرفي ، فهو فيلسوف وصوفي وشاعر ، وأراد أن يصيّر من (التصوف)* شبه نظام فلسفي مبني على التخير القائم على الأخذ من مذاهب فلسفية متعددة . أفرد ابن عربي للخيال مكانة في خطاباته ، فقد عقد في كتابه (الفتوحات المكية) مواضعاً بيّن فيها أهمية الخيال ودوره في تجلي الحقيقة عند الإنسان ، ومع أن نظرته للخيال كانت على النقيض من اتجاه الخيال المجازي إلا انه كان فهما للخيال بوصفه طاقة إبداعية خالقة لكل أنواع صور التفكير على النحو الذي سنجده عند النقاد الغربيين الذين جاءوا من بعده أمثال (شيللي) و (كولردج) و (ووردزورث) وغيرهم من فلاسفة الرومانتيكية وشعرائها ، يقول ابن عربي في الخيال "ليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجودا من الخيال ، فيه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي ، فهو أعظم شعائر الله على الله . وذلك أن الخيال وان كان من الطبيعة ، فله سلطان عظيم على الطبيعة بما أيده الله من القوة الإلهية "[2]. وهو في قوله السابق إنما يشارك بعض الفلاسفة المسلمين الذين رأوا في الخيال " المقام الأول إلى مراقبة معالم الوحدانية وتعزيزها "[3].

أقام ابن عربي نظريته في الخيال على دعامتين : أولاهما إن الوجود خيالي وصور الأشياء التي يظهرها الحس ثابتة في حين أن الصور في حالة تحول وتبدل وهدم وبناء مع تدفق لحظات الزمان ، ويتخذ من سرعة تبدل صور الأحلام مدخلا لفهم ذلك الموقف ، فصور الأحلام يصعب تذكرها عند الإنسان بعد استيقاظه من النوم . والدعامة الأخرى إن قوة خيال الإنسان فيها قدرة التمثل والتخيل وان هذه القدرة تجعل الإنسان يتخيل الصور التي يريدها ثم يتمثلها ، أي يتقمصها ويدخل فيها .

والحق أن الخيال أو البرزخ أو الجبروت** كما يطلق عليه ابن عربي في مواضع ، يوفر سبيلاً نحو تحديد علاقات الوجود الثنائية التي تنشأ بين الذات الإلهية والعالم . وعد ابن عربي

---

1 - عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، مصدر سابق ، ص82 .

* - التصوف ليس مبدأ أو مذهبا بل نزوع أو ميل ذاتي تأملي يعتمد على الخيال والتجربة معاً ، وهو متغير لا يمكن أن يعبر عنه بنحو واحد دائماً ، بل هو على العكس يختلف بين فرد وآخر ، ويمثل أوسع تباين من ردود الفعل الناجمة عن مؤثرات ذات ضروب شديدة التعقيد . والتصوف رؤية الكون بعين النقص ، بل غض الطرف عن كل نقص ، ليشاهد من هو منزه عن كل نقص .
للمزيد ينظر : عدنان حسين العوادي ، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي ، بغداد : دار الرشيد للنشر ، 1979 ، ص 26 .

2 - ابن عربي ، الفتوحات المكية ، ج3 ، بيروت : دار صادر ، د . ت ، ص508 .

3 - محمود النداوي ، المخيال العربي الإسلامي ، في : مجلة إسلامية المعرفة ، العدد (14) ماليزيا : 1998 ، ص198 .

** - يستخدم ابن عربي في مواضع كلمة البرزخ أو الجبروت للدلالة على الخيال ن وفي ذلك يقول ابن عربي (فان قلت وما عالم البرزخ قلنا عالم الخيال ويسميه أهل الطريق عالم الجبروت) .
للمزيد ينظر : ابن عربي ، الفتوحات المكية ، ج2 ، ص 129 .

الخيال السبيل القادر على تلقي طرفي هذه الثنائية ، لأن الخيال من وجهة نظره قابل لكل الصفات المتقابلة وجامع لكل الثنائيات المتعارضة وهو " أوسع الكائنات وأكمل الموجودات ، مع انه في تحرك دائم ، موجود – معدوم ، معلوم – مجهول ، منفي – مثبت في اللحظة نفسها "[1].

ميز ابن عربي بين جانبين للخيال ، أولهما يتصل بالمعنى السيكولوجي بوصفه أداة إنسانية للإدراك والمعرفة . والآخر ما يمكن أن يطلق عليه الخيال الوجودي بجانبيه (الفيزيقي) و(الميتافيزيقي) ، فأطلق على الأول تسمية (الخيال المتصل) في حين أسمى الثاني (الخيال المنفصل) وصيّر العلاقة بين الاثنين علاقة الجزء (المتصل) بالكل (المنفصل) ، وفي ذلك يقول : "إن المتصل يذهب بذهاب المتخيل ، والمنفصل حضرة ذاتية قابلة دائما للمعاني والأرواح فتجسدها بخاصيتها ، لا يكون غير ذلك . ومن هذا الخيال المنفصل يكون الخيال المتصل . والخيال المتصل على نوعين : منه ما يوجد عن تخيل ، ومنه ما لا يوجد عن تخيل كالنائم عندما يتخيل ما يراه من صور في نومه . والذي يوجد عن تخيل ما يمسكه الإنسان في نفسه من مثل ما أحس به أو صورته القوة المصورة إنشاءً لصورة لم يدركها الحس من حيث مجموعها ، لكن جميع آحاد المجموع لابد أن يكون محسوسا "[2]. وانتهى ابن عربي إلى أن الخيال المتصل (السيكولوجي) يرتبط بالمتخيل (الإنسان) وان هذا الخيال قد تتشكل فيه الصور بطريقة غير قصدية مثل الصور التي يراها الإنسان في حالة النوم . فهذه الصور لا تتشكل بفعل إرادي بل تتكون بطريقة عفوية حين تسكن الحواس وتنشط هذه القوة في الإنسان بفعل النوم . أو الصور التي تتشكل بطريقة قصدية ، وهنا الخيال ينتج عن فعل إرادي قادر على الاحتفاظ بالصور المدركة حسيا أو التأليف بينها ، الأمر الذي يؤدي إلى ابتداع صور جديدة ليس لها وجود حسي حتى لو انتزعت عناصرها المختلفة من الصور الحسية . أما الخيال المنفصل (الوجودي) يشتمل على كل مراتب الوجود بدءً من أعلاها مقاماً (الخيال المطلق = الميتافيزيقي) وصولا إلى أدناها المتمثل بالعالم الحسي كما يحددها ابن عربي ومركزاً في الوقت نفسه على المقام الأعلى (الخيال المطلق) أو ما أسماه (برزخ البرازخ) بوصفه ممثلاً للحضرة المعقولة التي تجلّى فيها الحق بأعيان صور الممكنات ، وهي مرتبة التمثل الإلهي من الوحدة الذاتية المطلقة إلى التعين المحدود بمراتبه المختلفة .

عدّ ابن عربي حضرة الخيال أوسع الحضرات لأنها تقبل كل شي بذاتها حتى المحال الذي لا يتصور الإنسان وجوده . وبذلك أوكل للخيال أو البرزخ مهمة " تضييق المسافة بين الذات الإلهية والعالم ، وإظهار صور المحال إلى حضرة الحواس "[3].

إن المعنى الجذري الذي يؤسسه ابن عربي للخيال يبدأ من فهمه الدقيق للنفس الإنسانية ، ومعرفته لقدراتها غير المحدودة ، وأنها قبل كل شئ مخلوقة على الصورة الإلهية المبدعة . فهو لا يتردد عن نعت الخيال بـ (الإنسان الكامل) بحسب العرفان الصوفي ، وفي أحايين أخر ينعته بـ (الإمام الأعظم) لأن له التصرف والتحكم في الكيفية التي يوجد عليها الإنسان وفي ذلك ينشد :

إن الخيال هو الذي يتحكّمُ ... في أصْلِهِ وهو المزاجُ الأقدمُ
فتراه يحكمُ في المزاج وفي النّهى ... من نفسه فهو الإمام الأعظمُ
يقضي على سرّ الوجود بحاله ... مَنْ جسّم المعنى فذاك الأحْكَمُ
ويحدّ من لا يعتريه تحيّزٌ ... بتحيُّزٍ وتَيقُّنٍ يُتوهّمُ
ويقسّم الأمْرِ الذي ما فيه تقـ ... ـسيم ويُفنى ما يشاء ويحكُمُ [4]

ولعل ابن عربي قد سبق الآخرين عندما اهتدى إلى أن الخيال له وظيفة في ظاهرة الاختراع والإبداع ، وانه أداة للمعرفة بل هو جميع أدوات المعرفة الأخرى (العقل والحس) وانه " قوة خلاقة مبدعة لأرقى علوم المعرفة "[5]، وان الأفراد من وجهة نظره متفاوتون في استعداداتهم ومواهبهم في تفصيل ما تتضمنه النظرة أو اللحظة من علوم شبيهة كل الشبه بما يقوله أحد الباحثين المحدثين عن الكشف العلمي عن طريق الخيال* . ذلك أن الإنسان يبدأ عادة

---

1 - أودنيس ، الصوفية والسوريالية ن ط2 ، بيروت : دار الساقي ، 1995 ن ص77 .
2 - ابن عربي ، الفتوحات المكية ، ج2 ، ص311 .
3 - نصر حامد أبو زيد ، فلسفة التأويل ، بيروت : دار التنوير ، 1983 ، ص55 .
4 - أمين يوسف عودة ، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ، مصدر سابق ، ص 142 .
5 - عماد فوزي شعيبي ، الخيال ونقد العلم ، مصدر سابق ، ص21 .
* - أكد الباحثون المحدثون على أهمية الخيال ودوره في الاختراعات والاكتشافات العلمية الحديثة . ولعل الباحث الدكتور (بيردمور بيفردج) أكد بشكل كبير على دور الخيال في العملية الإبداعية ويضرب عددا من الأمثلة كدليل على ذلك . إذ يرى

بملاحظة الأشياء ثم يكوّن لنفسه فكرة خيالية غير شعورية عما يراه (الإشراقة الخيالية) وتسطع هذه الفكرة عادة على هيئة حدس خيالي أو شعور غامض بحقائق الأشياء . ويرى ابن عربي إن الخيال " هو الذي يؤدي الوظيفة الكبرى في الكشف عن القوانين . والتفكير الخيالي الحر هو التفكير المنتج حقاً ، لكنه لا يكون منتجاً بمعنى الكلمة إلا بعد استنباط التفاصيل التي تتضمنها تلك النظرة الخاطفة أو تلك الضربة أو الرمية أو اللحظة "[1].

المبحث الثاني

الخيال في الخطاب النفسي وأنواعه :

شغل مفهوم الخيال رقعة مهمة في مساحة الخطاب النفسي ، فقد استأثر البحث في موضوع الخيال قدراً كبيراً من بحوث النفسانيين منذ أن أنشأ العالم النفساني (فندت *Wundt*) مختبره النفسي في مدينة ليبزج الألمانية عام 1879م . حيث أخذت جهود النفسانيين بالظهور للوقوف على طبيعة الخيال ووظيفته وصلته بالتفكير .

لقد أدرك النفسانيون أن معرفة العالم الخارجي عند الإنسان تتطلب منهم معرفة أبهامات المساحة الفاصلة بين الإحساس والعقل ، فوجدوا في الخيال سبيلاً يساعدهم في إيجاد الحلول لتساؤلاتهم الملحة وفي " تجاوز الحقائق المعطاة "[2]. وتتلخص معرفة العالم الخارجي في مجموعة الصور التي يكونها الإنسان عن هذا العالم وفي مجموعة الرموز والمعاني التي يصوغها في استخداماته لمعالجة ذلك العالم ، أو في معالجة جسمه من حيث هو جزء من العالم الخارجي . ويمكن تحديد المراحل التي تصل بين المحسوس والمعقول ، أي الفعاليات التي تجرى في المساحة المتقدمة في الظواهر الآتية :

المدرك الحسي ← الصورة ← الرمز ← المدرك العقلي

وتكون هذه الظواهر الأربع حلقات متصلة ، أي انه من المحال من وجهة نظر النفسانيين قطع الصلة بين محتويات الشعور من صور ومعان وبين عالم المدركات الخارجية . فإذا صح القول بان المعقول هو شئ مختلف عن المحسوس فمما لا شك فيه أن شيئاً من آثار المحسوس لا يزال عالقاً على الدوام بالمعقول مهما كان مجرداً ، ولهذا السبب تشمل عملية التصور الذهني *Mental representation* بمعناها الشامل ثلاث عمليات هي :

1 - التصور الحسي ألاسترجاعي *Reproductive imagination or imagery* .
2 - والتخيل التأليفي *Constructive imagination* .
3 - التفكير *Thinking* .

وتنحصر أوجه الاختلاف بين هذه العمليات الثلاث في نقطتين : أولاهما ، محتويات الشعور من صور ومعان . والأخرى مستوى النشاط الذهني .

نظر النفسانيون إلى الخيال بوصفه شكلاً من أشكال التجربة العقلية ، وقد يتحدد ذلك في مجال أو آخر من مجالات التجربة العقلية مثل البصر والسمع والذوق والحس الحركي ، وقد

إن أعمال العالم (نيوتن) تعتمد الخيال المتأهب ، ومن بين الحقائق الكيماوية استطاع خيال العالم (دالتون) البناء أن يشيد النظرية الذرية ، وقد منحت الطبيعة العالم (دافي) موهبة تخيلية غزيرة ، أما (فرداي) فقد مارس هذه الموهبة على الدوام وترجع قدرته كمكتشف إلى حد كبير على القدرة الدافعة (الخيال) . وبذلك فان هذا التأكيد على الخيال إنما يدعم وجهة نظر ابن عربي في الخيال ودوره في العملية الإبداعية والأختراعية .
للمزيد ينظر : بيردمور بيفردج ، فن البحث العلمي ، ترجمة : زكريا فهمي ، القاهرة : دار النهضة ، 1963 ، ص101

1 - محمود قاسم ، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي ، القاهرة : مطابع سجل العرب ، 1969 ، ص 63 .
2 - محمد جميل شلش ، الخيال الإبداعي في شعر بدر شاكر السياب ، في : مجلة الأقلام ، العدد (5) ، بغداد : 1998 ، ص 30 .

يشمل حتى المواقف والحوادث المختلفة . كما يصف النفسانيون تجربة الخيال كما لو كانت وجوداً متحققاً في الواقع فعلاً ، غير انه لا يتوفر للشخص في وقت قيام هذه التجربة أي وجود لإثارة فيزيائية توازي الشعور بهذه التجربة . والخيالات على العموم هي تجارب قصيرة وعابرة وغير جلية وتنقصها التفاصيل ، غير أن هنالك بعض الأشخاص ممن يتمتعون بقوة خصبة من الخيال ، فيشعرون بخيالاتهم واضحة جلية ومفصلة وكأنها في متناول أحاسيسهم في لحظة التخيل .

وظائف الخيال في المنظور النفسي :

تزايد الاهتمام في القرن العشرين بمفهوم الأحلام بمظاهره النفسية والوظيفية ، فقد انسحب الاهتمام على التجارب المشابهة للأحلام كالتصور والخيال وأحلام اليقظة وغيرها من التجارب التي تتشاطر جميعها في أنها تقع في مرتبة وسطى يصعب فيها التفريق بين ما هو واقعي وغير واقعي بالنسبة للشخص الذي تعرض له .

لقد نظر النفسانيون إلى الخيال على انه عملية بايولوجية عقلية تُسّهل على الشخص مواجهة الواقع وقبوله ، فهو يوفر للبعض بديلاً عن الواقع وملجأ منه في بعض الظروف والحالات ، كما انه وسيلة مستطاعة لإرضاء الأماني والرغبات بما يمتلكه من عمليات تعويضية تسهم في إنجاز الأشياء التي لا يستطيع الشخص إنجازها واقعياً ومن ثم إنقاص التوتر والتخفيف من الإجهاد . فنظر (فرويد : النمسا 1856 – 1939) إلى الخيال بوصفه أسلوبا في التفكير ، ويعتمد على الوسائل الحسية من بصرية أو سمعية أو حركية في إثارته وفي تكوين محتواه . والذي يفرق بين أن يكون الخيال خيالاً أو حلم يقظة ، هو مقدرة الفرد على التفريق بينه وبين الواقع ، فالشخص كامل النمو الذي لا يستطيع مثل هذا التفريق يعد واهماً وفي حالة هلوسية ، وبحسب رأي فرويد " فان الخيالات إذا أصبحت في غاية البذخ وفي غاية القوة ، فإن الحالة تصبح مهيأة للاضطراب النفسي والعقلي ، فالخيالات فوق ذلك ، إنما هي الأعراض العقلية التي تسبق مباشرة ظهور الأعراض المؤلمة التي يشكو منها مرضانا "[1]. وهكذا فان أحلام اليقظة عند فرويد هي خيالات من صنع عقل له القابلية على القيام بذلك ، وهي خيالات تظل طبيعية مهما كان محتواها ما دام الشخص الحالم يستطيع التمييز بينها وبين الواقع ، ويتمكن من التخلي عنها بإرادته ، وفشله في ذلك إنما يؤذن بعجزه عن القبض على ناصية تفكيره ، وفي هذا الفشل يجد طريقه إلى مشاركة المريض العقلي أوهامه وهلوساته . أما النفساني (يونج) فيضفي على الخيال أغراضاً ومفاهيم ، فهو يعتقد بأن الذهن وبدعم خاص من المخيلة قادر على تنظيم نفسه ذاتياً . وان نموذج يونج عن الخيال هو نموذج عن آلية مدفوعة بالحاجة للتوازن أو التنبيه أو التعديل ، ولا يهدف الخيال عنده إلى كشف حقائق هذا العالم ، بل ينزع نحو الحقائق الكونية التي هي فعلاً رؤى تفاؤلية متناغمة تستمد مقوماتها وأشكالها الخاصة من مآخذ هذا العالم[2]. في حين أدرك أصحاب المدرسة السلوكية أهمية الخيال للشخص بوصفه مرشداً للعقل ويوجهه من خلال تحويل الحاجات والمواقف الخاصة إلى صور عقلية متخيلة تلبي الرغبات الشعورية التي لها تمثلات داخلية خاصة بهذه المواقف . فالخيال عند السلوكيين يعد مرحلة علاجية متقدمة تسهم في علاج الشخص القلق ، فهم يرون أن الأشخاص الذين يعانون من أزمات قلق دائم يمكن تحريرهم من هذا القلق عن طريق تخيل مواقف لها مساس بموضوع القلق ومن ثم وضع اليد على المسببات التي تؤدي إليه . وهكذا يصبح الخيال علاجاً يُسهِل عمل السلوكيين[3]. في حين وجد أصحاب المدرسة الترابطية ان العناصر الأولى التي تتألف منها جميع ظواهر الإدراك هي

---

1 - علي كمال ، أبواب العقل الموصدة ، ط2 ، بغداد : دار واسط ، 1990 ، ص511 .

2 - ت ، ي ، أبتر ، أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع ، ترجمة : صبار سعدون ، بغداد : دار المأمون ، 1989 ، ص 239 – 240 .

3 - جورج أم غازدا و ريموند جي كورسيني وآخرون ، نظريات التعلم ، ج1 ، ترجمة : علي حسين حجاج ، الكويت : مطابع الرسالة ، 1983 ، ص 129 .

الاحساسات البسيطة المختلفة ، ولهذا فان تطبيق هذه النظرة في تعليلها للعمليات العقلية من تذكر وتخيل وتفكير ، يُظْهِر أن لهذه العمليات عناصر تتألف منها وهي الصور العقلية التي سميت بـ (الذرات النفسية *Atomes Psychiques*) ، وان لكل إحساس صورة تقابله وتعد نسخة صادقة لهذا الإحساس ، غير أنها أقل وضوحاً منه . لقد كانت النتيجة المنطقية لرؤى الترابطيين هذه ، أنه بمقدار ما توجد أحساسات مختلفة توجد صور عقلية مختلفة لتكوين التخيل ، كما نادوا إلى وجود صور بصرية وسمعية وذوقية ولمسية وعضلية وحركية بمختلف صورها . أما عوامل تركيب الصورة العقلية المتخيلة فقد حصرت في قوانين التداعي الأولية الشهيرة من تحاور وتشابه وتضاد[1]. هذا ويمكن على وفق ما تقدم تلخيص فوائد الخيال من وجهة نظر النفسانيين بالآتي :

1 – يظل الخيال جزءاً أساسياً وفعالاً في حياة الشخص العقلية منذ الصغر وحتى مرحلة الكبر ، فهو يُذكر الشخص بأحلام طفولته ، كما يمكنه من العيش فيها عندما يشاء بالحرية التي لا ينازعها شئ .

2 – يوفر الخيال للشخص بديلاً عن الواقع الذي لا يحتمل أو الذي لا يمكن مواجهته ، وقد يكون الخيال ملجأ مؤقتاً له من هذا الواقع . فكلما زادت مقدرة الشخص على التخيل ، تمكن من مواجهة الواقع إن لم يكن بملاقاة ضرورات هذا الواقع ، فبتفادي وطأته .

3 – يُمَكِن الخيال الأشخاص من تحقيق الرغبات والأماني التي يصعب أو يتعذر تحقيقها لسبب أو آخر بأي طريقة عملية أخرى ، وفائدة ذلك هي في تجنب عواقب الحرمان وما له أن يحدثه في النفس من اثباطات وتوترات . وفعل الخيال هنا يبدو لأول وهلة وكأنه إذكاء لشعواء هذه الرغبات والأماني ، غير أن نتيجته هي في إطفاء هذه الشعواء وإخمادها ولو إلى حين .

4 – يعطي الخيال للشخص إمكانية التعويض عن الأشياء التي يتعذر الحصول عليها أو عن شئ فقده ولا يمكن استعادته . فالكثير من الأشخاص يحتفظون في ذاكرتهم بخيالات يمكن استعادتها واستعمالها كبديل لما كان أو لما يمكن ولكن يصعب الوصول إليه . فمهما كانت مقدرة الشخص على تقبل الواقع مقدرة عالية ، إلا انه يظل في حاجة إلى التعويض الخيالي عن بعض ما يسعى إليه وتعذر عليه ، أو فقده بدون رجعة من محتويات هذا الواقع .

5 – توفر الخيالات للشخص المجهد والمثقل بالكوابت اللاواعية ، أو الواعية والمحبوسة التي لا طريق هنالك للتخفيف من حدتها وضيقها ، ومثل هذه العملية من التنفيس بالخيال تقلل من التوترات النفسية . كما تمكن الشخص من إعادة النظر في مشكلاته وصراعاته وبصورة أكثر عقلانية وواقعية .

6 – يعطي الخيال بعداً آخر من حيث الزمان والمكان الذي له أن يمد الواقع إلى أبعد مما هو ، وأن يمكن الشخص من الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل .

7 – توفر الخيالات للشخص الخجول والمتهيب من مواجهة الواقع ، أن يمد تفكيره للمستقبل وأن ينظر في احتمالاته وأن يقوم بالخيال بأجراء تمرين أولي لاختبار المستقبل ، وفي هذا الأجراء ما قد يمكنه من تجنب المخاطرة والمجازفة من مواجهة مستقبل غير منظور .

---

1 - يوسف مراد ، مبادئ علم النفس العام ، ط4 ، القاهرة : دار المعارف ، 1962 ، ص 260 .

8 – يحافظ الخيال على إبقاء الحياة النفسية للشخص في حالة توازن ، فالخيال يفعل ذلك عن طريق تزويد الشخص بعون داخلي متجدد يساعده على الوصول إلى توازن عاطفي ، وبفعله هذا فانه بمثابة عملية دائمة لشفاء النفس من داخلها .

9 – يعمل الخيال على تحسين الذاكرة وتثبيتها واستعادتها ، وهذا المجال له ارتباطات بأساليب التعليم والتدريب ليس في القضايا الأكاديمية فحسب ، بل حتى في الفعاليات الرياضية .

10 – ولعل من أهم الفوائد التي يجنيها الشخص من فعالية الخيال بحسب وجهة نظر النفسانيين ، هي في مجال الخلق والإبداع . فالخيال قوة خلاقة تمكن الشخص من تصور ما هو غير موجود وما ليس بعد ، وهو لذاك حالة ضرورية تسبق القيام بالعمل الخلاق ، وقد يكون لها حاجة للتواجد أو الظهور خلال القيام بهذا العمل حتى إكماله . وقد يكون المبدعون والفنانون بمثابة نقطة الرجوع الثابتة للمقارنة بين التصور السابق للمنجز وبين كل دور من أدوار إنجازه ، وان الذي يمكن الخيال من أداء هذه المهمة هو توفر عناصر مختلفة في الخيال . فهو قادر على تخطي الزمن لأنه لا يخضع لاعتبارات المكان وقيوده ، كما انه يتخطى عوامل الكبت والإخماد التي آدت إلى منع أو إيقاف الدوافع المختلفة أثناء اليقظة ، وبسبب هذه المقدرة للخيال ، فان الدوافع قد تظهر في الخيال أما بصورة جلية أو بصورة رمزية ، مما يسهل استخدامها في الأعمال الخلاقة[1].

أنواع الخيالات في المنظور النفسي :

يقسم النفسانيون الخيال عادة على مجموعة تقسيمات ، وأن دعاة هذه التقسيمات يتباينون في تقسيماتهم تبعاً لمرجعياتهم أو منطلقاتهم التي ينطلقون منها على وفق ما مر بنا سابقاً في موقف الفلاسفة من الخيال . غير أن طروحات النفسانيين على الرغم من تقاطعها في مرات وتآلفها في مرات أخرى ، إلا أن أغلبها قد أجمع على تقسيم الخيال بصورة رئيسة على قسمين : أولهما الخيال الاستحضاري أو الاسترجاعي *Reproductive Imagination* والآخر الخيال الإنشائي أو التأليفي *Constructive Imagination* . أما بخصوص الخيال الأول فهو يتمثل باسترجاع الصور الحسية التي حصل عليها الإنسان من جراء فعالياته الحسية (الصور المأخوذة عن الحواس) التي خزنت في العقل سواء أكانت هذه الصور شكلية أم لونية ، فهذا الخيال لا تتعدى مهمته سوى إعادة " ما حفظته النفس وبقي فيها بعد غياب المحسوسات "[2]. ويشير علماء النفس بخصوص هذه الفعالية إلى أن الإنسان القديم قد اعتمد عليها عندما كان يمارس نشاطه في رسم صور الحيوانات ومظاهر الطبيعة على جدران الكهوف وهو ما أطلقوا عليه بـ (الصور المتذكرة *Memory Images*) . وبخصوص الخيال الثاني الخيال الإنشائي فهو يتمثل بربط الصور بوثاق بعضها مع بعض بحيث تستحدث مركبات عقلية جديدة . فهذا الخيال يسعى إلى تأليف أو تكوين صور قد تكون مستحدثة بكليتها غير أنها مجمعة من أجزاء مألوفة أو قديمة لتكوين الإبداع في تشكيله أو تركيبه ، أو أن يكون مكوناً من أشياء عتيقة وأشياء جديدة لم يسبق لأحد أن دشنها أو اقترب منها كما هو عليه الحال في رسومات الأساطير والحكايات الموروثة ، وهذا ما يطلق عليه النفسانيون بـ (الصور المتخيلة *Imagination Images*)[3]. ويرى صليبا في كتابه (علم النفس) أن الفرق بين الخيالين ليس مطلقاً ، لأن الخيال الاسترجاعي لا يسترجع الصور النفسية كما هي بل يبدلها ، فيمحو بعض عناصرها ويضم إليها بعض العناصر الجديدة . فالصور المستحدثة المؤثثة ليست صوراً مطابقة للماضي ،

---

1 - علي كمال ، أبواب العقل الموصدة ، مصدر سابق ، ص 511 – 516 .
2 - جميل صليبا ، علم النفس ، مصدر سابق ، ص 433 .
3 - محمد عماد الدين إسماعيل ، النشاط التخيلي عند الأطفال ، في : مجلة علم النفس ، العدد (1 – 3) ، القاهرة : 1945 ، ص 25 .

وإنما هي في الغالب مركبة من صور الماضي مضافا إليها صور الحاضر وان النفس هي التي تنشئها إنشاء . فالصورة في هذا الخيال ليست خيالاً ثابتاً بقدر ما هي حقيقة متبدلة . كما يرى أن الخيال التأليفي لا يبدع الصور أو الأشكال من العدم ، بل يستمد مقوماتها من الواقع ، فالخيال على وفق ذلك منسوج من الحقيقة . فهو لا يبتدع مادة جديدة بقدر ما يحاول جمع بعض الصور إلى بعضها فيحلل ويركب ويصغر ويكبر . فهو يبدع صوراً مستحدثة إلا أن مادة إبداعه مقتبسة كلها من الواقع . وعليه فالصورة وحدها هي المستحدثة ، وان الخيال المبدع يجمع العناصر بعضها إلى بعض فيؤلف منها مركبات جديدة[1]. كما يقسم الخيال تبعاً للربط بين الصور على قسمين : أولهما الخيال الحر الذي يجول فيه العقل هنا وهناك من دون غاية معينة أو قصد يذكر ، وهذا الخيال عادة ما يتبدى في أحلام اليقظة والأوهام *Fantasy* كما انه يزداد فاعلية في حالات النوم وعند الأطفال . أما النوع الآخر فهو الخيال المقيد الذي يسيره الشخص من جانبه إلى حد كبير ويقصد من ورائه هدفاً معيناً . ومن مظاهر هذا الخيال التصميم والاختراع ، ففي التصميم يضع الشخص نقطة معينة نصب عينيه ومن ثم يوجه تفكيره نحو تحقيقها كما في خيالات المفكرين الكبار من فنانين أو سياسيين أو فيزيائيين ، فهؤلاء لا يسمحون لخيالهم أن ينطلق من دون كابح ، وإنما يجاهدون من اجل وضع خيالاتهم في إطارات معينة مقبولة لدى عامة الناس[2].

كما يقسم النفساني (روبرت هولت) الخيال وفقاً لهدفه على قسمين : أولهما ، الخيال الإبداعي *Creative Imagination* الذي يؤلف الصور في تركيبات مبتكرة . والآخر ، الخيال التفسيري *Interpretative Imagination* حيث يقوم هذا الخيال بترجمة ما يقرأ الشخص أو ما يسمع من وصف الخيال بواسطة الصور العقلية[3]. في حين يقسم أحد الباحثين المعاصرين الخيال على قسمين : أولهما الخيالات الشعورية ، وهي عموم المنتجات اللفظية أو التشكيلية التي تتخذ سمات الخطوط في الرسم التعبيري . فهي مركبات نفسية مؤلفة من صور وألفاظ وعبارات منضّدة ، قد تتألف من قصص بسيطة أو معقدة . وتعد مكونات هذه الخيالات مساوية لأحلام اليقظة . والآخر الخيالات اللاشعورية ، التي تتخذ صيغة أو تشكيلاً معيناً يقدمه المريض ولكنه يدرك من جانب المحلل النفسي أو المعالج من خلال الصيغ التي يعرضها المفحوص أو المريض ، مثل الأمراض العصابية والذهانية والأحلام . وتعد هذه الخيالات غير واعية وأنها تتكون في اللاشعور ولكنها نسيت بصورة قصدية وأصبحت مكبوتة ولا شعورية من خلال عملية الكبت[4].

بالإضافة إلى ما تقدم فان من أقسام الخيال المهمة ، الخيال العقلي اللفظي حيث يكثر استخدامه في كثير من ضروب التفكير ولا سيما إذا كان التفكير مجرداً . فالصور العقلية للألفاظ تفوق استخدام صور المادة ، ولهذا ينبغي أن لا تخلط هذه الصور المتخيلة مع الحركات الأولية في الحبال الصوتية وحركة اللسان والشفتين وغيرهما من أعضاء النطق الأخرى التي تصاحب في الغالب العمليات العقلية ، فهذه الحركات تحصل عندما يقرأ الشخص أو حينما يفكر . فالخيال العقلي اللفظي ما هو إلا صورة عقلية مركبة للكلمة ، وقد تكون عقلية بصرية لشكلها المكتوب أو المطبوع ، وربما تكون صوراً عقلية سمعية لتلفظها ، كما يمكن أن تكون صوراً عقلية ميكانيكية أو حركية للحركات المصاحبة للتعبير عن النطق بها ، أو لدى كتابتها أو الإشارة إليها[5].

علاقة الخيال بالفعاليات العقلية الأخرى :

---

1 - جميل صليبا ، علم النفس ، مصدر سابق ، ص 434 .

2 - صالح هادي الشماع ، مدخل إلى علم النفس ، بغداد : دار المعلمين العالية ، 1950 ، ص 179 .

3-Robert Hollt , Imagery … The Return of Ostracized , American Psychologist , V. 19 , 1964 , p 255

1 - ضياء الدين أبو الحب ، الموسيقى وعلم النفس ، بغداد : دار النهضة ، 1970 ، ص 90 – 92 .

2 - ركس نايت و مرجريت نايت ، المدخل إلى علم النفس الحديث ، ترجمة : عبد علي الجسماني ، ط3 ، بغداد : مطبعة الخلود ، 1984 ، ص 178 .

أولاً – الخيال والتصور :

يفرق بعض النفسانيين أمثال (ماركس Marks) و (ليست Least) بين المفهومين بوصفهما فعاليتين منفصلتين يربطهما خيط خفي حيث يتكئ التصور على الخيال . فالتصور عندهما فعالية استرجاعية لصور قد رسمها الشخص في دماغه بعد أن مرت به . في حين أن الخيال إبداع ونسج لصور ومواقف لم يرها الشخص من قبل . في حين يرى آخرون أمثال (سابن *Saibin*) و (كروز *Cruz*) و (يوهاز *Jausz*) أن الفعالتين عملية واحدة لأنهما تعدان رؤية داخلية بعين العقل ، وانهما عملية واحدة في جزئين يلحق أحدهما بالآخر[1] .

ثانياً – الخيال والإدراك :

يشترك الخيال والإدراك بعلاقات تعاقد ، فهما يتعاقدان عندما يعتمد خيال الشخص على مقدار إدراكه ، فلو أن الشخص أدرك الأشياء والأشكال من حوله وفهم عللها بواسطة الإدراك ، فانه لا يستطيع أن يسبر كنه العلل إلا من خلال الخيال . فالإدراك يعتمد في آليات اشتغاله على المعلومات التي تصل إلى الدماغ بواسطة الحواس مضافاً أليها " الخبرة الناجمة عن تنبيه الخلايا العصبية الموجودة في المناطق الارتباطية "[2]. في حين أن الخيال تغذيه الصور المخزونة في الذاكرة التي جاءت عن طريق الإدراك . وعليه فان الشخص يدرك عالمه الداخلي عندما يتخيل ، فهو لا يتمكن من رؤية تخيلاته وفهمها ما لم يدركها ، وان الشخص الأكثر تخيلا وإبداعا هو الأكثر قدرة على الإدراك .

ثالثاً – الخيال والتذكر :

يرتبط الخيال والتذكر بآصرة قوية ، ويشير النفساني (بيتر ميكيلار *Mckellar*) إلى هذه الآصرة بين الاثنين على الرغم من الفارق النوعي القائم بينهما ، فالتذكر يتصل بالماضي وبالمواقف والحالات التي مر بها الشخص التي قد تكون غير واضحة . أما الخيال فهو يتطلع نحو المستقبل والى تشييد صور غير معينة وغير محدودة مستفيداً من صور الماضي ومواقفه حيث يستعيد الشخص المتخيل من صور الماضي المكانية أو الزمانية وينسج من خلالها تخيلاته ، وقد يحدث أن يتذكر الشخص من خلال التخيل عندما تستثار الذاكرة[3].

رابعاً – الخيال والتفكير :

يتباين النفسانيون في مواقفهم من طبيعة العلاقة القائمة بين الخيال والتفكير ، وهذا التباين له صلة بمركزية الصور الخيالية في التفكير . فيشير النفساني (كوسلين *Kosslyn*) إلى أن الصور المتخيلة تتمركز في عمليات التفكير مباشرة وان لها أشكالا تختلف عن التمثيلات الداخلية الأخرى . كما أن هذه الصور المتخيلة تفرض على التفكير . وعلى الضد من هذا الرأي يقف النفساني (بيليشاين *Pylyshyn*) الذي يرى أن الصور المتخيلة لا تفرض على التفكير ، ولكنها نتيجة مترتبة على التفكير ونسق المعتقدات ، فهي لا تفرض على العمليات المعرفية بل تشتمل العمليات المعرفية على هذه الصور من خلال ما اسماه بـ (المعرفة الضمنية Tacit *Knowledge*) . بينما يقف النفساني (زنهوسين *Zenhausein*) موقفاً توفيقياً بين الموقفين السابقين عندما أشار إلى صواب الرأيين ، لأنه يرى أن استخدام الصور المتخيلة يختلف باختلاف نمط التفكير أو الأسلوب المعرفي السائد ، وان هذا الاختلاف يمكن تفسيره في ضوء التفكير (الاستقرائي – الاستدلالي *Inductive Deductive*) . فالشخص الذي يعتمد

3-Faber , Imagination , London , Boston , 1976 , p : 131 .

1 - ركس نايت و مرجريت نايت ، المدخل إلى علم النفس الحديث ، مصدر سابق ، ص 150 .

2-Faber , Imagination, Ipid , p 114 .

على التفكير الاستقرائي في استخدام الكلمات والصور ما هو إلا شخص منتج للتفكير الموجه بواسطة المعرفة ونسق المعتقدات ، وهذا النوع من الأشخاص يعتمد اعتمادا كلياً على الجانب الأيسر من المخ بحسب رأي بيليشاين . أما الشخص الذي يعتمد التفكير الاستدلالي فهو على النقيض من الأول ، فهو أكثر انقيادا لصوره المتخيلة منطلقاً في ذلك من اعتماده على الجانب الأيمن من المخ على وفق رأي كوسلين ، وهذا ما تنبه إليه زنهوسين وحاول أن يبينه في آرائه[1].
وبناءً على ذلك فان العلاقة بين الخيال والتفكير تتوضح في استخدامات الشخص للخيال في تفكيره ، وان الخيال يساعد على التفكير الواضح والمجرد . فالتفكير في شئ ما يبدأ عادة من تخيل ذلك الشيء ، وان الشخص المفكر (المُتَخيل) يستحدث صوراً حسية جديدة تأخذ أحياناً شكل الرؤى المستقبلية التي يجسدها الخيال . وأحياناً يقود التفكير الشخص إلى الخيال من خلال ابتداع مسميات وأشياء جديدة معتمداً في ذلك على ذاكرته[2] .

آلية عمل الخيال عند الإنسان :

عد النفسانيون الخيال جزءً من حياة الشخص ، ويعمل جنباً إلى جنب مع التفكير الواقعي . فهو وسيلة لتجنب الشدة التي يفرضها الواقع على وعي الفرد ، كما انه يفيد في إرضاء بعض الدوافع التي لا يمكن إرضاءها في الواقع . وعلى ذلك فالخيال يأتي بوصفه وسيلة لإنقاذ الشخص من الارتباك الذي قد يحدث له في تماسه مع الواقع . ولكي يكون الخيال طبيعياً يرى النفسانيون أهمية أن يكون قابلا للضبط من التفكير الواقعي للفرد . وإذا تعذر هذا الضبط ، فان الشخص قد يمعن في استبدال الواقع بالخيال والعيش في حدوده . ويحدد النفسانيون درجات للتخلي عن الواقع ، منها أحلام اليقظة ومنها التفكير الخيالي ، وفيه يمعن الشخص في الخيال فاقداً الصلة بين نقطة الابتداء والانتهاء في تفكيره . وفي كلتي الحالتين يكون التخلي عن الواقع واستبداله بغيره وسيلة لحل الصراع النفسي ، وقد يجد الشخص نفسه مرغماً ومدفوعاً إلى اللجوء بشكل متزايد ومستمر إلى التخلي عن الواقع واستبداله بالخيال ، ومتى ما حدث ذلك كان الأمر نذيراً بانقطاع صلة الشخص مع واقع الحياة ، وهذا ما يحدث مع بعض الأشخاص الذين يتميزون بالشخصية الانطوائية ، وقد يؤدي الأمر في النهاية إلى الإصابة ببعض الأمراض النفسية . هذا الأمر أرغم النفسانيين على دراسة الخيال نفسياً والتوقف عند مسبباته ومن ثم إيجاد الحلول لها .

لقد اتفق أغلب النفسانيين على أن آلية عمل الخيال عند الشخص ترجع إلى سببين : أولهما وجود شرائط فيزيولوجية ، والآخر شرائط نفسية .

أولاً - الشرائط الفيزيولوجية : يرى النفسانيون أن الخيال ناتج عن عطب مؤقت في عمل الدماغ . فالخيال يتعلق بديناميكية الجسد وحده ، فالاحساسات أو الأفكار الطارئة تتأثث من حركات الأجسام الخارجية التي تؤثر في الجسد ومن ثم تدفع الأرواح الحيوانية إلى الغدة الصنوبرية . غير أن هذه الأرواح قد تتولد من تقطير الدم ، فإذا كان القلب كثير الحرارة ازداد غليان الأرواح وهجمت على الدماغ مما يؤدي إلى حركة الغدة الصنوبرية بعنف ، ومن ثم تستحدث الأفكار المصطنعة من غير أن يكون هنالك مؤثر خارجي ، ويطلق النفسانيون على هذه الأفكار المستحدثة بـ (الأفكار الوهمية – المتخيلة)[3].

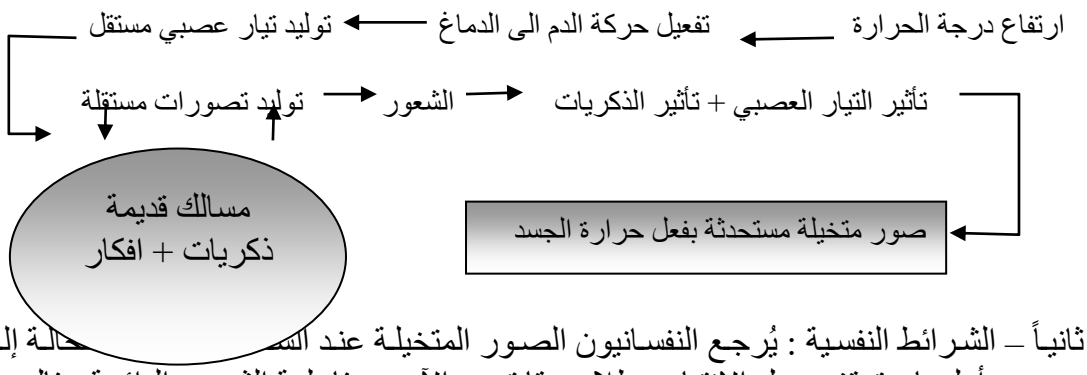
كما تبنى بعض النفسانيين المحدثين (الطبيعيين) هذه الدعوى غير أنهم عدلوا في مساراتها ، ففرقوا بين المؤثرات المحيطية والمؤثرات المركزية ، فقالوا : " إذا ازدادت حرارة الجسد دفعت الدم إلى الدماغ ، وتولد منها تيار عصبي مستقل عن المؤثرات الخارجية ، وهذا يبعث على توليد تصورات ليس بينها وبين العالم الخارجي أقل صلة . ولما كان هذا التيار

1- Forisha , Relationship between Creativity and Mental Imagery , New York , John Wiley & Sons. , 1983, p : 318 .

2- Faber , Imagination, Ipid , p 114

3 - جميل صليبا ، علم النفس ، مصدر سابق ، ص 450 .

العصبي يمر بالمسالك القديمة ، كان لابد للذكريات وتداعي الأفكار من الرجوع إلى الشعور وهكذا يختلط تأثير التيار العصبي بتأثير الذكريات "[1]. ويمكن توضيح العملية بالخطاطة الآتية :



ثانياً – الشرائط النفسية : يُرجع النفسانيون الصور المتخيلة عند النوم [illegible] حالة إلى سببين : أولهما ، توقف عمل الانتباه وبطلان رقابته . والآخر ، فاعلية الشعور الدائمة . فالخيال على وفق أصحاب هذا الرأي يمكن بيانه بتحليل أحلام النوم وأحلام اليقظة . فبالنسبة لأحلام النوم التي يطلق عليها النفسانيون(الهيبناغوجيا = التخليط النومي) فهي تسبق النوم أو يتلوه أو يسوق إليه . فالشخص الراغب في النوم يتجرد قليلاً من أفكاره ثم يضطجع ويغمض عينيه ، ويكون في وضع غير صالح للعمل ، لأنه يفقد انتباهه صوب الحياة شيئاً فشيئاً ، بل ينشئ لنفسه حلماً مستحدثاً ليس له أدنى علاقة بالواقع الذي ينتسب إليه . ويبدأ هذا الحلم بالكبر حتى يطرد من النفس كل التصورات التي تصله بالحاضر وكل ما له علاقة بالعالم الخارجي ، مستبدلاً الخيال بالحقيقة . وإذا تخدرت جميع حواسه وزال انتباهه ، نام وهو في حلمه هذا (خياله) ثم تابعه في نومه ، وفي ذلك يقول النفساني (الفرد موري) : " إن الحواس لا تتخدر تماماً في هذه الحالة ، فالأذن تسمع ، والأعضاء تحس ما تلمسه ، وحاسة الشم تدرك الروائح ، إلا أن قدرتها على نقل الإحساس ليست شديدة ، ولا واضحة ، كوضوح الإدراك في اليقظة . أما النفس فإنها تفقد شعورها بذاتها ، وتصبح منفعلة ، مستغرقة في الأشياء التي تؤثر فيها ، فهي تدرك وترى وتسمع ، من غير أن تدرك أنها تدرك أو ترى وتسمع "[2]. أما أحلام اليقظة فهي لا تختلف في أسبابها عن أسباب الأحلام السابقة ، ومن صورها : الهذيانات ***Delirium*** ، الهواجس ***Obsession*** .

أولاً – الهذيان : يرى النفسانيون أن الهذيان يتغلب على النفس في حالة فقد الشخص لقواه أو ركود الحواس لديه ، فعند ذاك لا يبقى في نفس الشخص الهاذي الا تأثير ألمه (هذيان العظمة ، هذيان الاضطهاد ، هذيان العوز ، ...) وتأثير أفكاره الثابتة . فهذه الأفكار المسيطرة تدعو جميع التصورات والخيالات إلى ساحة الشعور ومن ثم يتصرف الهاذي بموجبها وكأنها حقائق[3].

ثانياً – الهواجس : تحدث الهواجس عند الشخص عندما ينسى حاضره ، ويزول انتباهه عن الحياة أو اهتمامه بالأشياء الخارجية بسبب الظروف التي يمر بها ، الأمر الذي يهيئ الشعور إلى استقبال الصور النفسية والخيالات التي مرت عليه ، وعند ذاك يكون الشخص في حالة من شرود الذهن وانسلاخ عن العالم الخارجي واستغراق في الهواجس والخواطر[4].

الخيال وعلاقته بالإبداع والابتكار في المنظور النفسي :

---

1 - المصدر نفسه ، ص 450 .
2 - جميل صليبا ، علم النفس ، مصدر سابق ، ص 451 .
3 - المصدر نفسه ، ص 453 .
4 - المصدر نفسه ، ص 453 .

كد النفسانيون في تتبع أثار الخيال عند الإنسان وما يترتب عليه من فعاليات ولا سيما على صعيد الإبداع والابتكار . وقد جرتهم دراساتهم هذه إلى وضع اليد على موضوع العبقرية والإبداع بكل تمثلاته ، فعندهم كل ما هو عبقري ومبدع للعقل الإنساني بشقيه النظري والعملي تتحكم فيه الوظيفة الخيالية ، ليس لأن هذه الوظيفة تتجلى بوصفها كونية في امتدادها من خلال النوع البشري ، بل لكونها " ذات طابع شمولي تجعل منها جذراً لكل عمليات الوعي وتنكشف كأثر أصلي للفعل "[1]. لقد أصبح الخيال عند النفسانيين نوعاً من (الحدس) وإن كانت بحوثهم فيه قد اتسع ميدانه إلى حد بعيد ، غير أن التحليل العلمي مهما دقت وسائله وعظمت إمكانياته سيظل عاجزاً عن إماطة اللثام - بصورة لا تقبل الشك - عن حقيقة العوامل المختلفة التي تؤدي إلى انبثاق نور الخيال ومن ثم الإبداع ، وفي ذلك يقول أحد الباحثين المعاصرين : " إن الاستخبارات التي قام بها علماء النفس لم تأت بنتائج حاسمة سوى أنه يخيل دائماً إلى الشخص أن أهم عامل في الإبداع هو الخيال الذي قد تسبقه مباشرة فترة من البحث أو فترة من الكمون . أما عن الخيال ذاته فهو أمر خفي يحدث فجأة وفي ظروف لم يكن الفكر مشغولاً فيها بالمشكلة ، بل قد يكون في حال سلبية أو في حال غفلة "[2]. إن اثر الغموض الذي يرافق العملية التخيلية وما يسفر عنها من تداعيات وفعاليات شكل نقطة جذب للنفسانيين الذين قدموا حلولاً مختلفة ومتنوعة ، فقد عرف البعض منهم فكرة الإبداع والأصالة على أساس المؤهلات الشخصية وبهذا كان التمييز بين الشخص المبدع والشخص العادي غير المبدع . غير أنهم وجدوا في الوقت نفسه ، أن القدرة التخيلية يشترك بها الاثنان مع وجود فارق بينهما يكمن في الأسلوب الذي يتخيل فيه كل واحد منهما موضوعاً ما ، فعندهم الأشخاص جميعاً مؤهلين للعمل الإبداعي . فالعبقرية والخيال ظاهرتان تكمل أحدهما الأخرى ، فلا تُذْكَر العبقرية إلا ويذكر الخيال معها بوصفه عنصراً جوهرياً منها ، بل في أحيان كثيرة ينظر إلى القدرة التخيلية والعبقرية على أساس أنهما شئ واحد أو على الأقل أن الاثنين يفترض أحدهما الآخر ، وهذا ما أكد عليه شوبنهاور في قوله : " إن التخيل شرط ضروري للعبقرية ، لأن التخيل يوسع من أفق العبقري ليشمل المثل الممكنة . علاوة على المثل الكائنة بالفعل وذلك حين يسمح لكل مشاهد الحياة بأن تمر في تيار وعيه . وهذا بلا شك اتساع للموضوعات التي يمكن أن تتمثل أمام الذات "[3].

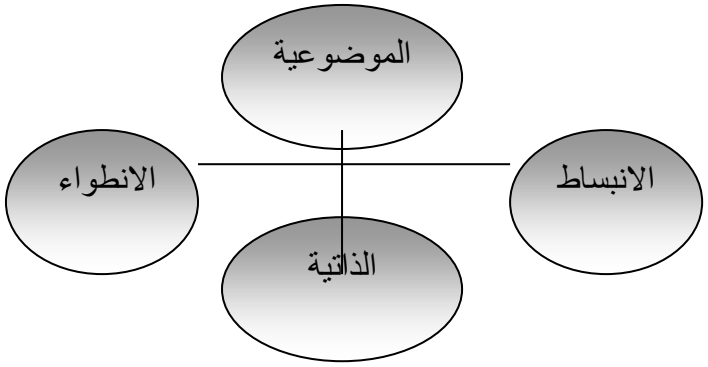
لقد آلى النفسانيون على أنفسهم الإجابة عن التساؤلات التي هي مدار مشكلة الخيال والإبداع وهي : من أين للشخص المبدع (الفنان ، الشاعر ، الرياضي ، الموسيقي ، ...) هذه الصور والمعاني التي يضمنها منجزه ؟ وقد أتفق النفسانيون وعلى الأخص (فرويد) و (يونج) على إرجاع الإبداع إلى اللاشعور ، مع اختلافات تتفق ومذهب كل واحد منهم في اللاشعور ، إذ أن فرويد يراه مكتسباً نتيجة لكبت بعض المشاعر التي تنتاب الشخص في حياته ، في حين يرى يونج أنه موروث ينحدر إلى الأشخاص من أسلافهم نتيجة لما تركته تجارب الحياة في نفوسهم من أثر .

وعلى وفق ذلك فان عملية الإبداع ليست في الواقع عملية مفاجئة عند الشخص ، بقدر ما هي استعداد نفسي وذهني بطريق شعوري أو بدونه ، وأن الصور والمعاني التي يتخيلها هي في حقيقتها نتاج قراءاته السابقة وتأملاته المختزنة في ذاكرته . وهنا يبرق التساؤل الآتي عند النفسانيين : كيف ترد الصور والمعاني عند المبدع ؟ وهل يا ترى تكون مبتدعة في مجموعها ، أي خاضعة للاشعور المكتسب ؟ أو هي تحت وطأة اللاشعور الموروث ؟ أو هي مزيج من هذا وذاك ؟ وتكون الإجابة على التساؤل مفتاحاً لفهم العملية الإبداعية بأكملها .

---

1 - محمد نور الدين أفاية ، الرمز المتخيل ، في : مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد (52 – 53) ، بيروت : 1988 ، ص 21 .
2 - محمد مصطفى هدارة ، مقالات في النقد الأدبي ، بيروت : دار القلم ، د.ت ، ص 39 .
3 - سعيد محمد توفيق ، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ، مصدر سابق ، ص 130 .

لقد وجد الباحثون أن الأفكار والصور إنما تنبعث في خيال المبدع ، فهي ليست زبداً طافياً بلا جذور ، بل على العكس من ذلك ، فالمبدع يستحضر إلى ذاكرته كل ما التقطته حواسه عبر الأيام ويحتفظ بها في ذاكرته ، وهو وفقاً لرأى النفساني (رسكن) : " لا ينسى حتى ابسط النغمات التي سمعها في أوليات حياته ، وفي كل هذا الحشد المنوع الذي يختزنه في ذاكرته يسبح الخيال البارع ، فيؤلف منه مجموعة من الآراء والصور المتناسقة تناسقاً دقيقاً "[1]. ويحدد النفساني (لنديور) العلاقة بين الصورة الخيالية والإبداع في ضوء بعدين رئيسين ، أولهما : (الانبساط – الانطواء) ، والآخر (الموضوعية – الذاتية) ، وعلى النحو الآتي :



ويشير (لنديور) إلى وجود علاقة بين البعد الأول ووظائف شقي الدماغ المقترنة بالبعد الثاني . فألزم الموضوعية بالشق الأيسر ، في حين ربط الذاتية بالشق الأيمن ، وأوضح أن موضوعية الشق الأيسر تؤدي إلى أسلوب معرفي استقرائي *Inductive* في حين تؤدي ذاتية الشق الأيمن إلى أسلوب معرفي استدلالي واستنباطي *Deductive* . وتتحدد العلاقة بين الإبداع والخيال على نوع الأسلوب المعرفي المهيمن ، وموقع الشخص من هذين البعدين ، فالإبداع والخيال لا يرتبطان بعامل نوعي واحد بل يرتبطان بالعديد من متغيرات الشخصية . هذا وقد توصل (لنديور) إلى نتيجة مفادها انه بالإمكان التعامل مع الإبداع والخيال بوصفهما وظيفتين من وظائف الأساليب المعرفية[2].

وأسهمت دراسة النفساني (ريبو : فرنسا 1839 – 1916) في حل الكثير من المجهولات التي تكتنف مفهوم الخيال وعلاقته بالإبداع . فقد وجد ريبو بعد دراسة مستفيضة أن الصور والأفكار ليست منفصلة بعضها عن بعض ، وإنما هي متناضدة في حزم نفسية كثيرة . وإذا أراد المبدع أن يستحدث تركيباً جديداً وجب عليه أن يحلل هذه الحزم النفسية إلى عناصرها ، وفي ذلك يقول ريبو : " إن التخيل المبدع يقتضي عمليتين أساسيتين ، أحدهما سلبية أحضارية وهي التحليل ، والأخرى إيجابية إنشائية وهي التركيب "[3]. بالنسبة للعملية الأولى ، يرى ريبو أن المبدع لا يمكنه أن يتخيل أو يستحدث شيئاً إلا إذا حلل المركبات المعروفة ، فالشيء المتخيل أو المستحدث يتكون من عناصر متحازمة في وجودها بالطبيعة ، وان عملية التحليل تسهل الطريق أمام المبدع في الاستحداث ، وفي ذلك يقول : " كل تركيب جديد يتولد من تحليل نقدي سابق . إن دور الهدم يتقدم عليه ويهيئه "[4]. أما بخصوص العملية الثانية (التركيب) ، يرى ريبو أن تصور المثال (الصورة المتخيلة المستحدثة) يتولد من إدراك المشابهات ، وهذا الإدراك يستند إلى التحليل . غير أن الفكر لا يحلل المركبات القديمة تحليلاً حقيقياً الا في ضوء المثال الذي

---

1 - محمد مصطفى هدارة ، مقالات في النقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص 43 .
2 - عبد اللطيف محمد خليفة ، علاقة الخيال بكل من حب الاستطلاع والإبداع ، في : المجلة العربية للتربية ، مج (14) ، العدد (1) ، تونس : 1994 ، ص 48 .
3 - جميل صليبا ، علم النفس ، مصدر سابق ، ص 445 .
4 - المصدر نفسه ، ص 445 .

يتصوره ، وفي ذلك يقول ريبو : " كإبداع تنظيم يحتاج إلى مبدأ موحد "[1]. وان هذا المبدأ هو مركز الجاذبية ونقطة الاستناد في كل تخيل مبدع ، وقد سماه ريبو (مثالاً) لأنه الغاية التي يريد المبدع تحقيقها والهدف الذي يريد بلوغه .

المبحث الثالث

الخيال في الخطاب النقدي العالمي والعربي والإسلامي :

أكد النقاد ملاحقة الخيال ووظيفته في آرائهم النقدية ، هذه النقودات التي مهما اختلفت مناهجها وآليات اشتغالها إلا أنها ظلت تؤكد على أهمية الخيال ودوره في العملية الإبداعية . فالمنجز المعرفي الإنساني (الأدب ، الفن) يعتمد على الخيال الذي يشكل اللغة الطبيعية لأداء انفعالاتهما ، كما يظل الخيال الأساس في أية دراسة نقدية لهذين الضربين . فهو الكوة التي يستطيع من خلالها الناقد أن يتصور الأشياء والمواقف والمعاني . كما تظل الفكرة المتخيلة منذ لحظة تشكلها في ذهن مبدعها حتى مرحلة تأثيثها بصورة منجز إبداعي ، مثار تساؤل النقاد وشروحاتهم وتعليلاتهم التي تُبْنى بموجبها مواقفهم صوب العملية بأجمعها . فالنقاد يسعون عادة إلى التقاط جميع الحُبَيْبات التي أثمرت المنجز ، ومن ثم إعادة رصفها والتعرف على خواصها على وفق مرجعياتهم ، ومن ثم التوقف عند مراحل جمع المبدع بين هذه الأفكار في نسق جمالي مميز ليبث عبرها تجربته الخاصة أو رؤيته الفكرية أو فلسفته الاجتماعية أو الكونية .

والحق أن الناقد في بعض مواقفه النقدية أشد حاجة إلى الخيال من المنجز المنقود أو في فهم شخصية المنقود وبيئته ، ذلك لأن الناقد مبدع لا يكتفي بأصول النقد وحده ، بل لابد له من الرجوع إلى نفسه واستشارتها قبل إصدار أحكامه الأخيرة ، وهذا الموقف الذاتي هو مصدر الحكم النهائي الذي يبعث في نفس المتلقي التأثير الذي لن يحدث إلا بفعل خيال الناقد .

وفي المبحث هذا سيحاول الباحث التوقف عند بعض النقاد ومن ثم تعرف مفهوم الخيال عندهم في ظل انتماءاتهم الفنية والفكرية . وسيركن الباحث في مسعاه البحثي هذا إلى تتبع مفهوم الخيال في الخطاب النقدي الغربي ومن ثم في الخطاب النقدي العربي والإسلامي ، مسترشداً بالتتابع الزمني لظهور النقاد .

أولاً : الخيال في الخطاب العالمي :

وليم وردزوورث : (إنكلترا1770م – 1850م)

فعّلَ وردزوورث بخطابه النقدي والشعري أوصال الحركة الرومانتيكية والنقدية الناشئة في إنكلترا حينذاك . فالمتابع لحيثيات هذه الحركة سيجد أهمية الموقع الذي حظي به وردزوورث في مسردها على الرغم من حجم منجزه فيها ، وفي ذلك يقول الناقد (رينيه وليك) : " رغم إن وردزوورث لم يترك إلا كياناً ضئيلاً من النقد فانه ثُّر فيما تبقى منه وفي الإيماءات وفي التوقعات وفي الاستبصارات الشخصية "[2]. فالحظوة التي حفل بها وردزوورث إنما تأتت من

---

1 - المصدر نفسه ، ص 445 .

2 - رينيه وليك ، تاريخ النقد الأدبي الحديث ، ج2 ، ترجمة : مجاهد عبد المنعم ، القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، 1999 ، ص290 .

خلال تأثيراته في الآخرين ومنجزاتهم ، مثل تأثيراته المباشرة في الشاعر (صمويل كولردج) ، وغير المباشرة عندما حذا الآخرون حذوه في موقفهم اتجاه الطبيعة .

تبنى وردزوورث نظرية في الشعر يشغل فيها الخيال مكانة محورية كقوة للتوحيد واستبصار وحدة العالم ، فإليه يعود الفضل في تقعيد هذا المفهوم وفتح النافذة أمام مجايله الشاعر (كولردج) ليطل من خلالها إلى عالم الخيال . فقد عقد وردزوورث للخيال مكانة مهمة في خطاباته وصيره عنصراً فاعلاً من عناصر الوجود الشعري عند المبدع والمتلقي لأنه في نظره أنبل ملكة عند الإنسان . فالخيال عنده خلاق واستبصار لطبيعة الواقع وانه الأساس في وجود الفن والأدب وأداة للمعرفة قادرة على تحوير الأشياء والرؤية من خلالها ، وفي ذلك يقول : " في الشعر ، ما أتأثر به هو الخيال فحسب ، أي ما اكتسب بعد معرفة وفيرة أو اتجه إلى اللامتناهي "[1]. فالمتلقي لخطاب وردزوورث بصياغاته الفنية سيجد أن أدوات توجهه كثيرة , منها " العقل والإرادة والذاكرة والخيال والوهم ، والصورة والمجاز والرمز ، وهي جميعاً في النهاية تحت حماية الخيال "[2].

فالخيال عنده أهم هبة يمنحها الشاعر ، وهي قدرة إلهية تمكنه من إبداع عوالمه الخاصة ، وقد فسّر وردزوورث معنى الخيال بقوله :

إن هو إلا اسم آخر للقوة المطلقة
والبصيرة الشفافة ، ورحابة الذهن
والعقل في أسمى حالاته ... [3].

كما ألزم وردزوورث الخيال مهمة خدمة العالم الخارجي ، إذ أن العالم الخارجي في رأيه ليس ميتاً ، وإنما هو حي له روحه الخاصة التي تختلف عن روح الإنسان ، وان وظيفة الإنسان هي أن يدخل في صلة مع تلك الروح *Spirit* . بمعنى أن الخيال هو الصلة بين ما هو محسوس مادي وبين الروح المسيطرة على كيان الإنسان ونزعاته وخلجاته الداخلية . فهذه الصلة لا تنقل الواقع كما هو ولكن كما يلوح للنفس وينسجم مع الروح . فرؤية الفنان للحقيقة هي وليدة هذه الثنائية (الروح - المادة) أو هي وليدة مزاج حقيقي ومباشر بين قلب الفنان وعقله من جهة وبين الطبيعة ومظاهر الحياة من حوله من جهة أخرى .

وضّحَ وردزوورث الفرق بين التخيل والخيال بوصفهما مفهومين لهما مساس في شغله الشعري ، فقد عدّ الأول " الملكة التي تنتج تأثيرات فعالة من عناصر بسيطة في حين جعل الثاني الملكة التي بها تستثار اللذة والدهشة من جراء تنوعات فجائية في الموقف ومن خيال متراكم "[4]. كما فرّق بين الوهم والخيال ، وقرّر خطر الأول وسمو الثاني . فالوهم عنده سلبي يغتر بمظاهر الصور ويسخرها لمشاعر فردية عرضية . أما الخيال فهو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما ، يلحظها أصيلة في شكلها ولونها[5].

علاوة على ذلك ، فقد دخل الخيال مرحلة جديدة عنده عندما لم يُعنَ به من حيث هو بقدر ما عني بأثره في الصورة الفنية الشعرية عند المتلقي (قوة التخييل) ، إذ يقول في هذا الخصوص : " إن الصوت الذي هو صوت شعره لا يستطيع أن يسمعه القارئ بدون أن تتوفر لديه ملكة الخيال "[6]. ويرى الباحث إن مقولة وردزوورث السابقة تؤكد ما ذهب إليه الفلاسفة

---

1 - روبرت جلكنر و جيرالدانسكو ، الرومانتيكية مالها وما عليها ، ترجمة : احمد حمدي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986 ، ص290 .

2 - ج . روبرت بارث اليسوعي ، الخيال الرمزي ، ترجمة : عيسى علي الكاعوب ، بيروت : معهد الإنماء العربي ، 1992 ، ص86 .

3 - موريس بورا ، الخيال الرومانسي ، ترجمة : ابراهيم الصيرفي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1977 ، ص26 .

4 - رينيه ويليك ، تاريخ النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص286.

5 - محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص389 .

6 - محمد مصطفى بدوي ، كولردج ، مصدر سابق ، ص 80 .

المسلمون من قبله على دور المتلقي في العملية التخييلية وفي العملية الإبداعية . فالمنجز الفني عنده لا يحقق مبتغاه إلا من خلال التفاعل بين صاحبه (المرسل) وبين المتلقي (المستقبل) ، فالأول يحقق الصورة المتخيلة في ذهنه عن طريق قصيدة شعرية أو لوحة فنية ، في حين أن الثاني تتحقق لديه الاستجابة من جراء تقبله للمنجز ومن ثم إثارة عواطفه الكامنة .

صمويل تيلر كولردج : (إنكلترا 1772م – 1834م)

يرى الباحث أن تعرف مفهوم الخيال عند كولردج ينطلق من تعريفه له ، ومن ثم الشروع بفهم الخطاب بأكمله لأن كولردج يقدم إلى تعريفه للخيال في الفصل الثالث عشر من كتابه (سيرة أدبية) بعبارة " نتيجة لهذا الخطاب البالغ الحكمة والذي اقتنعت به اقتناعاً كاملاً فسوف أكتفي الآن بعرض النتيجة الأساسية "[1]. فأفضى الاقتناع بمفهوم الخيال إلى أن يعرفه كولردج بقوله :

> إنني أنظر إلى الخيال *Imagination* إذن أما باعتباره أولياً أو ثانوياً ، وأنا أعتبر الخيال الأولي الطاقة الحية والعامل الرئيسي في كل إدراك إنساني والتكرار في العقل المحدود لعملية الخلق الخالد في الـ (أنا) اللامتناهي . وأعتبر الخيال الثانوي صدى للأول ، يوجد مع الإرادة الوجدانية ، ومع ذلك لا يزال متحققاً مع الأول من حيث نوع عمله ولا يختلف عنه إلا في الدرجة وطريقة عمله انه يحلل وينشر ويجزئ لكي يخلق من جديد أو حيث تكون هذه العملية غير ممكنة ، يصارع مع ذلك في كل الحالات لأن يرفع إلى مستوى المثال وأن يوحد. انه حي تماماً كما إن كل الموضوعات باعتبارها موضوعات ثابتة أساسا وميتة . وعلى العكس من ذلك فان قوة الاستدعاء *Fancy* ليس لها مقابل تعمل معه اللهم الا ما هو ثابت ومحدود . وقوة الاستدعاء في الحقيقة ليست إلا طرازا من الذاكرة متحرراً من نظام الزمان والمكان مختلطاً بتلك الظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبر عنها بالكلمة (اختيار) ومعدلاً بها . ولكنها كالذاكرة العادية سواء بسواء ، لا بد أن تتلقى كل موادها معدة من قانون الترابط[2].

ويرى الباحث أن التعريف في أعلاه ينطوي على تعقيد شديد في الفهم وعلى محورين متشابكين يسهم توحدهما في إيجاد الكل العام (الخيال) ، وان عملية فهم التعريف بيسر تنطلق من تقعيد كل محور على جانب ومن ثم تعرفه بشيء من الوضوح والتركيز ، وهذان المفهومان هما (الخيال الأولي والخيال الثانوي) .

بخصوص المحور الأول ، عمد كولردج إلى جعل الخيال الأولي هبة يشترك فيه الناس جميعاً في عمليات المعرفة ، فهو " القوة الحية والأداة الأولى لكل إدراك بشري ، وبوصفه تكراراً في العقل المقيد لفعل الخلق السرمدي في الوجود المطلق "[3]. فهو خيال خلاق يقابل ما يسميه الفيلسوف كانط الخيال الإنتاجي ، بمعنى إن الناس يقابلون عن طريقه بين ذواتهم وبين العالم الخارجي الذي يجعلونه موضوعاً لذواتهم . فعموم الناس يقومون بعملية الخيال الأدبي بطريقة تلقائية عفوية وبدون وعي منهم . ففي عملية الخيال الأولي تسبر النفس الإنسانية " أغوار الموضوع وتلتحم به حتى لتكاد الذات تصبح موضوعاً والموضوع ذاتاً ، ومن خلال هذا الالتحام الذي يتم فيه اندماج الذات بالموضوع تتكشف للذات حقيقة الموضوع الجوهرية فيصل الإنسان إلى حقيقة الشيء الذي أمامه . وتكون هذه العملية بمثابة الأساس الذي تقوم عليه المعرفة كلها "[4]. أي أن الوعي عند الإنسان لا يمكن أن يتم إلا عن طريق العلاقة بين الذات وموضوع إدراكها

---

1 - كولردج ، سيرة أدبية ، ترجمة : عبد الحكيم حسان ، القاهرة : دار المعارف ، 1971ص240 .
2 - كولردج ، سيرة أدبية ، مصدر سابق ، ص240 .
3 - ج . روبرت بارث اليسوعي ، الخيال الرمزي ، مصدر سابق ، ص 23 .
4 - محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي والبلاغة ، مصدر سابق ، ص65 .

، وان هذه العلاقة تشترط وجود عملية كشف يعمل فيها الخيال والتصور وتسبر فيها النفس أغوار الموضوع الذي تكتشفه إلى أن تنتهي بادراك الحقيقة الجوهرية لهذا الموضوع .

أما بالنسبة للخيال الثانوي ، فقد حيّده كولردج لجانب الشعراء والفنانين واستلزم وجوده الإرادة الواعية ، فهو خيال خلاق يخلق إنتاجا فنياً حياً ، وهو " صدىً للأول ، متواجداً مع الإرادة الواعية على الرغم من انه يظل مطابقاً للأولي في نوع فاعليته ، ومختلفاً عنه في الدرجة وفي أسلوب عمله فحسب ، انه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد ، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فانه يسعى إلى إيجاد الوحدة والى تحويل الواقع إلى المثالي "[1]. إن الإدراك في هذا الخيال ليس إدراكا يقوم على استقصاء الصفات والجزئيات التي يتركب من مجموعها الشيء المدرك ، بل هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التي تهمه من الشيء المدرك ، وفي ذلك يقول الناقد (ر . ل . بريت) إن " الفرق الأساسي بين الخيال الأولي والثانوي إن الأول غير إرادي لأننا لا نملك الخيار في أن ندرك ، بينما يتصل الآخر بالإرادة الواعية . والفرق الآخر إن الخيال الثانوي لا يقدر دوماً بلوغ الوحدة التي ينشد ، وهو لا يفلح دوماً بشكل كامل في جهده نحو التوحيد ، ولكن الخيال الثانوي كالأولي عملية خلق ، فهو في جوهره حيوي "[2]. فالصورة في الخيال الثانوي أو الشعري – كما يسميه كولردج أحياناً – مهمة من غير شك أكثر من مجرد الإدراك ، لأنها قد تكون أقوى من جهة إن الشخص المتخيل سوف يقتصر على ما يهمه من موضوعها . ففي الخيال الثانوي تتجلى القوة العليا على تمثيل الأشياء ، إذ أن هذا الخيال يأخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأولي من مدركات ، فيحولها إلى تعبيرات بمثابة تجسيم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية التي هي في أصلها مدركات عقلية محضة . فالطبيعة كما يراها الشاعر رموز للحياة الفكرية التي يمارسها المرء أو يشارك فيها .

حظي الخيال عند كولردج بمنزلة قيمة ، اذ تمكن من تقديم تصور نظري مهم للخيال ، وهذا التصور " يمثل تحولاً خطيراً في تاريخ الفكر الأوربي من موقف فلسفي سيكولوجي مادي آلي يعتمد على العقل وحده إلى موقف حيوي روحي يؤكد الحدس والمزج التام بين العقل والعاطفة ، إن لم يكن تغليب العاطفة على العقل "[3]. وان هذا التصور بقي مرجعاً ينهل من ريعه الباحثون في موضوعة الخيال من دون أن يضيفوا إلى جوهره شيئاً مميزاً ، وفي ذلك يقول الناقد (إحسان عباس) : " إن الذي وصل إليه كولردج في تحديده لطبيعة الخيال ، تحديداً لم يزد عليه حتى اليوم شي جوهري "[4].

إن إيمان كولردج بالخيال كان جزءاً من إيمان الرومانتيكيين بالذات الفردية . فهو كان على وعي بالقدرة الرائعة على خلق عوالم من صنع الخيال ، وان هذا الخلق ليس نوعاً من الكسل أو الزيف بل انه خلق يقوم على اعتقاده بأن كبح جماح الخيال إنما يعني إنكار أمر حيوي وضروري لكيانه من جانب ولخطابه من جانب آخر . فالخيال وحده يجعل من الإنسان شاعراً ، لأن الشاعر من وجهة نظره " لديه ملكة خاصة به أو على الأقل لا يشاركه فيها إلا المبدعون الآخرون ، هذه الملكة هي التخيل والتي هي قوة توحيد الأشياء وهي وجود كل الموجودات "[5]. فالشاعر مع الخيال يكون في موضع أبلغ من وضعه الذي يضحي به في سبيل الدقة والذوق العام أو الذي يقتفي فيه أثر المعاني .

روبين جورج كولينجود : (إنكلترا 1889م – 1943م)

يعرف كولنجوود الخيال على انه " صورة للتجربة تعمل على تقديم الحقيقي وغير الحقيقي في خليط أو مزاج غير محدد المعالم ، يقوم الفهم بعد ذلك بترسيب الحقيقة منه أو بلورتها

---

1 - ج . روبرت بارث اليسوعي ، مصدر سابق ، ص23 .
2 - ر . ل . بريت ، التصور والخيال ، مصدر سابق ، ص52 .
3 - المصدر نفسه ، ص88 .
4 - إحسان عباس ، فن الشعر ، ط6 ، بيروت : دار الثقافة ، 1979 ، ص150 .
5 - رينيه وليك ، تاريخ النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص316 .

"[1]. ومن خلال ما تقدم نتلمس المهمة الحقيقية للخيال في خطاب كولنجوود ، وهي مهمة تشبه إلى حد كبير مهمة العالم في تخيله مختلف الفروض الممكنة التي في ضوئها تتم العملية البحثية وتشييد النظريات ، ووفقاً لهذه النظرة تكون مهمة الفن هي تأسيس عوالم ممكنة يؤسس بعضها حقيقياً وبعضها الآخر سيرى الفكر إمكانية تحقيقها مستقبلاً .

سعى كولنجوود إلى التمييز ما بين تصور المظهر وبين المظهر ذاته ، فالشيء الموجود ربما يُرى في أحيانٍ عديدة في حالات مخالفة للسياق الحقيقي لوجود ذلك الشيء في الطبيعة ، ويفسر كولنجوود ذلك بما اسماه بـ (أوهام الحس) ويطلق على الهيأة التي يوجد عليها الشيء بـ (الصورة) لا كما هي في الواقع أو ما يمكن تسميته بـ (الموجود بالفعل) . ووظيفة الفكر أن يكتشف الصلات بين المحسوسات من حيث هي موجودات بالفعل أو صور للأشياء . ويرى كولنجوود أن الشخص عندما يرى شكلاً معيناً فانه يحس بذلك الشيء ومن ثم يترتب على ذلك تهييج شحنة انفعالية خاصة بالمجال الشكلي – تشييد صورة ذهنية متخيلة لها علاقة بالشيء المشاهد – ينجم عنها حالة من التوتر تبدو واضحة في فكر الشخص وحواسه . ويمكن أن نخلص من الآراء المتقدمة إلى أن الإبداع الفني الحق عنده تميز بصفتين : أولاهما ، الصفة التعبيرية . والأخرى الصفة الخيالية[2].

يقيم كولنجوود فرقاً بين الخيال والتوهم ، وعنده الأخير يدل على وجود اختلاف بين الشيء الذي يسمى بهذا الاسم وما يسمى في الحقيقة ، وهو اختلاف قد جعل الشيئين متضادين . فالموقف المتوهم لا يمكن أن يكون موقفاً حقيقياً على الإطلاق تحت أي ظرف وفي أي زمان ومكان والعكس بالعكس . ويورد مثالاً على ذلك حين يقول : " أنا إذا جعت وتخيلت أنني أكل ، لاعتبرت هذه الوليمة الخيالية السافرة من المواقف الدالة على الوهم بحيث يمكن القول بأنني خلقتها خيالياً لنفسي . غير أن هذا الخلق الخيالي شئ والفن الحق شئ آخر ، وان كان هناك أوجه شبه بين هذا الخلق الخيالي وبين أنواع معينة من الأشياء التي تدعى خطأ باسم الفن "[3]. ويرى كولنجوود أن الدافع وراء كل الأعمال الفنية الزائفة هو تزويد متذوقيها بأوهام (صور متخيلة) تصور حالات فيها يتم إشباع رغباتهم . فالحلم كما يرى يتألف إلى حد كبير من أوهام تشبع فيها رغبات الحالمين على هذا الوجه ، وان بعض علماء النفس من وجهة نظره يرون أن هذه الأوهام هي مادته الوحيدة . أما بخصوص الخيال فهو يرى أن الخيال لا يبالي بوجود أي حد فاصل بين الحقيقي وغير الحقيقي ، فالشخص الذي يتخيل الأشياء لا يتخيلها بوصفها حقيقية أو غير حقيقية ، كما انه عندما يحاول تأمل فعله التخيلي فانه لا يفكر في كونه حقيقياً أم غير حقيقي . والمتوهمات أشياء يمكن تخيلها بغير تأمل فيها ، وعند حدوثها لا يدري الشخص المتوهم انه قد انشأ لنفسه أشياء أو مواقف أو أحداث غير حقيقية . إلا انه عندما يتأمل يكتشف أن هذه الأشياء إما أنها غير حقيقية أو يقع في الخطأ الذي يجعله يتصورها حقائق . كما يحدد كولنجوود مجموعة من الدوافع وراء أي فعل متوهم ، مثل الرغبة في وجود شئ يستطيع الإنسان الاستمتاع به أو امتلاكه ، أو محاولة التعويض عن عدم ارتياح والحصول على قدر من الارتياح من جراء ذلك . وفي حالة الخيال الحق لا وجود لمثل هذه الدوافع ، فالإنسان لا يتخيل وفق شروط مسبقة ، لأن الخيال بحسب رأي كولنجوود لا يبالي بوجود حد فاصل بين الحقيقي وغيره ، علاوة على ذلك فانه لا يبالي بوجود حد فاصل بين الرغبة والنفور[4].

ويرى كولنجوود أن الوهم يعتمد على سبق وجود الخيال ، وانه من المستطاع وصفه بأنه يمثل الخيال عندما يعمل في صورة منحرفة متأثرا بقوى منحرفة . وان من بين الأشياء العديدة التي يتخيلها الإنسان يتم اختيار بعضها - سواء أكان ذلك بوعي أم بدونه – لكي تُتَخَيَل في صورة

---

1 - روبين جورج كولنجوود ، مبادئ الفن ، مصدر سابق ، ص 356 .
2 - محمد عزيز نظمي سالم ، الإبداع في علم الجمال ، القاهرة : دار المعارف ، 1978 ، ص 92 .
3 - روبين جورج كولنجوود ، مصدر سابق ، ص 173 .
4 - المصدر نفسه ، ص 174 – 175 .

مكتملة أو واضحة أو متماسكة ، بينما يتم قمع البعض الآخر . ومرجع ذلك إلى أن الأشياء الأولى يرغب الإنسان في تحققها ، أما الأشياء الأخرى فهناك نفور من حقيقتها ، ويترتب على ذلك ظهور الوهم الذي يستطاع اعتباره وفقاً لذلك بأنه الخيال عندما يعمل تحت رقابة الرغبة ، وذلك حيث لا تعني الرغبة في التخيل أو حتى الرغبة في تحقق موقف متخيل ، بل الرغبة في أن يكون الموقف المتخيل حقيقيا[1].

نظر كولنجوود إلى العمل الفني بوصفه وجوداً متخيلاً في ذهن الفنان ، وان خيال الفنان يثري الصورة الذهنية ويكملها وينشئها إنشاءً . فالخيال لا يبتعد عن الوجدان والانفعال ، بل أن التجربة الخيالية الشاملة في العمل هي التي تعبر بجلاء عن انفعالات الفنان . وان دلالة التجربة الفنية عنده تشير إلى إنها فعل إبداعي تستغرق فيه ذات الفنان برمتها ومن ثم يأتي التعبير عن الانفعالات تعبيراً تقنياً .

وتتميز التجربة الفنية عنده بانفتاحها من الحس إلى الخيال أو من تأثير أو انطباع إلى فكرة بواسطة الفعل الذي يبعث التجربة الفنية . ففي مستوى التجربة الإبداعية يتحول الانفعال النفسي إلى مستوى الفكرة أو إلى مستوى الانفعال الجمالي الذي لا يعد سابقاً في الوجود عن الحس . والفعل الفني أو التجربة الجمالية هي تجربة تعبير الفنان عن انفعالاته بفضل الخيال ، وتكون وظيفة الفن عندئذ بمثابة لغة تستخدم من اجل غايات معينة . فالعمل " الفني هو فعل من نوع خاص وان مبدعه يحاول أن يفعل شيئاً محدداً يحول المسار الانفعالي فيه إلى منجز متحقق "[2].

آيفور آرمسترونج رتشاردز : (إنكلترا 1893م – ...)

انطلق رتشاردز في دراسة الخيال من دراسته للخيال عند كولردج ، فغاص في معاني كلمة الخيال المنتزعة من أفكار ذلك الناقد ، وحدد هدفه بأنه غربلة لتأملات كولردج واستخلاص فرضيات يمكن الاستفادة منها ، وانه عوّل على تطوير هذه الفرضيات إلى وسائل متضافرة في البحث يحق لها أن تدعى علماً ، وان طريقته في ذلك " هي التحليل والتجريب لا التقييم "[3].

حدد رتشاردز ستة معان متميزة لكلمة الخيال في مسعاه المعرفي ، وهذه المعاني هي :

1 – توليد صور واضحة ، وعادة من الصور المرئية سلفاً .

2 – يقصد بالخيال لغة المجاز . فعادة الأفراد الذين يستخدمون الاستعارة والتشبيه في خطابهم الأدبي والفني يعرف عنهم امتلاكهم لملكة الخيال ، ومن الجائز أن يصحب هذا المعنى أو لا يصحبه معانٍ أخرى للخيال .

3 – يقصد بالخيال تصور الحالات الذهنية للغير عن طريق المشاركة الوجدانية ولا سيما في الحالات العاطفية وان هذا الضرب من الخيال ضروري للتوصيل .

4 – الخيال هو الاختراع أو الجمع بين عناصر لا توجد رابطة بينها عادة .

5 – الخيال يعني الجمع الملائم بين أشياء يظن الناس عادة أنها لا رابطة بينها ، ومثال ذلك الخيال العلمي . وهذا الخيال عبارة عن عملية تنظيم التجربة على أنحاء معينة ولأجل غاية محددة ، وليست هذه العملية واعية أو مقصودة بالضرورة ، ولكنها مقصورة على مجال محدد للظواهر ، وانتصارات التقنية أو الصنعة في الفنون أمثلة لهذا النوع من الخيال . ولما كان من المحتمل أن يتضمن التنظيم القيمة فان هذا المعنى للخيال قد يتضمن اعتبارات قيميه ولكن القيمة هنا قد تكون محدودة أو مشروطة .

6 – الخيال هو القوة التركيبية السحرية التي تكشف عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة ، بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات

---

1 - كولنجوود ، مصدر سابق ، ص 175 – 176 .

2 - محمد عزيز نظمي سالم ، الإبداع في علم الجمال ، مصدر سابق ، ص 92 – 93 .

3 - ستانلي هايمن ، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة : إحسان عباس ، ج2 ، بيروت : دار الثقافة ، 1958 ، ص 125 .

القديمة المألوفة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام ، بين الحكم المتيقظ أبدا وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق[1].

سعى ريتشاردز إلى دراسة الخيال بعيداً عن المضمونات اللاهوتية والميتافيزيقية ، فقد أيقن أن الخيال ليس لغزاً أو سراً من الأسرار ، بل أنه نتاج لنشاط بعض الدوافع المعينة عند الإنسان أو تفعيلها مما يؤدي إلى إثارة دوافع أخرى على الرغم من غياب المنبهات اللازمة لإثارتها ، وهذه الدوافع الأخرى يطلق عليها رتشاردز (الدوافع الخيالية) سواء ظهرت فيها صور متخيلة أم لم تظهر ، فتوليد الصور ليس ضرورياً على الإطلاق فيما يعده الناقد خيالاً . والذي يحدد مجموعة الدوافع الأخرى التي تثار هو إلى حد ما مجموعة الدوافع التي كانت متآزرة أصلا وقت وجود المنبهات الخاصة لجميع الدوافع ، أي في التجارب غير الخيالية التي تنشأ عنها التجربة الخيالية . إن طبيعة تدخل هذا العامل (الدوافع المتآزرة) ودرجته هو الذي حدد نوع الخيال بأنه (تكراري) والذي يمتاز عن الآخر الذي اسماه ريتشاردز بالخيال التركيبي (الإنشائي) . وان الخيال الأخير تحدده على الأقل تجربة الحاضر بقدر ما تحدده تجربة الماضي ، أو بالأحرى التجارب الماضية التي ينشأ عنها .

كما حاول ريتشاردز أن يحيد بالخيال عند دراسته من الجانب الجمالي (الاستاطيقي) إلى علم النفس ، وربطه بالدوافع الشخصية . فعنده يستطيع الشاعر أن يشيع تلك الدوافع بنظام مجاله (الخيال) لأنه يتمتع بقسط وافر من القدرة على تنظيم تجاربه ، في حين أن الشخص العادي يبدد بعضها ويكبت أكثرها . فالشاعر بحسب رأي ريتشاردز ينتقي من هذه الدوافع ما يشاء ، الا أن مقدار ما يكتب قليل مقارنة إلى ما يكتبه غيره . من ناحية أخرى يترك ريتشاردز أنواع الخيالات بالنسبة إلى دورها الذي تؤديه في بناء العمل الأدبي ويتحدث عن الدور الذي تلعبه في " إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة واحدة منظمة ، مقرراً في الوقت نفسه أن تركيبات الخيال من شأنها أن تولد آثاراً تشبه الآثار التي تصاحب الأزمات المفاجئة في كل تجربة ، ولهذا يسهل تحليلها على ما نرى في التراجيديات ويظهر بوضوح التوازن بين الصفات المتعارضة مثل الشفقة والخوف أو الإقدام والإحجام "[2]. وعلى هذا النحو يدور ريتشاردز حول التوازن بين الدوافع المتضادة التي هي أساس الاستجابات الجمالية ذات القيمة العظمى .

دوفرين : (فرنسا)

تشكل الوحدة الكاملة للذات والموضوع التي توحي بها القصدية محور دراسة دوفرين الجمالية والنقدية ، فهو يفترض وجود شكلين مختلفين من القصد ، أولهما (قصد الحاضر) المعاش الذي تتحد فيه الذات والموضوع ، والآخر (قصد التأمل) الذي تؤكد فيه الذات بُعدَها التأملي عن الموضوع الخاص بها . وان عملية الانتقال من القصد الأول إلى الثاني تؤلف بحسب رأيه الجدل الجوهري لوعي الإنسان ، حيث يزاح (الآن = الحاضر) المدرك حسياً إزاحة مستمرة ومن ثم يقع تحت رحمة الأفكار وسيطرتها ، وان الدور الانتقالي المهم لهذا الانزياح يخضع لدينامكية الخيال ، وفي ذلك يقول دوفرين :" الخيال هو الذي يقدم التمثيل الذي يحول المظهر إلى عالم إدراكي كامل تبنى منه المفاهيم الادراكية "[3].

يؤكد دوفرين في بحثه الفينومينولوجي على أن الإدراك الحسي لا يكون قابعاً في مساحة قبل التأملي ، ومن ثم فان أي وصف لهذا الإدراك أو تحليله يقسر الإنسان في الانتقال من المعيش إلى الفكر (المجرد) ومن الحضور (الوجود) إلى التمثل ، إلا أن هذا الانفتاح عنده في المعالجة لا يسوغ الفصل بين الإنسان وذهنه ، أي بين المعرفة القبلية على التأمل التي تتم على مستوى الحضور وبين المعرفة التأملية التي تخص الذهن . كما يميز بين هذين المستويين

---

1 - إ . ا . ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة : مصطفى بدوي ، القاهرة : مطبعة مصر ، 1963 ، ص 309 – 312 .

2 - احمد كمال زكي ، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1972 ، ص 56 .

3 - وليم راي ، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، مصدر سابق ، ص 34 .

ويبقيهما متآصريّن داخل وحدة الخبرة من دون أن ينصهرا في خبرة واحدية البعد ، حيث يقول : " إن الصورة المتخيلة تتيح للموضوع أن يظهر ، أي يكون حاضراً بوصفه متمثلاً . فالخيال يخلق بشكل ما الاتصال بين الذهن والبدن . وحتى لو كان الخيال يوحي إلينا بالرؤية ويجعلنا نرى ، فانه يكون متأصلاً في البدن . فنحن باستحضار مستوى أعلى من الإدراك الحسي لا نعارض مستوى الحضور . وسوف نرى انه حتى المعرفة اللاواعية الكائنة داخل الحضور تغذي التمثل . ونتيجة لذلك فان البدن لا يكون أبدا غائباً عن المستوى الأعلى . إن التمثل يكون وريثاً لما مر بخبرة البدن . وان البدن نفسه يمهد للتمثل "[1].

إن الخيال عند دوفرين ليس متضاداً مع الإدراك الحسي بقدر ما هو عملية ينتقل من خلالها الإدراك الحسي من مستوى الحضور إلى التمثل ، حيث يكون الإدراك في هذه المرحلة ميالاً لتجسيد معطياته المحسوسة الأولية وتشكيلها في كيانات مميزة ، وهذه المهمة تقع على عاتق كل من (الخيال الترانسندنتالي *Transcendental imagination*) و (الخيال التجريبي *Experimental imagination*) . فقد أوكل دوفرين للخيال الأول (الترانسندنتالي) مسؤولية الانبثاق المكاني والزماني كخلفية مسبقة لحدوث الموضوعات والأحداث المتمثلة ، فكل صورة متخيلة (متمثلة) تمتلك خلفية مكانية ، علاوة على ذلك فان حدوث التمثل يقتضي أن ينتقل الإنسان من الحاضر حيث الفعل إلى الماضي (الخزين الذاكري) ومن ثم إدراك الموضوع المتخيل في مستقبله . ولذلك فان هذا النوع من الخيال بحسب تصور دوفرين ينأى عن الحاضر حيث يكون الإنسان متوحداً مع غمار الأشياء ولا يمكن له التوحد مع الموضوع من خلال الحضور . أما الخيال التجريبي فانه يظهر الموضوعات والأحداث المتمثلة داخل هذا المجال ، بمعنى انه يظهر امتلاء تمثل ما بالمعنى ، فيجعل المعطى بما يمتلكه من إمكانيات ممتلكاً لمعنى ، وكما يقول دوفرين :" إن الخيال الترانسندنتالي يكشف المساحة التي يمكن أن يظهر فيها شئ ما معطى ، والخيال التجريبي يملأ هذا المجال ، وهذا يحدث دون تعدد في المعطى "[2]. وبناءً على ذلك فان الخيال التجريبي عندما يتمم عمل الخيال الترانسندنتالي فانه يستحضر الأشياء ، غير انه يجعل هذا الحضور على مستوى التمثل حضوراً أتم ، لأنه ينعش المعرفة المتضمنة المتوارثة من خبرة الحضور الغفل حينما يضفي على المعطى صفة الحضور المتحقق ، ولذلك فان الخيال عند دوفرين يكون مرتبطاً بالبدن من حيث انه ينتفع بالمعرفة الأولية التي يرثها عن خبرة البدن ، الأمر الذي يبقيه متأصلاً في الإدراك الحسي .

أصر دوفرين في خطابه على أن الخيال ما هو إلا مرحلة انتقالية تقود الإنسان إلى التأمل معارضاً بذلك آراء سارتر في الخيال ، فالحاضر عنده بكل تمفصلاته ليس سوى تجربة انتقالية تؤدي إلى التمثل ، إذ أن التمثل الذي يتخيله الإنسان لا يمكن أن يحافظ على ذاته في أية هيئة ثابتة ، بل يبقى تحت رحمة أهواء الخيال ، وان الإنسان إذا ما أراد أن يفرض سلطته عليه ويبدل اللحظات (المكان – الزمان) التي تحاصره فانه يحتاج إلى فهم تأملي ، وفي هذا يقول دوفرين : " التأمل معناه إذن قمع الخيال في الأقل مؤقتاً ، الذي يساعد مبدأ الحاضر الذي أعيشه ، وإرخاء الآصرة التي يحيكها بين العالم وبيني ، وبذلك يكتشف المرء مبدأً منطقياً وليس مبدأً أساسياً يعيش به . فإحساس المرء داخل خياله بالتضامن بين موضوعين وتفكيره بعقله في صلة ضرورية أمران مختلفان "[3]. وعلى وفق ما تقدم فان وجهة نظر دوفرين في الخيال توحي في أحد معانيها بالجدل الأساس للنقد الأدبي ، أي التفاعل بين الفهم التأملي والمعنى المعيش . كما توحي في الوقت نفسه بحتمية التأمل النقدي ولا توحي في تأمل الصور الذهنية التي أشار إليها

---

1 - سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية ، مصدر سابق ، 282 .
2 - المصدر نفسه ، ص 283 .
3 - وليم راي ، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، مصدر سابق ، ص 34 .

سارتر عندما جعل الصور تتكون عن طريق تحول المعرفة إلى معرفة خلق الصور الذهنية ومن ثم إلى الصور الذهنية .

بول ريكور : (فرنسا 1913م - ...)

تعد دراسات ريكور للخيال من بين أهم الدراسات الحديثة التي حاولت إعادة قراءة العملية الاستعارية في إطار نظرية كلية للخيال . فقد حث ريكور سعيه في تطوير نظرية عصرية للخيال تنأى عن النظرتين التقليدية والتجريبية في آن واحد ، منطلقاً من معطيات لها رصيد فلسفي*، أثمرت في حصيلتها النهائية إلى استثمار إمكانيات التأويل والخيال في صياغة المعالجات اللغوية ومن ثم بلورة المعطى المعرفي عنده .

إن مشروع ريكور في إقامة فلسفة كبرى للغة تهتم بالوظائف العديدة للدلالة ، إنما ينطلق من تبنيه صياغات قائمة على مفهومي الخيال والتأويل ، وقد بدأ ريكور ممارساته البحثية مع (الأنا) التأويلية المتجه نحو إذابة الكوجيتو الديكارتي (أنا أفكر إذن أنا موجود) لتقديم المعنى وإنعاش مسيرة الرموز ، ومن ثم هتك الحجب التي تغلف المعنى وتحيط به[1]. لقد ظل التأويل والخيال الموضوعين المركزيين في أوجه بحث ريكور الظاهراتي ، فقد دعا إلى أن تنعطف الظاهراتية نحو التأويل والخيال ، وتوجيه مسارها إلى الموجودات الثقافية التي توفر دليلاً تاريخياً على الوجود بعيداً عن الوعي الفردي ، فهو يقول :" ليس بالإمكان استعادة الكوجيتو إلا بواسطة انعطافه تحل شيفرة وثائق حياته (الكوجيتو) ، فيجب أن يصبح التأمل تأويلاً ، أي امتلاكاً لسعينا إلى الوجود ورغبتنا أن نكون من خلال الأعمال التي تشهد على هذا السعي وهذه الرغبة "[2].

يشكل (تصور الاستعارة) عصب تحليل ريكور للخيال ، فهو يلح باستمرار في خطابه البحثي على مفهوم الفجوة (مسافة التوتر بين كونين تصوريين ولغويين) ويتجلى ذلك بصورة مبدئية في مناقشته لنقل المعنى أو ما اسماه أرسطو (الاستعارة *Epiphora*) الذي يعلق عليه حيث يقول :" انه ليس إلا هذه الحركة أو النقلة في المسافة المنطقية ، من البعيد إلى القريب . إن الفجوة المتضمنة في بعض النظريات الحديثة للاستعارة ... تتعلق بالضبط بالابتكار الملائم لهذه النقلة "[3]. ثم يتبلور مفهوم الفجوة بصورة أكثر جلاء في مناقشة ريكور لما يسميه (التنافر الدلالي) حيث يقول : " من اجل أن تقوم الاستعارة ينبغي على المرء أن يستمر في تمييز اللاتلاؤم السابق من خلال التلاؤم الجديد . وبهذه الطريقة ، فان التمثل الدلالي يشبك نمطاً معيناً من التوتر الذي لا ينشأ بين مبتدأ وخبر بقدر ما ينشأ بين التنافر والتجانس الدلاليين . إن النفاذ إلى المشابهة هو تصور التصادم (النزاع) بين اللاتلاؤم السابق والتلاؤم الجديد "[4]. فالحدث عند ريكور يتجلى في الجملة *Prediction* التي ليست مجموع كلمات ، ولكنها كينونة مستقلة تشير إلى الحدث اللغوي الذي لا يفنى . وتبقى العلاقة بين المعنى وهذا الحدث اللغوي جدلية ، حيث تكتسب الكلمة معنى جديداً في كل حدث لغوي جديد ، وينتهي إلى أن النص المكتوب مستقل من حيث المعنى . ولهذا الاستقلال أهمية كبرى في التأويل أو الخيال عند ريكور " حيث أن التفسير

*** - خضع بول ريكور إلى جملة من المؤثرات الفكرية والفلسفية ، فقد أثرت فيه فلسفة اللاهوت عند الفيلسوفين الوجوديين (كارل ياسبرز) و (جبرائيل مارسيل) والفلسفة الظاهراتية مع (هوسرل) و (هيدجر) ، وفلسفة التعالي والنقد مع (كانط) هذا من جانب ، ومن جانب آخر ارتفع الرصيد الفلسفي عنده مع معلمي الشك الثلاثة ، وهم (ماركس) و (نيتشة) و (فرويد) . للمزيد ينظر : بين التراث واليوتوبيا ، ريتشارد كيرني ، في كتاب : الوجود والزمان والسرد : فلسفة بول ريكور ، تحرير : ديفيد وورد ، ترجمة : سعيد الغانمي ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، 1999 ، ص 105 – 106 .**

1 - بول ريكور ، فلسفة اللغة ، ترجمة : علي مقلد ، في : مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد (8) ، بيروت : 1989 ، ص 58 .

2 - بول آرمسترونغ ، ما هي الظاهراتية ، في : مجلة الرافد ، العدد (40) ، الشارقة : 2000 ، ص 18 .

3 - كمال أبو ديب ، في الشعرية ، بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ، 1987 ، ص 133 .

4 - المصدر نفسه ، ص 134 .

يبدأ من فض مغلق هذا المعنى المستقل ، وتصبح مهمة المفسر هي النفاذ إلى عالم النص ، وحل مستويات المعنى القابع خلفه : الظاهر والباطن ، الحرفي والمجازي ، المباشر وغير المباشر "[1]. وعلى وفق تصور البنية المنطقية للتشابه القائمة على (الفجوة) ، فان ريكور يتصور الخيال وفاعليته بأكملها قائمين على المفهوم ذاته ، فهو يرى أن الخيال قادر على إنتاج أنواع جديدة عن طريق التمثل وإنتاجها لا بحيث تكون فوق الاختلافات ، كما هي الحال في التصور ، بل رغم الخلافات وعبرها . بل أن ريكور يصوغ نظريته في الخيال في إطار سياق كان قد طرحه اللغوي (رومان ياكبسون 1896م – 1982م) وهو مفهوم (الانفصام الإشاري*Split reference*) الذي عبر به ياكبسون عن الوظيفة الشعرية للغة بشكل عام وما توفره من مناخ يستدعي الخيال والتأمل في اغلب الأحيان *. ويصف ريكور هذا الانفصام بأنه يختص بالإنشاء الشعري الذي يعد أحد وجوه خلق الفجوة (مسافة التوتر) ، وبذلك يكون ريكور قد تصور بان الشعرية بما تمتلكه من قدرات خيالية قادرة على خلق الفجوة أي مسافة التوتر .

ثانياً : الخيال في الخطاب النقدي العربي والإسلامي :

حظي الخيال بأهمية كبيرة في الخطاب النقدي العربي ، ولا سيما أن العرب أمة شعر وأدب ولها في هذا المجال إسهامات ثرة لا يمكن إلا الوقوف أمامها باحترام . وسيحاول الباحث التوقف عند بعض النقاد الذين رفدوا الساحة النقدية بمساهماتهم ** .

حازم القرطاجني : (الاندلس 554هـ - 608 هـ ، 1159م – 1211م)

عقد القرطاجني في كتابه المنهاج أبواباً بيّن فيها مقولاته في الخيال وان المتابع لهذه المقولات سيجد مدى الإفادة التي تحققت للقرطاجني من اعتماده مفهومات الفلاسفة المسلمين خصوصاً آراء (ابن سينا) في هذا المجال ، إذ جاء قوله في الخيال أقرب ما يكون إلى مفهومه ، فيقول القرطاجني : " والتخييل أن تتمثل للسامع مع لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصور شئ آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباظ "[2]. وعلى الرغم من أن القول السابق يعرض للمفهوم من خلال المتلقي إلا أن التخييل عند القرطاجني " فعل شامل تساهم في حركته –

---

1 - عبد القادر الرباعي ، التأويل دراسة في آفاق المصطلح ، في : مجلة عالم الفكر ، العدد (2) المجلد (31) ، الكويت : 2002 ، ص 167 .

*** - يشدد ياكوبسون على العلاقات الثنائية القائمة بين العناصر وعلى أن كل عنصر في النص يرتبط بغيره عبر علاقة معينة . كما يركز على مفهوم التماسك والوحدة في النص ويحاول من خلال التحليل معرفة نظام القصيدة ومدى انفتاحه وانغلاقه وتدرجه بين الانفتاح والانغلاق وحركية التدرج وهذه الحركية تعبر عن مسار العملية الشعرية . ويعنى ياكوبسون بالصورة الشعرية وبعلاقتها بالسياق بهدف تفهم النص وتفهم بنيته الكلية .**

للمزيد : ميشال زكريا ، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات ، 1985 ، ص 175 .

**** - لعل أول ظهور لمفهوم الخيال والتخيل عند العرب والمسلمين كان في دائرة البحث الفلسفي كما مر بنا ذكره عند فلاسفة المسلمين .**

ثم انتقل هذا المفهوم إلى دائرة البحث البلاغي والنقدي ، فظهر عند عبد القاهر الجرجاني المتوفى سنة 471هـ الذي فتح الباب للبلاغيين من بعده لدراسة موضوع التخيل مبتعداً بالمصطلح عن المدرسة اليونانية التي تأثر بها ، ومُخرجاً التخيل مخرجاً عربياً خالصاً . ويعد الشريف المرتضى علي بن الحسين الموسوي العلوي 355هـ – 436هـ ، من السباقين إلى وضع اليد على مفهوم الخيال في الشعر العربي عندما حاول ان يفرد للخيال باباً في كتابه (غرر الفوائد ودرر القلائد) تحت عنوان (طيف الخيال) ، إذ حاول في كتابه جمع الشعر العربي الذي يشتمل على لفظ الخيال أو ما يدل عليه من صور خيالية وردت في شعر العرب .

للمزيد ينظر : عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ، تحقيق : هـ . ريتر ، بغداد : مكتبة المثنى ، 1979 ، ص 253 .

للمزيد ينظر : علي بن الحسين الموسوي ، طيف الخيال ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، القاهرة : دار إحياء الكتب العربية ، 1962 ، المقدمة وما بعدها .

2 - حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ط3 ، تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، بيروت : دار الغرب الإسلامي ، 1986 ، ص89 .

على مستوى التلقي – كل عناصر الشعر ، مما يؤكد أن هذه العناصر نفسها نتاج فعل شامل يتحقق على مستوى الإبداع قبل أن يتحقق على مستوى التلقي "[1]. علاوة على وجود التخييل يوجد التخيل ، فللمحاكاة الشعرية عند القرطاجني جانبان : أولهما التخيل الذي يرتبط بتشكل المحاكاة في مخيلة المبدع ، أي انه فعل المحاكاة في تشكله . والآخر التخيل الذي يرتبط بآثار المحاكاة في المتلقي ، أي انه الأثر المصاحب لهذا الفعل (= فعل التخيل) بعد تشكله[2]. فالصورة الفنية عند القرطاجني لا يمكن أن تتحقق من دون تواصل بين مبدعها ومتلقيها ، وان هذا التواصل هو الذي يمنح المتلقي القدرة على إدراك الصور والانفعال بها لأن الصورة لم تعد تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة أو تحوم حول مفهوم التقديم الحسي ، بل أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية خاصة تترادف مع الاستعادة الذهنية لمدرك حسي ، غاب عن مجال الإدراك المباشر .

أولى القرطاجني الخيال أهمية ودوراً كبيراً في تشكيل الصورة الفنية ، وعده الأساس الأولي الذي تتأثث بموجبه هذه العوالم ، فيقول : " فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب وما تخالف وما تضاد ، وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو منتقلة أمكنها أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة ، وبالجملة الإدراك من أي طريق كان أو التي لم تقع لكن النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولا في العقل ممكناً عنده وجوده ، وان تنشئ على ذلك صوراً شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض "[3]. فأسهم بكلامه هذا في تشكيل نظرية الخيال الشعري عند المسلمين على أسس جمالية بعدما أيقن أن بعض عناصر الأسس الجمالية هي التي تقود إلى فعل التخيل عند المتلقي ، ولعل أول هذه العناصر هو (التناسب) . فالقدرة على إظهار التناسب بين عناصر الصورة الفنية وإخفاء العشوائية والمنافرة بين هذه العناصر يعد عنصراً جمالياً ذا اثر بالغ في الغايات الأساسية للفنون ، بمعنى إحداث التأثير في نفس المتلقي (التخيل) . وان اظهر صور التناسب عنده هي التناسب بين الغرض وبين المعاني المتخيلة فيه ، يقول القرطاجني : " واحسن مواقع التخيل : أن يناط بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول كتخييل الأمور السارة في التهاني ، والأمور المفجعة في المراثي . فان مناسبة المعنى للحال التي فيها القول وشدة التباسه بها يعاون التخيل على ما يراد من تأثير النفس لمقتضاه "[4]. وهذا يعني إن للتناسب دوراً كبيراً في إحداث الإثارة النفسية ، وبهذا أصبحت فاعلية التخيل مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالقدرة على إدراك التناسب بين الأشياء ومن ثم اكتشاف علاقات جديدة تجمع المتفاوت والمتباين في وحدة متجانسة جديدة ، وكأن الشاعر فيما يراه القرطاجني هو ذلك الإنسان الذي يتمتع بقدر كبير من الحساسية ودقة الملاحظة مما يمكنه من النظر أبعد مما ينظر سواه ، فضلاً عن قدرته في اكتشاف التناسب والتجانس الذي لم يلحظه الإنسان العادي بين الأشياء والعناصر .

ويرى الباحث أن القرطاجني قد وعى قيمة الخيال وأهميته بوصفه أساساً مهماً من الأسس التي يقوم عليها بناء الصورة الشعرية ، وهو وعي يقره عليه النقد الحديث الأمر الذي جعل منه متقدماً على الرومانتيكيين وسابقاً لهم في الإشارة إلى الخيال بمعناه الفني الإبداعي ، وانه فَصّلَ القَول فيه قبل أن يتكلم الرومانتيكيون على بيان معاني الخيال الفنية ، والتحدث عن وظائفه النفسية بحقبة طويلة .

---

1 - جابر عصفور ، مفهوم الشعر في التراث النقدي والبلاغي ، مصدر سابق ، ص 159 .
2 - حسن ناظم ، مفاهيم شعرية ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، 1994 ، ص 32 .
3 - حازم القرطاجني ، المنهاج ، مصدر سابق ، ص 38 – 39 .
4 - حازم القرطاجني ، مصدر سابق ، ص90 .

كما أكد التخيل بما يجلبه من لذة وانفعال وبوصفه جوهراً للشعر ، وانه أي الشعر "كلام مَخيَّل موزون ، مخصّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك . والتئامه من مقدّمات مخيّلة ، صادقة كانت أو كاذبة ، لا يشترط فيها – بما هي شعر – غير التخيل "[1]. وان نظرية الشعر لا يمكن أن يكتمل تحققها من دون قيام توازن بين العناصر الأربعة التي تسهم في تشكيلها ، وهذه العناصر : العالم الخارجي (المحاكاة) ، والمبدع (التخيل) ، والنص ، والمتلقي (التخييل) . وجعل القرطاجني العنصرين الأول والأخير المحور الرئيس الذي بنى على أساسه نظريته في الخيال الشعري وذلك من خلال معرفته بالدور الذي يمكن أن تلعبه المخيلة في تشكيل الصور والتأليف بينها ، ثم علاقة هذه المخيلة بالعالم الخارجي ومقدار خضوعها له أو تحررها منه . بمعنى أن عنصري المحاكاة والتخييل هما عمادي إنتاج المعاني وتشكيل الصور على السواء ، والقرطاجني هنا يتكئ كثيراً على (ابن سينا) على وفق ما يراه الناقد (احمد مطلوب) حيث أن محصول الأقاويل الشعرية عنده ينحصر في " تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه في خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة ، أو على غير ما هي عليه تمويها وإيهاما "[2].

نقاد عرب معاصرون :

حفل الخطاب المعرفي العربي الحديث والمعاصر ولا سيما النقد منه بوافر كبير من الدراسات التي تطرقت إلى مفهوم الخيال بالدراسة والتحليل . والملاحظ على هذه الدراسات أن اغلبها بل معظمها جاء مطابقاً لما خبرناه عن الخيال عند النقاد الأوربيين ، ذلك لأنهم لم يكونوا بعيدين عن التيارات أو المناهج النقدية والأدبية في دراسات النقد والبلاغة .

أولى أحمد فارس الشدياق (لبنان 1804م – 1887م) أهمية الخيال ودوره في العملية الإنتاجية المعرفية نتيجة لاهتمامه بالإبداع الفني حيث عده وسيلة من وسائله ومظهر من مظاهره التي يعتمدها في التصوير والتأثير والإبلاغ وله في تفسير الظاهرة الإبداعية فصل تحت عنوان (المخيلة أو التخيل) عقده في كتابه (كنز الرغائب في منتخبات الجوائب) .

يعرف الشدياق الخيال على انه " قوة حاصلة في كل ذي إحساس وإدراك يستحضر بها الأشياء المحسوسة . وهي متوقفة على القوة الذاكرة فإذا رأينا مثلاً أناسا أو حيوانات أو شجراً مما ندركه بواسطة الحواس الظاهرة ضبطتها القوة الذاكرة وألفتها القوة المخيلة "[3]. فالخيال عنده ملكة يتمكن بواسطتها الفنان المرهف الحس من استحضار صور متشظية مخزونة في العقل من قَبل وألفها لدى أثارته بقوة عاطفته واهتياج أحاسيسه ، وبذلك يربط المخيلة بالذاكرة ويتخذها مقياساً ، وفي ذلك يقول : " من كان أكثر ذاكرة للأشياء كان أكثر تخيلاً لها "[4]. وبذلك يذهب الشدياق إلى نفس ما ذهب إليه كولردج من قبله عندما عد ملكة الخيال قوة تعمل بمساعدة الذاكرة .

قسّم الشدياق المخيلة ضمن دراسته لمفهوم الخيال على قسمين ، أولهما المخيلة العقيمة والأخرى المخيلة المنتجة ، وعرّف الأولى على إنها " عبارة عما يضبط انطباع الأشياء على وجه بسيط "[5]. وهو في هذا يقترب من الخيال الأولي عند الناقد (كولردج) عندما عده خيال عقيم وسماه الناقد (أ . أ . ريتشاردز) الخيال التكراري . لأن ما ينتج عنه لا يحقق قيمة كبيرة من الأهمية لأن عمله آلي لا يتعدى في مشواره الإبداعي الحشد والجمع ، أي " القدرة على جلب

---

1 - المصدر نفسه ، ص 89 .
2 - المصدر نفسه ، ص 120 .
3 - احمد فارس الشدياق ، كنز الرغائب في منتخبات الجو انب ، ج1 ، ألأستانة : مطبعة الجوائب ، د.ت ، ص10 .
4 - المصدر نفسه ، ص10 .
5 - المصدر نفسه ، ص 12 .

صور متباينة لشبه ما فيما بينهما ، وهذه الصور ثابتة محدودة وتبقى حين تجمع كما كانت وهي مفرقة ، وليس بينها علاقة طبيعية أو خلقية ، وإنما هي تقسر على الخضوع لنير واحد باتفاق ومصادفة "[1].

أما المخيلة المنتجة فقد عرفها الشدياق على أنها " عبارة عما يرتب الصور المدركة ويؤلف بينها على وجوه متنوعة "[2]. وان هذه المخيلة قوة خلاقة تتكأ على المخيلة العقيمة ، إذ بدونها تكون جنوناً كما كانت هذه بدون المنتجة أي الثانوية هذياناً بحسب رأي (كولردج) .

كما تتمثل وظيفة هذه المخيلة عنده في أنها خلاقة مبدعة، ويرى أنها "هي التي تضيف إلى الذاكرة تأليفاً وروية فتكون طوراً مقربة إلينا الأشياء البعيدة ، وطوراً مميزة لما أختلط منها ومؤلفة لها ومغيرة حتى يظن أنها محدثة لها بالأصالة مع إنها إنما ترتبها ترتيباً فقط ، إذ ليس للإنسان أن يوجد تصورات من عنده وإنما له أن يؤلفها على كيفيات مخصوصة "[3].

وذهب عباس محمود العقاد (مصر 1889م – 1964م) إلى أن الصورة التي يخلقها الخيال أكثر جمالاً من الصورة الواقعية ، لأن الخيال يحول الواقع إلى شعر فيجعله أسمى من الواقع ، وفي ذلك يقول : " فكل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ونتخيله بوعينا ، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر ، وموضوع للشعر لأنه حياة وموضوع للحياة ، وان التصور لهو خير معين للإحساس وشاحذ للرغبة أو النفور . فإنما من نسيج التصور تخلق الحلل النفسية التي نضفيها على أماني الغيب ومشاهد العيان . إن سعة الدنيا من سعة الخيال ، وان حُلى الحياة إنما تصاغ من معادنه وكنوزه "[4]. كما عقد الناقد والأديب إبراهيم عبد القادر المازني (مصر 1889م – 1949م) رأياً في الخيال ضمنه كتابه (حصاد الهشيم) ، وخلاصة رأيه أن الخيال السليم هو الخيال الذي يؤلف بين العناصر ليخلق شيئاً جديداً ، وان تكن صحة هذا الرأي منوطة بقصر الخيال على التأليف فقط[5].

كما أدلى بدلوه احمد أمين (مصر 1887م – 1954م) عندما تحدث عن موضوع الخيال في كتابه (النقد الأدبي) وعده عنصراً من عناصر الأدب المهمة ، ولا مناص منه للكاتب أو الفنان المبدع . فهو ملكة كبيرة في الأدب إن لم تكن أقوم الملكات ، وكل ضروب الأدب محتاجة إليه . كما قسم أمين الخيال على أقسام ، منها الخيال الخلاق الذي يخلق العناصر الأولى التي تكتسب من التجارب صورة جديدة لا تنافي الحياة المعقولة . ومنها الخيال المؤلف الذي يؤلف بين المناظر . وآخر هو الخيال الموحي أو الموعز ، وهو يختلف عن النوعين السابقين لأنه بدل ان يقرن صورة بصورة يفيض على الصورة التي يراها صفات ومعاني روحية تؤثر في النفس[6].

كما تنبه الأديب والناقد ميخائيل نعيمة (لبنان 1889م - ...) إلى أهمية الخيال وأشار إلى هذه الأهمية في كتابه (زاد المعاد) . فالخيال عنده " المشعل والهادي إلى الطريق في مهمة الوجود اللامتناهي ، وهو الدليل الأوحد إلى الحقيقة "[7]. ولما كان الخيال بهذه المنزلة عند نعيمة ، لذا قدمه على العقل في النشاط المعرفي الإنساني ، وفي ذلك يقول : " لن تستطيعوا أن تردوا آفاق كيانكم الذي لا حد له وتبصروه وحدةً كاملة إلا متى اشتد خيالكم وكانت له قوادم جبارة تهزأ

---

1 - إحسان عباس ، فن الشعر ، مصدر سابق ، ص 150 – 151 .
2 - احمد فارس الشدياق ، كنز الرغائب ، مصدر سابق ن ص 12 .
3 - المصدر نفسه ، ص12 .
4 - عباس محمود العقاد ، ديوان عابر سبيل ، القاهرة : مكتبة النهضة العربية ، 1965 ، ص4 .
5 - احمد عبد السيد الصاوي ، فن الاستعارة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1979 ، ص 315 .
6 - احمد أمين ، النقد الأدبي ، ط4 ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، 1972 ، ص 38 – 40 .
7 - ميخائيل نعيمة ، زاد المعاد ، ط3 ، بيروت : دار صادر ، 1962 ، ص 8 .

بأعاصير الحس . أما العقل الذي يغالي الناس في تكريمه فليس سوى ولد جموح يقوده الخيال من أنفه ولكن قلما يمشي بعيداً ، فاحذروا أن تلقوا كل اتكالكم عليه "[1].

ويفرد الناقد احمد الشايب (مصر 1900م - ...) فصلاً للخيال في كتابه (أصول النقد الأدبي) . إذ يرى أن الخيال انفع المواهب النفسية عند الإنسان ، وان الأدب والفنون لا تستغني عن باب من أبوابه لأنه خير وسيلة لتصوير العاطفة التي عدها العنصر الأول في هذين الضربين المعرفيين . وينتهي الشايب إلى تعريف القارئ بمنزلة الخيال ودوره الإبداعي في الأدب والفن بالآتي :

1- قوة الشخصيات المبتكرة وملاءمتها للغرض الذي ابتكرت لتمثيله .
2- قوة التشابه بين المشاهد الخارجية ، وما توحي به من انفعالات ثم ما تبعثه من عواطف .
3- جمال تصوير الطبيعة ، ذلك الجمال الذي يجعل الإنسان يعشقها ويتأمل محاسنها وتفهم أسرارها .
4- الجدة في الصور البيانية حتى لا تكون مبتذلة .
5- القدرة على إبراز المعاني بحيث تتراءى كأنها محسة أو مجسمة .
6- قدرة الخيال على التعبير عن العاطفة في صدق وقوة وجمال[2].

ومن النقاد العرب المحدثين الذي عرج على الخيال في دراساته الناقد (احمد كمال زكي : مصر) ، حيث أشار إلى المفهوم بشيء من الإفاضة في كتابه (النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته) . والملاحظ على دراسة زكي انه حاول أن يربط بين الخيال والاستعارة ويرى أن الدليل على أصالة الخيال وصوره في الشعر أمر يتصل بترجمة الاستعارة ، أو بترجمة الشعر ، وهو في ذلك متأثر بآراء الناقد الإنكليزي ريتشاردز الذي كان قد أوضح أن أية معالجة للطريقة التي يعمل بها الخيال تكشف عن موضعه الصحيح في العمل الأدبي بعيداً عن الألفاظ وإيقاعاتها والمعنى وتقريراته ، ويستدل على ذلك بترجمة الشعر إلى لغة غير لغته ، وفي ذلك يقول : " على الرغم من انه يفقد الكثير بهذه الترجمة فانه يظل يحتضن اكبر قدر من العاطفة بينما تضيع إيقاعات كلماته وقوافيها وبعض دلالات معانيها "[3]. كما يؤكد زكي في صفحات أُخر من كتابه على صلة الاستعارة بالخيال محدداً درجة الخيال فيها ، فيقول : " إن الشاعر الكبير هو الذي لا يكاد ينفعل حتى يمده خياله بفيض الصور التي تجعله يشاهد مشاعره بقدر ما يشعر بها . على أن هذه الصور قد تكون من ابسط أنواع الخيال ، وقد تكون من اعقدها . وأما ابسطها فهي الاستعارة التي أساسها التشبيه ، وقوامها جمع أطراف الأشياء إلى بعضها بعض في تركيب مغاير لأصولها ، وكذلك الرمز الذي يوحد بين العالمين الخارجي والداخلي في علاقة حدسية قوامها إشارات منظورة لأشياء غير منظورة . وأما اعقدها فما يختلط بالوهم *Fancy* والأساطير *Myths* حيث يخترق الذهن حدود المعقول إلى عمليات خلق استاطيقي ليس الغرض منها جعل الإدراك الإنساني ممكناً فحسب ، وإنما كذلك إعطاء التجارب الإنسانية أبعادا تتسع لكل الناس ، ذلك أن الطبيعة البشرية تشترك في الشيء الكثير ، وتستمد في مواقفها تنظيمات متوارثة بحيث يكون من السهل جداً أن يتلاقى الإنسان مع الإنسان على تخوم أصبح لا وجود لها في هذا العالم على الإطلاق[4]. وهكذا يتضح عناية زكي بالخيال وصلته بالصورة الشعرية .

---

1 - المصدر نفسه ، ص 9 .
2 - احمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، ط7 ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، 1964 ، ص 223 .
3 - احمد كمال زكي ، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته ، مصدر سابق ، ص 54 .
4 - المصدر نفسه ، ص55 .

فضلا عما تقدم ، فقد حفلت كتب النقد العربي الحديثة والمعاصرة بعدد كبير من الدراسات التي توقفت بشيء من التفصيل عند موضوع الخيال*.

المبحث الرابع

الخيال في المذاهب الأدبية والفنية :

تشكل المذاهب الأدبية والفنية ظاهرة حديثة نسبياً يقترن ظهورها مع قيام النهضة في أوربا مع بداية العصر الحديث ، أي منذ مطلع القرن السابع عشر . وعلى الرغم من تشابك هذه المذاهب وتعقدها وتعدد عناصرها واتصال هذه العناصر بجوانب أخرى غير أدبية من الحياة الأوربية ، فان من الممكن النظر إلى هذه المذاهب على أنها في جملتها مظهر لتطور الفكر والذوق عبر مسردهما التاريخي .

لقد شكل عصر النهضة اللحظة الحقيقية لميلاد المذاهب ، فأدب هذه الحقبة وفنها ينظر إليهما بوصفهما نمطين معينين من الإبداع ، فقد تزحزحت أركان الجمود والركود التي لفت المنجز المعرفي الإنساني على العموم والنشاط الفني والأدبي على الخصوص ، حيث شكلا بالمقارنة مع فن القرون الوسطى وما سبقها حركة مهمة إلى الأمام . فالقيم الجمالية والروحية التي خلفها الأدباء والفنانون في عصر النهضة مرتبطة عضوياً بتمثل ما هو دنيوي بالتأكيد على الإنسان وبإعادة الاعتبار لمشاعره وعواطفه بعد أن ظل طويلاً محروماً منها . فأضحى الإنسان في أدب النهضة وما تلاها معياراً لجميع الأشياء . ونظر الفنانون والأدباء إلى الواقع لا بوصفه

---

* - لعل من بين أهم الكتب النقدية التي تطرقت إلى الخيال : (الكامل في النقد الأدبي : كمال أبو الصلح) و (قضايا النقد العربي قديمها وحديثها : داود غطاشة و حسين راضي) و (فن الشعر : إحسان عباس) و (النقد الأدبي ، شوقي ضيف) و (في النقد الأدبي دراسة وتطبيق : كمال نشأت) و (النقد الأدبي عند العرب : حفني محمد شرف) و (النقد الأدبي : داود سلوم) ... .

انعكاساً مرتعشاً للروح الإلهية ، بل بوصفه عالماً حقيقياً يعد أساساً للوجود البشري وميداناً لنشاطه وينبوعاً للمشاعر والمباهج الدنيوية .

لقد تباينت المذاهب في تأكيداتها ومجساتها التي اتكأت عليها ومرد ذلك إلى المتغيرات الزمانية والمكانية للمذاهب نفسها ، الأمر الذي أدى إلى هيمنة موضوعات بعينها على كل مذهب دون سواها . ولعل غلبة موضوع أو مفهوم معين في مذهب محدد لا يشكل بالضرورة معياراً لتسيده أو هيمنته في مذهب آخر ، لأن المذاهب في أصلها أشبه بالكائن الحي الذي يتغير في بنيته الفكرية والاجتماعية والبايولوجية مع تغير مراحل حياته وبيئته ، ومن ثم فان لكل زمان ومكان مذهب يتسق معه ويعكسه .

لقد توقفت المذاهب في محطات تتابع ظهورها عند مفهومات معينة ، هذه المفهومات أضحت مع نمو كل مذهب وازدهاره بمثابة فنار يسترشد به مريدو ذلك المذهب . فهي أصبحت مع تقادم الزمن وتفشيها في أوصال الأدب والفن ، القاعدة التي يشيد عليها صرح المذهب . ولعل من أهم هذه المفهومات التي اهتم بها المذهبيون هو مفهوم الخيال ، هذا المفهوم الذي عده بعضهم عقبة بوجه تقدم الأدب والفنون ، في حين عده آخرون أساساً يؤثثون عليه منجزهم . وسيحاول الباحث في هذا المقام التوقف عند مفهوم الخيال في المذاهب الفنية والأدبية ومن ثم تعرفه وتبيان طبيعته وخصائصه وعلاقاته مع العناصر الإبداعية الأخرى .

المذهب الكلاسيكي :

يقوم المفهوم الأساسي للمذهب الكلاسيكي على احتذاء النموذج السابق من الإنجاز الإبداعي للقدامى بوصفه المثل الأعلى الذي حاول الفنانون والأدباء الكلاسيكيون بلوغه . ومن أجل ذلك التزم الكلاسيكيون بجملة من النواميس والقواعد التي اعتقدوا إنها قد أوصلت القدامى إلى القمم المبدعة التي يؤمل في أتباعها أن يؤدي بعصرهم إلى بلوغ المستوى الذي بلغه هؤلاء .

يتأسس هذا المذهب في مفهوماته الفنية على عناصر أساسية تدخل عليها تلوينات وتنويعات تكثر أو تقل حسب المناطق والعصور والأضواء ، وهذه العناصر هي : العقل ، البيئة الاجتماعية ، الشكل ، والسكون . وان العناصر الثلاثة الأخيرة تتكئ في مقوماتها على العنصر الأول (العقل) بوصفه العنصر المتسيد في مقومات المذهب .

ينبثق الإبداع عند الكلاسيكيين من العقل والتفكير والذاكرة ويعتمد العاطفة أيضا التي لا ينكرونها أو يتجاهلونها ، بل يرى الكلاسيكيون أن إرخاء العنان للعواطف يؤدي إلى الجموح والتطرف وعدم الاتزان لأن العواطف من وجهة نظرهم شخصية وفردية تختلف في أهميتها من شخص لآخر . وان أساس الجمال في المنجز الإبداعي من وجهة نظرهم يركن إلى العقل لأنه " صالحا لكل زمان ومكان "[1]. ولهذا أبقى الكلاسيكيون العاطفة في المقام التالي لمقام العقل وتخضع له وتأتمر بأمره ، كما أن منجزهم أميّل إلى التوافق الاجتماعي واللياقة والقبول بمفهومات الطبقات الاجتماعية السائدة وتحليلاتها وأذواقها . فالكلاسيكي " لا ينسى حدوده أبدا ولا ينسى حدود الإنسان . وهو يذكر دائما انه مرتبط بالأرض ، ربما يقفز إلا انه يعود دائما ، ولا يحلق أبدا في الأجواء المحيطة به "[2].

ثم أن العقلانية والاجتماعية والشكلية تميل بالكلاسيكي إلى التفكير بشكل ثوابت وتضع أمامه سلماً قيمياً لأخلاقيات وفن أميل إلى السكون والاستقرار . ومن هنا كانت الأفكار في الأدب الكلاسيكي نابعة من العقل ومرسومة سلفا يرددها الجيل بعد الجيل . وهذا ما أكده الناقد والشاعر الفرنسي (بوالو) في كتابه (فن الشعر) الذي أثر بتعليماته في آداب أوربا تلك الحقبة ، حيث

---

1 - محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ط3 ، القاهرة : دار نهضة مصر ، د.ت ، ص362 .

2 - مارك شورر وآخرون ، النقد ، ترجمة : هيفاء هاشم ، دمشق : مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد ، 1967 ، ص82 .

يقول " فلتلبوا دائما العقل ، ولتستمد منه وحدة مؤلفاتكم كل مالها من رونق وقيمة . ولا ينبغي أبدا أن تظهر نفوسكم وعاداتكم المصورة في مؤلفاتكم إلا في صورها النبيلة "[1].

وعليه فان الكلاسيكية تشدّد على العقل وتعبر عن مدركاته ، فهو الحقيقة الكبرى التي يشترك فيها البشر عبر البيئات والحقب . ولذلك عده الكلاسيكيون أهم ملكات الإنسان ، فهو رديف الذائقة السليمة والحكم الصائب ، الأمر الذي صيّره في موقع المسوؤل عن تثبيت دعائم القوانين والقواعد المقررة وأن يكون في مركز الحاكم الأعلى للإبداع الفني . فالكلاسيكية في دعوتها إلى التعبير الفصيح عن المعاني الواضحة المحددة انتهت إلى أن العقل هو مصدر الوضوح والقادر على تحديد المعاني ، وهي تشع بضوء العقل وتنفر من كل عنف أو إسراف عاطفي .

والحق أن العقل الذي تصدر عنه الكلاسيكية ليس ذلك التفكير السلبي المنمط الذي لا يمكن أن يسبر أغوار الأدب والفن ، بل انه في حقيقته عقل فعال يلتقي فيه الخيال والتفكير والإحساس في مزاج متزن ومتعادل يحقق المتعة الفنية والمنفعة في وقت واحد . وفي هذا يصرح الناقد (برونتبير) إذ يقول : " ما يضفي معنى الكلاسيكي على الكلاسيكي هو التزام كل الملكات في إنجازه حدودها المشروعة ، فلا الخيال يتخطى العقل ، ولا المنطق يعوق الخيال عن الإطلاق ، ولا تتعدى العاطفة على حقوق ما هو معقول ، ولا العقل يتسبب في قتل حرارة ما هو عاطفي ولا تسمح المادة لنفسها بأن تسلب من القدرة على الإقناع التي تكتسبها من سحر الشكل ، كما أن الشكل لا يغتصب الاهتمام الذي ينبغي أن يكون من نصيب المادة وحدها "[2].

والكلاسيكيون في موقفهم هذا يأخذون عن الإغريق القدماء الذين كانوا يحسون بعقولهم ويفكرون بقلوبهم ويدركون بخيالهم ، وعلى وفق رأي (محمد مندور) فان الكلاسيكيين " في عقولهم حرارة تشبه حرارة العاطفة ، وفي عاطفتهم هدوء واتزان يشبه ضوء العقل واتزانه ، وليس الخيال عندهم وسيلة للهرب من واقع الحياة والتهويم في سماوات الوهم ، بل كان الخيال عندهم وسيلة لإدراك ما يخفي من أسرار الحياة العميقة التي لا تدركها الحواس ولا يلحظها العقل المنطقي الرياضي "[3].

لقد وجد الكلاسيكيون أن الخيال هبة لا يمكن تجاوزها في أي خطاب إبداعي ولاسيما على صعيد الشعر، وانه ضرورة من ضروریاته ، وفي ذلك يقول الشاعر والناقد درايدن : "إن التصور هو الصفة الرئيسة المطلوبة في الشاعر "[4]. غير أنه في الوقت نفسه يخضع درايدن الخيال لسلطان العقل ويوجهه بموجبه علاوة على انه يدعو إلى الحد من جموحه وانفلاته لأنه يعده " ملكة متوحشة متمردة ، تحتاج إلى قيود تربط إليها لكي لا تغلب القدرة على الحكم ، وان التصور بعد ذلك يعطي فرصة للحكم في أن يتدخل "[5].

المذهب الرومانتيكي :

بزغت الرومانتيكية وهي تحمل في أعماقها نزعة التحرر والانطلاق في رحبات فسيحة تتواءم مع متطلبات العصر واحتياجات إنسان ما بعد الثورة الفرنسية ، فالرومانتيكية على وفق رأى الناقد (نورس بيكهام) : " ثورة للعقل الأوربي ضد التفكير على نحو آلي ساكن ، وإعادة توجيه العقل للتفكير بطريقة النمو العضوي الدينامي . وقيمها هي التغيير وعدم الاكتمال والنمو والتنوع والخيال الخلاق واللاشعور "[6].

---

1 - محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، بيروت : دار العودة ، 1973 ، ص 14 .
2 - روبرت جلكنر و جيرالد انسكو ، الرومانتيكية مالها وما عليها ، مصدر سابق ، ص44 .
3 - محمد مندور ، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، القاهرة : دار نهضة مصر ، د.ت ، ص16 .
4 - ر . أ . سكوت جيمس ، صناعة الأدب ، ترجمة : هاشم الهنداوي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 1986 ، ص125 .
5 - المصدر نفسه ، ص 125 .
6 - روبرت جلكنر ، الرومانتيكية مالها وما عليها ، مصدر سابق ، ص314 .

طرق الرومانتيكيون آفاق الروح والميتافيزيقيا بجسارة وفي أملهم أن يستطيعوا إدراكهما وتمثلهما في سياق خطاب مكثف عن طريق الخيال والبصيرة الملهمة . فجعلوا الخيال الملكة الأولى لدى الإنسان وعدوها الملكة الخالقة القادرة على الوصول إلى الحقيقة . فهم قد ربطوا بين العقل والنظرة الآلية الكلاسيكية ، وصار العقل عندهم يعتد بالفروق بين الأشياء والظواهر ، أما نظرتهم العضوية فأداتها الخيال الذي يعتد بأوجه الشبه بين تلك الأشياء والظواهر . فالفنان الرومانتيكي لا يدرك الحقيقة إدراكا عقليا بحسب رأي الناقد (تليمة) بل انه " يدركها مصورة محسوسة . العنصر الحسي يحرك طاقة الخيال لدى الفنان ، وبعمل الخيال يدرك الفنان الحقيقة ، لا كموضوع ولا كفكرة وإنما يدركها في صورة "[1]. فركنوا إلى الخيال بوصفه فعالية عقلية طيعة تمنحهم القدرة على بث أحاسيسهم التي تترجم إلى صور موحية مبدعة تجسدت بشكل جلي على صعيد الأدب في الشعر والنثر أو في مجال الفن كالرسم والتصوير والنحت ، ويرى أحد النقاد أن الرومانتيكيين إنما يلجأوا إلى الخيال ليعالجوا ما لا وجود له من الصور واستكشاف نوع ما من الحقيقة الغائبة عليهم . فالخيال عندما ينشط يرى أشياء يعمى العقل العادي عن رؤيتها " وانه يتصل اتصالا وثيقا بالبصيرة أو الشعور أو الحدس . والحق إن الخيال والبصيرة لا ينفصلان في الواقع ، وإنما يكونان موهبة واحدة في كل الأغراض العملية . فالبصيرة توقظ الخيال ليعمل ، وهو بدوره يزيد في حدتها عندما ينشط . وهذا هو الغرض الذي كتب الشعراء الرومانتيكيون على أساسه . بمعنى عندما تكون ملكاتهم الإبداعية متضامنة فان حاستهم تلهمهم سر الأشياء فيسبرون غورها ببصيرة خاصة . ثم يصوغون كشوفهم في أشكال من صنع الخيال "[2].

إن إيمان الرومانتيكيين بالخيال جاء متمما لأيمانهم بالذات الفردية التي انحازوا لها ، فكانوا على وعي من إمكانية الخيال في تأثيث عوالم تقترحها ذواتهم بعد ما آمنوا بشرعية هذا التأثيث الذي فيه خلاص لهم من الكسل والزيف ، وهذا ما يؤكده الشاعر (جون كيتس) في واحدة من أهم قصائده الشعرية (مملكة الخيال) حيث يقول :

لتدع الخيال المجنح إذن يهيم
خلال الفكر الممتد إلى ما ورائه
افتح باب سجن العقل على مصراعيه
فيندفع الخيال ويحلق نحو السحاب
إيه أيها الخيال العذب ؛ فكوا إساره
أطلق الخيال إلى أعلى السماء .. أرسله
فله خدم يلتفون به ..
سيأتيك رغم الصقيع ..
بالجمال الذي فقدته الأرض .. [3]

اعتقد الرومانتيكيون أن كبح جماح خيالهم إنما يعني إنكار أمر حيوي وضروري لوجودهم ولكيان شعرهم ، وان الشعر بدونه على وفق رأيهم ضرب من الاستحالة ، ومما يقوله الناقد (هازليت) في هذا : " إن الشعر لغة الخيال والعواطف ، وانه محاكاة للطبيعة والخيال والعواطف جزء من طبيعة الإنسان ولكن ليس مجرد وصف الأشياء ورصد المشاعر الطبيعية بداعم غاية الشعر النهائية من غير تحليقات الخيال "[4]. فجنح الرومانتيكيون إلى الخيال وحده الذي يجعل منهم شعراء يستطيعون بممارستهم إياه أن يشكلوا شعرا يبلغ ذروة قوته حين لا يكبح دافع الإبداع الخلاق فيه . فبزغ شعرهم وهو محمل بصور لا يمكن للمتصدي لها إلا أن يقف

---

1 - عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ، بيروت : دار العودة ، 1979 ، ص 192 .
2 - سير موريس بورا ، الخيال الرومانسي ، مصدر سابق ، ص12 .
3 - عبد الوهاب محمد المسيري و محمد علي زيد ، الرومانتيكية في الأدب الإنجليزي ، القاهرة : مؤسسة سجل العرب ، 1964 ، ص288 .
4 - ر . أ . فوكس ، النقد الرومانسي ، ترجمة : احمد كمال زكي ، في : مجلة الفيصل ، العدد (105) ، 1989 ، ص72 .

مبهورا أمام مخيلة مبتدعيها في قدرتهم على تشكيل هذه الصور التي جاءت على لسان شعرائهم أمثال وردزوورث وكولردج وشيللي وبليك وغيرهم .

إن إصرار الرومانتيكي على الخيال وتأكيد أهميته في ابتداع الصور المنشودة يأتي استجابة " لحاجة ملحة في نفس الرومانتيكي ولكنه مصدر ألم وحزن ، ويقود التأمل فيه إلى آفاق فسيحة في جوانب النفس الإنسانية يرتاع أمامها من يكتشفها "[1]. فالخيال بحسب رأي الناقد (موريس بورا) أمر تقويه اعتبارات ميتا فيزيقية ودينية معا . فعلى الصعيد الأول ظلت الفلسفة الجمالية خاضعة لنظريات سلفية ومنها نظرية (جون لوك) المعرفية التي تقوم على افتراض " إن العقل سلبي إزاء الإدراك بعامة . وانه لا أكثر من سجل للانطباعات الوافدة من الخارج ، انه راصد كسول لعالم خارجي "[2]. في حين أدرك فيه الرومانتيكيون أن وظيفتهم هي الخلق ، وان يغيروا عن طريق هذا الخلق نفس الإنسان الواعية حتى يوقظوا خياله على الحقيقة التي تقع وراء المألوف من الأشياء . ومن ثم يرفعوه من رتابة العادة المميتة إلى الوعي بالأبعاد التي لا تقاس والأعماق التي لا تدرك ، وأن يبينوا له أن العقل وحده لا يكفي بل انه في حاجة إلى الحدس الملهم . أما على الصعيد الآخر ، فقد وعى الرومانتيكيون أن " الدين محله القلب أكثر منه العقل ، مسألة خبرة ومعاناة أكثر منها مسألة منطق "[3]. فآمنوا أن الخيال هو المنبع الوحيد لطاقتهم الروحية كما هو الجزء الإلهي المتجسد فيهم وعندما يمارسونه إنما يشاركون بطريقة ما في إبداع الله ، ويعلن الشاعر (وليم بليك) عن هذا الرأي بقوله : " عالم الخيال هذا هو عالم الأبدية ، انه الصدر الإلهي الذي سيضمنا إليه بعد الخلاص من جسدنا الطيني . عالم الخيال هذا لا نهائي وأبدي ، على حين إن عالم التكاثر أو العالم الطيني متناه وموقوت ، توجد في الخيال الحقائق الدائمة لكل ما نراه منعكسة على تلك المرآة الطينية في الطبيعة . كل الأشياء متضمنة أشكالها الأبدية في الجسم الإلهي للمخلّص (المسيح) كرمة الأبدية لخالصة الخيال الإنساني "[4].

المذهب الواقعي :

بدأ المذهب الواقعي في الأدب والفن عندما شرع المزاول لهذين الضربين بالتقيد التام في نقل واقع الحياة وتصويرها كما هي عليه من دون أن يضيف من عنداياته شيئا إلى ما ينقل عن الواقع بأية صورة من التدخل ، سواء أكان ذلك في تحسين هذه الصورة أم إضفاء بعض اللمسات الجمالية الخيالية التي تؤدي إلى الابتعاد عن واقعها . من ناحية أخرى فان المنجز الإبداعي الواقعي يخضع إلى أعلى درجات الوعي الاجتماعي ويتصف بالصدق والنزعة الإنسانية . بمعنى إن الواقعية هي العلاقة بين الإنسان وإنسانيته ، وفي ذلك يقول (تشيرنتشفسكي) : " إن الفن كإبداع يقوم بالضبط في إظهار الحياة كما يجب أن تكون حسب أفكارنا والدفع بها إلى المستويات الأفضل ، وباستمرار الأعمال الواقعية في الأدب والفن ، سواء من حيث الشكل أو المضمون ، تمثل الواقعية تمثيلا حقيقيا عندما يكون هدفها ومثلها دائما العمل للتغيير إلى أكثر الاتجاهات تقدمية "[5].

أراد الواقعيون لخطابهم أن يكون له تماس مع الواقع الإنساني المعيش ، وأن يرتكز إلى معطيات الواقع الموضوعي من حيث اجتماعية الإنسان والاستناد إليها لتكوين المنهج الفكري الذي ينطلق منه المزاول في نظرته إلى العالم ، وان هذه الوضعية تتأتى من كون خطابهم يمثل الإحساس المتقدم من المسؤولية الاجتماعية ، وانه من الضروري أن يستخدم في الميادين التي تخدم الإنسان ، وأن تشمل هذه الخدمة الأغلبية الساحقة وأن تفهمه حتى تستطيع أن تستفيد منه ، وفي ذلك يدعو الفنان الإنجليزي الواقعي (وليم موريس) إلى عملية تعايش بين الواقعي وبيئته ،

---

1 - محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، مصدر سابق ، ص76 .
2 - سير موريس بورا ، مصدر سابق ، ص 7 .
3 - المصدر نفسه ، ص7 .
4 - المصدر نفسه ، ص8 .
5 - زكريا شريقي ، مفهوم الواقعية في الأدب والفن ، في : مجلة الموقف الأدبي ، العدد (93) ، دمشق : 1979 ، ص 14 .

فيقول " لا أريد الفن من أجل القلة ، مثلما لا أريد التعليم أو الحرية من أجل الأقلية . فكلما كان الفن شموليا ، والتحليل الاجتماعي بتفاعل الأحداث واضحا ، كانت الملامح والمبادئ والقيم التي دعا إليها الفنان أو الأديب في الحياة أكثر سطوعا وفعالية . ربما إن الإنسان هو الغاية في النهاية ، سعادة ، وكرامة ، وإنسانية لأنه الهدف . فقد قال الواقعيون بذلك وأعلنوا إن ما يسعون إليه هو سعادة الإنسان ومن أجل أن لا يكون الفن للقلة ، ومن أجل إنسانية الإنسان ، كانت الواقعية في الأدب والفن "[1].

لقد أصبحت حياة الإنسان بكل تعقيداتها وتشعباتها موضوعا لخطاب الواقعيين ، فحاولوا أن يكونوا حياديين إزاء العالم الذي يصورونه ، وألا يضيفوا من عندياتهم شيئا إلى ما يصورون ، وبحسب رأي الدكتور عمر الدسوقي فان الواقعيين حريصون على أن تكون الحوادث الجزئية والتفصيلات مستمدة من واقع الحياة التي يحيوّنها ، لا من التاريخ ولا من الخيال ، لأن التاريخ والخيال ليسا سوى الإطار الخارجي الذي يغلف خطابهم[2]. وهكذا نأى الواقعيون في خطابهم عن الخيال الذي وجدوا فيه ابتعادا عن الإنسان وهمومه ومشكلاته ومدعاة للزيف والأحلام .

المذهب الرمزي :

دان الرمزيون بالفكر المثالي ، واعتقدوا إن العالم الملموس المتغير ما هو إلا انعكاس للمطلق غير المرئي وان المطلق لا يمكن وصفه وصفاً مباشراً ولكن يمكن استحضاره عن طريق نظام من الرموز الموجزة والخيال ، ولذلك دعوا إلى خطاب " لا يلتفت إلى تصوير عالمنا المحسوس الذي نظروا إليه باستهانة واستخفاف على انه عالم المظاهر ، بل انه يتجه إلى العالم العلوي المنبسط خارج حدود إمكانيات وعينا الأرضي ، عالم ما فوق الطبيعة نحو العالم الآخر والسر والفكرة الأولى "[3]. فالجمال الذي اعتقد به الرمزيون وصرحوا به إنما هو انعكاس للجمال العلوي النوراني ، وان العالم المحسوس ما هو إلا غابة من الرموز وكل شي فيه له معنى رمزي يربطه بعالم الروح . فسعوا إلى رحبات تسبح في عالم الغيب والمجهولات وينطوون على ذواتهم وأنفسهم لأنهم لا يبصرون الكون المحيط بهم إلا من خلالها " فعمدوا إلى أن يكون شعورهم غامضا لا يفهم وبحسبه أن يترك في النفس أثرا قويا دون أن ندركه ونفهم معناه . والشعر الجيد في نظرهم الذي يترك في نفس القارئ شعورا بعدم الاكتفاء ولا يقف منه إلا على الظل وحده . لأن الغاية من الشعر ليس الفكرة الواضحة ولا الشعور الواضح المحدود ولكن غموض الأحاسيس القلبية وغسق المشاعر النفسية والحالات المبهمة للروح الإنسانية ، وهذه الأمور التي يعجز الذكاء أو التشبيه أو المجاز أو العرض المادي عن تفسيرها لا يمكن أن تأتي إلا بطريق الإيحاء "[4]. لذلك رفض الرمزيون العقل وآمنوا بملكة الخيال التي وجدوا فيها الطريقة المثلى التي تمكن الإنسان من إدراك الحقيقة وإنها دار حماهم ، وفي ذلك يقول الشاعر الرمزي (بودلير) : " الخيال هو الملكة التي علمت الإنسان منذ بدء الخليقة . وهي القيمة الرمزية لكل لون وكل رائحة وكل صوت وكل شكل . وهي الملكة التي خلقت التشبيه والاستعارة . وهي الملكة التي تستطيع أن تذيب العالم ثم تعيد تشكيله حسب قوانين أزلية تنبع من أعماق الروح "[5].

فالرمزيون لجأوا إلى تقنية الرمز لأنها تمنحهم الحرية في التعبير ، وكذلك تطلق العنان لأنفسهم حتى تنطوي على ذواتها وسبر أغوارها البعيدة ، فتحررها بعض الشي وتحيلها من منطق متجمد إلى قوة فعالة حدسية يتم بواسطتها إدراك قرارة اللاوعي . فالذات عندهم لا يتحقق وجودها إلا عندما تبرز بين الحلم واليقظة أو في الحلم وحده الذي يمتاز عندهم بجانبين ، أولهما

---

1 - المصدر نفسه ، ص 14 .
2 - عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، ط5 ، القاهرة : دار الفكر العربي ، د.ت ، ص 246 .
3 - عماد حاتم ، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية ، ط2 ،طرابلس : الدار العربية للكتاب ، 1984 ، ص395 .
4 - عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، مصدر سابق ، ص275-276 .
5 - نهاد صليحة ، المدارس المسرحية المعاصرة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986 ، ص21 .

ضرب من الدربة الصوفية ، والآخر هو منبع للخيال الشعري[1]. حيث تتعطل القوى العقلية الواعية وتطفوا الذات في تيار صوري غير منتظم لأنه لا يخضع للعقل ، فضلا عن افتقاده الوعي لأنه لا يرتبط مع الواقع البايولوجي اليقظ ، وان هذه الزاوية من الشخصية الإنسانية أطلق عليها الرمزيون باللاوعي ، فجدوا في أثرها لعلهم يقبضوا على الحقيقة الكبرى بعدما أدركوا أن العالم الخارجي سوى صورة منعكسة عن العالم الداخلي ورموزه . وبذلك تبنى الرمزيون حدسية (برجسون) التي تدعوا إلى " أن قسما غائرا من النفس لا يكشف عنه المنطق والعقل الذي يعي نفسه ، بل هو منوط بالقوة الحدسية في الإنسان "[2].

إن الصورة التي تنتجها ذهنية الرمزي تنعتق من قيود المادة ، فهي مجردة عن العالم الواقعي حيث لا وجود لها إلا بحسب ما تتمثلها مخيلة مبدعها ، وعلى وفق رأي فرويد فان الخطاب الرمزي " نتاج الخيال اللاشعوري وانه أولي *Primitive* يشبه صور التراث والأساطير "[3]. ومن ثم يتحتم وجود عالم صوري مجرد كالعالم الذي في المخيلة الحالمة ، حيث يتعطل فيه كل شي إلا المخيلة حين تبتعد آفاقها إلى ما وراء حدودها المعهودة . فتزدهر المناخات الداخلية عند الرمزيين وتتزين عندهم صور الواقع بألوان غير مألوفة تبتدعها مخيلتهم الخصبة ولا تحمل في الوقت نفسه من صفات المادة شيئا .

فالصورة عند الرمزيين ذات كينونة مركبة تتشكل بداية من جزئيات الواقع المادي ثم تنصهر في ذات الرمزي لتخرج منه فعلا نفسيا ذا واقع فني يباين الواقع المعتاد بامتلائه المادي وغلظته . لذلك لا يتم الرجوع في فهم الصورة إلى بعد خارجي بعيد عن روح السياق الفني ، وكذلك لا يكون تأمل المعنى في الصورة إلا بنوع من الاستغراق الحدسي في المنجز الرمزي ، وان الصورة " لا ترد إلى معيار خارجي ثابت ، وإنما تتأمل بنوع من المباطنة ، لأنها ذات كيان نفسي يتفتح صوب الوجود "[4].

ويرى الباحث أن العلاقة بين الخيال والصورة الشعرية عند الرمزيين علاقة تضايف حيث يجعل منطق الخيال الشعري اللامعقول واللاواقع في الشعر واقعيا بالقدر الذي ينتسب به إلى الخيال وهو يضع حقيقة اللاحقيقة أمام الآخرين . فالخيال والصورة يتجلى كل منهما في الآخر على نحو يسمح بتبادل دوري للحمل في سياق العلاقة بين الفعل والانفعال والرابطة بين الوظيفة والتحقق وبذلك يتيح هذا الوضع أمام الصورة في مطابقة الخيال الذي وحده القادر على الجمع بين الحقائق المتباينة والمتباعدة في الواقع الخارجي . فالصورة المتخيلة تنقل الأثر النفسي على نحو تريد من خلال قدرتها على مخاطبة الحواس وإشراك أكبر عدد ممكن منها ، ولعل أعظم نجاح يحققه الخيال عندما يبادل أثر حاسة مكان حاسة أخرى أو يدمج بين معطياتهما بحيث تغدو المسموعات ألوانا أو المرئيات عاطرة الأمر الذي أطلق عليه الرمزيون بـ (تراسل الحواس) ، وان عملية انتقال الحواس بعضها إلى بعض يساعد على اكتمال النفوذ التعبيري وتبيان قدرتها على نقل الأحاسيس الدقيقة ، وان هذا النقل يجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعور[5].

فالصورة الرمزية إفراز خيالي متوتر يجمع بين الانكشاف والتستر وبين الكيف الحسي للصور والدلالة الكلية المجردة . أو بين النسق المثالي الذي يحدده الخيال والأساس المادي للتجربة الذي تبدأ منه الصور بشرط أن يتجاوزها الرمزي ليعبر عن أثرها العميق في الأغوار البعيدة من اللاشعور متوسلا بما يوحي به من رموز ذات طبيعة حدسية . فالرمزي يبني محاولته تلك مستفيدا من نظرية العلاقات في التعبير الشعري على حقيقتين جوهريتين : أولاهما تتعلق

---

1 - محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط2 ، القاهرة : دار المعارف ، 1978 ، ص115 .
2 - انطوان غطاس كرم ، الرمزية والأدب العربي الحديث ، بيروت : دار الكشاف ، 1949 ، ص12 .
3 - محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، مصدر سابق ، ص36 .
4 - عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، مصدر سابق ، ص 261 .
5 - عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، مصدر سابق ، ص 261 .

بطبيعة اللغة والأخرى تنبع من طبيعة النفس البشرية . فعلى صعيد الحقيقة الأولى يرى الرمزيون إن اللغة في أصلها رموز أصطلح عليها لتثير في النفس معانٍ وعواطف ، ومادامت الألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد فان بوسعهم أن يوحوا بأثر نفسي معين يدخل في نطاق إحدى الحواس باستخدام لفظ يستمدوه من نطاق حسي آخر بغية نقل الواقع النفسي على أكمل وجه ممكن وهربا من ضيق الدلالة الوضعية ونضوب إيحاءاتها . فكانت التعبيرات الرمزية تأتي مبثوثة في ثنيات خطابهم لإلباس المحسوسات نسجا من فتنة الخيال وتصوير المعاني الشعورية تصويرا بديعا فيه عمق وطرافة لتشرئب إليها الأعناق وتشتاق إليها النفوس . أما الحقيقة الأخرى يقرر الرمزيون أن النفس البشرية موضوع لحالات فكرية وعاطفية بالغة التعقيد ، وان لم يكن ممكنا أن يعبر عنها بالأسلوب التقريري المألوف فانه لا يمكن تبسيطها لأن في تبسيطها قضاء عليها ، فلم يبق أمام الشاعر إلا أن يلجأ إلى إثارة حالات شبيهة متخيلة في نفس المتلقي عن طريق الرمز القائم في أهم أسسه على تراسل الحواس وتصوير المعاني المحتجبة وراء مظاهر الطبيعة وعرضها كألواح فنية رائعة يهفو إليها الخيال وتندمج فيها النفس وتظل راتعة بها كأنها في حلم جميل .

المذهب التعبيري :

انطلق التعبيريون في مسعاهم الفني إلى تشويه الواقع والى طرق الأبواب غير المألوفة من الأشكال المبهمة والمتخيلة التي عدوها وسيلة لتحقيق الصدق الفني . ولا يقصد هنا بعدم المألوفية من أجل الغرابة بقدر ما هو تعبير عن تشوه الواقع والمبالغة في تصوير العيوب وإعطاء رؤية خاصة والابتعاد عن الجمال بمفهومه التقليدي " إذ أن مبدأ الجمال بالنسبة للتعبيريين هو صدق التعبير مهما كان قبيحا "[1]. لذلك رفض التعبيريون تصوير الأشياء كما يجب أن تكون ، ولكن صوروها على وفق دعواتهم ، فحاولوا التغلغل إلى الأعماق الدفينة في الإنسان بكل ما يختلج فيها من ظلال وأسرار واحساسات مبهمة . كما فضلوا التدفق المحموم على الوضوح الصارم والنشوة والعنف على التعقل والنظام ، فالتعبيرية " ذاتية تحاول تصوير المشاعر الذاتية ، ولا تحاول أن تصور أثر الواقع ، بقدر ما تحاول التعبير عن العالم الباطني ، عالم اللاوعي والأحلام كما أنها تؤكد قيمة الإنسان وكرامته "[2].

دعا التعبيريون إلى أن تكون مهمة الأدب والفن هي الإنصات إلى ذلك الصوت القادم من الأعماق المظلمة ، وان عنصر اللاوعي بطبيعته لا عقلاني ولا يخضع إطلاقا إلى قواعد التفكير المنطقي ومبادئه . وللتعبير عن اللاوعي ينبغي البحث عن أشكال ملائمة ، بمعنى أشكال حرة لا تلتقي أبدا بالنماذج الشائعة للتعبير الأدبي والفني ذلك لأن كل شي هو جيد إذا كان التعبيري بحاجة إليه داخليا . إن لا عقلانية اللاوعي ينبغي على هذا الأساس أن تتكيف لها لا منطقية الشكل المعارضة للفكر والحمى والاستخفاف بالتكوين . وان هذا الأخير ينبعث من الاعتدال والاختيار والعلاقات المبنية بأسلوب عقلاني ، ومثل هذا التكامل للفكر قد يعكر نقاوة وإخلاص التقديم والعرض . فالتعبيرية تعتمد العاطفة وتفجراتها وتقلباتها ، الأمر الذي صيّر أسلوبها يعمد إلى تشديد التوتر في التعبير والديناميكية والتصاعد الشعوري العنيف لحد الصراخ والمبالغة في الخيال .

لقد جاء الخطاب التعبيري كمحصلة للشعور بالتناسق مع الطبيعة الأمر الذي أدى بالنهاية إلى ظهور منجز غريب وبعيد عن الواقع يجمع بين السيكولوجية البدائية التي عبرت عن معاني الحياة بالرموز وبين الوجدان المشحون بالعاطفة . وعلى هذا النحو رفض التعبيريون النظرة العقلية للجمال ورأوا إن النظرة التعبيرية المشحونة بالعاطفة هي التي تجعل المتلقي يحتك

---

1 - المصدر نفسه ، ص 134 .

2 - محمد مصطفى بدوي ، دراسات في الشعر والمسرح ، ط2 ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1979 ، ص 217 .

بالأشياء على نحو ما تظهر عليه في طبيعتها المادية الموضوعية . ومن ثم فان التعبيري لا يخلق موضوعا للجمال فحسب ، بل انه ينقل مشاعره العارمة التي يحسها إزاء الموضوع[1].

أصر التعبيري على نقل خبرته الخاصة (فكرته أو رؤيته الداخلية) لما رآه وعاشه في خطابه ، فهو يرفض بشدة أي أسلوب واقعي بوصفه محاكاة واضحة حيث لم يكن يهتم بالحقيقة الموضوعية كما كان يرفض أن تشده التفاصيل السطحية . وأبعد من ذلك فان التعبيري كما يرى الناقد (ج . ستيان) " لم يكن له فلسفة جمالية كما كان حال الطبيعي والرمزي في الأدب . لقد كان التعبيري الجديد ذاتيا جريئا يفرض رؤيته الحادة الغريبة الأطوار أحيانا ، للعالم على ما يرسمه "[2]. الأمر الذي يجعل المتلقي للمنجز التعبيري متحفزا نقديا صوب ما يتلقى من شخصيات مشوهة وأفعال خيالية لا نجد لها صدى في الواقع من أجل الوصول إلى تصوير حيوي للمشكلات الشخصية كتعبير جاد عن اتجاهات إنسان القرن العشرين وما يعاني من اغتراب وقلاقل اجتماعية كما يرى الناقد (جون جاسنر) . علاوة على ذلك دعا التعبيريون إلى تشويه الواقع عن طريق التبسيط الخيالي أو المبالغة الخيالية من صوب آخر ، وخلط الواقع بالحلم واستخدام الرمز من خلال نبرة انفعالية مرتفعة بحيث تتحول أي رؤية موضوعية إلى رؤية ذاتية بالغة الغرابة .

المذهب السريالي :

ركن السرياليون الواقع المؤلم وتمخضاته خلف أظهرهم ، كما أعادوا النظر كليا بمفهوم المحاكاة ، وسعوا صوب الخواطر والتهويمات التلقائية الحرة اللامنطقية التي هي من وجهة نظرهم أسمى من الواقع الذي يمثله الأدب العادي والحياة العملية اللذين يخضعان للرقابة المنطقية المستمرة . والسريالية في سعيها هذا ليست كالرومانتيكية التي تنأى عن الواقع صوب عالم المثل أو الصور ، ولكنها بحسب رأي مؤسسها وواضع بياناتها (أندريه بريتون) هي " آلية صرفه نفسية تتوخى التعبير بالاندفاع البديهي والسيكولوجي عن عمل الفكر الأصيل ، إنها ما يمليه الفكر بمعزل عن كل رقابة يقوم بها العقل ، وبمعزل عن كل اهتمام جمالي أو أخلاقي "[3]. لذلك تبنى السرياليون دعوة (فرويد) في تفسير سلوك الإنسان على ضوء اللاشعور ، فاعتمدوا على " الصور النابعة من أعماق اللاشعور التي تعبر عن العقل الباطن دون تدخل من جانب النفس الواعية وسيطرة الذات العليا "[4]. وأفاضوا على هذا التبني زعزعتهم لحدود الواقع وتبديله بفوق الواقع ، الأمر الذي منحهم حرية الانفلات في فضاءات من الخيال يعقدونها لأنفسهم ، وفي ذلك يقول (بريتون) :" إن السريالية ترتكز على الإيمان بأن الأحلام أقوى من أي شي آخر وان بعض أنماط التداعي الذهني التي لم يعرها أحد اهتماما من قبل قادرة على أن تكشف لنا حقائق أبعد عمقا من تلك الحقائق التي نصل إليها عن طريق العقل والمنطق "[5].

اتخذ السرياليون التجريب منهجا لهم في خطابهم ، فاستخدموا تقنيات إبداعية جديدة بددّت بديهيات الفكر التقليدي . فبحثوا عن الومضات الشعرية والأحلام ورصد الكلمات والصور المشحونة بالألغاز التي تتولد في الفكر بصورة عفوية بعيدة عن أي تفكير موجه .

زيادة على ما تقدم شيّد السرياليون صرحهم الإبداعي انطلاقا من جوهر فلسفتهم القائمة على دعامتين : أولاهما أطلق عليها السرياليون (النقطة العليا) التي يتكئ عليها تصويرهم للكون ويشرحها (بريتون) في البيان الثاني للسريالية إذ يقول : " كل شي يحملنا على الاعتقاد بوجود نقطة ما في الفكر ينعدم فيها إدراك التناقض القائم بين الحياة والموت والواقع والخيال والماضي والمستقبل ، بين ما يقبل التواصل وما لا يقبل التواصل . ومن العبث أن نبحث عن

---

1 - راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، مصدر سابق ، ص 372 .
2 - ج . ل . ستيان ، الدراما الحديثة ، ترجمة : محمد جمول ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، 1995 ، ص 416 .
3 - ل . أندرييف ، السريالية ، ترجمة : نزار عيون ، في : مجلة الموقف الأدبي ، اعدد (10) ، دمشق : 1974 ، ص74 .
4 - فائق متي إسحاق ، مذاهب النقد ونظرياته ، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، د.ت ، ص 103 .
5 - نهاد صليحة ، المدارس المسرحية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص60 .

دافع للنشاط السريالي يغاير أمله في تحديد هذه النقطة "[1].فالاهتمام بكشف نقطة التوافق أو التلاقي بين الأضداد هو غاية السريالي الذي تنمحي في رؤيته الروابط الزمكانيه ليلتقي مباشرة بعالم الفكر والشعور . والدعامة الأخرى يمثلها مصطلح (الصدفة الموضوعية) القائمة على اكتشاف (بريتون) والتي تدعو إلى " الرباط الطبيعي الكائن بين الآلية الذاتية الشخصية والآلية الكلية ، أو بالأحرى بين اللاوعي الشخصي واللاوعي الجماعي وحتى اللاوعي الكوني "[2].

ويرى الباحث أن السرياليين في خطاباتهم إنما يقتربون من الرمزيين ، إذ كلاهما يعنى بالصور الشعرية ذات الوجهة النفسية المدعمة بالخيال . فيرى السرياليون أن تحجيم الصورة في حدود نطاق المنطق الحسي يضفي عليها صفة الواقع الزمكاني الذي لا يركنون إليه ويحاولوا الابتعاد عنه . بل هم يدعون إلى صور الأحلام وهلوسات المرضى التي لها ظاهر يستمد أصوله من تأويل يكشف عنه ، ولهذا فهي " تكشف أحيانا عن الصور الغامضة للنفس في دقتها وسذاجتها . ومن وراء هذه الصور يصل المرء إلى منطقة أقرب إلى اللاشعور ، يسمو فيها على المادة من وراء استنطاق الصور ، حتى يترجم بالكلمات عما لا يدرك ... ولهذا فان أقوى الصور هي الصور التحكمية التي يصعب على المرء أن يترجمها إلى لغة عملية "[3].

لقد وجد السرياليون أن أفكارهم ودعواتهم لا يمكن أن تجد لها حيزا من التشييد طالما هم بعيدون عن الخيال والحرية . لهذا حثوا سعيهم نحو تحقيق أهدافهم بشحذ خيالهم وتمرينه ، والى الانفلات من ربقة العقل وحث الخطى صوب الحرية ، وفي ذلك يقول بريتون : " ما أحبه فيك خصوصا أيها الخيال العزيز هو انك لا تغفر . الخيال وحده يقول لي ما يمكن أن يكون وهذا يكفي لإزالة الممنوع الرهيب "[4]. فالخيال عده السرياليون المناخ المناسب الذي يتيح لهم التحرر من القيود عندما يريدوا مغادرة منطقية الأحداث صوب سياقات مستحدثة ، وفي ذلك يقول الناقد فردينان آلكية : " التخيل العلامة الأكثر وضوحا لحريتنا "[5]. فالحرية أساس السريالية وهي الدافع الرئيس لنشاطهم كما يرى بريتون ، حيث يقول : " إن كلمة حرية وحدها هي كل ما لا يزال يثير حماستي "[6]. والحرية بنظر السريالي تعني التحرر والانعتاق من نواميس ومحددات الخطاب الفني والأدبي السائد آنذاك ، والى تحطيم المقدسات التي تتحكم بالإنسان وتقوده الوجهة التي تريد . ويجد الباحث أن السرياليين قد آلوا على أنفسهم ملاحقة الصور غير المألوفة سواء أكانت هذه الصور متشكلة من مجموعة من العناصر المتنافرة في الطبيعة ويقوم السريالي برصدها وتجميعها وتركيبها على وفق تشكيلات لا وجود لها إلا في خياله ، أو تلك الصور التي تتشكل في رؤاهم اللاواعية (المخيلة) ولا وجود لها في الطبيعة ، وفي ذلك يقول بريتون : " لا زلت أقدس مهمة يطمح إليها الشاعر ، هي المقارنة بين شيئين لا يوجد ما هو أكثر منهما تباعدا والمقارنة بينهما بشكل أو بآخر يفاجئنا ويصدمنا "[7].

---

1 - ميشيل كاروج ، اندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ، ترجمة : الياس بديوي ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة 1973 ، ص 19 .
2 - المصدر نفسه ، ص 12 .
3 - محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص401
4 - أدونيس ، الصوفية والسوريالية ، ط2 ، بيروت : دار الساقي ، 1995 ، ص86 .
5 - فردينان آلكية ، فلسفة السريالية ، ترجمة : وجيه العمر ، دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1978 ، ص 228
6 - والاس فاولي ، عصر السريالية ، ترجمة :خالدة سعيد ، بيروت : دار العودة ، 1981 ، ص108 .
7 - دولت صالح العرب ، وظيفة الخيال بين اللغة والفلسفة ، في : مجلة عالم الفكر ، العدد (2) ، الكويت : 1981 ، ص79 .

المبحث الخامس
الخيال في المسرح

يؤكد دارسو الفن المسرحي ونقاده الخصائص النوعية للمسرح بوصفه نشاطاً تخيلياً متميزاً في طبيعته عن غيره من النشاطات الإنسانية لأنه فن مجازي يحاكي الواقع أو يستحدث صوراً ومواقف متخيلة لها تماس مباشر مع الواقع*. وانطلاقاً من هذا التوكيد يحاول الدارسون النفاذ في نسيج الخطاب المسرحي (النص + العرض) ومن ثم تأمله بوصفه بنية من العلاقات المتشابكة الدالة التي يكشف تفاعلها عن المعنى المستتر في بنية الخطاب ، كما يشير إلى طريقته المتميزة في إثراء المتلقي وتعميق وعيه بنفسه وخبراته بالواقع . ومن هذه الزاوية تظهر أهمية الصورة الفنية في خطاب المسرحيين (كاتب ، مخرج ، ممثل ، مصمم إضاءة ، مصمم أزياء ، مصمم مناظر ، مصمم موسيقى ...) فهي وسيلة كل واحد منهم وموقفه من المسرحية ، كما أن الصورة بتجلياتها المتخيلة إحدى المعايير المهمة في الحكم على أصالة التجربة المسرحية لأنها تعبير وليس محاكاة دائماً ، وان خيال المسرحي هو أساس هذا التعبير لهذا يحتوي على خلق لواقع جديد يعبر عن خيالاته[1].

إن نوعية الخيال وإمكانياته وفاعليته في الخطاب المسرحي هو ما يميز عمل المسرحي المبدع عن غيره ، كما أن الحكم على تقبل الخطاب يستند إلى مبدأ العمق الجمالي الخيالي الذي يعبر عن تقص كاشف واستجابة معيارية مركزة لطبيعة تلك الأوجه من الخطاب . فالخيال ليس بالطاقة الهينة عند المسرحي ، بل هو اعمق " من أبعاد العقل والفهم في دنيا الفكر والروح ، وهو اشد دقة ونعومة من كل طاقات الإبداع الفني في ملكات[المسرحي] "[2]. فلا تنفصل قيمة

---

*- يرى الناقد المسرحي أدوين ويلسون أن المسرح بأكمله هو عبارة عن مجاز لجزء من الحياة ، فعندما تظهر ممثلة على خشبة المسرح مرتدية ملابس شخصية معروفة مثل شخصية جان دارك على سبيل المثال ، فهي لا تحتاج أن تقول : إنني سأقوم بدور جان دارك ، فهي لا تستخدم التشبيه ، بل أن حضورها على خشبة المسرح يعلن عن نفسه ، أنا جان دارك . وبالطريقة نفسها يتحدث عن الأزياء والمنظر المسرحي . ويخلص في القول إلى أن نجاح المجاز يعني تقديم إبداع معقد يعكس الحياة .
للمزيد ينظر : إدوين ويلسون ، التجربة المسرحية ، ترجمة : إيمان حجازي ، القاهرة : مطابع المجلس الأعلى ، 2001 ص 55 .

1 - جلال الشرقاوي ، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2002 ، ص 17 .

2 - ذياب شاهين ، التلقي والنص الشعري ، ط1 ، عمان : دار الكندي ، 2004 ، ص 234 .

المسرحي الخاصة عن قدرته الخيالية التي تمكنه من التوفيق بين العناصر التي تجعله يكتشف بينها علاقات مستحدثة ، وكأن قيمة المسرحي وأصالته ليست إلا هذه الخاصية . وعادة ما يوصف إبداع المسرحي على أساس قدرته التخيلية المتميزة ، أو يذهب المتخصصون إلى القول أنّ خيال المسرحي هو الذي يمكنه من خلق الصورة المسرحية ونسجها من معطيات الواقع ، غير انه يتجاوز حدود المعطيات ويعيد تشكيلها سعياً وراء تقديم رؤية جديدة متميزة للواقع نفسه بوساطة الخيال الذي يرى فيه بول ليكور القدرة على الانتشار : " في كل الاتجاهات ، منعشاً التجارب السابقة ، موقظاً الذكريات الخامدة وساقياً الحقول الحواسية المتلاصقة "[1]. فإبداع المسرحي يمثل فسحة زمكانية = (خرونوتوب *Chronotop*)* بين الواقع الذي يحياه والواقع النصي (صورة العرض ، صورة المدونة = النص) ، والفسحة هذه يطلق عليها الباحث تسمية (القدرة الخيالية) التي تُرَشَح بصورة بانورامية بوصفها نشاطاً خلاقاً لمخيال المسرحي ، وكلما تنطوي الفسحة الزمكانية هذه على تدشين تقني يدهش المتلقي ويغاير كل الصور المألوفة لديه ، تكون درجة الخيال ومن ثم ما يترتب عليها من إبداع قد غادرت السطحي والفقير والمعطل إلى ما هو عميق وثري وديناميكي .

إن الخيال المسرحي بهذه الكيفية نشاط خلاق لا يستهدف إلى ما يشكله من نسخ صور أو نقلٍ لعالم الواقع ومعطياته ، أو انعكاسٍ حرفيٍ لأنسقه متعارف عليها ، أو نوعٍ من أنواع الفرار أو التطهير الساذج للانفعالات ، بقدر ما يهدف إلى أن يدفع المتلقي الراصدً إلى استيعاب** الصورة المتخيلة ومن ثم إعادة التأمل فيها (عملية تخييلية) وفي واقعه من خلال هذه الصورة المسرحية التي لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الريادة ، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي بوساطة الخيال الذي يثري علامات الخطاب ويفعلها ، وان " الأشياء التي تلعب دور العلامات المسرحية يمكنها في تطور المسرحية أن تكتسب طبيعة وسمات وخصائص خاصة ليست لها في الحياة الواقعية "[2]. فالخيال المسرحي الأصيل يحطم سور مدركات الإنسان العرفية ويجعله يجفل لائذاً بحالة من الوعي بالواقع ، ومن ثم يشعر كأن شيئاً مستحدثاً يبدأ من جديد ويكتسب معنى فريداً في جدته وأصالته ، فالخيال " يكمن في العلاقة التي تربط تلك التمثلات بظروف العيش "[3].

ويرى الباحث أن مهمة المسرحي منذ عهد الأغارقة حتى اليوم إنما تنحصر في إقامة نسق ذهني يرمز إلى عالم الأشياء ، ويكد في تفسير ظواهره الطبيعية التي قد يتمثلها في الشمس ، النجوم ، الأشجار ، الحيوان ، الإنسان ومخاضاته ... الخ . فالمسرحي باستطاعته أن يفسر هذه الأشياء تفسيراً خيالياً وجدانياً مستعيناً في ذلك بحاسته الفنية ومرجعياته التي تمنحه قدرة على ابتكار عالم مستحدث يفيض بالحياة وينبض بالصور والأشكال والألوان ويتكئ على مسلمات

---

1 - بول ريكور ، من النص إلى الفعل أبحاث التأويل ، ترجمة : محمد برادة و حسان بورقية ، القاهرة : عين للدراسات والبحوث ، 2001 ، ص 169 .

* - خرونوتوب = زمكان : مصطلح أطلقه (ميخائيل باختين) على المكان والزمان بعد أن وجد أن العلاقة بين الاثنين علاقة تبادل وتعالق وان الزمان يشكل البعد الرابع للمكان . والخرونوتوب *Chronotop* ترجمة حرفية للمصطلح زمكان ، فكلمة *Chorono* تعني الزمن وكلمة *Top* مختصر لكلمة *Topography* التي تعني المكان . وقد ترجم المصطلح إلى العربية المترجم اللبناني (يوسف حلاق) . وقد استعار باختين المصطلح من علم الإحصاء الرياضي .
للمزيد ينظر : علي إبراهيم ، الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان ، دمشق : الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، 2002 ، ص 99 .

** - إن أهم أهداف تحليل خطاب النص هو استيعابه . والاستيعاب يعني تكوين بنية ذهنية مطابقة أو شبيهة بالبنية التي يقصد نقلها مؤلف النص . أي أن الهدف الأساسي لأي عملية تحليلية لنص ما هو تكوين بنية مطابقة لبنية النص ، ولكن ينبغي أن نعرف أن المطابقة لا تعني المطابقة اللغوية ، بل تعني المطابقة الذهنية ، أي تحليل البنية الشكلية الفنية تحليلاً يمكن المتلقي من استرجاع كل العلاقات التي تربط النص بمكوناته الأساسية ، العاطفية والفكرية والاجتماعية والنفسية والدينية الرمزية منها والصريحة .
للمزيد ينظر : احمد رحماني ، نظريات نقدية وتطبيقاتها ، ط1 ، القاهرة : مكتبة وهبة ، 2004 ، ص 145 .

2 - إلين أستون و جورج سافونا ، المسرح والعلامات ، ترجمة : سباعي السيد ، القاهرة : مطابع المجلس الأعلى ، 1996 ، ص 30

3 - عبد السلام بنعبد العالي ، الميتافيزيقيا العلم والأيديولوجيا ، بيروت : دار الطليعة ، 1981 ، ص 106 .

الواقع أحياناً . ومهما تباعد خيال المسرحي عن الواقع ومهما ابتكر أشكالاً وصوراً خيالية لا وجود لها في عالم الحس ، فأنه لا يمكن أن يبتكر شيئاً لم يؤد إليه الحس بنحو من الأنحاء . فقد يشكل خيال المسرحي عالماً لا حقيقة له ، وقد يصل إلى عالم متسامٍ بعيد كل البعد عن المادة ، ولكن ذلك العالم في النهاية لا يمكن صياغته أو تشكيله أو التعبير عنه إلا من خلال جزيئات وعناصر أدركها حس المسرحي من قبل ، أي يجب أن تكون لهذه الصور المتخيلة مرجعيات معرفية حتى وان غادرت المألوف من الأفكار والأشكال ، ومن هنا كان المسرحي لا يتخيل الأشياء التي لا يعرفها إلا عن طريق ما يعرفه من مدركات الحس المألوفة لديه *.

وعلى هذا يمكن أن تتحقق مهمة المسرحي في خلق وسائل جديدة يستخدمها من اجل تغيير حساسية الإنسان وتوسيع مداركه وإضافة أبعاد جديدة للتجربة التي يحياها ، فالمسرح بوصفه فناً " مهمته دائماً أن يخلق عالماً خيالياً تكون وظيفته الأولى الذي هو معد لها ، أن يختلف عن عالمنا اختلافاً ما . وحتى إذا كان العمل من وهم "[1]. الأمر الذي يجعل الخطاب المسرحي مغامرة في عالم مجهول ، لأنه يكشف أحياناً عن ظواهر مستحدثة لم تدركها العين المجردة مجتمعة بأكملها ، كما انه يخلق علائق فذة بين الأشياء التي لا يستطيع الإنسان العادي أن يفطن إليها في ضوء الواقع .

والمسرحي كي يحقق رؤيته الإبداعية المتخيلة هذه لا يتورع عن تحطيم الصورة الميكانيكية للعالم ، كما لا يتردد في التمرد على النواميس والأعراف الفنية التي عمل بموجبها المسرحيون ردحاً طويلاً من الزمن ، بل يلجأ إلى تشكيل عالم متخيل يُوكل إلى المتلقي مهمة التفاعل التخييلي مع الخطاب المستحدث ، وفي ذلك يقول المخرج المسرحي (مايرخولد : روسيا 1874 – 1940) : " إن حفز الخيال شرط حتمي للفعل الجمالي ، وقانون أساسي للفنون الجميلة ، من هنا لا ينبغي أن يقدم العمل الفني لمشاعرنا كل شئ ، وإنما بالقدر الكافي لتوجيه خيال المتفرج في الطريق السليمة ، تاركاً له الحكم الأخير "[2].

فالخطاب المسرحي شأنه شأن الخطابات الفنية الأخرى ، يتأسس على مفهومات الخيال والتخيل والتخييل ، وان كل مفهوم من هذه المفهومات له دور في العملية الإبداعية الساعية إلى تأثيث صور الخطاب بشقيها البصري والسمعي ، وإن أهمية هذه الصور ترجع إلى " الطريقة التي تُعرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه ، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به "[3]. فالعلاقة الثلاثية الناشئة بين المرسل (الكاتب ، المخرج ، المصمم) والرسالة (النص = المدونة ، العرض ، التصميم) والمتلقي (القارئ ، المشاهد) تحدث نوعاً من الصياغات التي تغادر المعيار الراكد أو السياقات الدلالية المتفق عليها في كثير من الحالات إلى الوصف والتأويل وبعث الخيال ومن ثم الإحالة إلى أفكار مستحدثة ، ويمكن توضيح الصياغة بالخطاطة الآتية :

---

*- يرى الباحث أن المبدعين بكل تخصصاتهم المعرفية إنما ينطلقون في كل منجزاتهم الإبداعية حتى الخيالية منها من العالم المحسوس لأن المبدعين إنما يتعاملون مع مفردات (عناصر تكوين) وهذه المفردات تأخذ هيأتها في أقصى الحالات الخيالية من الواقع المعيش . ولعل في رجوعنا إلى متون تاريخ الأدب لوجدنا أن أول قصة خيالية قد كتبها في القرن الثاني الميلادي (لوسيان) الإغريقي وتدور حول سفر الإنسان إلى القمر وكان جل عناصر بنائها من الواقع المحسوس . وهكذا الحال مع المسرحيات والروايات والشعر ، فكلها تشترك في هذه الخاصية .

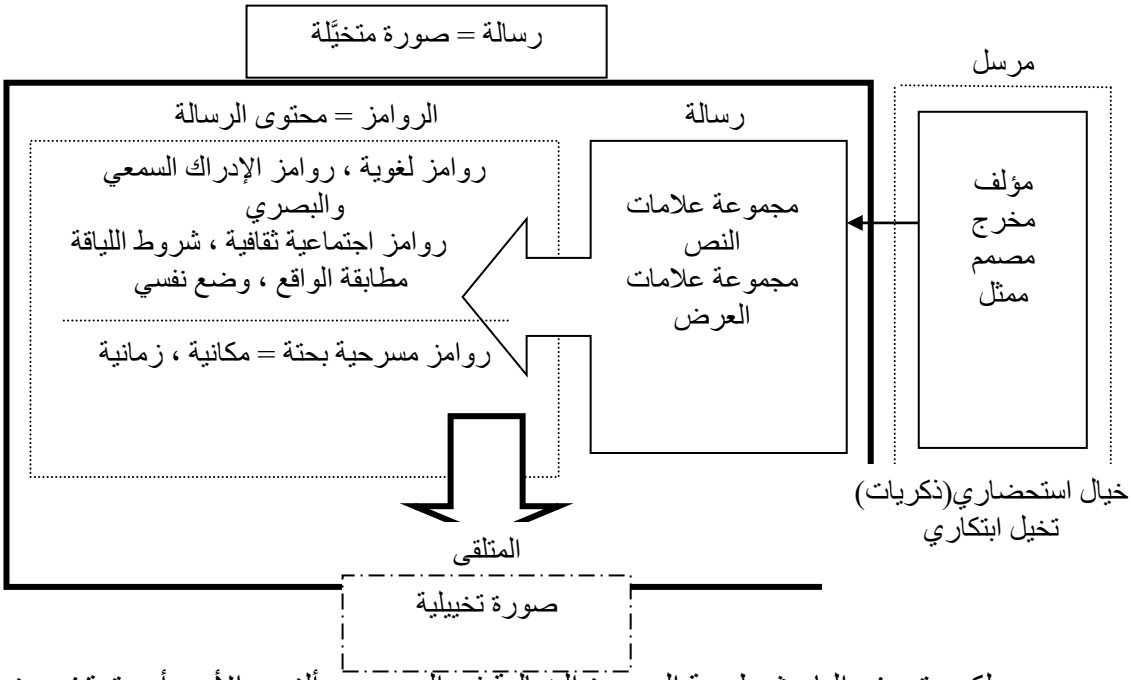
للمزيد ينظر : 1 - رؤوف وصفي ، أدب الخيال العلمي ، مجلة البيان ، العدد (1964) ، الكويت : 1979 ، ص 76 – 78 .

2 – لطفية الدليمي ، كتاب الخيال العلمي يتحدثون ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (2) ، بغداد : 1987 ، ص 114

1 - شارل لالو ، مبادئ علم الجمال ، ترجمة : خليل شطا ، دمشق : دار دمشق ، 1982 ، ص 32 – 33 .

2 - فسيفولود مايرخولد ، في الفن المسرحي ، ترجمة : شريف شاكر ، ج1 ، بيروت : دار الفارابي ، 1979 ، ص 51 .

3 - علي الغريب محمد الشناوي ، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي ، ط1 ، القاهرة : مكتبة الآداب ، 2003 ، ص 27 .



ولكي يتعرف الباحث طبيعة الصورة الخيالية في المسرح ، ألزمه الأمر أن يتوقف عند كل عنصر من عناصر العرض وتعرف مفهوم الخيال فيها .

أولاً – الخيال والنص (المدونة) : *Text*

يعد النص المنطلق الرئيس أو الحلقة الأولى من سلسلة حلقات العرض المسرحي ، بل يعده البعض "ملك المسرح "[1]، فهو مصدر الإلهام للمخرج " ويتحكم فيما بعد في قراره بتقديم هذا العمل من عدمه . انه يعثر في داخله على ما يخصب من خياله ويوقظ تفكيره ويتوافق مع رسالته الفكرية الموجهة إلى العالم ، كما يجد فيه الأفكار والمحتويات والمعاني التي تعكس رؤيته فيما يريد التعبير عنه "[2]. فتجربة الكاتب المسرحي هي خلاصة العلاقة بين الداخل (ذات الكاتب = الاحتياجات الذهنية والروحية ، الحسية والجسدية) والخارج (القوى المختلفة التي تتفاعل معها الذات = قوى غيبية لا مرئية ، سلطات المجتمع ، ذوات مفردة) ، فالعلاقة الناشئة بين الداخل والخارج هي التي تجعل لهذه العلاقة معانيها المتحركة دوماً بتحرك الذات وتحرك العالم معاً لأنها طريقة لإعادة النظر في التجربة الإنسانية كلها بدءاً من الذات وتعقيداتها وانتهاءً بالعالم وتشابكاته العلائقية . فالنص بوصفه أدلة توصيلية غايته نقل الانفعال الضاغط على ذات الكاتب - بسبب تماس الأدلة المباشر مع مفهومات الوجود – وإيصال هذا الانفعال إلى متلقٍ يتفاعل معه ويستوعبه على وفق معايير مرجعية ينتسب إليها ، فالكاتب " قارئ نفسه ولكنه قارئ غير كاف ، يتألم من عدم كفايته ويرغب كثيراً في العثور على قارئ آخر يكمله ولو كان قارئاً مجهولاً "[3]. ويرى النفساني يونغ أن الفنان المبدع (الكاتب ، الرسام ، الممثل ، الموسيقي ...) والآخر (المجتمع بتمثلاته) ليسا منعزلين عن بعضهما وحسب ، بل انهما في نزاع دائم وبغية الإبراز الكامل لذات الفنان يجب عليه " التخلي عن الـ (أنا) الخاصة والذوبان في الروح الجماعي العفوي "[4]. فالنص بمعطياته الفكرية والأسلوبية ما هو إلا نتاج الشحنة الانفعالية

---

1 - زينوبس سترزليسكي ، المسرح والبحث عن تقنية جديدة ، ترجمة : محمد هناء متولي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (1) ، بغداد : 1985 ، ص 55 .

2 - زيجمونت هبنر ، جماليات فن الإخراج ، ترجمة : هناء عبد الفتاح ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 ، ص 99

3 - ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة : فريد انطونيوس ، بيروت : منشورات عويدات ، 1971 ، ص 13 .

4 - م . خرابتشينكو ، ذات الكاتب الإبداعية ، ترجمة : نوفل نيوف و عاطف أبو جمرة ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد ، 1980 ، ص 91

المتوهجة عند الكاتب من مرجعية معرفية لها تماس مع معطيات ذاتية وأخرى موضوعية ، وان بناءه يمثل " نتائج عملية إبداعية يمارس فيه الكاتب حضوره كذات مبدعة . انه وهو يشتغل على مادة الحكي يقدم تجربته الفنية ، وموقفه الفني من الزمن ومن خلال ترهين الحكي وتكسير خطية التسلسل ، أمكننا معاينة كون الكاتب في هذا الحال يقدم بناءً جديداً ، وهذا البناء يستلزم دلالة مفتوحة ونصاً جديداً "[1]. فالكاتب المسرحي نموذج للإنسان الواعي الذي من أجله وجد التنظيم الجماعي مهما كان نوعه ، وانه يظل في مجمل شخصيته وتفكيره ونزعاته الذهنية والعاطفية جزءً لا يتجزأ عن بنية وثقافة مجتمعه وهذا ينعكس في منجزه المعرفي ، ولذلك فان مهمته هي أن يتغلغل إلى أعماق وعيه وأقاصي تجربته ويستخلص منها صور الحياة ويركبها على النحو الذي يستسيغه علمه وذوقه وتطلعه مستهدفاً القوة أو الجمال أو العمق حتى لو كان في ذلك خروج على ما يتوقعه المجتمع ، وبحسب رأي أحد الباحثين المعاصرين فإن الكاتب الناجح " عادة يكون له منهجه في القراءة والاستزادة من المعرفة ، يكون له القدرة على الحكم على الأحداث الاجتماعية والسياسية بعد التعمق في الثقافة من كافة مصادرها ووسائلها ، وبعد التأمل الطويل والتأني في إصدار الأحكام "[2]. أي أن الكاتب المسرحي يصبح ممثلا لذاته ولصوت الآخر (الفرد ، المجتمع) بواسطة ما يقتنصه في منجزه من علائق تُبرز علاقة تجربة الذات بالوجود ، هذه التجربة التي تنهض على مجموعة أفكار لا تتبلور إلا من خلال جهد مضنٍ تتراكم من خلاله الخبرة ، وبحسب قول الناقد بورينغ فأنه " لا توجد ولادة تلقائية للأفكار"[3]. فالكد والسعي وقد تراكمت عبرهما الخبرة هو الذي يعمق التجربة الذاتية بالقدر الذي يتيح للكاتب قدرة على وعيها وإدراكها ومن ثم تؤهله هذه التجربة لصناعة الأفكار وإنتاج المعرفة . فثنائية الذات والآخر أو الخاص والعام وطريقة التعامل معهما ، تعد من الشروط المهمة التي ينبغي أن يلتفت إليها الكاتب المسرحي في منجزه ، فكلما تمكن من التعبير عن هذه الثنائية وأجاد فيها كان في ذلك إنضاجا لعمله الإبداعي . فالثنائية تنطوي على أهمية كبيرة تتوضح في استيعاب فلسفة الكون والإنسان ، لأنها محرك فعال من محركات التطور والديمومة باتجاه تكريس منطق الحضارة الحديثة ، هذه الحضارة التي تريد أن توفق بين الإنسان والمجتمع وبين الدين والعلم وبين العقل والخيال وبين الحرية والنواميس ، لكن ذلك كله من خلال مخاض شاق وعسير وفشل مروع واحباطات متكررة ومآسٍ شاملة يخرج منها الكاتب بتجربة جديدة يضيفها إلى زاد تجاربه في سعيه الطويل نحو هذه الإنسانية الجديدة . غير أن استيعاب الكاتب للآخر ضمن همومه الخاصة لا يعني تجرده من صفة الذاتية في التعامل مع المرموزات لأن ذلك يسلبها حقها بوصفها ذاتاً مبدعة " فالفن لا يعني ترك الأمور تجري على عواهنها ، لا بل هو بحث عما هو ملائم " [4]، انه فعالية تبادلية ومشاطرة ذاتية مع الآخر . وهنا يبرق التساؤل الآتي : كيف يتم تحقق هذه المشاطرة الثنائية بين الذات والآخر عند الكاتب المسرحي ؟ والحق أن الكاتب يعيش في وسطين : أولهما وسطه الزمكاني (الفيزياوي) والآخر وسطه الفكري المتفاعل في خياله . أي أن هنالك وسط للحياة اليومية العملية المرتبط بعالم الحقائق الواقعية كما يحياه الآخرون ، وهذا العالم يعد منبعاً لأفكار الكاتب وفي ذلك تقول الروائية فرانسواز ساغان : " يحتاج المؤلف كاتباً أو شاعراً أو قصاصاً إلى حصيلة كبيرة من التجارب والمقابلات مع الناس والاختلاط بالجماهير وزيارة الأقاليم والبلاد وملاحظة عادات الشعوب حتى تتكون لديه ملكة خلق الشخصيات والتزام حدود

---

1 - مها مظلوم خضر ، بناء رواية الخيال العلمي في الأدب المصري المعاصر ، ط1 ، القاهرة : مطبعة الأوفست الحديثة ، 2001 ، ص 142 .

2 - عاطف العراقي ، القضايا والمشكلات من منظور الثورة النقدية ، ج1 ، ط1 ، القاهرة : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، 2000 ص 81 .

3 - محمد صابر عبيد ، السيرة الذاتية الشعرية ، الشارقة : دائرة الثقافة والإعلام ، 1999 ، ص 33 .

4 - بول ريست ، الرواية الحديثة ، ترجمة : عبد الواحد محمد ، بغداد : دار الحرية ، 1981 ، ص 13 .

معينة في تصوير وإعطاء اللمحات بكل موقف "[1]. غير أن هذا العالم الواقعي الذي يحياه الكاتب أيضاً تدور حوله إشكالية الكيف عند المعنيين ، بمعنى كيف تتوضح طبيعة المواجهة بين الكاتب والواقع ، وهل أن المواجهة واحدة عند الكتاب ؟ والحال أن الإجابة على هذا التساؤل يختصرها ناقدان معاصران في قولهما : " لاشك في وجود اختلافات كبيرة بين الكتّاب حول طبيعة هذا الواقع وكيفية وجوده . ففريق يرى الواقع متمثلاً بالعالم الاجتماعي وطبقاته وصراعاته وتاريخه ؛ وفريق آخر يراه متمثلاً في الوعي الفكري والنفسي للفرد : لا وجود إلا ما يقع تحت الإدراك والحس ؛ وفريق ثالث يرى الواقع متمثلاً باللغة التي بها وحدها يتكون النص وتمكن قراءته "[2]. وهنالك وسط آخر لحياة الكاتب المسرحي يغذيه الخيال والأحلام ، وعندما يفلح الكاتب في أن يذوّب الوسطين مع بعضهما يكون قد حقق حالة من التوازن النفسي التي يحتاجها لاستمرار فعالياته في الخارج . فالواقع والخيال كلاهما ضروري لإنجاح التجربة الإبداعية وان التخلي عن أحدهما طلباً للآخر يضع حداً لمعظم محاولات الإبداع عند الكاتب المسرحي . فالخيال المتخلق فنياً بوصفه تجربة بديلة عن التجربة الواقعية – وأحياناً مفضلة عليها – لا يمكنه الاستمرار في عطائه من غير معطيات أولية يمده الواقع بها . ولذا فان العلاقة بين الخيال والواقع عند الكاتب تصبح علاقة تكاملية يُشَبْهها أحد النقاد المعاصرين بتجربة (السندباد) الذي كان إذا سئم من حياته الواقعية بنى عالماً كاملاً في مغامراته الحلمية التي يغذيها الخيال بكل ما تتوق إليه النفس من ضرب في غمار المجهول وتحدي المخاوف ومواجهة الفواجع ، ومن ثم يعود بعد ذلك محملاً بالقصص الخيالية التي يرويها للآخرين محققاً بواسطتها دمجاً بين ثنائية الواقع والخيال التي تنقلها اللغة في تجربة متماسكة [3] .

والحال أن ثنائية الواقع والخيال عند الكاتب المسرحي قد تبدو للوهلة الأولى أضداداً أي أن أحدهما يناقض الآخر أو يقصيه ، غير أن الناقد جبرا إبراهيم جبرا لا يرى هذه الثنائية بهذا التصور لأنه يُرجعها إلى منبع واحد ، فهي " تستمد غذاءها من المصادر الغامضة نفسها ، فلعلها ليست على طرفي نقيض كما يتصور المرء . إن الوشيجة التي تربط بين سانشوبانزا العملي و دون كيخوتي الخيالي تعتمد وحدة الأصل بينهما في العمق ... فالحضارة هي من خلق أذهان فطرت على تعاطي الأحلام الكبيرة ، الخيالات والأوهام الكبيرة "[4]. وهكذا فان الخيال والواقع يترافدان باستمرار في علاقة جدلية يمنحهما الكاتب مغزاهما الكوني ، فالعلاقة بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الفنية لصور الكاتب ليست علاقة تناقض بقدر ما هي علاقة تكامل " يضيف فيها الفن إلى الواقع الإضافة التي تجعل الفن وسيلة من وسائل تقديم الواقع وتعرفه "[5]. فلا وجود للواقع إلا داخل المنجز الأدبي ولا مجال للمقارنة بين واقع النص وحقيقته والحقيقة المرجعية له ، ذلك أن لكل من الواقعيّن منطقه الخاص وقوانينه التي تحكمه وهو ما تحدث عنه (آيزر) قائلاً : " إن العلاقة الثنائية بين الواقعي والخيالي شئ أساسي بالنسبة للنص الأدبي ، ومن هذه العلاقة يمكننا أن نستخرج الطبيعة الخاصة للفعل التخييلي . وكلما انتقلت العناصر الواقعية إلى النص أصبحت دلائل لشيء آخر ، وبالتالي دُفعت لتنسلخ عن تحديدها الأصلي "[6].

ويرى الباحث أن محاولة فهم الآلية التي تتحكم بثنائية العلاقة (الواقع والخيال) ، لعلها تنطلق من رفض الكاتب للواقع الذي يحياه بوعي أم بدونه ، الأمر الذي يجعله ينضم إلى انساق

---

1 - ذياب شاهين ، مصدر سابق ، ص 233 .

2 - إيمانويل فريس و برنار موراليس ، قضايا أدبية عامة ، ترجمة : لطيف زيتوني ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت : مطابع السياسة ، 2004 ، ص 110 .

3 - جبرا إبراهيم جبرا ، الفن والحلم والفعل ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 1986 ، ص 114 – 115 .

4 - جبرا إبراهيم جبرا ، الفن والحلم والفعل ، مصدر سابق ، ص23 .

5 - عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة ، سلسلة عالم المعرفة (272) ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، 2001 ، ص 370 .

6 - فولفجانج آيزر ، التخييلي من منظور الانطروبولوجية الأدبية ، ترجمة : حميد لحمداني ، الدار البيضاء : مطبعة النجاح الجديدة ، 1998 ، ص 9 .

الإنسان الروحية والفلسفية التي يستعين بها على امتصاص صدمات الحياة واحباطاتها ومن ثم التفتيش عن عالم متخيل أكثر استجابة لمتطلبات ذاته التي تنشد الاستقرار النفسي ، ولعل هذا ما أشار إليه الفيلسوف نيتشة بقوله : " إن الإنسان لا يستطيع أن يتحمل العبء الكامل للواقع ، وبالتالي تزدهر الحضارة أو تحيا فقط في الوهم "[1]. وهذا يعني أن خيال الكاتب يجب أن لا يفصل الصورة المتخيلة عن منطق الحياة ، فالخيال لا ينفي المنطق ، بل يدفعه هذا العالم المتخيل إلى فعل المجابهة والمقارعة المباشرة للقوى الضاغطة عليه ومن ثم كتابة نص مسرحي يعبر عن ذاته وعن الواقع الذي يعيش بين جنباته برؤى واقعية خيالية أو يلجأ إلى الأسطورة كمهاد تستقر بين جنباته أفكاره التي يصعب طرحها مباشرة ، وهذا ما دأب الناقد (ك . فيدين) إلى البوح به مراراً حيث يقول : " إن الواقعية في معظم الحالات هي مجرد نقطة استناد للقوة التي نسميها الخيال . إنكم كما يبدو لي تضخمون أهمية الكاتب الحياتية (الوقائعية) بالقياس إلى عمله كمؤلف . إنكم تقللون من شأن التخيل . أراني أقدر التناسب بين التخيل والواقعية بمقدار 98 إلى 2 . بالطبع إنني عرفت واعرف كثيراً من الوقائع الحياتية المستقاة من الواقع الروسي ، ولكن فقط بالابتعاد عنها إلى رحابة الخيال استطعت أن اخلق أناساً لم أقابلهم في الحياة ولم أرهم ، ولكن كما لو أنهم عاشوا بشكل أكيد "[2]. فالواجب يحتم على الكاتب أن لا يُغْلق على نفسه مصاريع أبواب مفتوحة ، بل ينبغي أن ينسل منها ويتعرض للموضوعات الخيالية التي تموج بها ، ويتغلغل في أعماقها ويلتقط منها صوراً ورموزاً جديدة غير مألوفة تؤثر في المتلقي بجدتها وطرافتها . وهكذا يلجأ الكاتب إلى مستودعات الخيال ليتزود منها مؤونة التعبير عن متطلباته التي لا تسعفه مؤونة الواقع في التعبير عنها ، وفي ذلك يقول شكسبير على لسان إحدى شخصياته :

إن المجنون والمحب والشاعر
مكونوّن كلهم من الخيال :
يرى أحدهم من الشياطين ما لا تسعهم جهنم الواسعة ، هذا هو المجنون .
ويرى المحب وهو لا يقل عنه جنوناً جمال هيلين في جبهة سمراء غجرية .
وتتقلب عينا الشاعر في جنون ظريف ..
فتنظران من السماء إلى الأرض ثم من الأرض إلى السماء
ولما كان الخيال يحسم أنواعا من الأشياء غير المعروفة ،
فإن قلم الشاعر يحيلها إلى أشكال
ويجعل للهواء الفارغ حيزاً وأسماً
هذه هي حيل الخيال القوي :
إذا حصل الخيال على شيء من المتعة
ظن ألا بد من أحد جاء بتلك المتعة
أو إذا داخله في الليل شيء من الخوف
فما اسهل أن يتصور دَبي الشجرة دُباً[3].

إن تصميم النص المسرحي في ظل الاكتشافات الفنية التي يقوم بها الكاتب ، إنما يعود في اصله إلى الدور المهم الذي يقوم به الخيال في تقنية العملية الإبداعية ، وفي ذلك يقول الناقد الروسي تشيرنيشيفسكي : " إن العمل الرئيسي يكمن في العبقرية الفنية الشاعرية التي تسمى بالخيال الإبداعي . وبأشكال مختلفة نصادف الفكرة القائلة بالأهمية العظمى للتخيل في الإبداع

1 - ذياب شاهين ، مصدر سابق ، ص 235 – 236 .
2 - م . خرابتشينكو ، مصدر سابق ، ص 117 .
3 - وليم شكسبير ، حلم ليلة صيف ، ترجمة : حسن محمود ، القاهرة : دار المعارف ، 1960 ، ص 342 .

الفني ، نصادفها في أقوال كثيرة جداً لكتاب الماضي والكتاب المعاصرين . إن الفنية كما يلاحظ غوركي قضية مستحيلة وغير موجودة بدون التخيل "[1].

وهكذا يكشف الخيال عند الكاتب عن نوع مهم من الحقيقة التي يعجز عقل الإنسان وحواسه عن إدراكها ، فعين الخيال ليست سوى البصيرة التي تتعمق في طبيعة الأشياء ، وعلى وفق رأي ابن عربي فان الخيال " هو الذي يرينا الأشياء على ما هي عليه "[2]. ولكي يقف الباحث عند دور الخيال وآليات اشتغاله في النص سيحاول التوقف عند مهيمنات النص المهمة ومن ثم تعرف طبيعة الخيال فيها* .

1- الشخصية *Character* :

تعد الشخصية عنصراً مهماً من عناصر بناء المسرحية ، إذ يُضمّن الكاتب آراءه أو ينقل صوراً حياتية على لسان شخصياته ، فالمسرحية تعرف على أنها " حدث يتم بواسطة الشخصيات "[3]. لقد تعامل الكتاب المسرحيون عبر مسرد الدراما مع الشخصية بوصفها عنصراً يشار إليه في النص بعلاقات لغوية ، فقد تتخذ الشخصية المسرحية طابعاً بشرياً وهي على نوعين : شخصيات حقيقية منتزعة من الواقع الحياتي للكاتب مثل الشخصيات التاريخية (هنري الخامس ، هنري السادس ، تيمورلنك) أو الشخصيات الواقعية مثل شخصية (نورا) في مسرحية (بيت الدمية) . وأخرى بشرية متخيلة تحاكي مواقف وتعبر عن حالات يريد الكاتب أن يقدمها للآخر كما في الشخصيات الرومانتيكية (هرناني) والتعبيرية مثل (الإمبراطور جونز) . أو يتسع مفهوم الشخصية ليتجاوز حدود الكائن البشري ويشمل بعض الأفكار أو الأشياء المجردة (صورة ، فم ، سيف ، رداء ، خاتم ...) وعند ذاك يكون الكاتب المسرحي قد تخيل شخصياته بكل أبعادها ، مثل الشخصيات التي تحفل بها المسرحيات الرمزية ومسرحيات اللامعقول .

2 – اللغة *Language* :

يؤكد اللغوي (إدوارد سابير : أمريكا 1884 – 1939) أن اللغة ظاهرة اجتماعية وشكلاً فنياً ، وهي أكسية غير مرئية تكسو أرواح البشر وتسبغ على تعبيراتها الرمزية شكلاً مهياً سلفاً ، وهي " طريقة إنسانية بحتة غير غريزية لتواصل الأفكار والانفعالات والرغبات بواسطة الرموز المنتجة إرادياً"[4]. أي أن اللغة تتكون من اصطلاحات ورموز صوتية معبرة يستعملها الناس لغرضين : الأول وعاء للتفكير البشري يدركون به أنفسهم وما يحيط بهم، والثاني وسيلة للتفاهم فيما بينهم وقضاء حاجاتهم المشتركة .

وليس من شك في أن الخطاب المسرحي يعد أسلوبا من أساليب التعبير المهمة لما يحتويه في ثناياه على صيغ أسلوبية وأخرى تقنية . واللغة في المسرح بشقيها - لغة المدونة = لغة النص ، ولغة العرض = الحوار الملفوظ + الإيماءة + الإشارة – تشكل عنصراً أساسياً من عناصر الصياغة الأسلوبية ، وهي المادة الأولية للكاتب المسرحي بوصفها وعاءً يحتضن الفكرة أو الإحساس اللذين لا يعدان موجودين حتى يسكنا إلى اللفظ ، وهي الجهاز الذي يحدد قسماته النفسية ويكشف عن الروابط الإيجابية والسلبية بينه وبين ذاته من جهة وبين بيئته وعصره ومجتمعه من جهة ثانية . وتظهر هذه الحقيقة في وضوح عندما تعمل اللغة على إيصال الأفكار

---

1 - م . خرابتشينكو ، مصدر سابق ، ص 116 .

2 - أمين يوسف عودة ، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ، مصدر سابق ، ص 141 .

* - سيقوم الباحث بالتعرض إلى العناصر المهمة في النص التي يتضح فيها الخيال بشكل جلي ويلعب دوراً مهماً في بنيته الفكرية والفنية .

3 - سامية اسعد احمد ، الشخصية المسرحية ، عالم الفكر ، العدد (4) ، الكويت : 1988 ، ص 115 .

4 - جون ليونز ، اللغة ، ترجمة : مصطفى التوني ، في : مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (3) ، بغداد ، 1988 ، ص 16 .

إلى المتلقين بأيسر السبل لأن " اللغة هي وسيلة الفكر "[1]. ففن جماهيري مثل فن المسرح تكون اللغة زاده الأول كما يرى الناقد محمد مندور حيث يقول : " نحس دائماً أن لأسلوب التعبير اللغوي الذي يختاره المؤلف أثره البالغ في إقبال الجماهير أو إعراضها " [2]، وهكذا يتضح أن اللغة في المسرح " لم تعد وسيلة للتعبير ، بل هي خلق فني في ذاته "[3]. لذا اهتم الكتّاب بأصولها وتراكيب بنائها ووجوهها التي تتجلى في التعبير الفني الذي يسعون من ورائه إلى تصوير تجربة فنية للجمال والقبح على حد سواء .

ولما كانت اللغة بحسب رأي النفسانيين السلوكيين " كناية عن مجموعة عادات صوتية (حلقية) تكيّفها مثيرات البيئة "[4]، لذا كدّ المسرحيون في تنميق لغتهم واختيار المفردات التي تعبّر عن رؤاهم وميولهم صوب الفكرة المعبر عنها ، فجاءت لغتهم بصياغات متعددة منها اللغة الحياتية السياقية التي يألفها المتلقي ويستخدمها وهي لا تثير في خاطره أدنى إثارة تعالقية لغوية مع مواقف حياتية أخرى كما هو الحال في لغة المسرحيات الواقعية ، فلغة هذه المسرحيات لا تنأى بمخيلة المتلقي إلى البحث عن اتساق دلالي لغوي آخر بقدر ما هي حامل لفكرة معينة يريد الكاتب إيصالها إلى الآخر :

شيخ التجار : إن المحافظ يأتي محلي التجاري وينتقي ما يريد ويأخذه عنوة بدون ثمن بل يأتي إلى دكان كل تاجر ويأخذ ما يعجبه ولا يدفع قرشاً وإذا عارضه أحدنا أو طالبه بثمن ما يأخذ غضب وأغلق دكانه وشرده . وأنا نفسي أخذ مني أشياء لا تحصى ، ولا يكتفي بما يأخذ بل يطالبنا بنقود يجبرنا على دفعها له .

تاجر : وأنا أخذ مني أشياء لا تحصى [5]

في حين حاول مسرحيون آخرون أن يهّشموا اللغة انطلاقا من مرجعياتهم الفكرية والفنية ، إذ وجدوا أن اللغة لم تعد قادرة على إثارة الفكر والعاطفة لأنها قد وظفت في أغراض نفعية وعملية مما جعلها قاصرة عن القيام بالمهام التعبيرية أو تحفيز مخيلة المتلقي . بمعنى أن الكلمات المؤثثة بالطريقة الدارجة لم تعد قادرة على أن تكوّن إشارات دالة على قضايا الإنسان العقلية والروحية لأنها فقدت أبعادها وأضحت أحادية البعد في ظل التصور السائد بأن الكلمات ما هي إلا كميات معروفة يستطيع العقل تنضيدها ومن ثم تحويلها إلى سطح أنيق قائم على المحاكاة . بل نظر هؤلاء الكتّاب إلى الكلمات بوصفها مجسات مشحونة بالطاقة تنتظر الحالم الذي يفجرها ، فصبوا هجومهم على العلائق النحوية التقليدية بالقدر الذي يمكّنهم من إعادة شحن الكلمات بالطاقة الروحية والمعاني الموقدة لخيال المتلقي ، وفي ذلك يقول المسرحي (آرتور أداموف : روسيا 1908- 1970) : إن المسرح الذي أريده هو المسرح الذي يرتبط ارتباطا وثيقاً بالعرض وليس بالكلمات ، واعتقد أن العرض ليس شيئاً آخر سوى إسقاط حالات إنسانية بصور مخفية في عالم محسوس أو عرض صور متخيلة . يجب على المسرحية أن تخلق مكاناً يلتقي فيه العالم الظاهر مع العالم الباطن كي يتلامسا ويتصادما . فالمسرح الحي هو المسرح الذي ينطلق خارج قوانين اللغة وقوالبها الجاهزة ويثير خيال المتلقي "[6].

والحال أن موقف المسرحيين التجريبيين* الرافض للغة السياقية قد تزامن مع دعواتهم الرافضة للنص المسرحي بأكمله ، فثمة من يقول إن العرض المسرحي هو الركيزة الأساسية

---

1 - بتول قاسم ناصر، تطور الفكر النقدي الأدبي في العراق ، ط1 ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2004 ، ص 306 .
2 - محمد مندور ، مأساة جميلة ، في : مجلة تراث المسرح ، العدد (3) ، القاهرة : 2002 ، 46 .
3 - هند قواص ، المسرح في مجال الأدب وعلم النفس ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1982 ، ص 174 .
4 - ميشال زكريا ، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة ، مصدر سابق ، ص 144 .
5 - نيقولا جوجول ، المفتش ، ترجمة : احمد عبد الغفور عطار ، القاهرة : دار اليقظة العربية ، 1965 ، ص 118 .
6 - محمد إسماعيل بصل ، الثنائيات المسرحية ، في : مجلة الحياة المسرحية ، العدد (43) ، دمشق : 1996 ، ص 19 .
* - تقوم فلسفة المسرحيين التجريبيين (كتاب ، مخرجين ، مصممين) على التمرد العنيف على تراث المسرح ، وكان التمرد عارماً شمل الكيان المادي للمسرح في كل جوانبه وامتد إلى مفردات وعلاقات التشكيل ، والى النظرية الدرامية وسلطة النص الأدبي

لأي نشاط مسرحي ، ولا يشكل النص في هذا النشاط سوى عنصر ثانوي حاله حال العناصر الأخرى التي يحتاجها العرض . فالنص لا يعد مسرحياً إلا عندما يَنْجز فعل المشاهدة ويحفّز مخيلة المتلقي ، بل ذهب أصحاب هذا الرأي إلى ابعد من ذلك عندما رفضوا التعامل مع النص المكتوب وعدوا المسرح هذه الاحتفالية الحية والارتجالية التي تتم بين المتلقين والممثلين ، ولعل التعريف الذي يعرضه المخرج (انطوان آرتو : فرنسا 1896 - 1948) للمسرح خير ما يمثل هذه الدعوات ويصب في هذا السياق ، فالمسرح الحقيقي عنده هو " المسرح الذي يحّرك المتلقي ، ويؤثّر فيه كما يؤثّر الطاعون في جسم الإنسان . المسرح الحقيقي هو مسرح تواصلي ، مُعْدٍ ، مؤثّر لا يقيد في نص مكتوب بل يأخذ بالحسبان خصوصية اللغة المسرحية التي تستوعي الأفكار والأخيلة وتعبر عنها أكثر من اللغة المكتوبة "[1]. فاللغة التي يريدها المسرحيون التجريبيون - ومنهم آرتو - تكون قادرة على التعبير بكل علاماتها المنطوقة والمرئية والمسموعة عن مخيلة مبتدعها وتوقض مهجة التخييل عند المتلقي ، أي أن جمع العلامات المتضادة يهدف إلى التأثير المباشر في كيان المتلقي " من خلال خلق لغة عينية *Concrete* تتوجه إلى الحواس وتستقل عن الكلام ، وهي لغة قادرة على تقديم معرفة مادية محسوسة بالصور المجردة وذلك بشكل مقارب لما يحدث عند العلاج بالوخز بالإبر "[2].

فالتجريبيون ينظرون إلى اللغة المسرحية على أنها لغة متشكلة من عناصر عديدة متناضدة مع بعضها مثل الموسيقى والرقص والرسم والإيماءة والحركة والأزياء والإضاءة ... الخ ، هذه العناصر التي تعمل مجتمعةً على صعق المتلقي وحثه على إيقاد مخيلته .

والواقع أن الخطاب المسرحي يبتدئ من لحظة التفاعل المتعاقب والمتنامي بين الفهم والخيال عند المتلقي ، فالفهم المبدئي لكلمات النص (اللغة) تؤهله لأن يبدأ بتصوّر الخطاب في خياله ، ومن خلال هذا التصور الذهني الذي ما يزال في مرحلة المخاض – مجرد تحقق حدسي جزئي للمعنى – يعي المتلقي معانٍ مهمة تقوده بدورها إلى تعديل صورة الخطاب في خياله وتستمر هذه العملية مع تقادم كلمات اللغة وتناميها . فالصفة التي هي وسيلة الوصف الرئيسة في اللغة تتجاوز وظيفتها التي تقوم على وصف الانطباع الذي يتركه العالم الخارجي ، فما كان عليها إلا أن تولّد البعد المجازي الباطن والكامن في خيال الكاتب وأن تستعمل ليس بوصفها كميات من الإشارات الدالة ، بل بصفتها مجموعة من الشحنات الكامنة الموقدة للخيال ، وفي ذلك يقول آيزر : " لا تمثّل الكلمات التي نقرأها موضوعات فعلية بل كلاماً إنسانيا ذا مظهر خيالي . وتساعدنا هذه اللغة الخيالية على تشكيل موضوعات متخيلة في أذهاننا "[3]. فبدأ الكتّاب المسرحيون بتصوير أفكارهم بنماذج لغوية مستحدثة بقوالب غير مألوفة تعمل على تجديد القدرة الكامنة في اللغة ، فملفوظات اللغة المستحدثة تتنوع كدوال صوتية تشير إلى معانٍ مؤجلة يحكمها الاختلاف ، ولكن يمكن للكاتب أن يجردها من مداليلها المعجمية (القاموسية) متجاوزاً مقولة الاختلاف هذه وعمله هذا سينقل الدال الصوتي إلى درجة ما قبل الصفر على افتراض أن درجة صفر الدلالة هي المعاني القاموسية السياقية المألوفة . كما تعمل الصياغات اللغوية المستحدثة على قطع الصلة مع الصيغ التقليدية للتعبير وذلك بفسح المجال للاشعور أن يتحدث مباشرة وبلا تدخل من الإرادة والعقلانية ومعرفة النحو وقواعد التألق في الصيغ الأدبية ، مما يوفر للمتلقي حرية الهروب صوب ذاكرته ومخزونات مخيلته أملاً في عقد مقارنة مع موقف لغوي مماثل قد

والتقاليد والأعراف المسرحية كافة ، حتى أن الناقد الإنكليزي الراحل (كينيث تاينان) قد وصف تاريخ الدراما الغربية الحديثة بأنه تاريخ تصدع وانهيار . ولعل من أهم الكتاب التجريبيين : (الفريد جاري) ، (أوجين يونسكو) ، (صمويل بيكيت) ومن المخرجين : (انطوان آرتو) ، (بيتر بروك) ، (كروتوفسكي) .
للمزيد ينظر : نهاد صليحة ، عن التجريب سألوني ، ط1 ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 ، ص 22 .

1 - محمد إسماعيل بصل ، الثنائيات المسرحية ، مصدر سابق ، ص 19 .

2 - كريستوفر اينز ، المسرح الطليعي ، ترجمة : سامح فكري ، القاهرة : مركز اللغات والترجمة ، 1999 ، ص 44 .

3 - رامان سلدن ، نقد استجابة القارئ ، ترجمة : سعيد الغانمي ، في : مجلة آفاق عربية ، العدد (8) ، بغداد : 1993 ، ص 33 .

مر به أو لرسم صورة مستحدثة تبنى على شفرة لغوية ملفوظة ، فالكاتب في هذا الموقف يعبر عن صوره المتخيلة بواسطة التلفظ الصوتي الذي يستقبله المتلقي ومن ثم يقوم بتحويله داخل ذهنه إلى الصورة أو الدلالة المتفق عليها . بمعنى تحدث عملية تفاعل بين الخطاب وخيال المتلقي عن طريق المؤثرات التعالقية التي تحدثها اللغة مع الأشياء ، وذلك لأن الحياة التاريخية للخطاب غير متخيلة من دون المشاركة الفعالة من جانب المتلقي " إذ انه من خلال عملية الوساطة التي يقومون بها يستطيع العمل دخول أفق تجربة الاستمرار التي يتم عن طريقها التحول الدائم من مجرد التلقي البسيط إلى الفهم النقدي ، من المعايير الجمالية المعروفة إلى إنتاج جديد يتخطى تلك المعايير "[1]. والحال أن كتّاب هذا النوع من التصرف الغريب في اللغة ولا سيما كتّاب اللامعقول منهم ، قد أجبروا المتلقي على أن يمعن في خياله وتخيله للمواقف انطلاقاً من لغة مبنية على أسس متخيلة :

السيد سميث : كاكا تووِيس ، كاكا تووِيس ، كاكا تووِيس
كاكا تووِيس ، كاكا تووِيس ، كاكا تووِيس
مدام سميث : كم كاكاد ، كم كاكاد ، كم كاكاد
كم كاكاد ، كم كاكاد ، كم كاكاد[2]

3 - المكان : *Place*

يشغل مكان الحدث في النص المسرحي أهمية بالغة ، فهو لا يقتصر على كونه أبعاداً هندسية وحجوماً بقدر ما هو " نظام من العلاقات المجردة ، يستخرج من الأشياء المادية والملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني أو الجهد الذهني المجرد "[3]. فأهمية المكان تتأتى من طبيعة تحول المكان الواقعي داخل النص المسرحي ، هذا المكان الذي أسمته الدراسات الحديثة بـ (المكان المتخيل) الذي ساهمت اللغة في صياغته من ألفاظ لا من موجودات أو صور ، فاللغة بعد فيزيقي يربط بين الألفاظ وأصولها الحسيّة فيتشكّل المكان ، ولهذا اصبح المكان في النص المسرحي مسرحاً للأحداث بوصفه " قوة فعالة مؤثرة في حياة الشخوص وقد يكون وصف الموضع مسهباً في تفصيله لكي يمنح القارئ الإحساس بصدق الواقع "[4]. لكن المكان المسرحي لا يعتمد على اللغة وحدها ، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكّل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع ، غير إنه يظل على الرغم من ذلك واقعاً محتملاً ، إذ أن جزئياته تكون حقيقية ، ولكنها تدخل في سياق حلمي يتخذ أشكالا لا حصر لها يصل إليها الخيال اللغوي فيما يمكن أن يسمى جماليات الخيال ، فالنص المسرحي " يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة "[5]. فالمكان يتشظى باتجاهات تجعل المتلقي يعيد بناءه ويعثر في الوقت نفسه على " سمات المكان المتخيل ، تلك السمات التي تتطلب نفس القدر من العناية التي يتطلبها وصف المكان الواقعي "[6]. غير أن هذا الاختلاف بين المكانين لا يعني عدم وجود المشابهة بين هذين العالمين لأن المكان هو الذي يعطي للمتخيل مظهر الحقيقة ، وان دراسته في النص المسرحي لا يمكن أن يتم بمعزل عن الزمان . فالعلاقة بين الزمان والمكان علاقة متبادلة وجوهرية ، علاقة تماهي وتلازم وتكامل لأنها تشخص جدلية الواقع الحياتي وتشخص جدلية الواقع المسرحي المتخيل في حد ذاته . فإذا كان الزمن يمثّل الخط

---

1 - عبد العزيز حمودة ، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (298) الكويت : المجلس الوطني للثقافة ، 2003 ، ص 147 .
2 - يوجين يونسكو ، المغنية الصلعاء ، ترجمة : حمادة إبراهيم ، الكويت : مطبعة حكومة الكويت ، 1972 ، ص 131 – 132 .
3 - سلمان كاصد ، عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية ، عمان : دار الكندي ، 2003 ، ص 127 .
4 - المصدر نفسه ، ص 127 .
5 - سيزا قاسم ، بناء الرواية ، بيروت : دار التنوير ، 1985 ، ص 170 .
6 - ايتيان سوريو ، الزمان في الفنون التشكيلية ، ترجمة : سعيد عبد المحسن ، في : مجلة آفاق عربية ، العدد (3) ، بغداد : 1977 ، ص 89 .

الذي تسير عليه الأحداث ، فإنّ المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه بوصفه الإطار الذي تقع فيه الأحداث وبوصفه " شبكة من العلاقات (الرؤى) ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشكيل الفضاء الدرامي الذي ستجري فيه الأحداث . فالمكان يكون منظّماً بنفس الدقة التي نظّمت بها العناصر الأخرى في النص ، لذلك فهو يؤثّر فيه ويقوّي من نفوذه "[1]، مع الإقرار في الوقت نفسه على اختلاف إدراكه مع الزمن ، إذ أن الأخير مرتبط بالإدراك النفسي ، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي .

والحال أنّ النص المسرحي يتضمن مكاناً أو أمكنة مفترضة أو مقترحة لا تظهر كمسميات أو إشارات لأماكن حقيقية يعرفها المتلقي أو موجودة بالتحديد ، لكنها أماكن يوجدها النص من بين عناصره الأخرى . أماكن متخيلة تنفتح على النص وينفتح عليها ، فقد تكون لها مسميات وأشكال وأبعاد داخل النص ، وأحيانا لا تكون لها أية ملامح ، لكن المتلقي يفترض مكاناً لسير أحداثها وتحرك الشخصيات فيها من دون أن يحدد النص أية إشارة على تلك الأمكنة ، وبذلك يكون عنصر المكان مفتوحاً أمام مخيلة المتلقي لافتراضه وتشكيله باستقائه من خلال النص وما يتبعه من الواقع ، وغالباً ما يكون المكان المتخيل هذا متسقاً مع زمن متخيل أيضاً .

لقد دأب بعض الكتاب المسرحيين على اختيار أماكن أحداث مسرحياتهم وإنجاز هندسيته انطلاقاً من مكان عيشهم ، فمكان سكن الكاتب (الدائم ، المؤقت) يزود المتلقي بالفهم الحقيقي لمقاصده ، ذلك لأن الكاتب ابن بيئته ، والمكان هو " العنصر الوسيط حقاً بين العالم الاجتماعي وعالم الكاتب الخيالي "[2]. ومهما يكن خيال الكاتب مبدعاً فإنه في النهاية يصور ما تقع عليه عينه بشيء من التركيب الذي يمزج بين الصور التي التصقت بمخيلته عن طريق المشاهدة أو عن طريق القراءة ، ولكن قد يرحل الكاتب إلى مناطق محددة تزوده بصور جديدة يضمنها النص . وعلى هذا فللمكان أكثر من دلالة في النص ، فهنالك المكان الذي يصوره الكاتب وهو مكان متخيل ، والمكان الذي أثر فيه بما فيه من عادات ونواميس ، وأخيراً مكان حركة الشخصية الرئيسة في النص ويسمى المكان الأصلي وتتمثل وظيفته في الحدث خلق مسوغات الأفعال والتنقلات .

4 – الزمن *Time* :

يعد الزمن من المكونات الرئيسة للنص المسرحي ، بل يعده البعض " العامل الأساسي لوجود العالم التخيلي[3]. فالزمن هو الأرضية والإطار الذي يسجل التغير والتطور في النص من بدايته حتى نهايته صعوداً وهبوطاً ، ويتوالى في ظله الحدث الدرامي في إطار مكثف يجمع شتات النص بعناصره المتخيلة والمشكّلة حكائياً . فهو يحمل الطبيعة المركبة نفسها للمكان المسرحي من حيث انه يتجلى على عدة مستويات ، لا بل أن إدراك الزمن مرتبط بادراك أبعاد المكان الذي يدور به الحدث المسرحي " لأنه ليس من الممكن الفصل بين الزمان والمكان ، فهما يكونان كلاً متصلاً ، وليس الزمان سوى بعد رابع يضاف إلى الأبعاد الثلاثة للمكان "[4]. ويرتبط الزمن في المسرح بعناصر عديدة متنوعة ، منها تحديد أبعاد الامتداد الزمني في العمل وهو زمن مقتطع من الواقع ويسمى زمن العرض (زمن امتداد العرض المسرحي ، زمن امتداد الفعل الدرامي ، زمن الحقبة التاريخية التي ترجع إليها الحكاية) ، وهناك الزمن الذي يرسمه الحدث*

---

1 - مها مظلوم خضر ، مصدر سابق ، ص 171 .
2 - سامية اسعد احمد ، مفهوم المكان في المسرح المعاصر ، في : مجلة عالم الفكر ، العدد (4) ، الكويت : 1985 ، ص 89 .
3 - علي إبراهيم ، الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان ، مصدر سابق ، ص 99 .
4 - أكرم يوسف ، الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، ط1 ، المغرب : دار المشرق ، 1994 ، ص 37 .
* - هناك ثلاثة أبعاد للزمن في العملية المسرحية : أولاً – زمن الحكاية التي يرويها الحدث المُتَخَيَّل . ثانياً – زمن صياغة الحكاية في عمل ما ، أي زمن الكتابة . ثالثاً – زمن تقديم العمل ويرتبط بزمن المتلقي . ومجموع هذه الأبعاد بتقاطعها توضح العلاقة بين زمن الحدث المتخيل وزمن العرض .
للمزيد ينظر : ماري الياس و حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، بيروت : مكتبة لبنان ، 1997 ، ص 240 .

المتخيل في النص (العلامات الدالة على الزمن في النص ، أصقاع النص) وهو ما يعرف بزمن القراءة .

والحق أن زمن الحدث في النص زمن متخيل بكل مكوناته ، فهو زمن إرجاعي يعيد إلى واقع ما أو مُتَخَيَّل ، وهو يتبدى من خلال علاقة البداية بالنهاية كتحول وصيرورة ، ومن ثم فان المتلقي يربط باستمرار بين ما يراه وبين عالمه الخاص مما يخلق علاقة جدلية بين زمن المُتَخَيَّل وواقع المتلقي . فالزمن يمثل الشكل الشعوري للتجربة التي يحياها الكاتب ، وإذا كانت هذه التجربة تتميز بالتفّرد والنسبية ، فلا غرابة إذا رأى المتلقي الزمن يتخذ في النص المسرحي طابعاً نسبياً محدوداً . فهو ليس زمناً كلياً يحوي في جوفه كل الكائنات المادية والإنسانية ، كما أنه ليس قانوناً لنمو الأشياء وارتقائها ، بل يبدو الزمن هنا في شكل قوة مؤثرة تدخل ضمن التركيب الداخلي للشخصية وتعمل على اندفاعها وتغيرها وتحولها على الدوام . وبهذا المفهوم فإن الزمن حقيقة فنية لغوية أكثر منه مقولة فلسفية أو بعداً نفسياً أو فعلاً مصوراً ، وفي وصف الروائية (فرجينيا وولف : إنكلترا 1882 - 1941) ما يوضح طبيعة الزمن في الفن إذ تقول : " يعمل عقل الإنسان بغرابة في جسم الزمن . الساعة متى أقامته في عنصر الروح البشرية العجيب يمكن مطها إلى خمسين أو مائة مرة من طولها الدقائق ، ومن جهة أخرى يمكن التمثيل على الساعة بدقة بواسطة مؤقتة العقل في ثانية واحدة "[1]. وعلى هذا فالزمن لا يؤثر في الشخصية تأثيراً خارجياً ، وإنما يؤثر فيها من خلال حركة الوعي التي تجعلها تنفعل وتتأثر وتؤثر .

ومما لا ريب فيه أن مساهمة الزمن في تشييد الصورة المتخيلة يتوضح من خلال تنظيم تشكيلات الصور وتسلسل أحداثها ، بمعنى أن الزمن في النص هو زمان مشيد وان كيفيته في عالم الحدث المتخيل تختلف عما هي في الواقع وذلك لأنه في الحدث المتخيل يشتغل في حدود المعرفة والتجربة الجمالية فهو خاضع في تشكله وتنظيم جريانه لصياغة ذاتية وشعورية تخص وجود الصورة المتخيلة ومظهرها وصياغتها البنائية . فالزمن المستحدث في عالم النص يمتلك قيمة غزيرة بالمعاني والتي يأخذها من ذات الكاتب وعالمه اللاشعوري الذي اسهم في تكوينه وعيه وتصوراته أو مرجعيات بيئته ، أو يأخذها من موقفه اتجاه الزمن وحقيقته المجردة السائدة في ذلك الواقع ، فهذه الذات هي المنتجة لصورة الزمن المُشَكَل ، وبذلك فان النص بكل مظاهره على وفق تصور الناقد (هربرت ريد : 1893 - 1968) " يستمد نوعاً من الطاقة الوجدانية من ظروف وجودنا نفسها عن طريق كشفه عن المغزى الوجداني للزمان والمكان "[2].

ثانياً – الخيال والممثل : *Actor*

يعد الممثل العنصر الأهم الذي يحقق تقاطع النص والعرض ، فهو الحامل الرئيس للعملية المسرحية ، كما يلعب دور الوسيط في السياق المسرحي الذي ينقل الشخصية المسرحية المتخيلة في المدونة (النص) إلى المتلقين[3]. وقد ظل الممثل عبر حقب المسرح العنصر الثابت الوحيد في الأنواع المسرحية وأشكالها كلّها ، وضمن كل التغيُّرات التي شهدها المسرح على الرغم من تغير نمط أدائه في كل اتجاه من الاتجاهات المسرحية *.

---

1 - هانز ميرهوف ، الزمن في الأدب ، ترجمة : أسعد مرزوق ، القاهرة : مطابع القاهرة ، 1972 ، ص 20

2 - هربرت ريد ، معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، ط2 ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 1986 ، ص78 .

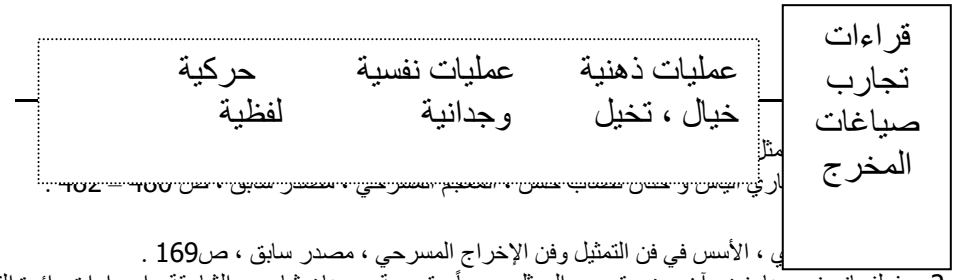
3 - إلين أستون و جورج سافونا ، مصدر سابق ، ص 71 .

* - اختلف دور الممثل في العملية المسرحية مع تقادم الزمن ، ولا سيما مع تحول المسرح من مسرح نص إلى مسرح عرض . وقد ارتبط حجم أداء الممثل وطبيعته (أداء حركي أو كلامي) بالأعراف المسرحية السائدة في كل زمان ومكان . فالتحول الرئيس= = الذي طرأ على وضع الممثل في العرض كان بتأثير دخول الإخراج على العملية المسرحية في القرن التاسع عشر . فعندما صار المخرج سيد العملية المسرحية تراجع هامش حرية الممثل في الإبداع ، ولم يعد حراً في انفعالاته ، وتحول إلى أداة كما أراده المخرج (اندريه انطوان : فرنسا 1858 – 1943) أو إلى دمية كما أراده المخرج (غوردن كريغ) غير أن هذا التحجيم لدور الممثل بدأ بالتقويض مرة أخرى ، وعاد الممثل ليصبح أساس العرض مع ظهور الاتجاهات الحديثة في المسرح وخصوصاً مع المخرجين (انطوان آرتو) و (جيرزي غروتوفسكي : بولونيا 1933 -) و (أوجينيو باربا : إيطاليا 1927 -) ، حيث بدأ

إن عمل الممثل في المسرح يشترط عليه القيام بسلسة معقدة من الاشتراطات التقنية (مهارات حركية ، مهارات صوتية ، مهارات داخلية) التي تؤهله لأداء دور ما ، وعادة ما يبدأ الممثل في إعداد دوره من قراءة المسرحية قراءة أولى ، أي منذ لحظة تعرفه الأول بها مروراً بالتمرينات إلى أن يقف على خشبة المسرح .

إن عملية إعداد الدور عند الممثل تمر بمراحل إبداعية متعددة (حقب زمكانية) يتم فيها خلق الجو الملائم الذي يقترحه صانع النص أو المخرج أو الممثل نفسه للدور بصورة واعية ، في وقت تتوالد فيه حقيقة الانفعالات عند الممثل نفسه بصورة لا واعية . فالممثل يقوم بدراسة الظروف المقترحة في النص والدور قبل كل شيء عبر تحليل مفصل لظروف حياة الدور الداخلية والخارجية ومن ثم القيام بتحليل ذاتي يساعده على معرفة علاقته بالمحيط الذي يتفاعل معه ، عن طريق إنعاش الشروط أو الظروف المقترحة في حياة الحدث المسرحي بواسطة الخيال الإبداعي . وإذ يضع الممثل نفسه ذهنياً في صميم الحياة المتخيلة يدرك بتجربته الخاصة مجمل حياة النفس الإنسانية في الدور أو على اقل تقدير لحظات معينة حية من هذه الحياة . وتتولد في حالة التواجد الذهني هذه حوافز المشاعر الفنية اللاواعية من تلقاء نفسها ، فالممثل يبتدأ فعل الأداء لشخصية ما في البدء ذهنياً - أي في مجال الخيال - إذ لا يمكن للممثل أن يدرك أو يفكر في أبعاد الشخصية المُمَثلة من دون وجود الخيال الخلاق لديه ، فحواسه تستقبل العالم المادي (ظروف النص ومعطياته) وتنقله إلى العقل حيث تتكون الصور الذهنية وتصبح مدركاً عقلياً . وهذه الصور العقلية ليست مطابقة تماماً لمثيلتها في العالم الخارجي ، بل عادة ما تكون أقل وضوحاً وتفصيلاً عنها لأنها قابلة للتشكيل والتحوير بحسب ظروف الشخصية ، وهذه العملية لا يمكن أن تتم عند الممثل من دون أن يكون لديه خيال خصب تركيبي يعمل على إعادة هيكلة الصور الذهنية المتشكلة وتشخيصها بفعل أدائي على الخشبة ، وفي ذلك يقول الممثل (تالما :) : " الخيال هو مصدر الإحساس ويجب أن يكون خلاقاً ونشطاً وقوياً وقادراً على ان يصنع في شئ خيالي واحد صفات أشياء كثيرة حقيقية "[1] .

فخيال الممثل هو الذي يحول الكلمات إلى قوة " تؤثر في المشاهد وتجعله يرى الكلمات ويتصورها ، أي لا يسمع الصوت بقدر ما يرى الصورة ومضمونها "[2]. ومن ثم تنتقل الصور الذهنية المتشكلة إلى مرحلة الإعداد الوجداني والنفسي ، فيتعرف الممثل على طبيعة الشخصية التي سيؤديها وأبعادها النفسية (داخلياً + خارجياً) ، وأخيراً حركياً على خشبة المسرح في الوضع الواقعي الذي يدفعه إلى الإيمان بالتوهم الكامل بالدور وإنعاشه إنعاشا كاملا ، ويتم بلوغ ذلك من خلال عمل صعب بواسطة التقنية الروحية الفيزيولوجية ، ووفقاً لرأي المخرج (ستانسلافسكي : روسيا 1863 – 1938) فأن الظروف المنتعشة التي يمر بها الممثل بدءً من لحظة الشروع في العمل (مرحلة تشكل الصورة المتخيلة للشخصية) مروراً بالتنفيذ (الإعداد النفسي والوجداني والحركي) تتولد " بصورة حدسية تلقائية في داخل الممثل وخارجه حقيقة الانفعالات أو احتمالية عمليات الشعور القريبة من الدور "[3].



ي ، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي ، مصدر سابق ، ص169 .

2 - فولفجانج نوي هاوزن وآخرون ، تدريب الممثل جسدياً ، ترجمة : برهان شاوي ، الشارقة : إصدارات دائرة الثقافة والإعلام ، 2000 ، ص 80 .

3 - كونستانتين ستانيسلافسكي ، إعداد الدور المسرحي ، ترجمة : شريف شاكر ، ط1 ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1983 ، ص 448 .

مرحلة أولى مرحلة ثانية مرحلة ثالثة

إن واحدة من الاشتراطات التقنيه المهمه التي يجب توافرها عند الممثل الناجح ويعمل على تنميتها وإدامتها لديه هو شرط الخيال الذي بدونه لا يمكن أن تتم صياغة الشخصية المُمَثلة على خشبة المسرح ، فممثلاً " بلا مخيلة سيصبح مرتكساً حالماً يسند إليه الدور ولن يفتش عن مصادر حقيقية لدوره"[1]. فالخيال شرط ضروري في عدة الممثل ، فهو يوحي للممثل " بإمكانية وقوع كل أحداث المسرحية له ، لأنها أحداث تقع داخل نطاق التجربة البشرية ومن ثم تزداد خصوبة عرضه المسرحي"[2]. وفي ذلك يرى المخرج ستانسلافسكي أن الممثل الناجح هو الذي ينمي خياله ويشحذه إلى أقصى حد في عمله المسرحي وإلا فانه سوف " يسقط في أيدي المخرجين الذين سوف يسدون هذا النقص باستخدام خيالهم الخاص ، وعندئذ يصبح الممثل قطعة من قطع الشطرنج "[3]. إن خيال الممثل عادة ما يرتبط ارتباطاً وثيقاً مع عامل الانتباه لديه ، فيضفي الممثل مختلف الصفات على كل ما يراه أو يسمعه فعلاً على خشبة المسرح ، وطبقاً لهذه الصفات يتعامل مع الموضوع الموجود فعلاً أمامه ويبني معه مختلف العلاقات التي تلخص نشاطه الخيالي الإبداعي .

والحال أن نشاط خيال الممثل الإبداعي يَنْسُبُ عادة للموضوعات الحقيقية المدركة صفات ذهنية ليست من طبيعتها ، ثم يدخلها بقوة تفكيره الإبداعي في حالات وعلاقات لم تكن ولا يمكن أن تكون فيها إلا في مخيلة صانعها (كاتب النص) ، الأمر الذي يجعل خيال الممثل يملك في هذه الحالة صبغة ذاتية واضحة ، فهو يضيف من عنده للموضوعات صفات وخصائص لا يملكها الشيء بنفسه، وفي ذلك يقول المخرج ستانسلافسكي : " إن الخيال الفني الخصب يشارك مشاركة كبيرة عندما يفسر الممثل السطور ويملأ ما بينها بالمعاني التي تكمن خلف النص الظاهر . إن السطور التي يكتبها المؤلف تظل ميتة إلى أن يحللها الممثل ، ويستخرج المعنى الذي أودعه فيها المؤلف عن هدف "[4]. غير أنه من الضروري ملاحظة أنّ جميع الخصائص والصفات التي ينسبها الممثل للموضوع فضلاً عن كل المواقف المختلفة التي يدخل موضوعه فيها ذهنياً بمساعدة خياله ، تتولد كلها في وعيه نتيجة لتأثير الواقع الموضوعي ، ويقصد هنا الواقع الذي أثر عليه سابقاً في الحياة العادية .

وعادة ما يتمتع الممثل بقدرة خيالية تختلف في طبيعتها عن كل التخيلات التي يتمتع بها الفنانون الآخرون (الرسامون ، النحاتون ، الموسيقيون ...) ، وينحصر الفرق في أن الممثل عندما يتخيل فهذا يعني انه يلعب في داخله ، انه لا يرسم الموضوع المتخيل خارج ذاته ، بل يحس بنفسه فاعلاً بصفة الشخصية لأن مادة فن الممثل هي الفعل . لهذا فان الممثل عندما يتخيل فهذا يعني أنه يفعل ، ولكنه يفعل في مخيلته فقط ، في أحلامه الإبداعية بشكل مؤقت ، وعندما يتخيل أي شئ من حياة الشخصية فانه لا يفصل نفسه عن هذه الشخصية ، انه لا يفكر في الشخصية بصفة الشخص الثالث (هو) بل يفكر دائماً بصفة الشخص الأول (أنا)* . فالممثل

---

1 - عقيل مهدي ، متعة المسرح ، بغداد : دار الحرية ، 2000 ، ص 97 .
2 - موريس فيشمان ، تدريب الممثل ، ترجمة : نور الدين مصطفى ، القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، د.ت ، ص 39 .
3 - قسطنطين ستانسلافسكي ، إعداد الممثل ، مصدر سابق ، ص 72 .
4 - سونيا مور ، منهج ستانسلافسكي في التمثيل ، ترجمة : إبراهيم حمادة ، القاهرة : المركز العربي للبحث والنشر ، 1981 ، ص 266 .

* - في الوقت الذي سعى فيه المخرجون العالميون الى تأكيد اشتراطات فنية تقنية تخدم الممثل في عمله وتساعده على التماهي مع الشخصية المؤداة على خشبة المسرح ، نأى عن هذا السياق الفني المخرج (برتولت بريخت : ألمانيا 1898 - 1956) الذي عمل على إبقاء مسافة محددة بين الممثل والشخصية ، وهذه المسافة جزء من اشتراطات التغريب *Alienation* الذي نادى به في مسرحه الملحمي . والتغريب يسعى على فصل شخصية الممثل عن الشخصية الممثلة بواسطة سلسلة من العوائق التقنية التي أوجدها. ورأى

كائن مزدوج يتشظى داخلياً (ذات فيزيقية + ذات متخيلة شخصانية) ويخلق لنفسه عالماً خيالياً جمالياً في مواجهة العالم الفيزيقي الواقعي الذي يشارك فيه الآخرين وان " المهمة الأساسية لأي ممثل هي بالضرورة أن يحقق المعادلة المسرحية الجوهرية (أنا- هنا – الآن) أي تأكيد حضوره كشخصية (أنا) فاعلة في الفضاء المسرحي المزدوج (هنا) الخيالي والواقعي ، وان يكون قادراً على الإمساك بأطراف الزمن الهارب (الآن) وتثبيته أو تكثيفه ليصبح قادراً على احتواء حياة بكاملها خلال زمن العرض ، وهذا بالطبع وفق شبكة منظمة من الحركات والأصوات والإيقاعات المتداخلة التي تشكل في مجموعها إيقاع العرض العام "[1]. ولكي ينجح الممثل في عمله عليه أن يلتحم مع الشخصية التي سيؤديها على خشبة المسرح مراراً وتكراراً في مخيلته بشكل مسبق .

ومما لا ريب فيه أن مخيلة الممثل الإبداعية مثلها مثل مخيلة الكاتب ذات علاقة بالتصورات المرتبطة بالحواس الخمس كلها ، غير أن هذه التصورات تبقى غير مهيمنة في مخيلة الممثل لأن التصورات المهيمنة هي التي ترتبط بتنفيذ الأفعال . فكل فعل في العادة هو عمل نفسي – عضلي ، ولهذا لا يمكن تنفيذ أي فعل من دون مشاركة عضلات جسم الممثل . وإذا استرجع الممثل فعلاً من الأفعال فانه بالضرورة قد ادخل الذاكرة العضلية في حالة النشاط ، وانه عندما ينفذ فعلاً من الأفعال في مخيلته فانه لا بد أن يشعر بقيامه بعدد من الحركات الضرورية لتنفيذ هذا الفعل أو ذاك . إن الممثل الذي يحلم بهذه الطريقة يبدو في الظاهر صامتاً ساكتاً ، أما في حقيقة الأمر فعضلات الممثل تكون في حالة عمل ، ولكن ما تقوم به هذه العضلات من عمل ضئيل هو في حقيقته جنين حركة ، أو ما يسميه المخرج (بوريس زاخوفا : روسيا 1896 – 1976) بـ (التصورات العضلية) ، ومن ثم فان كل ما يظهر في نفسية الممثل يطلق عليه زاخوفا أجنة أحاسيس أو تصورات عاطفية . وحتى تستطيع ثمار خيال الممثل الإبداعية أن تغذي إيمانه المسرحي وتنميته ، يرى المخرج ستانسلافسكي ويعاضده الرأي المخرج زاخوفا ، أن على الخيال أن يكوّن تصورات واضحة حية (شخصيات) ، محددة ومشوقة للممثل ذاته وليس مجرد وقائع أو معطيات عامة . كما على الخيال أن يمتلك الصفة الأساسية للخيال التمثيلي (معرفة تقنية) ، أي أن يجبر الممثل على لعب كل ما يجول في داخله ، بمعنى أن يحمله على الفعل المتخيل في صفة الشخصية ، مدخلاً ذاكرته العضلية في حيز العمل[2]. فكل شيء يتخيله الممثل يجب أن يكون دقيقاً ومنطقياً ومستوعباً وإلا سيذهب عمله مع أدراج الريح ، وفي ذلك يوجه ستانسلافسكي النصح والإرشاد للممثلين حيث يقول : " عندما تعمل مخيلتك اعرف دائماً من أنت ، أين ، وكيف ، ولماذا ، ولأي هدف . فكل هذا سيساعدك على تكوين صورة محددة لحياة متخيلة ، حتى لو حاولت أن تعيش حياة شيء جمادي ، فانك تستطيع أن تحرك نشاطاً داخلياً لو سألت نفسك وأجبت بمساعدة خيالك : من ، متى أين ، لماذا كيف ، ولأي هدف ؟؟ عندما ينجرف الممثل بخياله الخلاق ، يكون طبيعياً تلقائياً نشطاً وفعالاً ، وهذا ما يوقظ انفعالاته . إن كل كلمة أو حركة تصدر من الممثل على خشبة المسرح يجب أن تكون نتيجة عمل خصب . والتدريبات تساعد على تنشيط الخيال وتقويته وإخصابه "[3].

بريخت أن المعالجة الفنية التي توصل إليها المخرجون الذي يتقدمهم ستانسلافسكي فيما يخص خيال الممثل ، إنما هي معالجات ساذجة جداً ذات طابع سلبي لأنها تعظم من الاندماج العاطفي كما تحدث الإيهام عند المتلقي . فبريخت أكد على الخيال عند الممثل لكن هذا التأكيد يتحدد في فترات االتدريبات الأولية بوصفه جزءً من حرفيات الممثل ، ولكن على الممثل أن يغادره في كثير من لحظات العرض المسرحي التي يغرب فيها .

للمزيد ينظر : ب . برخت ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي ، بغداد : منشورات وزارة الإعلام ، 1973 ، ص 207 – 209 .

1 - صالح سعد ، الأنا – الآخر ازدواجية الفن التمثيلي ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (274) ، الكويت : مطابع السياسة ، 2001 ، ص 137 .

2 - بوريس زاخوفا ، ، إعداد الممثل ، ترجمة : توفيق المؤذن ، القاهرة : مكتبة مدبولي ، 1998 ، ص 190 – 191 .

3 - سونيا مور ، مصدر سابق ، ص 267 .

ثالثاً _ الخيال والإضاءة المسرحية :

الإضاءة من العناصر التقنية المهمة في تنفيذ الفضاء المسرحي وتحديد رقعته أمام المتلقين . فهي تسهم إسهاما كبيراً وبشكل أساسي في تشكيل البعد السينوغرافي *Scenography* * لفضاء العرض (بيت ، شارع ، ساحة ، غابة ...) وزمانه (ليل ، نهار ، جو الفصول الأربعة ، ضوء الشمس والقمر...) وإيقاع العرض (إبراز تواتر مراحل الحدث أو التركيز على لحظات معينة أو واقعة ما) وتحديد مفاصل العرض الأساسية (تقطيع الحدث بتعاقب الضوء والظلام) فضلاً عن ذلك فهي تسهم في خلق الإحساس بجو معين (رعب ، هدوء ، ترقب ...) وفي إبراز أداء الممثل وتعبيرات وجهه وحركته على خشبة المسرح . من جانب آخر تلعب الإضاءة دوراً في توجيه عملية التلقي (التخييل) والإحالة والتأويل من خلال توضيح تعددية الإدراك البصري في اللحظة المسرحية الواحدة (آنية الصورة) ، كما أن تحييدها يمكن أن يؤثر في تدعيم خلق الإحساس بالواقع وإدراك مجمل العناصر المسرحية بشكل متساوٍ أو في خلق الإحساس بالرتابة .

لقد عوّل الكثير من المخرجين في مسرحياتهم على عنصر الإضاءة بما تحدثه من صدمات وردود أفعال عند المتلقي (تخييل) ، فهي " تساهم في إثارة العواطف والأحاسيس بما تخلفه من مؤثرات نفسية في جمهور المتفرجين ... كما أن لون الإضاءة وتحديد الظلال وتوزيعها لهما تأثير كبير في خلق القيم الجمالية والعاطفية لدى المتفرجين " [1]. ولهذا كد عدد من المخرجين في الاتكاء على هذا العنصر في مسرحياتهم بما يوفره لهم من مناخات تخدم رؤاهم الخيالية التي لا يمكن أن تحققه العناصر الأخرى بنفس الكفاءة . وضمن هذا التوجه سعى المخرج (أدولف آبيا : سويسرا 1862 – 1928) إلى خلق الإحساس بالعرض المسرحي من خلال مشهدية الصور البصرية والتشكيلات المكانية والزمانية الطافحة بالخيال بشكل مؤثر من خلال استخدام الإضاءة بديلاً عن قطع المنظر ، وفي ذلك يقول الناقد والمخرج المسرحي الإنكليزي (جيمس روس ايفانز) : " كان آبيا أول من أوضح ضرورة التعبير البصري عن مزاج المسرحية وجوها ، وأهمية الإيحاء الذي يكتمل في خيال المتفرج ، وأهمية التأثير الذي تحدثه بقعة ضوء تداهم الممثل في وسط معتم "[2]. فالإضاءة عند آبيا تساعد على خلق تغيرات سريعة حادة في اللون والتركيز وتساعده على تحقيق الصورة الخيالية التي رسمها للمشهد ، كما أن الضوء التعبيري والظل يبرزان الخصائص الحية للممثل ويَفعَلان في الدراما فعل الموسيقى المرافقة للاغاني ، فهما يعمقان الحدث ويضيفان بعداً زمانياً متخيلاً للفضاء وصولاً إلى الغرض المسرحي المتخيل بكل صوره ، لأن المسرح عند آبيا " عالم سحري يولد من أنصاف ظلال وخيالات ، تخلق منها الإضاءة رموزاً "[3]. هذا وقد سعى آبيا في تحقيق مشروعه المسرحي القائم على عنصر الإضاءة في مسرحية (تريستان وايزولده) للكاتب (ريتشارد فاغنر 1813 – 1883) عندما غامر وأولى الإضاءة السيادة المطلقة في العرض من اجل تحقيق حلمه الخيالي . فالفضاء متقشف في كل أوصاله ولا يحتوي على أية تفصيلات زائدة ، وقد وصف الناقد (ج.ل. ستيان) طبيعة الإضاءة في المسرحية وما حققته من صورة خيالية قائلاً :"عند إطفاء الإضاءة

---

* - السينوغرافيا : تعبير السينوغرافيا في المسرح يعني الخط البياني للمنظر المسرحي حرفياً . أما تعبيراً فهو فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح ، وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي جميلاً وكاملاً ومتناسقاً أمام المتلقين . وتهدف السينوغرافيا إلى تطويع حركة الفنون التشكيلية والتطبيقية في خدمة العرض المسرحي .
للمزيد ينظر : كمال عيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، ط1 ، القاهرة : الدار الثقافية للنشر ، 1998 ، ص 5 – 6 .

1 - عثمان عبد المعطي عثمان ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة ، 1996 ، ص 170 .

2 - جيمس روس ايفانز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم ، ترجمة : فاروق عبد القادر ، القاهرة : دار الفكر المعاصر ، 1979 ، ص 49 .

3 - سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (19) ، الكويت : المجلس الأعلى للثقافة والفنون ، 1979 ، ص 111 .

من قبل البطل ، يتوقف الزمن وتمحى معالم المكان ، وفي هذا الوقت يبقى إطار خلفية الخشبة مطموساً بالظلال في حين تختفي الجدران المغطاة باللبلاب والأشجار التي خلفها ضمن جو رتيب نصف مضاء يعطيك انطباعاً بالموت . وحين يتحرك الممثلون نحو مقدم الخشب يصبح المشاهد مدركاً لحالة موت الزمن وتصبح الخلفية غير مرئية ، كما يندمج هذا الجو الخفي نصف المضاء مع النغمة . لقد كان استخدام الإضاءة ضمن مجموعة المركبات في محصلته النهائية شبيهاً بتوزيع اوركسترالي للأدوات الموسيقية الباعثة على الخيال[1]. ومن المخرجين المعاصرين الذين أكدوا في ربرتوارهم المسرحي عنصر الإضاءة المخرج (روبرت ويلسون : أمريكا 1941 -) صاحب الدراما (النفسانية الذاتية Autistic)* في مسرحية (الثوار) التي قدمها عام 1984. فقد شيد عرضاً مسرحياً كاملاً يقوم على الإضاءة الخادعة ، فحين تفتح الستارة يطل حائطاً مائلاً على خشبة المسرح ، وعلى هذا الحائط يقف ثمانية رجال بالملابس العسكرية والإضاءة تسقط عليهم بشكل مؤثر ، ثم تتغير الإضاءة إلى حركة إظلام ، وحينما تسقط الإضاءة ثانية يستلقي الرجال على الأرض بشكل يخيل للمتلقي أن هؤلاء لم يكونوا سوى ثوار وقد أطلقت عليهم النيران ، ويتكرر المشهد ، ولكن بإضاءة مختلفة كل مرة ، والهدف كما يقول المخرج من وراء تصميم الإضاءة بهذا الشكل هو إفراغ توترات المتلقي عبر التشكيل الضوئي والجسدي على المسرح وجعله في حالة تركيز تام وخيال وتأويل[2]. أو في تجارب هذا المخرج المسرحية مع (الصُّم والبُكم)* عندما قدم عروضاً مسرحية تقوم على الخيال الكامل والإبهار الشديد ، ولعل مسرحية (نظرة الأصم) عام 1985 خير مثال على ذلك إذ تحرر فيها كلياً من استعمال الكلام لصالح الصورة المعتمدة على الإضاءة الموحية من خلال تشييد فضاء خيالي يسهم في تعزيز الصورة المشهدية .

رابعاً – الخيال ومكان العرض :

المكان هو الموضع أو الحيز المادي الذي يمكن إدراكه بالحواس ، ولعله العنصر الأساس والأهم بين عناصر العرض المسرحي . فالمكان حاله حال الزمن المسرحي ذو طبيعة ثنائية كونه يرتبط بالواقع (مكان العرض المسرحي) من جهة ، وبالمتخيل (مكان الحدث الدرامي المعروض على الخشبة) من جهة أخرى . وضمن هذه الطبيعة الثنائية للمكان تطلق تسمية المكان المسرحي على الموضع الذي تقدم فيه العروض المسرحية سواء أكان بناءً شيد خصيصاً لهذا الغرض مثل صالات المسرح أو مدرجات الهواء الطلق ، أم حيزاً مكانياً يستخدم في ظرف ما لعرض مسرحي (الشارع ، المرآب ، الحديقة) . وفي كل الحالات ومهما اختلف وضع المكان وشكله عبر تاريخ المسرح ومن حضارة لأخرى ومهما كانت نوعية العرض ، فان المكان الذي يجري فيه العرض يشتمل بالضرورة على حيّزين مستقلين عضوياً هما : حيز التمثيل الذي يتم فيه الأداء المسرحي ، وحيز الفرجة وفيه يتم التلقي ، وان العلاقة بين هذين الحيّزين علاقة آنية تدوم مدة العرض المسرحي وتنتهي بانتهائه، وتفرضها طبيعته الخاصة بغض النظر عن الترتيب الذي تفرضه سينوغرافيا المكان . وعادة ما يُصَور مكان الحدث

---

1 - ج . ل . ستيان ، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، مصدر سابق ، ص 222 – 223 .

* - يشير مصطلح *Autistic* إلى الاضطرابات التفسية التي تؤدي بالفرد إلى الانسحاب داخل ذاته ، ومن سمات هذه الاضطرابات أيضا تجاهل الواقع الخارجي ، وفقدان التواصل مع الآخرين وان كان هناك ثمة تواصل مع الموجودات .
للمزيد ينظر : كريستوفر اينز ، المسرح الطليعي ، مصدر سابق ، ص 379 .

2 - عبد الرحمن حمادي ، واقع ومفاهيم التجريبية المسرحية في الغرب ، في : مجلة الرافد ، العدد (54) ، 2002 ، ص 63 .

* - مسرح الصم والبكم : افتتح هذا المسرح عام 1967 م في أمريكا على يد المسرحي (دافيد هايس) ، ويهدف إلى رفد الحركة المسرحية بممثلين ذوي إمكانيات عالية ، وان تعالج مسرحيات الصم موضوعات عديدة تشمل الدراما والكوميديا . وقد عمل مع هذا المسرح عدد كبير من المخرجين يتقدمهم (روبرت ويلسون) الذي وجد أن عجز الصم والبكم اكسبهم صيغة أدرا كية مختلفة بشكل راديكالي . وقد سمح لهم ذلك بفهم أمور مر عليها الأفراد الطبيعيون مراراً من دون أن يتركوا أثرا واضحاً .
للمزيد ينظر : أياد حسن جبير ، المسرح الوطني للصم في أمريكا ، في : مجلة الرافد ، العدد (54) ، 2002 ، ص 83 – 84 .
كريستوفر اينز ، المسرح الطليعي ، مصدر سابق ، ص 386 .

المسرحي مادياً بعلامات تُدْرَكُ بالحواس وتنتمي إلى نظم مختلفة تسهم في تأثيث الفضاء المسرحي مثل عناصر المنظر وأجساد الممثلين والإضاءة والأزياء والمؤثرات السمعية... الخ ، وبوساطة هذه العلامات يتحول المكان إلى فضاء للمحاكاة ، يتم فيه عرض المتخيل الدرامي الذي يفترضه النص أو المخرج . ويقع على المكان المسرحي وظيفة ارجاعية ، إذ أن المتلقي يتعرف من خلاله على العالم المصور أمامه ويقارنه بحيثيات الواقع الذي يعيش فيه ، وهذه العلاقة بين العالم الواقعي الذي ينتمي إليه المتلقي وبين العالم المُتخيَّل المُصوَّر على الخشبة محكومة بكيفية التعامل مع مكان العرض وبالعلاقة بين أجزائه (الصالة ، الخشبة) . فالمكان يعد من أهم المعطيات التي تحدد المنظر المسرحي الذي يجب التفاعل معه واستغلاله ، لأن العرض يصل دائماً الى ذروته في المكان الذي خلق فيه وإلا فان شحنته العاطفية ستكون قليلة ومن ثم عدم التفاعل معه من قبل المتلقي .

إن طبيعة العلاقة بين الصالة والخشبة كترتيب مكاني وكشكل سينوغرافي تلعب دورها في تحقيق الإيهام = (علاقة المجابهة في العلبة الإيطالية) أو في كسر الإيهام = (علاقة التداخل في المسرح الشرقي ، علاقة الإحاطة في كل المسارح ذات الشكل الدائري ، إلغاء المسافة بين الممثل والمتلقي ، علاقة التبعثر في التجارب المسرحية الحديثة)*. والحال أن شكل المكان وأسلوب تصويره يؤديان دوراً أساسياً في تحديد نوعية تلقي العرض المسرحي وشكله ومن ثم إعادة إنتاج مظاهره ثانية عند المتلقي (فعل التخييل) ، وقد لخص الناقد الفرنسي (إتيين سوريو) هذه المعطيات بصورتين مكانيتين : أولاهما صورة الكروي ، والأخرى صورة المكعب ، وعدهما الإطارين الأساسيين لشكل المكان في المسرح عبر مسيرته ، وفي ذلك يقول : " إن علاقة الفرجة التي تنشأ في هذين الشكلين هي نموذج يختزل علاقة الإنسان بالعالم ، فالكروي يفترض وجود المتفرج داخل العالم المُصَوَّر ، ويكون فيه حيز الفرجة وحيز الأداء متداخلين لا فصل بينهما بحيث يتحول العرض إلى ما يشبه الاحتفال . أما المكعب فيفترض وجود المتفرج مقابل العالم المصور ، أي في علاقة ابتعاد عما يراه وانفصال عنه . ويكون المكان في هذه الحالة مفصولاً إلى حيزين هما مكان مَن يَنْظر ومكان ما يُنظَر إليه وهذا ما تمثله علاقة المجابهة في المسرح وعلى الأخص في العلبة الإيطالية "[1]. وهكذا يتضح أن المكان المسرحي هو الخيط الناظم لعناصر العرض جميعها ، وان هذه المهمة التي يضطلع بها من وجهة نظر أحد الباحثين المعاصرين معقدة للغاية ، فقد يوحد المكان عناصر العرض بطريقة سلبية وكأنه مكان محايد توجد فيه كل العناصر المشاركة بالعرض (حاضنة) وبذلك لا يثير أدنى تساؤل عند المتلقي أو يحفز ذاكرته وخياله . وقد يبدو المكان كأنه بنية ترسم علاقات معينة بين العناصر المكونة للعرض : مكان مغلق ومكان مفتوح ، مكان واحد أو مكان يتفرع إلى أمكنة عدة . وقد يحاول المكان أن يتعدى في مهمته جمع عناصر العرض ويوحدها كما في بعض

---

* - توسعت دائرة العلاقات بين المتلقين وحيثيات الفضاء المسرحي ، فبعد أن ظلت العلاقة بين الاثنين لحقب طويلة يحكمها الجدار الرابع ، أخذت هذه العلاقة بالانعتاق عن حكم هذا الجدار وأصبح هنالك تماهي بين المتلقين وحيثيات الفضاء المسرحي عن طريق الاشتراك الفعلي بين الاثنين بدءً مع تجارب مايرهولد وبرتولت بريخت وما أعقب ذلك . فالاتجاهات الحديثة في المسرح أكدت على العلاقة بين المتلقين والممثلين وإمكانية التبادل الحيوي بين دور كل منهم ، غير أن هذه العلاقة قد تفاوتت في درجاتها بحسب طبيعة كل اتجاه . فقد اتخذ اشتراك المتلقين في العرض صوراً عديدة ، ففي مسرحية (آبو ملكاً) للكاتب (الفريد جاري) مثلاً عمل المخرج (بيتر بروك) على إشراك المتلقين في المسرحية عندما جعل بعضاً منهم يساعدون الممثلين في عملهم عن طريق حمل بعض قطع المناظر أو تقديم المساعدة للممثلين . وفي عرضه لمسرحية (كارمن) احضر فتاة من وسط المتلقين وجعلها تقف على خشبة المسرح بدلاً من كارمن التي كانت مشغولة مع إحدى الشخصيات الأخرى ، وتمثل هذه الأمثلة الجانب المحافظ من سياسة إشراك المتلقين في العرض . وفي أمثلة أخرى مثل أعمال المخرج (ريتشارد ششنر: أمريكا 1939 -) في عروض (مسرح البيئة المحيطة) وأعمال المخرجة (جوديث مالينا : أمريكا 1927 -) في عروض (المسرح الحي) ، وأعمال المخرج (جيروم سافاري : فرنسا) الذي قدم عروضاً في المستشفيات والملاعب .
للمزيد ينظر : نهاد صليحة ، عن التجريب سألوني ، مصدر سابق ، ص 68 –69 .

1 - ماري الياس و حنان قصاب حسن ، مصدر سابق ، ص 474 – 475 .

الأشكال المسرحية الحديثة والمعاصرة ، حتى يجبر المتلقي على التساؤل عن تصوره الخاص للمكان وما يثيره عنده من تداعيات تخييلية[1]. فالمكان في الاتجاهات الإخراجية الحديثة والمعاصرة يمكن أن يكون صورة لأماكن خيالية في كل مظاهرها أو أماكن الحلم ، حلم المؤلف المتمثل في الشخصيات كما فعل الكاتب (موريس ماترلنك : بلجيكا 1862 – 1949) في مسرحية (بلياس وميليزاند) ، أو حلم المخرج نفسه كما فعل المخرج آرتو في مسرحية (آل شنشي) . فآرتو سمح لخياله المسرحي أن ينهض على غير ما اعتاد عليه المخرجون الذين سبقوه أو جايلوه ويذهب إلى مكان غير تقليدي (مخزن عتيق مهجور) ليجعل منه مكاناً لعرض هذه المسرحية كجزءٍ من واقع رسمه خياله وأراد له التطبيق بوصفه مشروعاً تجريبياً ، وفي ذلك يقول : " سنلغي خشبة المسرح والصالة ، ونستبدلهما بمكان واحد ، بلا حواجز من أي نوع ، يصبح مسرح الأحداث ذاته ، ونعيد الاتصال المباشر بين المتفرج والعرض ، والممثل والمتفرج ، نظراً لأن المتفرج الذي وضع وسط الأحداث محاط بها ومتأثر أيضاً بها . ووضع المتفرج هذا ناتج عن شكل البهو (الصالة) ذاته . سنهجر صالات العرض الموجودة حالياً ، وننتقل إلى مخزن أو حضيرة (جراج) نعيد بناءهما وفقاً للأساليب التي أدت إلى إنشاء بعض الكنائس والأماكن المقدسة ومعابد جبال التبت العليا "[2]. أو كما فعل المخرج (بيتر بروك : إنكلترا 1925 -) عندما قادته مخيلته إلى فروض مسرحية جديدة نأى فيها عن الفروض التقليدية التي تتشبث بخشبة المسرح . فقد كدّ في تحقيق صوره المسرحية المتخيلة التي استوعبتها الساحات العامة والمقاهي والمستشفيات والخرائب القديمة للبيرسيبوليس ***Persepolis*** ، كما قدم عروضاً في القرى الأفريقية* وفي الحدائق الأمريكية وفي ثكنات الجنود ووسط المقاعد الحجرية في متنزهات المدن ، وأراد من وراء كل ذلك أن يقدم مسرحاً يحرك قريحة المتلقي التخييلية ويشركه في لعبته المسرحية المتخيلة[3]. ومن تجارب المخرجين المسرحية غير التقليدية في استثمارها للرقعة الجغرافية (المكان) وتطويعها للصور الباذخة في الخيال ، تجربة المخرج (ييجي جيجوجيفسكي : بولندا) ، إذ تتسم أعماله بتجاربها المعمارية الفضائية الهادفة إلى توسيع رقعة خشبة المسرح اعتماداً على الخيال في كليتها ، ويظهر هذا واضحاً في مسرحيته (الشرفة) للكاتب (جان جنيه : فرنسا 1910 – 1986) بمسرح (أتينيوم) بـ (وارشو) ، حيث استغل مكان جلوس المتلقين وصيره مسرحاً دائرياً ، وخشبة المسرح صيرها مكاناً لخلع ملابس المتلقين (القبعات ، السترات ، المعاطف) كما استغل البوفيه وغيرها من أماكن المسرح كجزء لا يتجزأ من مساحة العرض المسرحي ، وقد أراد ييجي من وراء عمله هذا أن يعقد صلة حميمية بين العمل وبين المتلقين أملاً في زيادة القدرة التخييلية والتأويلية عند المتلقين من جهة ، ومن اجل تحقيق رؤاه الخيالية من جهة أخرى[4]. وسار على النهج ذاته المخرج المعاصر (يانيس كوكوس : أثينا 1944 -) فهو يركز في تجاربه السينوغرافية كثيراً على الإطار الذي يتوافق فنياً مع

---

1 - سامية اسعد احمد ، مفهوم المكان في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص 89 .

2 - انتوان آرتو ، المسرح وقرينه ، ترجمة : سامية أسعد ، القاهرة : دار النهضة العربية ، 1973 ، ص 85 .

* - واحدة من تجارب بيتر بروك المسرحية المهمة هي مسرحية (اجتماع الطير) التي قدمها في أحراش عدد من دول أفريقيا وسعى فيها إلى تقديم تجربة مسرحية لعلها الأولى في هذا الجانب ، وفي ذلك يقول بروك : قدمنا شذرات قصيرة من اجتماع الطيور في أحراش أفريقيا وفي ضواحي باريس وبالاشتراك مع الشيكانو في كاليفورنيا وبالاشتراك مع الهنود في (مينسوتا) وعلى نواصي الشوارع في بروكلين ، دائماً في أشكال مختلفة ، أشكال تمليها ضرورة التواصل ، وكنا نكتشف دائماً بانفعال عظيم وان مضمونها كان عالمياً ، وانه يستطيع أن يتخطى كل الحواجز الثقافية والاجتماعية . كما قدم مسرحية (الأيك) التي نقل فيها تجربة واحدة من القبائل الأفريقية التي تضررت بفعل المدنية الحديثة .
للمزيد حول تجارب بروك المسرحية ينظر : 1 - صبري حافظ ، التجريب والمسرح ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 ، ص 12- 16 . 2 - بيتر بروك ، النقطة المتحولة ، ترجمة : فاروق عبد القادر ، سلسلة عالم المعرفة (154) ، الكويت : مطابع الأهرام التجارية ، 1991 ، ص 220 .

3 - بيتر بروك ، دهاء الملل ، ترجمة : ناصر ونوس ، في : مجلة المدى ، العدد (43) ، دمشق : 2004 ، ص 88 .

4 - زيجمونت هبنر ، جماليات فن الإخراج ، ترجمة : هناء عبد الفتاح ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 ، ص 244 .

العرض ، وهو إطار يحترم هندسة المكان وذلك اعتقاداً منه أن الطريقة التي يستقبل بها المتلقي الصورة يجب أن تمر من حدود مقصورة ومصنوعة تتعدى المبنى المسرحي . ويهتم داخل هذه الحدود بالمنظور والنسب الصحيحة على الرغم من أن النسب عنده تخلو من القواعد التصويرية وتنحو منحى تجريبياً خيالياً بحتاً . وهناك شئ آخر يضعه كوكوس في الاعتبار ألا وهو حجم خشبة المسرح فدائماً ما يتخيل المنظر الذي سوف يقوم بصنعه وفقاً لنسب المسرح نفسها إلى حجمها الذي لا يراه المتلقي . وتتضاعف أهمية هذا التحليل في حالة وجود إطار إضافي إلى جانب الإطار الأصلي . أما عندما يعمل كوكوس في مسرح صغير الحجم فأنه يقوم بتصغير المساحة ويحاول أن يفعل كل ما بوسعه لكي لا يقبع في فخ محاولة تكبير مساحة صغيرة . ولذلك يقوم – على العكس – بتصغيرها ، وكلما جرى تصغيرها كبرت تخيلياً ، كما يتبنى المبدأ نفسه عندما يعمل على مسرح كبير ، وهو المبدأ القائم على احترام مساحات المكان وفضائه المعقود لرؤاه الطافحة بالخيال ، كما هو الحال في مسرحية (الكترا) عام 1986 ومسرحية (التبادل) 1987[1].

خامساً : الخيال والزي المسرحي :

الزي المسرحي هو اللباس الذي يرتديه الممثل أثناء أدائه للدور في العرض المسرحي ويؤدي دوراً مهماً في تحول الممثل من ذاته كإنسان إلى الشخصية التي يؤديها ، كما انه يكشف عن زمكانية الحدث وجمالية العرض . فالزي يجب أن يكون كثيفاً بالقدر الذي يضمن له أن يثبت دلالاته ، كما يجب أن يكون شفافاً بالقدر الذي يمنع علاماته من توليد علامات أُخر طفيلية تحيّر المتلقي من جهة ، وتزحزح الشخصية الممثلة عن صورتها من جهة أخرى ، وفي ذلك يقول الناقد رولان بارت : " على الزي أن يجد التوازن النادر الذي يساعدنا على قراءة الفعل المسرحي دون أن يكبله بأحمال إضافية طفيلية "[2].

لقد آلى المخرجون المسرحيون على أنفسهم أن يعقدوا صلة اقتران بين زي الممثل والشخصية الممثلة أملاً في إيصال الشخصية إلى أعلى مستوى من التطابق مع الصورة الخيالية التي رسمها المؤلف في مدونته ، وهذا ما داوم عليه المخرجون الواقعيون والطبيعيون وفي طليعتهم المخرج ستانسلافسكي . وقد ظل الحال هكذا ، أي الاتساق التام بين الشخصية الممثلة والزي لسنوات طويلة حتى بانت الاتجاهات الإخراجية المعاصرة إذ بدأ التعامل مع الزي على وفق رؤية المخرج وخياله ومرجعياته الفلسفية والفنية لا على وفق معطيات مدونة المؤلف أو المطابقة الاركيولوجية مما وفر للزي فسحة من الديناميكية في التصميم من اجل إظهار الحلم والخيال .

لقد عول بعض المخرجين المسرحيين في تقديم أعمالهم على عنصر الزي ، غير أن هذا التعويل جاء مناقضاً لمبدأ التطابق = (الاتساق بين بعد الشخصية وزيها) ، وان أحداث هذا التناقض المقصود ما بين تصميم الزي وأبعاد الشخصية يفضي بالنتيجة إلى إطلاق العنان والخيال عند المصمم أو المخرج . فهناك من الأزياء ما تحمل وظيفة تخيلية (من خيال مستحدثها) بعيداً عن أية أبعاد أيقونية حقيقية (مرجعها من الواقع) الأمر الذي يجعل الزي بوصفه دالاً يرتبط بمؤشراته واستخداماته (تحولاته) ويرتبط بمدلوله المستحدث الذي يبرز قيمة العلامة وجمالية تكوينها وهذا ما يتجلى بيناً في تصميمات أزياء مسرحيات المخرج بيتر بروك عندما خلق لغة علامية للأزياء تجاوزت تراكيبها الأيقونية ، محدثة في الوقت نفسه صدمة عند المتلقي بما تبثه من شفرات تزيد من القدرة التخييلية عنده كما حدث في أزياء مسرحية (اجتماع الطير) التي أخرجها في بروكلين عام 1973 ، التي يقول عنها بروك : " في اجتماع الطير كما في سواها من الأساطير والتراث ، يتم تصوير العالم المرئي باعتباره وهماً ، ظلاً ساقطاً على سطحٍ

---

1 - عواد علي ، يانيس كوكوس شاعر السينوغرافيا ومهندس الخيال ، في : مجلة عمان ، العدد (36) ، عمان : 1998 ، ص 11 .

2 - رولان بارت ، مقالات نقدية في المسرح ، ترجمة : سهى بشور ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 1987 ، ص 57 .

هو الأرض "[1]. أو كما فعل المخرج (ميشيل هرمون : فرنسا 1948 -) عندما اخرج مسرحية (فيدرا) عام 1993 إذ صمم زياً مسرحياً معاصراً لا يتوافق مع طبيعة الشخصيات في المدونة الراسينية ، بل انه البس شخصيات المسرحية بنطلونات من الجينز أملاً في تحقيق نوع من المشاركة بين الحدث المُمَثّل وبين زيادة الفاعلية التخييلية للمتلقي عن طريق ترك العنان لخياله في التأويل والإحالة من جهة ، وإضفاء روح المعاصرة بما توفره لخيالاته من تحقيق في الواقع من جهة أخرى[2].

سادساً : الخيال والمنظر المسرحي :

يمنح المنظر (الديكور) المسرحي العرض شكلاً معيناً (بَونياً *Proxemic*)* ، فوحدة " الشكل المنظري مع نظام الصور الفنية للمسرحية ككل هي أول شرط للتكامل الفني في العرض المسرحي"[3]. ويرتبط شكل المنظر المسرحي الذي يحدد زمكان الحدث الدرامي وجمالياته بعوامل مختلفة يحددها شكل العمارة المسرحية = (أبعادها ومسافة المسرح) ، وطبيعة العلاقة بين الخشبة والصالة = (وضعية المشاهد في علاقتها بوضعية المشاهد التالي وبالممثل المؤدي) ، زد على ذلك فأن المرجعية الفكرية والجمالية للمخرج تحدد الشكل العلامي والتعبير الدقيق للمنظر المسرحي . فالكتلة (المنظر) التي تشغل حيزاً ما في فضاء العرض لابد من وظيفة لها ومرجع دلالي يتحكم في الصورة القصدية للتوظيف وتعليلها بالشكل المنطقي بعيداً عن الاعتباطية الوظيفية .

ظل المنظر المسرحي رهينة لمعطيات مدونة المؤلف (الظروف المعطاة) ردحاً طويلاً من الزمن ، فأثث المخرجون مسرحياتهم بالمناظر الفخمة التي تكشف عن طبيعة العمل ومذهبه منذ اللحظة الأولى ولا سيما بعد اكتشاف المنظور في الرسم . بيد أن الاتجاهات الإخراجية الحديثة خففت من وطأة المنظر وقدرته على البوح بمكوناته مبكراً عندما سعى بعض المخرجين في أعمالهم إلى مبدأ التقشف الذي يوفر لهم فرصة التعويل على العناصر المساندة الأخرى في العرض كما فعل المخرج (كروتوفسكي : بولندا 1933 - 1997) عندما ركز على الممثل في مسرحه بوصفه معوضاً عن العناصر الأُخر . علاوة على ذلك فقد أصبح المنظر بتشكيلاته المعمارية الجديدة يوفر فسحة أمام بعض المخرجين لتطبيق رؤاهم الباذخة بالخيال التي لا يمكن للمنظر التقليدي أن يحققه لهم . فظهرت إلى الوجود عروض مسرحية تعتمد المنظر المتواضع الذي يكشف عن مقدرة عالية من الخيال من جهة ، والى الإحالة في علاماته عند المتلقي من جهة أخرى ، وهذا يبدو واضحاً كما فعل المخرج فيسفولد مايرهولد عندما قلص خشبة المسرح إلى ابسط أشكالها واستعمل البراتكابلات بدلاً من المنظر التقليدي في مسرحياته ولا سيما في مسرحية (حياة إنسان) عندما قام بإخراج هذه المسرحية من دون منظر (ديكور) بمفهومه المعهود . فقد غطى خشبة المسرح وجدرانه بمادة الخيش كما رفع الأضواء الأرضية والمعلقة مما أدى إلى نشوء مساحة رمادية ضبابية وحيدة اللون (جدران رمادية ، سقف رمادي ، ارض رمادية) ونصّب ضوءً رمادياً ثابتاً ضعيفاً من منبع غير مرئي لا يخلق ظلالاً أو بقعاً ضوئية . وبعد الاستهلال يكشف الستار عن ظلمة عميقة يسودها السكون . ويصبح دور الأثاث البسيط

---

1 - بيتر بروك ، النقطة المتحولة ، مصدر سابق ، ص 221 .

2 - ماري الياس و حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص 127 .

* - البون هو علم المسافة بين شيئين . وقد ميز العالم الأمريكي (إدوارد ت . هال) بين ثلاثة انساق بونية (نحوية) رئيسة في المنظر وفقاً لطواعية الحدود التي تفصل الوحدات الشيئية أو ما شابه ذلك . وقد سماها على التوالي (المقوم الثابت) ويشمل عامة التشكيلات المعمارية الستاتيكية (الثابتة) التي ترتبط ببناء المسرح وأبعاده . و(المقوم نصف الثابت *Semi fixed feature*) ويشمل الأشياء التي يمكن تحريكها كالأثاث والديكور المسرحي وترتيبات الصالة . و(المقوم غير الشكلي *Informal*) ويقصد به علاقات القرب والبعد بين الممثل والمنظر، والممثل والممثل ، والممثل والمشاهد ، والمشاهد والمشاهد .
ينظر : كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة : رئيف كرم ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، 1992 ، ص 98 – 99

3 - الكسي بوبوف ، التكامل الفني في العرض المسرحي ، ترجمة : شريف شاكر ، دمشق : وزارة الثقافة ، 1976 ، ص 112 .

والملحقات على خشبة المسرح الخالية من المناظر المألوفة أكثر أهمية تاركاً لخيال المتلقي عملية بناء الصورة من خلال التداعيات[1]. أو في الوقت نفسه ظهرت عروض مسرحية تعتمد المنظر الفخم المبهرج الذي ينم عن مخيلة خصبة في التصميم كما فعل المخرج (إدوارد كوردن كريج : إنكلترا 1872 – 1966) في مسرحية (هملت) . ففي المشهد الأول بدت خشبة المسرح بستائرها الشاهقة الباذخة كأنها مليئة بالزوايا الغامضة والممرات والظلال العميقة ونثار من ضوء القمر والحرس الذين يمرون بين الحين والحين . كما جعل كريج شخصية الشبح تبرز من بين الستائر الرمادية بلباسها الرمادي أمام الجدران الرمادية وعباءته الطويلة تنزلق وراءه وفجأة يبدو الشبح في قطعة من الضوء فيجفل الحراس لكنه سرعان ما يدخل إحدى فتحات الستارة ويختفي . وفي مشهد البلاط غطى كريج الستائر بأوراق مذهبة وجعل الملك والملكة يجلسان على مكان مرتفع ويلبسان ثياب مذهبة وتتدلى من أكتافهما عباءة ذهبية ضخمة تغطي الخشبة كلها ، في تلك العباءة ثقوب تبدو منها رؤوس رجال البلاط ، وأُضيئَ المشهد إضاءة خافتة كي يبدو التماع الذهب وسط الظلام المحيط[2]. إن الوصف المتقدم لمنظر المسرحية إنما يوحي عن مقدرة خيالية عالية عند المخرج الذي أراد من عمله هذا أن يصدم المتلقي ويحفز خياله على تفكيك أوصال المنظر ومن ثم إعادة تركيبه من جديد وفقاً لرؤية خيالية ثاقبة .

وتعد تجارب المخرج (جورج بيوتيف : روسيا 1884 - 1939) من التجارب المسرحية المهمة في القرن العشرين لاعتمادها على الخيال الجامح في تشكيل الفضاء المسرحي . إذ كان المسرح بالنسبة لهذا المخرج نتاجاً للخيال حتى وان كان ينبثق عن الواقع ، فالصورة المسرحية عنده لا تنزل إلى مستوى الفوتوغراف عن الواقع لأن المسرح لديه نغمة شعرية تحيل ماديات الحياة الى نغمة موسيقية وبقعة لونية أو إيقاع يتألف من لحظة الصمت ولحظة الصوت[3]. فقد كان بيوتيف يبتكر من خيالاته لكل نصٍ مسرحي عالماً خاصاً به ، ولم يكن يميل الى المناظر المركبة بقدر ميله الى الأشكال التعبيرية البسيطة ولا سيما الثابت منها *Dispositif* الذي يصلح للتعبير عن كل الأماكن التي تجري فيها الأحداث ، الأمر الذي جعل النقاد يطلقون عليه صاحب (نظرية الوحي) ، والوحي لا يمكن أن يقوم بديلاً عن العلم والمعرفة الكاملة بأصول الشغل المسرحي ، ولكنه يرتكز على معارف واسعة وخيالات إبداعية والى تجربة غنية في كل ميادين العمل المسرحي[4]. ومن المخرجين المعاصرين الذين استهواهم التجريب في المنظر ووجدوا فيه متنفساً لخيالاتهم المخرج (تادووش كانتور : بولندا 1915 – 1990) فقد كان لتصميماته السينوغرافية الموغلة بالخيال وقع خاص في المسرح . فصيغه التشكيلية الجديدة في أعماله المسرحية كانت تمثل لغة فنية كخلفية تعبيرية مكثفة تعبر عن رؤى خيالية ، وهذا يتبدى واضحاً في مسرحية (موت الفصل الدراسي) التي احتوت على فلسفته المسرحية ورؤيته الخاصة . فقد أثث منظراً مسرحياً متقشفاً لا يتجاوز حدود تأثيثه بعض القطع البسيطة التي يدعمها وجود الممثلين على الخشبة . بل انه اتخذ من الممثلين علامات منظرية ثابته ومتحركة في نفس الوقت محققاً حلمه الخيالي الذي راوده طويلاً ومحفزاً في الوقت نفسه القدرة التخييلية والتأويلية عند المتلقي[5].

سابعاً : الخيال والمؤثرات الصوتية :

تُعرّف المؤثرات الصوتية على أنها " شئ تنتجه وسائل إنسانية أو ميكانيكية لتخلق ضوضاءً أو صوتاً يسمعه المتلقون ويرتبط بالمسرحية " [6]، ويعود استخدامها في المسرح إلى

---

1 - فسيفولد مايرخولد ، في الفن المسرحي ، ج1 ، مصدر سابق ، ص 239 .
2 - جيمس روس ايفانز ، مصدر سابق ، ص 47
3 - سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، ص 173 .
4 - المصدر نفسه ، ص 176 .
5 - زيجمونت هبنر ، مصدر سابق ، ص 281 .
6 - إدوين ويلسون ، التجربة المسرحية ، مصدر سابق ، ص 745 .

زمن الأغارقة . ويمكن للمؤثرات أن تؤدي دوراً إبلاغياً إشارياً يجهر بزمكان الحدث (ضجيج شارع في مدينة في نهار) وبمجرى الأحداث على الخشبة أو خارجها (صوت طلقة في الكواليس تنبأ بموت شخص) . من جانب آخر فان المؤثرات لها دور أساس في تشكيل سينوغرافيا العرض عندما توسع الفضاء الدرامي إلى ما هو ابعد من الخشبة عن طريق إضافة مساحة زمكانية خيالية إلى الحدث المقرر ، زد على ذلك فان للمؤثرات القدرة على أن تدعم جو المسرحية المرئي أو تكون بديلاً عنه وفي هذه الحالة تصبح نوعاً من المنظر السمعي يدعم جمالية العرض بصور خيالية كخيار إخراجي . والحق أن المؤثرات الصوتية مَثَلُها مَثَلُ بقية عناصر العرض يمكن أن تَتحقّق بأسلوب واقعي يدعم واقعية الصورة على الخشبة ويتممها ، أي الإيهام بواقع ما على الخشبة (صوت المطر يوحي بطقس عاصف) ، كما يمكن خلق علاقة ما غير متوقعة بين صوت معين ومشاعر معينة (ضربات مطرقة للتأكيد على حالة الإرهاق) .

وتنقسم المؤثرات الصوتية تبعاً لطبيعتها في الاستخدام على قسمين : أولهما المؤثرات المصممة سلفاً أي قبل العرض ومسجلة في شرائط ويتم الاستعانة بها أثناء العرض ، والأخرى المؤثرات الحية التي تساير الحدث المسرحي (آنية) وتكون أكثر تأثيرا من سابقتها بسبب طبيعتها الآنية التي تتماشى مع متغيرات العرض ومواقفه الطارئة . كما تنقسم المؤثرات على وفق الآلات المستخدمة فيها ، فمنها الآلات الموسيقية (الوترية ، الهوائية) ومنها الآلات الخشبية بأشكالها المنتظمة كالألواح والأعمدة ، ومنها الآلات الحديدية = (السطوح ، الأواني ، الأسلحة ، الأعمدة) ومنها المؤثرات التي تعتمد على أجهزة الإنسان الصوتية والحركية = (الصافرة ، الأنين) . غير أن المؤثرات الموسيقية تبقى أكثر أنواع المؤثرات الصوتية فعلاً تأثيرياً على خشبة المسرح بما تحققه من متعة جمالية حقيقية تساعد المخرج في تحقيق خيالاته ، كما تحيل مخيلة المتلقي إلى إنتاج صور سياقية أو نسقية مع الموقف الممثل أمامهم ، فهي " إشارة وقرينة ، عرض وصورة ورمز ، وباختصار علامة "[1]. فضلاً عن ذلك فان الموسيقى تبعث في كلمات الحوار دفقاً ، وفي ذلك يقول المخرج (توفستونوجوف : روسيا 1915 -) : " يحمل الممثل بكلمته والموسيقى بآلاتها ونغماتها أحد المشاهد أو المواقف الدرامية مشتركان في الوصول إلى نقطة درامية معينة أو لحظة تأثيرية خاصة "[2].

كما تزيد المؤثرات الموسيقية من فعالية الحدث الدرامي بما تمتلكه من قوة سحرية ، فهي وسيلة لفهم عمل المخرج وخيالاته إضافة إلى احساساته العاطفية كنوع من الترابط بين الرقم والمادة والفكر . علاوة على ذلك فهي تساعد على إيصال الصور والأفكار إلى المتلقين بما تمتلكه من رصيد لغوي تعبيري وفعل فيزيقي وما تنتجه هذه العملية من تأثيرات حسية وخيالية ونفسية عند المتلقين من جهة ، وفي إضفاء الجو الروحي العام للعرض المسرحي من جهة أخرى[3].

---

1 - أكرم يوسف ، الفضاء المسرحي ، مصدر سابق ، 147 .

2 - كمال عيد ، توفستونوجوف والمخرج المعاصر ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1988 ، ص 111 .

3 - فاضل خليل رشيد ، الموسيقى في المسرح ، في : مجلة الكاتب العربي ، العدد (24) ، بغداد : 1989 ، ص 35 .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

الخيال في المسرح

- يميز الخيال وإمكانياته عمل المسرحي المبدع عن غيره .
- يدفع الخيال في المسرح المتلقي الراصد الى استيعاب الصورة المتخيلة ومن ثم إعادة التأمل فيها (تخييل) .
- إن حفز الخيال شرط حتمي للفعل الجمالي في المسرح .
- يكشف الخيال عند المسرحي عن نوع مهم من الحقيقة التي يعجز العقل والحواس عن إدراكها .
- اللغة في المسرح (الملفوظة ، المقروءة ، الاشارية) تعبر عن مخيلة مبدعها .
- المكان في المسرح يحكمه الخيال بافتراضاته ، فيتشكل المكان من كلمات .
- الزمن في المسرح متخيل بكل مكوناته ، فهو زمن إرجاعي (متخيل من الذاكرة) أو متخيل بكليته .
- الخيال شرط ضروري في عمل الممثل .
- تؤكد الإضاءة المسرحية خيال المخرج ، فهي تمكنه من تمرير رؤاه وتحققها له . من جانب آخر فهي توحي للمتلقي وتفعل قدراته التخييلية .
- يوفر الخيال متنفساً للمخرج في تحديد رقعة العرض المسرحي .
- يوفر المنظر المسرحي فسحة زمكانية للمخرج في تحقيق رؤاه الخيالية والتخيلية .
- تفعل المؤثرات الصوتية من شدة الصور الخيالية كما أنها تزيد من القدرة التخييلية عند المتلقي .

- الخيال له القدرة على استحضار الرؤية المتصوفة التي تسمو على ما يتناوله العقل .
- الخيال ناتج عن الإحساس وان صور الإدراك الحسي قد تبدو مشابهه لصور الخيال مع فارق بينهما تحكمه نسبة القوة والضعف في كليهما وتوجهه مقولتا الوضوح والغموض .
- قوة الخيال ما هي إلا حدساً صوفياً واحداً تساعد الإنسان على تجاوز حدوده الى مرحلة الحضور في حضرة الله .
- لا يعطي الخيال على الرغم من أهميته الصورة الحقيقة للأشياء كما يراها , فهو تارة يضخم الصورة عن شكلها الحقيقي وتارة أخرى يصغرها عن أصلها.
- يوفر الخيال مستقراً يلوذ في حماه المبدع ، فالعملية الإبداعية ترتكز على محور ازدواج الشخصية من جهة والحلم من جهة أخرى .
- يقدم الخيال صورة الأشياء التي يخيل للإنسان أنها موجودة في الخارج .
- يقرن الخيال الأشكال الخارجية بتآلف حميم مع عالم الإنسان الداخلي .
- الخيال الملكة الوحيدة التي تمكن المبدع من الوصول الى الحقيقة .
- يساعد الخيال الإنسان على التحرر من مبدأ الفردية وإقصاء الزمان والمكان والعلية .
- إن المتخيل يتعين أن ينطلق من فعل الوعي حين يدرك ، وفعل الوعي حين يتخيل لا من خلال محتوى الإدراك أو الصورة العملية .

الخيال في المذاهب الفنية

- الرمزية : يستحضر الخيال المطلق عن طريق الرموز المجردة والخيال .
- التعبيرية : تجسد الأفكار في مجموعها عن طريق الخيال الفني
- السريالية : الوجهة النفسية يدعمها الخيال .

- الخيال يقوّم المعارف العقلية .
- يوفر الخيال سبيلاً نحو تحديد علاقات الوجود الثنائية التي تنشأ بين الذات الإلهية والإنسان .

الخيال في علم النفس

- الخيال يسمو على منزلة الحواس .
- الخيـال صـلة بـين مـا هـو محسـوس مـادي وبـين الـروح المسيطرة على كيان الإنسان ونزعاته وخلجاته الداخلية .
- الخيـال أولـي وثـانوي ، الأولـي هـو الطاقـة الحيـة والعامـل الـرئيس فـي كـل إدراك إنسـاني . والثـانوي صـدى لـلأول يوجـد مع الإرادة الوجدانية .
- الخيـال هـو اختـراع أو الجمـع بـين عناصـر لا توجـد رابطـة بينهـا عادة .
- الخيال قادر على إنتاج أنـواع جديدة عن طريـق التمثـل وإنتاجهـا بحيث لا تكون فوق الاختلافات .

الخيال في النقد

- الخيال صلة بين ما هو محسوس مادي وبين الروح المسيطرة على كيان الإنسان ونزعاته وخلجاتـه الداخليـة .
- الخيـال أولـي وثـانوي ، الأولـي هـو الطاقـة الحيـة والعامل الرئيس في كل إدراك إنسـاني . والثـانوي صدى للأول يوجد مع الإرادة الوجدانية .
- الخيـال هـو اختـراع أو الجمـع بـين عناصـر لا توجـد رابطة بينها عادة .

الفصل الثالث
إجراءات البحث

المبحث الاول : الخيال في خطاب المسرح العراقي

أولاً – الخيال في النص (المدونة)

حافظ المسرح العراقي في عقود التأسيس الخمسة الأولى – الحقبة الممتدة بين عامي 1880 – 1930 - على نمطية بنائية أسلوبية تحاكي المسرحية الغربية أو تقلدها في كتابة النص المسرحي وتنأى في صياغتها عن الاستغراق في الموضوعات المتخيلة إلا بمقدار ما يوفره خيال الكاتب من مساحة بسيطة وساذجة أحياناً تؤهله آنذاك في كتابة مسرحيته . فالمسرحيات التي كتبت في هذه الحقبة ركن كتابها في اختيار موضوعاتها إلى نصوص الأسرار والمعجزات الدينية المتعالقة مع نصوص الكتاب المقدس بشكل مباشر مثل نصوص الكاتب (الأب حنا حبش) المسرحية التي ما كتبها " إلا لتمثل في مدارس دينية مسيحية ، فنراه يلتزم وبشكل دقيق بما جاء في الكتاب المقدس من حوادث ثم يبني فيها هيكل مسرحيته"[1]. علاوة على هذه النصوص ذات الصبغة الدينية ظهرت إلى الوجود مسرحيات ذات تمويل مرجعي تاريخي مثل مسرحية (نبوخذ نصر) عام 1888م للكاتب (الأب هرمز نورسو الكلداني الماردينلي) التي أراد من ورائها " بعث الأمجاد واستنهاض الهمم وتخفيف الشعور بالذل والضياع الذي كان يملأ نفوس العرب في مختلف أقطارهم "[2]. ثم ما لبث المسرحيون أن انعتقوا عن أسر الموضوعات الدينية والتاريخية مع نهاية القرن التاسع عشر ، ليصوبوا أبصارهم صوب الواقع الاجتماعي المعيش آنذاك ويعالجوا موضوعات تمس الإنسان وقضاياه ، فعالجوا قضايا الجشع والاستغلال والتمايز الطبقي بمسرحيات ذات طابع ساخر ونقدي لاذع كما هو الحال في مسرحية (لطيف وخوشابا) للكاتب (نعوم فتح الله سحار) التي عرّفها عن مسرحية فرنسية وضعتها (مدام دي بيفوار) ، ويصفها الزبيدي قائلاً : " إن طبيعة موضوعها الذي كان متباعداً أو بعيداً عن المسرحيات الدينية التي كانت تقدمها المدرسة الأكليركية إذ كان اجتماعياً تربوياً ، ثم لأسلوب حوارها الذي تردد بين العامية والفصحى ، وأخيراً لطريقة اقتباسها عن الفرنسية وتعريبها "[3] ، أو كما في مسرحيات (اسكندر زغبي) و(سليم حسون) وغيرهم .

إن تنامي الشعور الوطني والقومي لدى المثقفين العراقيين في العقدين الأول والثاني من القرن العشرين خلق جواً مناهضاً للواقع السياسي المضطرب آنذاك ، الأمر الذي أدى بهم إلى كتابة المسرحيات التي تدعو إلى تغيير الواقع وإعادة مجد العرب الغابر والوحدة والإخوة ، فجاءت مسرحيات (النعمان بن المنذر) و(الفتاة العراقية) و (دولة الدخلاء) و(في سبيل التاج) و (جزاء الشهامة) وغيرها من المسرحيات التي تعبر عن طبيعة المرحلة ومخاضاتها .

ويرى الباحث أن مسرحيات مرحلة التأسيس تتصف بالبساطة وتفتقر في بنائها إلى أصول الصنعة المسرحية الحقة فضلاً عن استغراقها بالمباشرة وغياب الخيال الإبداعي في صنعتها ، ومرد ذلك إلى أن كتابها أرادوا من ورائها طرح فكرة معينة من دون الغور في تقنية الكتابة وآلياتها من جهة ، أو أن اغلب هذه المسرحيات كان مقتبساً أو معداً أو معرقاً عن نصوص أجنبية من جهة أخرى ، الأمر الذي أدى بهذه المسرحيات إلى أن تخلو من لمسات الخيال وتظل تسير في خط التقليد الأعمى بعيداً عن لمسات خيال كتابها .

لقد دخلت المسرحية في العراق في الأربعينيات مرحلة تنماز بظهور موجة من الكتاب المسرحيين المجددين الذين ركن بعضهم إلى صيغ أسلوبية وتقنية مستحدثة لعلها لم تكن معروفة أو مألوفة آنذاك في المسرح العراقي . فجال هؤلاء الكتاب في رحبات الأساطير والقصص

---

1 - خضر جمعة حسن ، حصاد المسرح في نينوى ، الموصل : مطابع الجمهور ، 1972 ، ص 18 .
2 - المصدر نفسه ، ص 19 .
3 - علي الزبيدي ، المسرحية العربية في العراق ، القاهرة : مطبعة الرسالة ، 1967 ، ص 47 .

الخيالية التي توفر مستويات دلالية كما هو عليه الحال مع مسرحية (رحلة السندباد الثامنة)*عام 1940 للكاتب خلدون ساطع الحصري التي دشن فيها الأسطورة الخيالية في مسرحيته بعدما وجد في الأسطورة " أثراً بالغاً على كل من كيان الإنسان الواعي وغير الواعي "[1]، ولذلك جاءت المسرحية وهي تحفل بالصور والمواقف الخيالية ، وجعل جلّ أحداثها مستغرقة في الخيال ، ولعله في عمله هذا فتح الباب على مصراعيه أمام الكتاب الآخرين لغور مثل هكذا موضوعات وبأساليب تقنية أكثر ثراء . وسار على النهج نفسه الكاتب (خالد الشواف) في مسرحيته (شمسو)** عام 1946 التي أفاد فيها كثيراً من أساطير الألف الثاني قبل الميلاد في العراق القديم ، فجاءت المسرحية وهي تزخر بالجو الرومانتيكي والشفافية العالية الموغلة بالخيال . إن هذه المسرحيات وغيرها مثل مسرحية (الأشقياء) عام 1948 للكاتب (عبد الستار العزاوي) و مسرحية (مصرع كليوبترا) عام 1946 للكاتب (شهاب القصب) ، إنما تدلل على أن الخط البياني لتدخل خيال الكاتب في صنعته بدا أكثر وضوحاً ، وأن المسرحيات بدأت تدخل في مرحلة جديدة يبدو فيها الخيال جلياً .

ومع بداية الخمسينيات دخل المسرح العراقي مرحلة جديدة ، إذ اخذ عنفوان المسرح بالتنامي والازدهار ، وأخذ الكتاب المسرحيون على عاتقهم مهمة البحث عن صيغ وأساليب تقنية وفنية مستحدثة تنفتح على المسرح العالمي لا سيما وهو يمر في دور الهزات التجريبية العنيفة . فبدأ المسرحيون العراقيون بالتعرف على الصنعة الحقيقية لهذا الفن ، علاوة على تعرفهم على المذاهب الفنية وخصائصها وطبيعتها ولا سيما المذهب الواقعي الذي استهواهم أكثر من غيره ، وبدءوا يكتبون المسرحية الواقعية التي وجدوا فيها ضالتهم . فخرجت إلى النور مسرحيات الكاتب يوسف العاني (رأس الشليلة) عام 1951 و (حرمل وحبة سوداء) عام 1952 و (أنا أمك يا شاكر) عام 1956 ، ومسرحية (رفقاً بالعذارى) عام 1956 للكاتب حامد السعودي ، ومسرحية (صراع مع الظلام) عام 1957 للكاتب محمد منير آل ياسين ، ومسرحيات توفيق لازم (البريئة) عام 1956 و(الشعوذة) عام 1958 و (ضحية الجهل) عام 1959 ، ومسرحية (شوكت أفندي) عام 1957 للكاتب توفيق البصري ، ومجموعة مسرحيات الكاتب سعدون العبيدي التي نشرت عام 1957 وغيرها من المسرحيات . والملاحظ على هذه المسرحيات أن اغلبها قد وقع في فخ السذاجة والتسطح والابتعاد عن المهارة الحرفية للصنعة المسرحية ، كما غلب على كتابها افتقارهم للخيال الإبداعي التركيبي القادر على النهوض بأفكارهم ومن ثم تشييد عوالم مسرحية مستحدثة ، بل سعى بعض كتاب هذه المرحلة إلى كتابة مسرحيات تستغرق بالواقعية المجّة على الرغم من تدخل الخيال فيها ، باستثناء بعض المسرحيات مثل مسرحية (أنا أمك يا شاكر) ومسرحيات الكاتب سعدون العبيدي التي كتبت بتقنية فنية جيدة تنم عن إمكانيات تقنية وخيال خصب ومعرفة حقة بالصنعة المسرحية ، ويصف الناقد ياسين النصير المسرح العراقي في تلك الحقبة بالآتي : " لم يرتفع مستوى الواقعية الانتقادية بإطاره الفني عن طريقة تقديم المشكلة ومناقشتها . وقد تتلبس الشخصيات بعض المواقف الكوميدية الساذجة ، كما تصبح الخمرة فعلاً محركاً ، ومشتركاً بين عدد من الشخصيات والمواقف "[2].

---

* - رحلة السندباد الثامنة : مسرحية من فصل واحد تقع أحداثها في ليلة واحدة ، وتعرض مأساة السندباد في رحلته الثامنة وهو يودع الدنيا للآخرة .
للمزيد حول المسرحية ينظر : خلدون ساطع الحصري ، رحلة السندباد الثامنة ، في : مجلة العروة ، العدد (1) بيروت : 1940 ، ص 64- 69 .

1 - بلفنش ، عصر الأساطير ، ترجمة : رشدي السيسي ، القاهرة : النهضة العربية ، 1966 ، ص12 .

** - شمسو : مسرحية شعرية تعالج مسألة احتدام الصراع بين القوى المحيطة ببلاد الرافدين مثل القوة الكاشية والقوة الحيثية في الاستيلاء على ارض الرافدين في الألف الثاني قبل الميلاد في عهد الملك (أنؤايلو) .
للمزيد حول المسرحية : ينظر : خالد الشواف ، شمسو ، بيروت : مطابع الكشاف ، 1946 .

2 - ياسين النصير ، في المسرح العراقي المعاصر ، دمشق : دار المدى ، 1997 ، ص 26 .

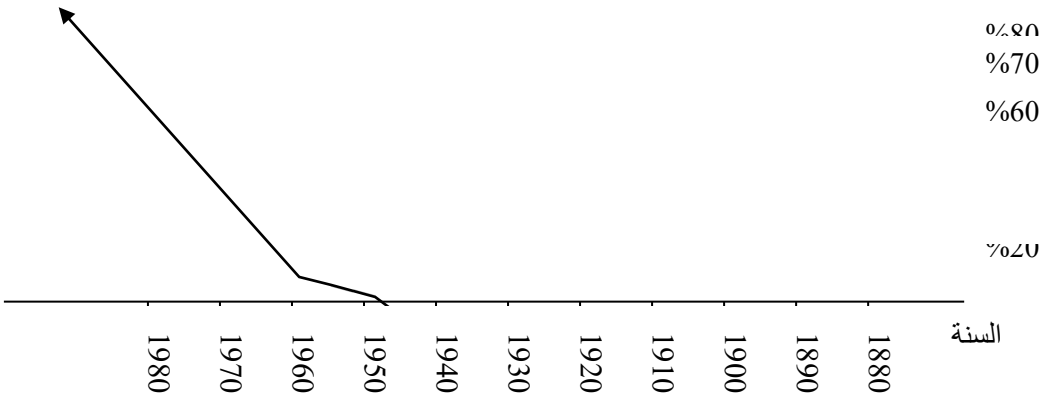
لقد أنذرت بداية الستينيات بتغير جذري أصاب الواقع المسرحي في العراق ، فانفتح الكتاب المسرحيون على الفلسفات الغربية وعلى المناهج الحديثة والمعاصرة في المسرح ، وبدأ الكتاب يكتبون بوحي من مرجعيات انتماءاتهم الفلسفية والفنية بعد أن كانوا يحاكون المسرحية الغربية ويقلدونها *.

والحق أن المتابع للمسرحية العراقية في الستينيات سيلحظ مدى التطور فيها بشكل واضح على مستوى الفكرة المتَناوَلة أو تقنية الكتابة وأسلوبها بفعل سيادة الأفكار الماركسية والوجودية آنذاك من جهة ، وانتشار المذاهب الدرامية ولا سيما اللامعقول منها ، لتصبح المسرحية في هذه الحقبة مهيأة لأن تمثل حقبة التطورات الجديدة التي فرضتها الثقافة ومشكلات المجتمع . فبعد أن كانت الموضوعات المسرحية تطرح من خلال عين الكاتب المراقبة أو المشاركة لغايات تهدف الى التنبيه والانتقاد ، أضحت الموضوعات متشكلة من بنية رمزية واقعية تحلق في الخيال . فبدأ الكتاب العراقيون بشحذ خيالاتهم وتصوراتهم واستحداث صور مسرحية لم تكن معروفة آنذاك عند المتلقي العراقي الذي كان قد تعود على المسرحية الواقعية . فشيدوا مسرحيات موغلة في الخيال ومتكئة على الرمزية العالية مثل مسرحية (الطوفان) عام 1966 للكاتب عادل كاظم ، ومسرحيات الكاتب قاسم حول (المهرج) عام 1965 و (المدينة المفقودة) عام 1967 ، ومسرحية (أنا ضمير المتكلم) عام 1969 للكاتب قاسم محمد ، ومسرحية (الصخرة) عام 1969 للكاتب فؤاد التكرلي ، ومسرحية (طنطل) عام 1967 للكاتب طه سالم ومسرحية (القاذورات) عام 1968 للكاتب عبد الملك نوري ، ومسرحية (الجراد) للكاتب محي الدين زنكنة ، وغيرها من المسرحيات .

ويرى الباحث أن الخيال بوصفه مفهوماً يلازم الكاتب المسرحي في مهمته إنما بدا أكثر وضوحاً في مسرحيات مرحلة الستينيات في العراق ، بل أن بعض مسرحيات هذه الحقبة تتكئ كليةً على الخيال في تشييد عوالمها ، فأغلبها جاء متخماً بالرمزية أو محاكياً لدراما اللامعقول ومستغرقاً في الخيال كما هو عليه الحال مع مسرحيات (القاذورات) و(الصخرة) و (طنطل) و (المهرج) وغيرها .

والحق أن المسرح العراقي ما إنْ دخل حقبة السبعينيات صعوداً بدأ مرحلة جديدة ، إذ بدأ الكتاب المسرحيون يتفننون في موضوعات مسرحياتهم وصياغة أساليبها . فبدأ الخيال يأخذ مساحات أكبر على مستوى رسم الشخصيات أو اختيار اللغة أو الفكرة المتناولة ، وكانت هذه المرحلة إيذاناً بتأثيث مسرحيات جديدة تعتمد الخيال في بنائها حتى وان كانت المسرحيات ذات طابع واقعي أو ذات تمويل مرجعي تاريخي واجتماعي ، أمثال : مسرحية (المحبوب) عام 1970 للكاتب بنيان صالح ، ومسرحية (المسد) عام 1975 للكاتب غالب المطلبي ومسرحية (الباب) عام 1987 للكاتب يوسف الصائغ ، ومسرحيات محي الدين زنكنة (العلبة الحجرية) و (لمن الزهور) و(الأشواك) ، ومسرحيات الكاتب فلاح شاكر (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) و (مملكة الاغتراب) و (تفاحة القلب) عام 2000 ، فهذه المسرحيات تعالج موضوعات لها تماس مباشر بالواقع ، غير أن كتابها سمحوا لخيالاتهم أن تتحرر في معالجة الموضوعات ، فجاءت وهي تحفل بالمواقف الخيالية التي تعبر عن الواقع لكن بأساليب لا تنتمي الى المسرحية الواقعية وخواصها . ويمكن توضيح قيمة الخيال وتناميه في النص المسرحي العراقي عبر مسرده التاريخي بالخطاطة الآتية :

- يرى الباحث أن حقبة الستينيات تعد النقطة الحقيقية لانطلاق المسرح العراقي ، ففي هذه الحقبة بدأ المثقف العراقي بشكل عام والمسرحي بشكل خاص في التعرف على المسرح العالمي عن قرب بفعل عودة البعثات والزمالات للدارسين العراقيين في الخارج ، كما بدأت المطبوعات الأجنبية المترجمة تأخذ موقعها في الساحة الثقافية العراقية . علاوة على ذلك بدأت المجلات المتخصصة بالفن المسرحي تدخل إلى القطر ولا سيما مجلة (المسرح المصرية) ومجلة (المعرفة السورية) و (الآداب البيروتية) . زد على ذلك تأسيس أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد وتخرج طائفة من المتخصصين بالفنون المسرحية . وعند ذاك بدأ الكتاب المسرحيون بكتابة مسرحياتهم .



ثانياً : الخيال في العرض المسرحي

اقترن العرض المسرحي في العراق في مرحلة التأسيس بالمدارس الدينية والجمعيات الخيرية والمنتديات الثقافية ، وظلت هذه العروض المسرحية طوال هذه الحقبة تقام من قبل أشخاص غير متخصصين بالمسرح ، بل كان جلّ هؤلاء من رجال الدين والمعلمين المحبين للفن المسرحي ، ولهذا كانت هذه العروض تتسم بالبساطة والتقشف في كل عناصرها بدءاً من النص المسرحي مروراً بالمناظر والمكملات الأخرى للعرض .

تعد حقبة الأربعينيات نقطة الانطلاق في المسرح العراقي ، اذ بدأ التعامل مع المسرح على أنه علم قائم له خصائص فنية وتقنية تدّرس لا سيما بعد افتتاح فرع التمثيل في معهد الفنون الجميلة عام 1940. حيث بدأ المخرج العراقي يتلمس خطى الإخراج الصحيحة ، وفي ذلك يقول المخرج جعفر السعدي : " كنا نتصور أن الإخراج هو تفسير للملاحظات التي يعطيها المؤلف ، وبقي هذا الاعتقاد سائداً حيث كان المؤلفون سابقاً يعطون مثل هذه الملاحظات ، إلا أننا فوجئنا بعد مدة أن مسرحيات كثيرة كانت خالية من هذه الملاحظات فكنا نخرجها على السليقة وحسب ما يمليه الذوق ، أتذكر أننا لم ندرك العلاقة بين الكلمة والفعل على خشبة المسرح ، كانت الحركة تتم عبر تصور ميكانيكي ، كنا نقول للممثل أنت تتحرك من هنا وللثاني أنت من هنا . إلى أن جاء حقي الشبلي ومع انه اخرج مسرحيات قليلة فقد بدأنا نفكر بقيمة الإخراج "[1].

والحق أن المسرح في العراق يدين ديناً كبيراً للفنان حقي الشبلي الذي يعد رائداً للمسرح العراقي ، فله الفضل في إدخال الأساليب العلمية الصحيحة في التمثيل والإخراج المسرحي بعد ما درسه دراسة أكاديمية في فرنسا . غير أن الشبلي ظل محافظاً في مسرحياته على نمط معين في الإخراج يقوم على الكلائشية والنمطية بعيداً عن التغيير والتجديد ، وفي ذلك يقول الأستاذ سامي عبد الحميد : " استطعنا نحن طلبته وبعد فترة أن ندرك أن هذا المعلم الكبير قد وضع في ذهنه صيغاً جاهزة لفن التمثيل وبناء الشخصية لا يستطيع الممثل أو الطالب إلا أن يجيء بمثلها ولا يستطيع أن يحيد عنها . ومن تلك الصيغ اهتمامه الزائد بالمظهر الخارجي للشخصية أكثر من اهتمامه بالفعل الداخلي لها . وقد لا حظنا أيضا بان ما كان يسميه (الميزانسين) وهو توزيع الممثلين على المسرح وتثبيت حركتهم يكاد يكون متشابهاً في عروض الطلبة على مر السنين "[2].

ومن خلال القول المتقدم يستنتج الباحث أن الشبلي لم يكن يؤكد على الخيال عند الممثل بوصفه جزءً من عدة الممثل الداخلية بدلالة تأكيده على المظهر الخارجي للشخصية ، أضف إلى ذلك أن الشبلي لم يكن يستغرق في تخيل مشاهد مسرحياته وحركات ممثليه ومكملات العرض المسرحي

---

1 - مجهول ، حوار مع الفنان جعفر السعدي ، في : مجلة المسرح والسينما ، العدد (11) ، بغداد : 1974 ، ص 54 .

2 - سامي عبد الحميد ، تطور الظاهرة الإخراجية في المسرح العراقي ، في : مجلة آفاق عربية ، العدد (7) ، بغداد : 1982 ، ص 120 .

، أو انه لم يؤكد على أهمية الخيال ودوره في العملية المسرحية عندما كان يدرس طلابه بدلالة اعتماده الكلائشية في العروض المسرحية على مر السنين وهذا ما سار عليه طلابه أيضا .

ومن جيل الخمسينيات المخرج جاسم العبودي الذي تبنى واقعية ستانسلافسكي تبني المؤمن بها ، فسار على نهج ستانسلافسكي ودعا إلى نفس ما دعا إليه هذا المخرج في مسرحه . فأكد الخيال في عمل الممثل ، فالتمثيل بالنسبة للعبودي طاقة موجودة لدى كل الناس ، كما أن الخيال طاقة موجودة عند كل الناس ، ولكن المخرج الناجح بحسب تصوره هو القادر على أن يدرب هذه الطاقات ويبوبها بوعي على وفق ما يمليه عليه الدور من سياقات ، وفي ذلك يقول عقيل مهدي : " العبودي يفهم العملية الفنية على أنها صور من تجارب الماضي يعاد إنتاجها على الخشبة بعد أن اكتملت في خيال الفنان ... إن الخيال الناتج هذا يحرك فكرياً وفنياً لا سيما وهو يغني المضمون وعلاقته بديناميكية الإشارة والكون والمجتمع والفكر بعد أن يتناغم هذا كله بوحدة تقنية مشوقة تزرع التوتر لدى المتفرج وتربط دواخل الشخصيات بأفعالها المعبرة . إن الخاصية المحلية عند العبودي عززت قناعته في أن يوازن ما بين المطلق من الرؤى والملموس عند التنفيذ "[1]. إن تمسك العبودي بمنهج ستانسلافسكي الذي يؤكد التمسك الحرفي بالنص ، جعله يؤكد الخيال في العرض بمقتضى الحاجة التي يدعو إليها النص من دون الاستغراق فيه إلى درجة كبيرة ، كما انه أكد الخيال عند الممثل بوصفه واحداً من الاشتراطات التي عقدها ستانسلافكي للممثل ، ولذلك فهو يوصي طلابه بان يتخيلوا الشخصية ويبتعدوا عن ذواتهم ، وفي ذلك يقول : " انك لن تستطيع أن تحيا حياة شخصية الدور على المسرح كما هي بالضبط ، وإنما تستطيع إظهارها للجمهور بصورة تستند إلى الإقناع اللازم ، وذلك بمحاولتك أن تحيا آنياً [تتخيل] على المسرح حياة مقاربة لحياة الشخصية المطلوبة "[2].

وسار على نهج العبودي المخرج جعفر السعدي الذي أعجب أيما إعجاب بمنهج ستانسلافسكي الذي كان قد درسه على يد أستاذه العبودي ووجد فيه ضالته ، وفي ذلك يقول :" بعد تخرج العبودي ودراسته في أمريكا فتح أعيننا على أسلوب الواقعية ، نعم كنا نقرأ شذرات في الصحف بين حين وآخر ، إننا كنا نقتبس الطبيعة ، فقط نقلد الطبيعة في عملنا ، ولكن العبودي هو أول من بشر بطريقة ستانسلافسكي وهو الذي حفزنا "[3]. إن تبني السعدي لمنهج ستانسلافسكي جعله يحترم النص المنتقى بعناية احتراماً كبيراً ، الأمر الذي أدى به إلى أن ينفذ النص تنفيذاً حرفياً على خشبة المسرح ولا يغادر بالعرض إلى مناطق حافلة بالخيال إلا بمقدار ما يتطلبه الحدث الدرامي ، بحيث أن ما يدخره من خيالات محدودة مدركة سابقاً يحاول أن يعيد تأثيثها على خشبة المسرح بعناية فائقة .

ومن المخرجين الرواد المخرج إبراهيم جلال الذي حاول أن يكوّن لنفسه نمطاً إخراجيا مغايراً للنمط الستانسلافسكي الذي كان سائداً عند مجايليه من المخرجين . فقد تعرف جلال خلال دراسته للسينما في إيطاليا والإخراج في أمريكا على عدد من المدارس والمناهج المسرحية العالمية وحاول أن يمزج بين هذه الرؤى الفنية ويستخلص لنفسه أسلوبا إخراجيا جديداً على المسرح العراقي . فقد عده الأستاذ سامي عبد الحميد رائداً في " تطبيق معالم المسرح الملحمي في جميع أنواع المسرحيات التي يخرجها سواء كانت مكتوبة بأسلوب تلك المدرسة أم لا "[4]. غير أن جلال يرد على هذه الدعوات ويصححها ، وفي ذلك يقول :" ما يقولونه من أنني بريختي غير صحيح ، عملي هو مسرحة المسرحية وفي تفسيري لهذا رد على أصحاب الرأي السابق ، فأنا أجمع كل المدارس ، أنا بدون مدرسة ، آخْذُ حصيلة كل المدارس وكانت النتيجة (التجانس) يعني تجانس هذه المدارس كلها لإيجاد حالة معينة مع الثبات باستمرار على أني رجل أعيش في هذه المنطقة بأفكارها الروحية وفلسفتها وتقاليدها وأصالة تأريخها ، وهذه المشاعر

---

1 - عقيل مهدي يوسف ، جاسم العبودي والواقعية الرصينة ، في : جريدة الثورة ، العدد (5834) ، بغداد : 1986 ، ص 5 .
2 - جاسم العبودي ، رؤوس أقلام للمبتدئ في دراسة التمثيل ، في : مجلة السينما ، العدد (2) بغداد : 1955 ، ص 4 .
3 - مجهول ، حوار مع الفنان جعفر السعدي ، مصدر سابق ، ص 53 .
4 - سامي عبد الحميد ، تطور الظاهرة الإخراجية في المسرح العراقي ، مصدر سابق ، ص 122 .

والأفكار موجودة في العالم العربي ولكن عندما أناقشها كعربي وسائل تعبيري تختلف عن وسائل الاستعمال الغربي "[1]. إن تجربة جلال القائمة على الخلط بين المناهج والأساليب جعلته لا يركن إلى الجاهز في عروضه بقدر ما يحاول أن يجمع شتات الصور ويجمعها في صورة موحدة تعكس قدرة خياله الإبداعي من ناحية ، ويصعق المتلقي بفضاء ربما يكون أحياناً متقشفاً في تفصيلاته لكنه ثري بصوره الإيحائية المتخيلة من ناحية ثانية كما هو عليه الحال في مسرحيتي (المتنبي) و (الطوفان) . زد على ذلك أن جلال لا يعتمد على الكتل المادية الجامدة في تشكيل الفضاء المسرحي فحسب ، بل أنه يعطي لأجساد الممثلين التعبيرية بوصفها علامات متحركة أهمية في تكاملية الفضاء عن طريق عقد الصلات القوية مع الكتل الجامدة لتمزج الخطوط بالأشكال والكتل والألوان بتوزيع منسجم يحقق صوراً خيالية تبهر المتلقي ، وفي ذلك يقول : " أنا في أسلوبي أحب أن اخلق الإثارة ، وان ابقي جذوتها متقدة طوال العرض المسرحي ، واعتمد نهجاً تعبيرياً في تحريك المجاميع في تجمعهم لا في تبعثرهم ، مذكراً بأولوية الحالة الاجتماعية ومشاكلها "[2]. إن خيال جلال الإبداعي على صعيد الإخراج في المسرحيتين آنفتيّ الذكر أدى دوراً كبيراً لا سيما في تأثيث فضاء مسرحي يزيح نمطية الصور ودلالتها السياقية عند المتلقي ، بل ركن إلى استخدام تقنيات عديدة في تأثيث الفضاء تقوم على المزاوجة بين تقنيات السينما والمسرح ، وهذه المزاوجة سهلت له الانتقال من مشهد لآخر وفي تحرير خيالاته الإبداعية وتنفيذها كما أنها أسهمت في تعزيز أفكار المؤلف . ويرى الباحث أن اهتمام جلال بالفضاء المسرحي وتشكيلاته إنما يأتي من قدرته الفائقة على تنضيد عناصر العرض وتحريكها وفقاً لخيالاته بصورة منظمة ومتجانسة منطلقاً في ذلك من استيعاب حقيقي لخفايا النص وتجلياته وهذا ما يشير إليه سامي عبد الحميد بقوله : " لقد استطاع هذا المخرج أن يتعامل مع النص العراقي مرتفعاً به إلى أخيلة لم يكن يألفها عرضنا المسرحي [3]، ويتفق مع عبد الحميد في هذا القول سعد اردش حيث يقول : " استطاع إبراهيم جلال عبر إخراج متقن يتصف بالتكوينات الجمالية التي تدل في الوقت نفسه على تفهم عميق لروح النص وتفسيره تقدمياً وإنسانياً ، دون أن يسقط في هوة المباشرة ... كان العرض يدور تحت إضاءة ملونة خافتة تلقي ضلالاً مبهمة متضادة على وجوه وأشكال يغلب عليها لون الدم الأحمر ، بينما الخلفية شاشة مضاءة بلون أزرق . أما من حيث المضمون فقد أغناه الإخراج عندما جعل المسرح مستويين ، أعلى وأسفل ، الأعلى للكهنة ورجال السلطة ، والأسفل للشعب البائس . كما مد جسرين إلى المستوى الأعلى الذي يمثل المعبد ، جعل الأيمن منهما لرجال السلطة والكهنوت والأيسر لأبناء الشعب "[4]. ويرى الباحث أن المسرح العراقي انتقل انتقالة كبيرة على مستوى العرض المسرحي مع عروض إبراهيم جلال ، إذ تمخضت تجارب هذا المخرج عن صياغات مسرحية لعلها لم تكن موجودة على صعيد الإخراج في المسرح العراقي ، وان دل هذا على شيء إنما يدل على خيال إبداعي يفضي إلى تجريب أساليب وتقنيات مستحدثة .

امتازت حقبة السبعينيات بتعزيز نتاجات طائفة من المخرجين المسرحيين المجددين الذين حاول كل واحد منهم أن يختط لنفسه طريقاً إخراجيا نابعاً من انتمائه الفلسفي أو الفني ، ومن هؤلاء المخرج سامي عبد الحميد . فقد منحته ثقافته الفنية الناجمة عن خبرة عمله مع المخرجين الرواد الذين سبقوه من جهة ، ودراسته الأكاديمية للمسرح في إنكلترا وأمريكا من جهة أخرى دفقاً في عمله المسرحي الذي يقوم على محددات أوجدها لنفسه وعدها الدستور الذي يسير عليه في أعماله المسرحية ، وفي ذلك يقول :" تعتمد تجربتي في مجالي التمثيل والإخراج على الأسس التالية :

---

1 - خولة إبراهيم ، المخرج شاعر صامت ، في : جريدة الجمهورية ، العدد (5391) بغداد : 1984 ، ص 5 .
2 - عقيل مهدي يوسف ، إبراهيم جلال السؤال الإبداعي ، في : مجلة الأقلام ، العدد (3) ، بغداد : 1989 ، ص 125 .
3 - سامي عبد الحميد و شفيق المهدي ، المسرح التجريبي في العراق ، في : مجلة آفاق عربية ، العدد (3) ، بغداد : 1992 ، ص77 .
4 - سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص 369 .

1- الإيمان بجماعية العمل وتبادل الآراء بين جميع العاملين .
2- الإيمان بان المخرج هو المؤلف الثاني للنص المسرحي .
3- اعتماد التجريب من اجل التجديد والتنويع ضد الجمود .
4- اعتماد البحث عن بيئات متنوعة للعروض المسرحية المختلفة .
5- اعتماد الدقة في تكنيك الممثل وإعطائه حرية التصرف باعتباره عنصراً جوهرياً في الإنتاج المسرحي .
6- اعتماد إضافة مصمم الديكور والملابس إلى العمل الفني لأن الفن المسرحي في الوقت الحاضر يعتمد أساساً على التشكيل وعناصره البصرية[1].

ويرى الباحث أن المتفحص للمحددات بشكل جلي يجد أن سامي عبد الحميد يعطي لنفسه وللعاملين معه مرونة كبيرة في العمل ، وهذه المرونة تأتي من كونه يحمل تصورات وخيالات كبيرة ، فهو يتشاور مع معييته وهذه المشاورات ربما تفضي إلى إثارة مجموعة من التساؤلات لدى الكل ، ومن ثم العمل على إيجاد إجابات لهذه التساؤلات التي تخدم العمل المسرحي ، وفي ذلك يقول : " لقد اعتبرت عمل المصمم مكملاً لعملي واعتبرت خيالـه مفتحاً لآفاق جديدة من خيالي "[2].

إن الإخراج المسرحي عند عبد الحميد يتحول إلى رؤيا فكرية تنطلق من مرجعيات فلسفية تعمل على تشكيل الأبعاد الشكلية لوحدة الموضوع المنتخب ، من خلال حس منبعث من خيالاته كمخرج لا يتقيد بوحدة المدونة (النص) الثابتة ، بل هو ينطلق إلى ما بعد النص تاركاً لخيالاته رسم صور مستحدثة ربما لا يوجد لها أصل عند كاتبها مما يعطي العمل المسرحي رونقاً جديداً ، وفي الوقت نفسه يصعق المتلقي بتشكيلات الفضاء وبهرجته كما هو الحال في مسرحية (زبيبة والملك) .

ويرى الباحث أن تجول عبد الحميد بين خزانة النصوص المسرحية العالمية والعربية والعراقية كان بهدف التقصي والبحث عن نموذج مسرحي يرتقي إلى مستوى خيالاته وتصوراته الإخراجية التي تميل إلى التجريب ومن ثم البحث عن صيغ مستحدثة لا تتكئ على ركائز ثابتة متداولة في الإخراج ، بقدر ما تتكئ على مسوغات فلسفية وتقنية تعتمد الخيال كان قد اختطها لنفسه وسار عليها ، ولذلك فهو يطوع النص تحريفاً أو إنتاجاً أو حذفاً ، وفي ذلك يقول : " دأبت على القيام بما يشبه المونتاج لأغلب النصوص المسرحية التي أخرجتها وهو أحد المؤشرات المهمة لأسلوبي الإخراجي حيث أنني بذلك أحاول تطويع النص لمتطلبات الخشبة وفقاً لرؤيتي الخاصة التي قد تختلف بقليل أو كثير عن رؤية المؤلف وكان هذا منهجي حتى مع النصوص التي أعجبت بها كل الإعجاب "[3]. الأمر الذي يفضي إلى أن كل عملية اختيار لنص مسرحي عند عبد الحميد تعني تشييد فضاء مسرحي لهذا النص انطلاقاً من خيالاته هو لا من منطلقات النص ، حيث يقول : " عندما أقرأ نصاً تقفز إلى ذهني نقاط معينة وأتخيل النص كصورة حية على المسرح وقد تختلف هذه الصورة عما هو مكتوب عندما يحدث هذا التأثير أظل أحكي في إخراج النص "[4]، وهذا ما فعله في مسرحية (هملت عربياً) الذي أراد من ورائها كما يقول " الكشف عن تهرءات بعض المجتمعات العربية الرجعية المتخلفة "[5]. ولكي يحقق عبد الحميد صورته الخيالية التأويلية في هذه المسرحية كد في إفراغ النص من حدوده الزمكانية المعطاة في النص الأصلي ، وقام بافتراض سؤال يكون الإجابة عليه تحقيق لمستويات الخيال عنده في هذه المسرحية حيث يقول : " من الضروري أن أجد الإجابات المناسبة لتلك الأسئلة قبل الاستقرار على رؤيا واضحة . وكان السؤال الرئيس الذي يلح علينا هو : هل يمكن لشخص مثل هملت أن

---

1 - سامي عبد الحميد ، تجربتي في التمثيل والإخراج ، في : مجلة الأقلام ، العدد (6) ، بغداد : 1980 ، ص 191 .
2 - المصدر نفسه ، ص 195 .
3 - المصدر نفسه ، ص 196 .
4 - أمين جياد ، سامي عبد الحميد ورحلته مع المسرح ، في : مجلة ألف باء ، العدد (686) ، بغداد : 1981 ، ص 17 .
5 - سامي عبد الحميد ، تجربتي في التمثيل والإخراج ، مصدر سابق ، ص 196 .

يعيش في مجتمع بدوي كالذي تصورناه "[1]. إن التصور الذي بناه عبد الحميد لأجواء المسرحية ابتعد ابتعادا كلياً عن الجو المرسوم في المدونة الأصلية ، إذ قام بتخيل زمان ومكان عربيين جعلهما بيئة لأحداث مسرحيته ، حيث منح المنظر المسرحي قدرة الاحتواء الكامل للحدث عندما مده فوق رؤوس المتلقين لفسح المجال أمامهم لتخيل الأجواء العربية التي عززها بمكملات عرض شرقية من البسط والحصران والقهوة العربية والأزياء العربية .

إن تمتع سامي عبد الحميد بخيال إبداعي جعله يرفض التقليد بل انه في كل ممارسة مسرحية يفاجئ المتلقين برؤية إخراجية جديدة ، فهو ينجز النص خيالياً وجمالياً مبتكراً في الوقت نفسه اثر جمالي بصري مستحدث عند المتلقي كما هو عليه الحال مع مسرحية (القرد كثيف الشعر) ، الذي استطاع فيها أن يقدم عرضاً غرائبياً من حيث التشكيل والمنظر . كما يلجأ هذا المخرج الى استخدام أجسام الممثلين كدلالات تعبيرية تعوض عن الكثير من العناصر البصرية الأخرى عن طريق تركيباتها التشكيلية وحركات هذه التركيبات اتساقا مع إيقاع المسرحية بشكل واضح ومميز وهذا ما فعله أيضا في مسرحية (زبيبة والملك) .

ومن المخرجين المجددين بدري حسون فريد الذي ينماز بمثاليته العالية وشدة تعويله على الممثل الذي يقدمه على كل عناصر العرض الأخرى ، فالممثل عنده يحظى بمكانة لا تنافسه فيها مكانة أخرى . إن هذه الأهمية التي أولاها بدري للممثل جعلته يركز على أدوات عمله الداخلية والخارجية ، وركز على الأولى بوصفها الوعاء الذي يحتضن الأخرى . ولما كان الخيال من اشتراطات عمل الممثل الداخلية ، عده هذا المخرج عاملاً مهماً من عوامل شخصية الممثل المسرحي . فالخيال هو الذي يحرك الممثل ويقوده على خشبة المسرح بما يحمله من طاقة تحفز الأفعال الداخلية وتفّعلها ، وان خيال الممثل عند حسون لا يكفي في إخراج عمل مسرحي ناجح ، بل انه يدعو إلى أن يحمل المخرج خيالات لا حدود لها تساعد على بعث المتعة في العمل ، وفي ذلك يقول : " إن غياب المتعة والطراوة في تلك الإنتاجات تعود إلى افتقار المخرج المسرحي إلى الخيال المتوقد "[2]. ولهذا أولى بدري الخيال عناية كبيرة لا سيما في عمله المسرحي (الردهة) عندما أبقى المنظر المسرحي صامتاً لصالح الفعل الداخلي للشخصيات المسرحية التي أجاد مؤدوها بخيالاتهم ، ولم يكن المنظر المتناظر سوى عامل مساعد لإظهار الحالة التي يعيشها هؤلاء المرضى . وفي مسرحية (جسر آرتا) وجد بدري في هذه المسرحية صداً لمثاليته ، فهذه المسرحية حفلت بخيالاته اللامحدودة . فقد شيد فضاءً مسرحياً فخماً يحتوي على جسر وبيت البناء ، ولما كان عمل بدري يعتمد على الممثل كلياً ، لهذا جاء بستة عشر ممثلاً على خشبة المسرح ناط بهم مهمة التمثيل وشكلوا هؤلاء كتلاً " ثقيلة لا تقل ثقلاً عن موقع الجسر المباشر وهو الهيكل الأساسي للعرض الذي ينبغي أن يحاط بفضاء ويتصل بعمق يتناسب مع أهميته في العرض برغم استخدامه الذكي لمستوى الحركة في اغلب مشاهد العرض "[3]. وجعل العرض يحفل بالتشكيلات الحركية التي أفضت بها مخيلته وساعد على ذلك تمتع الممثلين الذين ساهموا في العرض بقدرة عالية على الخيال ولا سيما الممثل سامي عبد الحميد في مشهد التمثال الذي تحول إليه فوق الجسر من خلال الماكياج والإضاءة وقدرة الممثل على الخيال والثبات .

واسهم المخرج قاسم محمد برؤاه المسرحية الجديدة في ترصين الحركة المسرحية في العراق ، إذ لجأ هذا المخرج إلى التراث الإسلامي والعربي لينهل منه مادة حية لمسرحياته التي أراد من ورائها " تأصيل العرض المسرحي الشعبي المستمد مادة ووسيلة من الموروثات الشعبية "[4].

---

1 - سامي عبد الحميد ، ضوء جديد على هاملت ، في : مجلة الأقلام ، العدد (12) ، بغداد : 1974 ، ص 23 .

2 - بدري حسون فريد ، غياب عنصري الطراوة والمتعة في المسرح العراقي ، في : مجلة آفاق عربية ، العدد (7) ، بغداد : 1982 ، ص 135

3 - عبد الحميد كاظم الصائح ، جسر آرتا الطراز الخصب ، في : جريدة الجمهورية ، العدد (7455) ، بغداد : 1990 ، ص 7 .

4 - سعد اردش ، مصدر سابق ، ص 370 .

لقد حاول قاسم محمد أن يمزج بين التراث الإسلامي بوصفه فكراً ومضموناً لنص درامي مع شكلٍ مسرحي مستحدث " وان إحياء التراث لا تسري على اختيار أو إعداد النصوص المسرحية وإنما تعدتها إلى محاولة تقديم شكل عراقي متميز لتلك النصوص "[1]. ولعل المواجهة بين خياليّ النص (المدونة ومرجعياتها) ونص العرض لا تأسس روابط النصوص بين الغياب والحضور فحسب ، بل تقارن مناطق عدم التحدد في المدونة وفي العرض عن طريق قراءة ما وراء العرض ، وهذا ما فعله قاسم محمد في مسرحية (رسالة الطير) التي أعدها عن رسالة الطير للرئيس ابن سينا ورسالة الطير للإمام الغزالي ومن منطق الطير للشاعر الصوفي فريد الدين العطار ، إذ عمد إلى صياغة قصة رمزية لمجموعة من الطيور برئاسة الهدهد وكفاحها من اجل اجتياز الجبال الثمانية[2]. ويحسب الباحث أن اللجوء إلى الطيور والحيوانات الأخرى بديلاً عن الإنسان هي محاولة من المخرج لوضع عملية البحث الحقيقية في إطارها الفلسفي وإيجاد إجابات شافية ومؤكدة عن ماهية الإنسان ووجوده الحقيقي والنفاذ إلى تخوم ما وراء العلاقات الصورية الخيالية المؤثثة للعرض المسرحي بوساطة مجموعة من الدلالات التي توحي بسفر داخلي عند الإنسان العربي واغترابه ، وهي تجربة تذكر بتجربة المسرحي بيتر بروك في مسرحية (اجتماع الطيور) ، وفي ذلك يقول سامي عبد الحميد : " إن الإضافة التجريبية لهذا الفنان تكمن في قدرته على استنتاج سينوغرافيا عربية ، مكان وفضاء يلامسان الروح العربية ، أداء تمثيلي يقترب من التشبيه بالإضافة إلى الارتقاء باللغة العربية إلى مستويات درامية تتناسب وتتفق مع عمل الخشبة رغم وقوعه في مطبات السجع والتسجيع المصنوع أحيانا[3].

اعتمد قاسم محمد في عرضه هذا على مفردة منظرية هي (العصا) فضلاً عن مجموعة من الأوراق البيض والستائر الشفافة والحروف العربية المرسومة على الأجساد . إن مجموع هذه المفردات المنظرية تشكل صورة متخيلة أراد مؤسسها من ورائها تحديد ما هو ملموس من خلال تلك المفردات وإعادة تشكيلها جمالياً لتعبر عن مواقف وأحداث درامية تمر بها الطيور . إن اهتمام المخرج بالصورة البصرية للعرض التي تتشكل من مجموع تركيبات المفردات المنظرية ولا سيما حزمة العصي منها وقد سلطت عليها الإضاءة المركزة ، إنما جاء متماشيا مع تغير مدلولات الدال الواحد مثل دالة العصا التي تأخذ مدلولات الأجنحة مرة وأسلحة وصلبان في مرات أُخر ، فهو يزحزح العلامة من سياقها المتعارف عليه إلى انساق دلالية مستحدثة ، وان هذا التغيير العلاماتي أراد من ورائه المخرج أن يصعق المتلقي بفداحة الحدث ، فهو يقول : " أنا أفاجئ المتلقي بما لا يتوقع [4]، ومن ثم إزاحة خيال المتلقي نحو نقطة معينة تحث عنده مستويات التخييل والتفكير .

والحق أن مسرحية رسالة الطير تعبر تعبيراً صادقاً عن خيالات قاسم محمد ، فقد أراد من ورائها أن يقول انه ليس هنالك ثمة تعارض بين المدرك والمتخيل ، بل أن وحدة الوجود واحدة وتعود في أصلها إلى عمق اللاشعور عند الإنسان عندما يطفح ظاهرياً ، إذ مهما كان من ازدواج الموضوع الجمالي بسبب ما يحتويه من معاني مستترة ، فانه لابد من تذكر أن صورة العرض المتخيلة هي صورة حقيقية .

ومن تجارب الثمانينيات في المسرح العراقي تجارب المخرج عوني كرومي التي أغنت الواقع المسرحي آنذاك ، فقد لجأ هذا المخرج إلى " إسقاط الواقع المعاش في النص والعرض وخلق سمات المسرحية الشعبية ذات المفهوم النقدي الاجتماعي "[5].

---

1 - سامي عبد الحميد ، تطور الظاهرة الإخراجية في المسرح العراقي ، مصدر سابق ، ص 123 .
2 - علي مزاحم عباس ، قراءة بصرية لرسالة الطير ، في : جريدة الثورة ، العدد (5225) بغداد : 1986 ، ص 6 .
3 - سامي عبد الحميد و شفيق المهدي ، المسرح التجريبي في العراق ، في : مجلة آفاق عربية ، العدد (3) ، بغداد : 1992 ، ص 79 .
4 - علي مهدي ، قاسم محمد يبرئ الجمهور ويتهم الفنان ، في : مجلة ألف باء ، العدد (842) بغداد : 1984 ، ص 55 .
5 - عوني كرومي ، تجربتي في المسرح ، في : مجلة الأقلام ، العدد (6) ، بغداد : 1980 ، ص 200 .

إن العرض المسرحي عند كرومي يشكل لعبة ذات دلالات اجتماعية إنسانية ، ولهذا فهو يولي المتلقي عناية كبيرة في مسرحه ويشركه أحيانا في لعبته هذه ، وفي ذلك يقول : " الجمهور في الوسط والعرض على مدار المحيط حيث تعطي الإمكانية للمشاهد بان يحدد بذاته موقع الرؤية ورغبته في المشاركة والتعامل مع العرض ليس كلعبة ترف بل أن المشاهد هو نفسه ممثل عندما يتحرك بحسية وذهنية مع الأحداث والحالات التي تعرضها وتجسدها الشخصيات والموضوع "[1].

إن كرومي الذي يتبنى المسرح البريختي فكراً وتطبيقاً في عدد من مسرحياته (غاليلو غاليليه) و (الإنسان الطيب) و (كوريولانس) ، اتجه بخياله في مسرحية (ترنيمة الكرسي الهزاز) صوب معمار قديم ليتخذ منه مكاناً لمسرحيته عملاً بمقولة بريخت أن ثورة المسرح تبدأ من المكان . فقد وجد المخرج في طرازية البيت البغدادي القديم حلم خياله الذي يقيم تجمعاً طقسياً يؤثر في المتلقي ويقسره على التخييل ومن ثم الإحالة إلى انساق أخرى تأويلية عن طريق إقامة مستويات حركية مختلفة ليس من الممثلين فحسب بل من المتلقين الذين حفل بهم المكان بكليته في الغرف والسطح ليخلق جواً خيالياً عن طريق حركة المستويات والمسطحات والكتل والأشكال إلى مستوى جديد من التكوينات البصرية ، وفي ذلك يقول كرومي : " عندما يخرج المشاهد من العرض المسرحي وتجول في خاطره شتى الأسئلة ويسترجع ما رآه وما سمعه خلال العرض ، إنما يكون قد شارك في العرض إذ أن المشاركة تعني الكثير فهي تعني أن المشاهد يشترك في حواسه وفي ذهنه مع ما يقوم به الممثل وما يحتويه النص أو العرض المسرحي بصورة عامة "[2].

إن خيالات كرومي في مسرحية (ترنيمة الكرسي الهزاز) تنبثق من لحظة اختيار المكان ، فالمكان هنا يشكل وحدة ضغط على نفسية الشخصيات بما يبعثه لديها من خوف وقلق واستدعاء للذكريات لا سيما وهي تمر بحالة من الاغتراب . فالصورة البصرية والسمعية للعرض تتشكل من مجموعة دلالات تشير إلى مدلولات غير سياقية أحيانا وتخرج عن إطارها المتعارف عليه لتصدم المتلقي بفعل عياني رمزي يحيله إلى جوهر الصورة الطقسية المتخيلة بفعل تلك الموجودات والعناصر المكملة وان بدت تلك العناصر غير تلقائية . بمعنى أنها لم تكن تمتلك روح العفوية ذلك لأن كرومي كان يريد أن يخلق علاقة مع المتلقي من موقع مغاير ويحثه على إعادة إنتاج قراءة العرض بموجب تخيلاته وتأويلاته . ولذلك سمح كرومي لنفسه أن يضع خيالاته موضع التنفيذ عن طريق إقامة شعائر طقسية تحيل إلى الطقوس العراقية القديمة وإلى الطقوس العربية والإسلامية .

وتعد تجارب المخرج فاضل خليل من الأهمية بمكان في مسرد المسرح العراقي ، إذ هو يركن إلى الموروث العربي في أعماله أملاً في تحقيق عرض مسرحي عراقي الهوية ليس بواسطة النص فحسب بل عن طريق عناصر العرض الأخرى بدءً من المنظر إلى الأزياء مروراً بالمكملات الأخرى . إن ميزة خليل تتأتى من "محاولته صهر التجربة المحلية للعرض مع توجهات وطموحات العرض الأوربي . انه يعمل من اجل المواءمة بينهما في عروض مسرحية تقع وسطاً بين تطلعات وخيالات عراقية – عربية من دون أن تنسى خزين العرض الأوربي "[3]. يؤكد خليل في إخراجه المسرحي على حركية الصورة وديناميكيتها لأنها تعبير عن المضمون المشترك الذي يخلق الصورة الكلية ، وبذلك يقترب من صياغات المخرج فاختانكوف التي يسميها الواقعية السحرية الخيالية . فهو يؤسس حالات بصرية تصبح مع مرور الأحداث مادة لاستجابة المتلقي ورد فعله كما هو الحال في تحليق السجين مثل الطير في مسرحية (اللعبة) ، فالصورة المؤثثة هنا تحل محل اللغة وعلى المتلقي أن يميز الرموز ويتخيلها ومن ثم يستنبط

---

1 - المصدر نفسه ، ص 200 .
2 - المصدر نفسه ، ص 200 .
3 - سامي عبد الحميد و شفيق المهدي ، مصدر سابق ، ص 80 .

أنماطها . لقد أسس خليل فضاء مسرحية اللعبة بطرازية خيالية تتحول فيها العلامات من أيقونات إلى إشارات ورموز (تحول علاماتي) مما يمنح الفضاء سعة ويجعل المتلقي يتخيل الأشكال ويؤولها . وفي مسرحية (سيدرا) يحقق خليل الواقعية السحرية التي آمن بها عن طريق الارتماء في أحضان الواقعية مضموناً ، وخيالياً على مستوى الشكل المسرحي من خلال الربط المنظم للنموذج الأسطوري والرؤيا الإخراجية المعاصرة . لقد حاول المخرج أن يبهر المتلقين منذ اللحظة الأولى للعرض بواسطة تكثيف الرموز المنظرية والسمعية ، فقد اغرق المخرج العرض بحالة من التوتر والترقب بواسطة الأصوات الموسيقية والبشرية والإضاءة الساحرة الموحية بالماضي السحيق ، ثم تقدم الموكب في تحرز وإعياء وكأنه ظلال للبشرية السالفة . لقد عول خليل كثيراً على التفجير الداخلي لشعور الممثلين الذي تمخض عنه حركة خارجية وحالات شعورية ذات تشكيل دلالي معبر في لغة التكوين البصري والصوتي للمشهد الذي رافقه تدفق واضح ومكثف في الرموز المنظرية المعبرة عن خيالات المخرج . كما افرغ فاضل خليل مسرحيته من المكان والزمان وجعلهما ظرفين متخيلين عن طريق دلالات الأزياء التي تخيلها المخرج ، فجعلها خشنة الملمس للرجال وحريرية الملمس للنساء ليجمع ذلك التناقض بين الشخصيات ومكملاتها ليعطي انطباعاً عن كونية الحدث المقدم وانتمائه إلى كل الأمكنة والأزمنة .

عززت تجارب عقيل مهدي المسرحية خط سير المسرح العراقي عندما سعى الى " الارتجالية المنظمة "[1] القائمة على تقديم عروض مسرحية تعتمد الشخصيات الواقعية الحية ومن ثم إعادة تصويرها مسرحياً بصور مختلفة مثل (السياب) و (يوسف العاني يغني) و (برج بابل) . إن المبدأ الذي ينطلق منه المخرج في بناء مشهدية الصورة يرتكز على مبدأ الاتصال الحقيقي بين المتلقي والعرض ، فهو يؤكد على (التخييل) في لحظة العرض . بمعنى أن العرض عنده فعل بعدي لتصور قبلي عند المتلقي ، فالسياب لم يكن ماثلاً في العرض على خشبة المسرح بقدر ما أزاح المخرج خيال المتلقي صوب الذاكرة (فعل قبلي) واستنهاض مخزوناته عن السياب ومن ثم إعادة إنتاج الصورة البصرية والسمعية أمامه (فعل تخييلي) . فالمخرج يسعى الى عرض يصدم المتلقي بشدة واقعيته ، إلا أن هذه الواقعية ليست الواقعية التشخيصية بل هي واقعية خيالية قائمة على غرائبية في تأثيث المنظر المسرحي الأمر الذي يحيل المتلقي الى منتج ثانٍ للعرض (فعل قراءة ثانية = تخييل) وهذا ما فعله في عرض (جان دارك) . إذ أثث الفضاء المسرح بعناصر منظرية متناقضة حسياً إلا أنها متآلفة فكرياً (إطارات سيارات ، حبال ، سلالم ، علب ، صفائح حديدية ، ...) فهي كلها تدخل في يوميات الإنسان إلا أن هذا التدخل ينتج منه عقيل صورة ثانية قائمة على تخيل (بعدي) لتصور ايقوني لعناصر المنظر عند المتلقي . وعكست مسرحية (الغوريلا) عن تخيلات عقيل وكيفية تعامله مع دواخل النفس الإنسانية بصرياً ، أي أن العرض سعى الى البوح بما تكتنف النفس من نوازع تعبيرية داخلية بهيئة خارجية ، فهو قد كد في انتخاب مشهدية صورية تعكس شدة تخيلاته عن طريق استخدام الإضاءة التعبيرية والأزياء فضلاً عن التشكيل الحركي للممثلين ، مما أعطى العرض صورة واقعية خيالية يغلب عليها الطابع الفنتازي .

المبحث الثاني : (تحليل العينات)

اولاً : مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من ثلاثين* مسرحية وهي العروض التي قدمت على مسارح بغداد ولجهات إنتاج مختلفة ، والتي تمكن الباحث من حصرها بحسب علمه .

ثانياً : عينات البحث :

قام الباحث باختيار أربع عينات بوصفها نماذج مختارة** :

---

1 - سامي عبد الحميد و شفيق المهدي ، المصدر السابق ، ص 80 .

* - ينظر مجتمع البحث في ملحق رقم واحد .

ت	اسم المسرحية	المؤلف أو المعد	المخرج	مكان العرض	السنة
1	مكبث	شكسبير	صلاح القصب	كلية الفنون	1999
2	أيام ذاهبة	رعد كريم عزيز	علي رضا	منتدى المسرح	2000
3	منزل شاعر	جبار المشهداني	جبار المشهداني	منتدى المسرح	2000
4	نار من السماء	علي طالب	علي طالب	مسرح الرشيد	2000

وتم اختيار العينات بموجب المسوغات الآتية :

1 – اقتربت العروض المنتخبة من هدف البحث أكثر من غيرها لا سيما وان هذه العروض جاءت متباينة في طبيعتها من حيث المرجعية النصية وتقنية كتابتها .

2 – تباينت العروض في اعتمادها على عنصر الممثل ، فمسرحية (مكبث) اعتمدت على عدد من الممثلين ، في حين اعتمدت مسرحية (أيام ذاهبة) على ممثل واحد (مونودراما) ، بينما اعتمد مخرج مسرحية (نار من السماء) على عدد كبير من المؤدين والراقصين ، بينما لم تحض مسرحية (منزل شاعر) بأي ممثل .

3 – حصدت مسرحيتان من مسرحيات العينة على جوائز محلية مهمة عند عرضها كما هو الحال في مسرحيتيّ (أيام ذاهبة) و (نار من السماء) .

4 – حققت مسرحيتا (مكبث) و (منزل شاعر) إثارة عند عرضهما لطبيعة المعالجة الفنية

5 – توفر أشرطة التسجيل والصور الفوتوغرافية لعروض العينة .

6 – تسنى للباحث مشاهدة هذه العروض في وقتها .

ثالثاً : أداة البحث :

اقتدى الباحث بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها معايير تحليلية فضلاً عن الأشرطة الصورية والصور الفوتوغرافية .

رابعاً : منهج البحث :

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي وذلك لملاءمة هدف البحث .

** - تم اختيار العينات بالاتفاق بين المشرفيّن والباحث .

مسرحية مكبث*

تأليف : وليم شكسبير اخراج : صلاح القصب **

تعد مسرحية (مكبث) من بين أهم مسرحيات شكسبير التراجيدية ، بل لعلها أعمق تراجيدياته " تصويراً كاملاً للإنسانية ، لآفاقها وقدراتها ، لجذورها وثمارها ، في إطار محدد "[1] .

يعرض شكسبير في مسرحيته صورة لمعركة خاصة في حرب كونية شاملة محفلها روحيّ مكبث وزوجته ، هذه الروح التي تتقلب من حال إلى آخر بأبسط المؤثرات ، فهي قلقة لا تركن إلى الاستقرار ، هدفها غير محدد يتغير مع تغيّر أهوائها . فالشخصيتان بحكم منشئهما الاجتماعي تتطلعان بكل ما فيهما من قوة إلى العرش ولا طموح لحياتهما إلا في اتجاه هذا الهدف ، وهذا ما جعل الناقد (شو كنغ) يصف الشخصيتين قائلاً : " إن شكسبير قام بتجربة جريئة مع شخصية تتمازج فيها صفات ظاهرة بقوة ، تكاد تستثني إحداها الأخرى . فَيَخْلقُ بطلاً كمكبث ، جبان أخلاقياً تنقر برأسه زوجته لمدة ، وفي لحظات الحرج توبخه زوجته كأنه صبي في مدرسة ، ولكنه من الناحية الأخرى أسد هُصَوْر في المعركة . أو أن هذا الشخص نفسه فيه من الوحشية ما تجعله يقتل ملكاً هو ضيف عليه ، ولكنه يُبقي نبلاً في روحه – أو خوفاً غيبياً من القدر – ليشعر بعار اغتيال صَحْيَتَهُ وهو نائم ، شعوراً عميقاً يَسْطُ عليه الفكرة بأنه قد استحق عقاباً هو الأرق الأبدي "[2]. فالمسرحية تعالج فكرة الصراع بين الخير والشر ، صراع الهدم مع الخلق ، إنها صورة نادرة لّلعنة التي تحل بالإنسان .

لقد سما شكسبير بخيالاته في المعالجة الدرامية لهذه المسرحية ، فلكي يُظهر صورة مقنعة لّلعنة وعقابها ، توجب عليه أن يصف الخير الذي ضحّى به مكبث ويخلقه ، ولذا ليس ثمة مسرحية أخرى يقدم بها الشر بمثل هذه القوة ، زيادة على ذلك ليس ثمة مسرحية أخرى تمثل الخير المقابل بمثل هذا الإقناع ، وهذا ما وضح جلياً عن طريق تخيّل شكسبير للشخصيات المسرحية .

تدور حبكة المسرحية فوق خط الصعود والهبوط الذي ترسمه المأساة الشكسبيرية عندما تتمسك بموضوع السلطة الذي لعله يرمز إلى أطراف الوجود بالذات ، بدءاً من الآمال المتفتحة

---

* - قدمت على ساحة قسم المسرح في كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد في 12 / 5 / 1999 . وهي إنتاج مشترك بين كلية الفنون الجميلة ولجنة المسرح العراقي .

** - صلاح القصب : ولد في بغداد عام 1945 ، تخرج في معهد الفنون الجميلة بغداد عام 1964 ، وفي كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد عام 1968 . درس الإخراج في معهد (كارجياله) المسرحي في رومانيا ، وحصل على درجة الدكتوراه عام 1980 عن أطروحته الموسومة (فلسفة التمرين بين ساندا مانو وبيتر بروك) . اخرج للمسرح عدداً من المسرحيات لعل من أهمها (الملك لير) و (أحزان مهرج السيرك) و (العاصفة) . عرف عنه تنظيراته في مسرح الصورة .

1 - فيتو باندولفي ، تاريخ المسرح ، ج3 ، ترجمة : الياس زحلاوي، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 1984 ، ص112 .

2 - كينيث ميوار ، مقدمة مسرحية مكبث ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، الكويت : وزارة الإعلام ، 1980 ، ص 33 .

وانتهاءاً بالهزيمة الأخيرة التي ترافق الموت . فصراع الزوجين من اجل السلطة سيقودهما منتصرين إلى العرش ، ولكن العدالة ستأخذ مجراها وسيدفعان ثمن مساوئهما .

لبّت مسرحية (مكبث) طموحات المخرج صلاح القصب بما تحمله من صور فنية وفكرية ترفد خيالاته وتُسْهِل غرضه المسرحي القائم على فعل الصورة من جهة ، علاوة على أنها تقدم شكلاً خارجياً للذات الإنسانية المعذبة التي تعاني الأمرّين من جهة أخرى . فغزارة الصور وتحولاتها وصراعات الشخصيات الداخلية أعطت المخرج دفقاً في الإخراج ، ولا سيما أن القصب يسعى دوماً إلى نقل المألوف بصور غير مألوفة مما يزيد من وقع الفعل التجريبي على تخييلات المتلقي . فالعرض في مسرح الصورة يستبعد " أي عنصر من عناصر البناء المنطقي التي تستخدم عادة في العرض المسرحي التقليدي كما انه يلغي قدر المستطاع أي شكل من أشكال الحوار ويستعيض عنه بلغة الحركة والتكوين والإيماءة (1) .

فالقصب في عرض (مكبث) لم يقتصر في رؤاه الفنية على تغيير نمطية الحدث المسرحي الذي رسمه المؤلف (التراتبية في التقديم والتأخير) ، بل انه سعى إلى تحليل الحدث الدرامي وتركيبه وبعثه من جديد على وفق تخيّلاته الفنية ومعطيات العصر مما منح النص الشكسبيري تأكيدات مضافة وقيماً فكرية . فهو يعلن أن القراءة الإخراجية في (مكبث) تتحرك ضمن فضاءين : أحدهما فضاء مغلق تؤسسه بنية النص الشكسبيري ، والآخر فضاء مفتوح تؤسسه قراءته ضمن فعالية إيقاظ النص من سكونيته ومن أزمنته إلى أزمنة العرض التي تتأسس من خلالها بنية العرض . فهو يستحضر النص ويقذف به إلى آتون العصر بكل كثافته ورموزه التي تشكل بنيته وحركته ، فعلاقته بالنص ليست علاقة نقل أو قراءة ثانية ، بل هي تغييب النص أولا وتأسيس قراءة أخرى ، قراءة جوانية تلتقط سرية علامات النص ورموزه ودلالاته . بمعنى آخر هو يقرأ قراءة استيقاظية تلتقط نداءات النص السرية غير المعلنة ، وعلى وفق هذه القراءة يحدد خارطته الإخراجية . وعليه يقرر أن الصورة التي يطمح إلى خلقها لا تلغي المؤلف بل تقرأه بشكل يمنحه الوجود المستمر المرتبط بزمن متحرك كما تمنحه فلسفة العصر ، ولذلك فهو قرأ المدّونة الشكسبيرية قراءة غير تقليدية لا تطمح إلى التشخيص العياني بقدر ما هي قراءة تأملية خيالية مرتبطة بزمكان آخر لا ينتسب إلى المدونة وإنما ينتسب إلى كل العصور . ولذلك انتهى القصب إلى زحزحة النص الشكسبيري من تخومه عندما فككه إلى لوحات مستفيداً من ثيمة موضوعته* .

اعتمد القصب الفضاء منطلقاً أساسياً في صياغة العرض وتنفيذه من خلال افتراض فضاء وأجواء معاصرة ، وعلاقات وبنى مشهدية غريبة ومثيرة ذات منحى سريالي وخيالي تشير إلى دلالات متباينة ترتبط بإيقاع العصر واشكالياته ومناخاته ، فهو يستبدل شعر الحوار بشعر الفضاء الذي يمكن أن يتحقق عنده بوساطة حزمة من الخطوط والأشكال والألوان التي توجد في الفنون ، بل انه يلجأ إلى كل معطى في الطبيعة ومن ثم استغلال تحولاته الايقونية . فهو يجعل العلامة المنظرية في حالة تحول دينامكي (علاماتي ، مكاني) لتخلق مع حركة الممثلين صوراً مكدسة بالدلالات التعبيرية الخيالية والاستفادة منها في تأثيث فضاء العرض المسرحي . فمسرح القصب يعتمد الصورة الحية الثابتة والمتحركة بوصفها لوناً من ألوان التواصل بما تخلقه من إثارات مدهشة خيالية ، فهي " عالم سحري ، والسحري له طقوسه والدخول إليه يُعد لحظة اندماجية مع العالم الحلمي ، عالم الميثولوجيا والرموز والأساطير ، انه التدحرج إلى بدائية الفن حيث ينصهر الكل في الخلق لتولد اللحظة العليا بلحظة التوحد ، ففي هذه اللحظة تكون الصورة في أوج طقسيتها ، إنها حالة من التجلي تتوثب إلى المطلق في تحديد الشكل والجمال الذي يفجر

---

1 - صلاح القصب ، ما وراء الصورة ، في : مجلة الأقلام ، العدد (2) ، بغداد : 1990 ، ص 64 .

* - اعتمد سيناريو عرض مسرحية مكبث على موتيفات استلت من فصول مسرحية مكبث لشكسبير .

المضمون الذي نبحث عنه ، فهي بناء إنشائي ، أشكال جديدة ، أجزاء مفككة ، البدائية ، المشاعر ، الحياة ، الفكر فلسفة "[1] .

إن المخرج ببحثه الصوري في عرض (مكبث) إنما ينطلق من رؤية فلسفية تخصه مستوحاة من النص لكنه يقدمها بصيغ خيالية شفافة ، فهو يرفض بشدة كل إغترابات الإنسان وعذاباته ، ولذلك كدّ في تخيلاته للمشهد الصوري ومزج بعمق بين سحر الكلمة والفعل الفسيولوجي للممثل والفضاء الغرائبي ليبني إيحاءات عميقة بعيداً عن الصيغ الكلائشية للمسرح المألوف . معوّلاً في الوقت نفسه على تفجير مكامن التفكير والخيال والحلم في العقل الباطن وتحويل الخاص إلى عام للانطلاق نحو أشكال وقيم جديدة وهذا ما بدا واضحاً من تأثيثه الفضاء المسرحي بعتيق العناصر وجديدها . فالعرض يفصح عن قدرات القصب في الجمع والتركيب والتأليف بين القديم والمعاصر ، بين متناقضات وأشكال بدائية وطقوسية كأنها مستلة من أعماق اللاشعور (سيارة باص ، سيارة فولكس واغن ، حاوية نفايات ، سكلة بناء ، سلالم ، دراجة بخارية ، رجال مطافئ ، برج ، ، تجهيزات عسكرية ، شخصيات) . فضلاً عن ذلك قدرته على اختيار رقعة الشغل المسرحي (ساحة قسم الفنون المسرحية وحديقته) بطريقة تمنحه ديناميكية العمل وحرية الحركة انطلاقاً من فلسفة المكان المفتوح وطبيعته بوصفه مكاناً قابلاً للتأويل ويحقق في الوقت نفسه مقدرة على استيعاب مستويات التكوين البصري لفضاء العرض المفتوح . وعلى وفق ذلك يصبح الباعث على الحركة والفعل الجسدي التعبيري ومركز الإرادة ومصدر الأوامر لمعظم فعالية الإخراج لديه هو الخيال وتجلياته .

إن مشهدية الفضاء في هذا العرض ما هي إلا صورة خيالية تخلو من كل منطقية على الرغم من اعتمادها على مرجعية نصية وعلى أسس حسية (أثاث العرض)* بوصفها المنطلقات الخام التي بنى منها المخرج صورته المسرحية ، ولكن هذه المرجعية النصية والحسية لا تعني التقليد الأعمى أو الانعكاس الحرفي لدال من الدوال بقدر ما هي صورة ناجمة عن تفاعل المدركات الحسية مع الخيال . وفاعلية الخيال لا تعني محاكاة المعالم الحسية وإنما تعني إعادة اكتشاف العلاقات الكامنة وتشكيلها بين المدركات والعمل على جمع العناصر المتنافرة والمتباعدة - الحلم الحقيقة ، الخيال الواقع ، العتيق الجديد ، الطويل القصير ، المستطيل المحدب – بهيأة مستحدثة جذابة معتمدة على آليات القص واللصق .

فالصورة في (مكبث) تخلق شعوراً مدهشاً لبيئة لا نجد لها مثيلاً في منطقها وأفعالها وإيماءاتها المتداخلة ، فعلى الرغم من أن النص الشكسبيري يحفل بالخيال إلا انه فيه قدر من الواقعية والمعقولية ، غير أن القصب يُحيل هذا القَدْر من الواقعية إلى خيال محض ، فالعرض يخلق شعوراً عند متلقيه لا يمكن معه إلا البحث عن معطىً مشابه له في الخيال والأحلام لأنها صورة تنتمي إلى عالم الغيب . فمشهدية الحدث في (مكبث) إنشاء منظري ينبثق آنياً من الذي يعقبه مؤسساً لّلذي يسبقه ، انه حركة بنائية ديالكتيكية لا تعترف بالسكون ، وكما يقول القصب فان الصورة المسرحية هي " الوجه الآخر للشعر حيث أنها تنطلق من ذلك التأمل والخيال ، وهي أيضا انفجار لا شعوري . وهي كالحلم تبدع شعراً مسرحياً منبثقاً من اللاوعي المخزون "[2] .

لقد سعى المخرج جاهداً إلى جرّ المتلقي إلى المشاركة الوجدانية في العمل بوساطة انسياقه مع قوة الحدث المسرحي الدافع إلى ترك العنان لخياله والسباحة معه في اتجاه العرض ، مستجيباً في الوقت نفسه لكل ما يصادفه في الطريق ليس بوصفه أجوبة لمشاكل ستحل عند نهاية المسرحية ولكن كإسهام في تجربة يعيشها في خياله حتى النهاية عندما يتكشف للمتلقين كل شيء . فالعرض يزخر بالتساؤلات التي أراد من ورائها المخرج النهوض بالقدرة التخييلية عند المتلقي

---

[1] - صلاح القصب ، ما وراء الصورة ، مصدر سابق ، ص 65 .

* - صمم منظر العرض المسرحي الدكتور عباس علي جعفر .

[2] - صلاح القصب ، مسرح الصورة ، في : مجلة أسفار ، العدد (8) بغداد : 1985 ، ص 159 – 160 .

، ولذلك حاول المخرج العمل على مبدأ (الإحالة والتأويل) ، أي حث المتلقي على إعادة إنتاج القراءة بموجب معطيات العصر الراهن الأمر الذي يجعله مشتركاً في آليات اللعبة لا شعورياً .

عمّق القصب من مشهدية الصورة في مسرحية مكبث عن طريق فعل الحركة وتعاقبها ، فهو لا يركن إلى السكون حتى في العلامات الثابتة (الأشجار الطبيعية في ساحة القسم + بناية القسم وملحقاتها) ، بل يسعى إلى إشراك الكل في تأثيث مشهدية الصورة برغم تنافر الأجزاء المؤثِثة أحياناً انطلاقاً من مبدأ أجازه لنفسه يفترض أن " الصورة تبدأ من حالة شكلية فوضوية قلقة لتنتهي إلى حالة أكثر قلقاً بالنسبة لحركتها في ذاكرة المشاهد ، حركة لا شعورية "[1]. وهذا ما سار عليه القصب في المشهد الثالث من الفصل الثاني عندما شظى المشهد إلى لوحات تتحرك كلّ واحدة منها بمفردها إلا أنها تشترك مع الكل في سياق الفعل . ففي خلفية الساحة تشتغل مجموعة للبحث عن الجريمة محاولة في الوقت نفسه التكتم على مرتكبها ، وعلى المنصة الوسطى (السكلة) تهتف أحدى الشخصيات لإبلاغنا بالحدث الجلل متعرضةً في الوقت نفسه إلى محاولة الإسكات العمد عن طريق الدفع والإسقاط من المنصة (صورة رقم 1) ، في حين تتحرك مجموعة ثالثة في مقدمة الساحة بشكل لولبي لتزيد من حالة الترقب والدلالة على التصعيد في الموقف (صورة رقم 2) . ولا يكتفي القصب بذلك بل حاول أن يدعم الموقف عن طريق قطع الشجرة بشكل وحشي للدلالة على العنف وعلى موقف الإنسان من المخلوقات التي لا يتوانى عن الاعتداء عليها ، فضلاً عن ذلك لجأ إلى إدخال السيارات إلى الحدث ليزيد من حدة الفعل مضافاً إلى ذلك إعطاء الحدث صفة المعاصرة (صورة رقم 3) . غير أن القصب لم يكتف في رسم الفضاء الصوري المعبر عن شدة الحدث وعظمته بذلك التأثيث فحسب ، بل انه زاد من أجاجة الموقف عندما ادخل حاوية النفايات وإشعالها ليعطي دلالة على احتراق العالم ، اغتراب الإنسان ولوعته ، انحسار القيم والمثل ، وهي ثيمة ركز عليها شكسبير ملياً في هذا المشهد وعبّر عنها خير تعبير على لسان الليدي مكبث ، الأمر الذي جعل القصب يؤكد هذه الثيمة صورياً :

أبح هو الغراب نفسه الذي
ينعق عن دخول دنكن الميت
تحت شرفات قلعتي .عليّ بك أيتها الأرواح
التي ترعى خطط القتل والدمار ، وانزعي جنسي
عني هنا ،
واملأيني بأعتى القسوة من رأسي حتى القدم ،
فأطفح بها ! أغلظي دمي ،
سدي المسرب والممر على كل رحمة ، فلا يزورني من الطبيعة وازع من شفقة
يزحزح مأربي الرهيب ، أو يقيم سلماً بينه
وبين تحقيقه ! تعالي إلى ثديي المرأة مني ،
وأبدلي حليبهما بعلقم ، يا وصيفات القتل ،
حيثما أنت بكياناتك التي لا ترى ،
ترعين كل انتهاك للطبيعة ! تعال أيها الليل الكثيف ،
وتسربل بأحلك ما في جهنم من دخان
لكي لا ترى مديتي الماضية الجرْح من طعنتها ،
ولا تنفذ السماء بعينها غطاء الظلام ،
فتصرخ : ((كفى ، كفى !)) [2] .

إن اللوحات بأجمعها عملت على تأثيث فضاء صوري حلمي لا يمت إلى المشهد الشكسبيري بشئ إلا في موقفه العام ، بمعنى أن القصب حاول أن ينشئ صورة متخيلة في كل

1- صلاح القصب ، ، ما وراء الصورة ، مصدر سابق ، ص 64 .
2 - وليم شكسبير ، مكبث ، مصدر سابق ، ص 76 .

مجسماتها معتمداً على فكرة شكسبيرية له الفضل في تحويلها من فكرة قديمة تعود إلى العصر الإليزابيثي إلى فكرة معاصرة .

وحقق القصب حلمه الصوري هذا عندما حاول أن يعوم الزمن في العرض ويبقيه زمناً مفترضاً مفتوحاً يحقق إعادة الإنتاج الصوري عند المتلقي ويحفز تخييلاته . فتعويم الزمن منح المخرج ديناميكية في فروضه ، فهو لا يركن إلى المماثلة الايقونية في نقل الحدث الشكسبيري ، بقدر ما يأخذ الفكرة الشكسبيرية ومن ثم يعيد إنتاجها من جديد اتساقاً مع الزمن المفتوح . فالزمن في عرض (مكبث) زمن غير آلي لا تعتقله الساعات ولا يعتمد الترتيب المنطقي ، ولذلك تتحرر فيه الصورة من سلطة الزمن وتصبح فعلاً شفافاً كالحلم والأسطورة . فالقصب أراد لزمن العرض أن يكون زمناً يعبر عن الزمن الماضي والزمن الذي لم يأت بعد ، فالزمنان يخضعان عنده للتشكيل مَثَّلَهُما في ذلك مثل المكان الداخلي ، لذا فان الرؤية التجريبية عند القصب منفية من جحيم الحاضر ، مرافقة له وتتحرك في زمن لن يشهده . فالزمن في هذا العرض زمن مجهول بكل مقوماته ، فليس ثمة ما حدث وما لم يحدث في هذا الفضاء البصري الذي تتداخل فيه الحدود ما بين الأزمنة والمكان ليصبح العرض هو المكان الشعري الذي تتوحد فيه الذات مع عناصر الطبيعة وكائنات الكون . فالزمكان في هذا العرض له حضور شبه فوضوي يحرر مخيلة المتلقي ويبعدها عن المناطق المأهولة الآمنة كما يتحرر من لحظة المكاشفة مع العقل الواعي والقصدية المنطقية التي لا تطاق . غير أن القصب في أحيان - كما في بداية العرض - يقرن الزمن بمؤثر سمعي ، مما يعطي انطباعاً لدى المتلقي بان الزمن محدد ، وان المؤثر ينبئ عن الزمن الآتي لا سيما وان الإحالة إلى بدء العد التنازلي للإقدام على عمل معين يبدو جلياً ، ومن خلال عملية الاتساق هذه يعلن الزمن حضوره :

صفير البوق الأول	دخول رجل يبحث عن شئ ما
صفير البوق الثاني	دخول مكبث في سيارة قديمة
صفير البوق الثالث	دخول الليدي مكبث في سيارة قديمة
صفير البوق الرابع	نزول مكبث وبانكو من السيارة
صفير البوق الخامس	لقاء مكبث وبانكو بالساحرات

ولكي يحقق القصب تعويم الزمن تحقيقاً كاملاً لجأ إلى تعويم المكان أيضاً ، فهو لم يتقيد تقيداً تاماً بالمكان الشكسبيري ، بل انه عول على ديناميكية المكان في المدونة ومن ثم انطلق من هذه الديناميكية في تخيل مكان الحدث . والحال أن القصب وفق توفيقاً كبيراً في انتخابه مكان الشغل المسرحي ، فهو مكان مفتوح ويحتوي على أثاث طبيعي خدم الحدث المسرحي من جهة (الأشجار = الغابة ، الساحة = الصحراء) ، فضلاً عن امتلاكه خاصية التأويل والانفتاح في القراءة عند المتلقي من جهة أخرى .

منح القصب الممثل حرية تامة في الاستقراء والتخيل والابتكار خصوصاً وانه يأخذ بعين الاعتبار أن النص المسرحي عبارة عن مجموعة بؤر تشع باتجاهات مختلفة عبر إبداع الممثل وخيالاته . فهو يرى أن الممثل لا يقدم الدور أو الشخصية بمعناها المحدد والنسبي القائم على المماثلة مع الشخصية في المدونة ، بل انه يقدم الإنسان المسحوق في وجوده المفتوح على المطلق . ومن اجل ذلك قلل القصب من فعل الممثل الداخلي في المسرح لصالح الفعل الخارجي المساهم في تكوين السينوغرافيا ، فهو ليس أكثر من أداة تساعده في تحقيق المشهد الصوري ، وهذه المساعدة تتأتى عن طريق حركة الممثل الخارجية وفعله الأدائي الذي لا يركن إلى اللغة المنطوقة إلا في لحظات محددة ، في وقت طالبه أن يدخل ضمن تشكيلات الصورة الخيالية ليدعمها ويزيد من فاعليتها ، ففي فضاءات مسرح الصورة " تحضر كتابتان متداخلتان ومتكاملتان ، كتابة الجسد / كتابة الأجساد ، وكتابة الشيء / الأشياء . إن الممثل يمتلك جسده ...

يمتلك فيه جزيئاته وتفاصيله الصغيرة والدقيقة وبذلك يتمكن من أن يفكر فيه ومن خلاله "[1]. ولذلك عول القصب على المرونة الجسدية للممثل من اجل الاتساق الكامل مع مرونة مشهدية الصورة وحركتها ، ولهذا جاء أداء الشخصية الرئيسة (مكبث = الممثل عبد الصاحب نعمة) بالإضافة إلى الشخصيات المصاحبة على مستوى عالٍ من الديناميكية وهم في حالة حركة مستمرة اتساقاً مع حركة أثاث الصورة البصرية لأن الممثل عند القصب جزء من أثاث الصورة ، بل هو الجزء المفعّل لباقي الأجزاء والمبادر على الحركة .

عمد القصب في تأثيث مشهدية الصورة إلى إشراك اكبر قدر ممكن من العناصر المنظرية التي أسهم تنوعها في أغناء الصورة . فبالإضافة إلى العناصر المنظرية المتحركة والثابتة سعى إلى استخدام عنصر الزي* بفاعلية . فقد عوّل المخرج كثيراً على هذا العنصر انطلاقا من ديناميكيته وقدرته في التحول الدلالي والتأويل على الرغم من تصريحه أحياناً بطبيعته . فالزي في (مكبث) حقق غايتين ، أولاهما انه حمل دلالات متعددة من خلال انشطاره الايقوني ، فالزي لم يبق على ايقونيته بل انشطر أثناء الحدث إلى انشطارات دلالية سياقية تحيل المتلقي إلى طبيعته والى عصره كما هو عليه الحال في زي مكبث الذي يشير إلى شخصية الراهب ، في حين جاء في الحدث الدرامي مناقضاً لذلك إذ أشار إلى شخصية شريرة بعيدة في فعالها كل البعد عن شخصية الراهب الناسك ، لأن الزي هنا " يتحرك بروح التناقض والانفصال والتشتت واللانظام وصولاً إلى حالة التجميع . بمعنى أن اشتغال المفردة يمر بمراحل من الهدم والبناء يتغير في ضوئها السياق السلفي لمعنى المفردة في الواقع ، وتتم عملية إحلال دلالي لنظم المفردة الجديدة لتلائم سياق العرض العام "[2]. والغاية الأخرى من خلال إسهامه بألوانه المتعددة في تدعيم الحدث الدرامي ، فالقصب لجأ إلى ألوان تعبيرية تصرح عن خاصيتها مباشرة وهو استخدام له ما يسوغه ، فاللون ربما يكون أكثر العناصر البصرية جذباً للرؤية ومن ثم فان عملية التلقي تدخل ميدان التفاعل الآني ومن ثم الإحالة الدلالية إلى طبيعة الدال ، ومن ثم تأخذ تلك الألوان المتناقضة وظيفتها في بناء مشهدية الصورة :

الزي الأسود ← ملبوس مكبث وزوجته ← ملبوس الرهبان ← الدلالة السياقية في العرض الشر
الزي الأبيض ← ملبوس السيد صفر + المومياءات + أكفان الموتى ← الدلالة السياقية الطهر
الزي البرتقالي ← ملبوس رجال الإطفاء ← الدلالة السياقية في العرض الجريمة والقتل والدمار

كما أسهمت الإضاءة في تفعيل مشهدية الصورة بما أضفته على المشهد من جرع تدعيمية ، فالقصب عمد إلى إضاءة تعزز الموقف الدرامي ومن ثم تخدم السياق العام لمشهدية الصورة مما تولد انطباعات تخييلية عند المتلقي . فهو يعمد أحيانا إلى الإضاءة الفيضية ليكشف عن الحدث العام (غسل الموقف) وفي مرات أُخر يلجأ إلى الإضاءة المعبرة عن الموقف كما هو عليه الحال في مشهد تدحرج البراميل الحمراء ، إذ استخدم الإضاءة الحمراء ليدعم الحدث ويضفي عليه صفة المواءمة . وفي حالات أُخرى يلجأ إلى البقع الضوئية ليزيد من فعل الحدث لا سيما في المواقف التي يريد أن يفصح من خلالها عن لواعج النفس الداخلية .

كما حاول القصب أن يدعم مشهدية الصورة البصرية أو استبدالها عن طريق الصورة السمعية ، فهو لم يكتف بغرائبية العناصر المنظرية وتشكيلاتها بل عمد إلى غرائبية المؤثرات الصوتية التي ربما أراد من ورائها إزعاج المتلقي وجره إلى الاشتراك في اللعبة (فعل تخييلي) . فالفضاء في عرض (مكبث) لا تقرره الكلمات المنطوقة أو أثاث المنظر ، بل تشترك في صياغته الطبيعة الحسية للأصوات وهذا ما أراده القصب شأنه في ذلك شأن المخرجيّن آرتو و كروتوفسكي ، فقد جاءت المؤثرات الصوتية بصورتين : الأولى المؤثرات الحية (صوت البوق

---

1 - صلاح القصب ، كيمياء الصورة ، في : مجلة الموقف الثقافي ، العدد (19) ، بغداد : 1991 ، ص 131 .

* - صمم أزياء العرض المصمم سعد عزيز عبد الصاحب .

2 - صلاح القصب ، ما ورائية الصورة ، مصدر سابق ، ص 70 – 71 .

، صوت الفأس الذي يقطع الشجرة ، ضجيج الدراجة البخارية ، صوت السيارات ، صوت حاويات الأفلام المعدنية) والأخرى الموسيقى التسجيلية . والحال أن القصب أراد أن يعوض عن اللغة المنطوقة على لسان الشخصيات بلغة تفصح عن حالها عن طريق الصوت ، وهي صورة كثيراً ما يألفها المتلقي في دراما اللامعقول ، إذ تتحول الكلمات إلى رموز صوتية وهمهمات تلجأ إليها الشخصية لتعبر من خلالها على خراب العالم وخوائية الإنسان في ظل حالة الاغتراب التي يحياها ، وهذا ما أراد أن يعبر عنه القصب في مؤثراته الصوتية ، إذ يقول :" إن الأصوات التي تردنا من زمن لا نتذكر منه شيئاً سوى أحرف وأصوات محاولاً تركيب الأحرف والأصوات التي تبعثرت في أركان هذا الكون الواسع كي أكون جملة (عرض مسرحي) ولكنها تمحى ثانية وتتلاشى في رحيل الذاكرة ، صوت بحروف ونقاط أ... أ ... أ .. صراخ هذا ما يتبقى من العرض "[1].

والحق فان القصب في هذا العرض أراد أن يشعر المتلقي بفداحة الأمر المقدم أمامه ، ولهذا حاول أن يخرج بمنظومة علائقية مستحدثة قائمة على الخيال والتخيل بين شكل العرض ومضمونه ، فبدلاً من تدعيم اتساق النص وترابطه ، أو تشجيع المتلقي على رصد الثيمات المتماسكة ووجهات النظر المتسقة وتفسير العرض من خلالها ، يقوم على بناء شكل يدفع المتلقي إلى الوعي بنسبية المعنى وخضوعه إلى العديد من العوامل الطارئة . وقد يبدو أن العرض ينتمي إلى المذهب الشكلي ، غير أن الاستراتيجيات الشكلية التي يوظفها القصب لا تمثل في حد ذاتها مادة أو موضوع أو مركز العرض ، فالشكل هنا ليس هدفاً في حد ذاته ، كما أن العرض يرفض أن يحيله إلى وجود خفي شفاف . فعرض (مكبث) لا يتجسد من خلال الشكل أو المضمون ، بل انه يتحقق في لحظة الاصطدام بينهما ، حين يتدخل أحدهما في مسار الآخر بحيث تهتز كل المعاني المستقرة .

---

1 - صلاح القصب ، ما وراء الصورة ، مصدر سابق ، ص 65 .

مسرحية أيام ذاهبة□

تأليف : رعد كريم عزيز□□ إخراج : علي رضا حسين □□□

عماد سليمان □□□□

يتأسس نص مسرحية (أيام ذاهبة) على مسالة طالما شغلت فكر الإنسان قديما وحديثا ألا وهي مسالة (الاغتراب *Alienation*) . والاغتراب هو " عدم التوافق بين الماهية والوجود ، فهو نقص وتشويه وانزياح عن الوضع الصحيح "[1].

ينطلق المؤلف في مدونته من نظرته صوب الكون ، فعلى الرغم من شيوع المعرفة والعلوم إلا انه يرى أن الإنسان لم يستطع إيقاف الخوف والعنف والحرب ، بل الأخطر من ذلك أن الإنسان وجد نفسه في عزلة عن غيره أكثر من أي وقت مضى وبدا وكأنه في حالة من الاضطراب الشديد الذي لم يكن يعرفه من قبل . فالواقع المؤلم الذي أحاط بالإنسان في القرن العشرين عزز شعوره بفرديته ووحدته وخيبة أمله في رقيّ الحضارة البشرية بعد تشكيكه بالقيم التي آمن بها ، وان القول بان للجميع حقوقاً سياسية متساوية لم يكن سوى تهويمة تتماوج في أذهان قلة مختارة من الناس ، في حين بقي الإنسان بعيداً عن ممارسته لحقوقه في ظل سيادة الفرد العادي غير الموهوب على مقدراته .

فالواقع المضطرب الذي جثم على أنفاس العراقيين في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين ، كان باعثاً إلى كتابة هذا النص . فالمؤلف عانى كما عانى العراقيون من تسلط قوى غاشمة على مقدراتهم وحرياتهم المسلوبة ، فضلاً عن ذلك عدم قدرتهم على التخلص من تلك القوى أو إسقاطها ، إذ تنازل الإنسان العراقي عن حريته وقبل الاستغلال والسخرة ومستوى مسحوق من المعيشة وحتى السوق إلى الحروب بالإكراه التي وجد نفسه متورطاً بها بلا حول ولا قوة :

> **هو : سحبوني معهم فبقيت معلقاً في الهواء وروحي ترفرف خلفي على الحدود ، انقطع الصوت البشري وغاب الإيقاع . سلمني احدهم كتاباً مطوياً . ثم ركلني فهممت بضربه . فاجتمعوا عليّ وضربوني ، حينها شعرت أن بطن الأرض خيراً من ظهرها ودب في داخلي استعداد للتضحية ، قلت احملوني على الأكتاف فانا ارفض أن أذل وفقدت صوتي من جديد ورغم عدم وضوح هتافي إلا أني أخذت اهتف وفقدت قدرتي على المقاومة من الضرب ، واختلط الأمر عليّ وأصبحت نصف ميت ونصف حي تهتز بنا السيارة . نهضت لأتأكد من السائق لم يكن أكثر من تمثال والسيارة عبارة عن هيكل بلا إطارات وكان عليها تابوت مصنوع من صناديق الشاي مكتوب عليه عنوان بيتي واسمي حتى أن والدي ناولني شهادة الوفاة ليتأكد من أن الميت ابنه ... أعتقدَ أنه أضاعني**

*** - مسرحية (أيام ذاهبة) من إنتاج نقابة الفنانين فرع بابل ، شاركت في مهرجان (المونودراما الثالث) وعرضت في باحة**
منتدى المسرح في بغداد يوم 12 / 11 / 2000 . حصلت المسرحية جائزة أفضل عرض مسرحي متكامل في المهرجان

**** - رعد كريم عزيز : ولد في محافظة بابل عام 1953 ، تخرج في معهد إعداد المعلمين عام 1974 ، شاعر وقاص وناقد**
من منجزاته المطبوعة رواية
(موت ذهبي) وديوان (أيام قادمة) ، يعمل حالياً محرراً ومعداً للبرامج الثقافية في إذاعة بغداد .

***** - علي رضا حسين : ولد في محافظة بابل عام 1971 ، تخرج في كلية التربية الفنية عام 1994 ، ساهم ممثلاً في عدد من**
العروض المسرحية لعل من أهمها مسرحية (الدب) و (الحر الرياحي) و (ثورة الشك) و (معقولة) ، واخرج
للمسرح (في انتظار) و (طبيب رغم انفه) .

****** - عماد سليمان : ولد في محافظة بابل ، تخرج في كلية التربية الفنية ، له مساهمات تشكيلية ، وشارك فنياً في تقديم**
مسرحية (في انتظار) و (في حديقة الحيوان) .

□1 - معن زيادة ، الموسوعة الفلسفية العربية ، مصدر سابق ، ص 39 .

لأنه لم يكن يضع نظارات"[1].

يتحرر النص في بنائيته من القيود الارسطية ، فقد جاءت المسرحية أشبه بالخواطر والأحلام البارقة في ذهن المؤلف الذي حاول صياغتها ببنية تعبيرية تتخذ من هيأة المحطات المتتالية سبيلاً لها في الإفصاح عن مكنونات النفس البشرية في مراحل قلقها واغترابها . فالاغتراب الفكري الذي يعيشه المؤلف يقوم في مستوى الوعي ، إذ لا يرى الأشياء في مستوى وجودها الموضوعي ، وإنما يراها انطلاقاً من تصوره الذاتي ومن وعيه غير المحدود ومن ضرورات الواقع الذي يعكس مقدرات الحياة المادية ، فالإنسان الواعي يقترن وعيه دوماً بمحددات مادية ، وعندما تكون هذه المحددات مقترنة بالاضطهاد والاستغلال فان الوعي المرتبط بها لا يكون إلا وعياً مغترباً .

إن الوعي عند المؤلف دائماً ينسحب نحو الشيء . بمعنى أن فاعلية الوعي قصدية في ديناميكيتها واتجاهاتها وانعكاساتها ، إذ أن الأشياء لا توجد في رأسه جاهزة بل في فعالية خيالاته . وعلى هذا الأساس فان المعرفة تكون هي معرفة العالم الخارجي (المادي) الذي يوجد موضوعياً خارج ذهن المؤلف الذي يعيه ويؤثر فيه في آن واحد ، وهذا الانعكاس الذي تتحدث عنه المادية ليس مجرد انعكاس سلبي محض ولا ينجم عن ميكانيكية ساذجة في الفعل ورد الفعل ، بل هو انعكاس ديناميكي توليدي ينتج عن عملية التفكير فيه إعادة إنتاج الواقع خيالياً واغنائه .

وهكذا جاء النص وهو محمل بخيالات الكاتب وأحلامه ، وهو يقول عن هذه الأحلام والخيالات في كلمة موجزة يثبتها على توصيفة العرض (فولدر) إذ يقول :(جنحت في هذا النص إلى استغلال التنافذ الأجناسي بين الفنون ذاهباً وراجعاً من الحلم إلى الواقع . محاولاً تجسيد الوجود الإنساني للفرد من دون أن افقد عراقيتي في الانتماء والإحساس) . وبحسب رأي فرويد فان الحلم يقود الإنسان الحالم إلى الهروب من عالم الواقع إلى عالم الخيال ، لأن أحلام اليقظة والتخيلات تستخدم للتخلص من الاحباطات المتكررة . فالإنسان الذي يعاني من الإحباط في حياته يستطيع عن طريق أحلامه وخيالاته من إشباع حاجاته ودوافعه المحبطة ، وعادة ما يؤدي ذلك إلى شعور الإنسان بالارتياح وتخفيض توتره النفسي .

طغى على النص الطابع الخيالي ، فقد أراد المؤلف أن ينقل صوراً من الواقع المعيش ببنية فنية لا يركن فيها إلى المذهب الواقعي بقدر ما يلجأ إلى المذهب التعبيري الذي يمنحه الملاذ الآمن للتعبير عن خيالاته ، ولهذا جاء النص وهو يطفح بالخيال ، علاوة على احتفائه بالرمزية العالية التي توفر له فسحة من الحرية في تناول الموضوع . والحال أن المؤلف أراد أن يبتعد بخيالاته عن كل التابوّات التي تسيطر على فكر الإنسان العراقي ومقدراته في وقت شروعه في الكتابة ، لذلك حاول أن يغلف الكلمات بالرمزية العالية القابلة على التأويل والتحول الدلالي ، زيادة على ذلك شظى فعل الشخصية المسرحية في سلوكها إلى واقع وجودها في القبر والى واقع وجودها في الحياة بعد عودة روحها إلى الحياة ، أو إلى واقع ما قبل الولادة (الرحم) وما بعده (الحياة) ، فالفعل القبلي يهيمن على الفعل البعدي ويقوده ، وأحيانا الفعل البعدي هو الذي يوجه الفعل القبلي في وضع ديالكتيكي يرسمه المؤلف بمستوى عال من الخيال يعبر فيه عن اغترابات الإنسان في حياته :

هو : منذ اللحظة الأولى حين لامست أقدامي التربة . أتذكر ذلك جيداً حين عزلوا أمي أثناء طلقتها وأنا في أحشائها : أحْضَروا القابلة . صَرَخْتُ احضروا الطست وفيه الماء الدافئ . لا . لا أريد القابلة أريد أن أبقى هنا فهذا المكان أفضل . حينها كنت اضحك وهم يبكون وينتظرون خروجي صَرَخْتُ : أخرجْ . أرفض الخروج . أتذكر أني صارعت يد القابلة الخشنة رافضاً الخروج ... أخذت تلاحقني يدها .. فلتُّ منها في قاع الرحم بعد أن أقحمني أبي في هذا المكان المظلم .. أُخْرجْ : ارفض ، ارفض الخروج ، كيف يغادر إنسان مكاناً ألفه تسعة اشهر ، كيف ؟ لابد من خروجك . ولولا رقتي وخوفي على أمي وبكائها لما خرجت وبعد أن خرجت بدأوا بالضحك وبدأت أنا بالبكاء (ص1) .

عزز نص العرض فكرة اغتراب الإنسان واستلابه ، هذه الفكرة التي بنى عليها المؤلف مدونته ، إذ عمد المخرجان إلى الإيغال في الخيال عندما أعادا إنتاج النص واستثمار مرونة

---

1 - رعد كريم عزيز ، أيام ذاهبة ، نص مطبوع على آلة الحاسبة ، 2000 ، ص 6 . وسيشير الباحث مستقبلاً إلى رقم
الصفحة في استشاهدات النصوص .

لغته الرمزية العالية القابلة على التحول والتأويل ، ومن ثم تكريس فكرة المسرحية على لسان واحدية الشخصية = (جمع شخصيات النص وجعلها شخصية واحدة) عن طريق إعادة بناء هيكل الشخصية الرئيسة ودمجها مع الشخصيات المصاحبة ليصبح الفعل الدرامي بين واحدية الشخصية وذاتها أو بينها وبين قطع الأثاث التي تشظت بفعل التحول العلاماتي إلى شخصيات إنسانية مرة (رموز) ، والى علامات دالة (تماثل ايقوني) في مرة أخرى ، والى (إشارة) دالة في مرة ثالثة :

هو : (يخاطب قنينة الأوكسجين بوصفها حبيبته) أنت جميلة وباهرة ومطيعة
ومازال لبريقك لمعان تحت لسان ذاكرتي التي اندهشت منذ الوهلة الأولى
... ماذا تشربين . ماء ... فشفاهي يابسة .
ماء . أنا عطشان إليك أيضا (ص2) .

ومن عملية الإنتاج هذه تبدأ خيالات المخرجيّن بالتحول من منتج خيالي وهمي مبني على افتراضات المؤلف وخيالاته إلى منتج متحقق عياني أمام المتلقين .
أفاد المخرجان من جغرافية مكان العرض ، إذ سخرا هذه الجغرافية في خدمة الفكرة الخيالية التي صاغها المؤلف من دون تحديد مكان بعينه ، الأمر الذي منحهما مرونة في تخيل زمكان الحدث ومعطياته ، فكل ما موجود في حيز الفضاء (باحة منتدى المسرح = مكان العرض + مكان جلوس المتلقين) أصبح ذا دلالة بمجرد حضوره داخل عالم الحدث ، هذا العالم الذي أعيد تركيبه بالعمل المسرحي (صورة رقم 8) . فقد أصبحت ساحة المنتدى بمثابة العالم الآخر للإنسان ، وجعل المخرجان بداية الحدث المسرحي ينطلق من منتصف الساحة التي تخيلاها بوصفها عالم الأموات ، حيث ترقد الشخصية على عربة (سدية) وهي تسعى جاهدة إلى العودة إلى الحياة الدنيا للخلاص من اغترابها وبث آلامها . فما يحيط بالشخصية في عالمها هذا يشترك في الحدث بدلالة تعامل الممثل مع المتلقين على أساس أنهم جزء من سياق الحدث ، وأنهم جزء من شخصيات العالم الآخر (عالم الأموات) ، الأمر الذي أعطى الموقف بعداً خيالياً مؤثراً .
أثث المخرجان عالم (اللعبة المسرحية) بعناصر تدلل تأثيراتها العلاماتية أثناء اشتغالها على عمق الصورة المتخيلة بشقيها (الصورة المتخيلة من المؤلف + الصورة المتخيلة من المخرجيّن) . فالعلامات أثناء اشتغالها داخل خطاب العرض تبث شفرات ، وهذه الشفرات رمي من ورائها المخرجان إلى تحقيق غايتين : أولاهما تصوير الحدث الدرامي المتخيل عند المؤلف وعندهما بأعلى مستوى من التصوير الايقوني . والأخرى ، إن العلامات كانت تحيل المتلقي من الاستجابة الفورية للحدث بوصفه معطى ايقوني ، إلى معطى آخر متخيل يربط فيه المتلقي الصورة البصرية والسمعية بصور أُخر[1]. بمعنى آخر أن المتلقي عليه أن يحاول إعادة إنتاج دلالة العلامة من حيث هي سياق متعارف عليه إلى نسق دلالي مستحدث يبث شفرات رامزة وإشارات دالة مغايرة (فعل تخييلي) .
وفي ظل هذه الرؤية الإخراجية حفل العرض بالصور المنشطرة (الثنائيات = الحياة والموت ، الواقع والخيال ، الحضور والغياب) التي تؤسس عوالم العرض المتخيلة الدالة في الوقت نفسه على قدرة المخرجيّن في تحويل العلامة الواحدة إلى علامات أخر في ظل التقشف المنظري . فقد أكد المخرجان خيالهما من خلال سمة التكثيف في توظيف أثاث الفضاء واعتماد القيمة التحويلية للعلامة في اشتغالها من مشهد إلى آخر مؤكدين في الوقت نفسه على موضوعة الحرب واغتراب الإنسان . فأثاث العرض أفصح عن خيالات المخرجيّن منذ لحظة اختيارهما له – أثاث متباين عتيق من ركام السيارات والمستشفى وأزياء الجندي في ميدان المعركة - ومن خلال تحولات استخداماته ، إذ أن العلامة الواحدة تتحول ما بين طابعها الايقوني والاشاري والرمزي :

قنينة الأوكسجين ← امرأة (العروس) + الغريزة + آلة الحرب المدمرة (الغازات السامة)
عربة السدية ← عربة + جهاز استنساخ + سجن + سيارة إسعاف+ قبر
الخوذة ← خوذة جندي + وعاء الماء
الهياكل الحديدية ← شخصيات إنسانية + ارتال عسكرية

---

1 - علي رضا ، مقابلة شخصية أجراها الباحث يوم الاثنين 16 / 8 / 2004 ، في كلية التربية الفنية ، قسم المسرح الساعة
العاشرة صباحاً .

المرآة ← منظرية + شخصية إنسانية
الإطارات ← عجلة + حنان الأمومة + الزمن + ماكنة الحرب
هيكل عظمي ← المعلم + المختار + الأب

تعامل المخرجان مع الممثل = (جسده + حركته) بوصفه علامة بصرية تندرج في إطار منظومة العلامات السمعية والبصرية التي تشكل لغة العرض القادرة على تحقيق خيالهما . كما عدّا جسد الممثل احد قنوات التوصيل التي تحمل رسالة العرض للمتلقي ، والوسيط الذي يربط بين العالم الخيالي وبين مرجع المسرح في الواقع . زد على ذلك فان حركة الممثل ووضعيته وعلاقته ببقية العلامات المتحركة والثابتة المؤثثة لفضاء العرض ، تعكس مدى تحقق علاقات القوى التي تتحكم بالبنية العميقة للنص . فقد ركن المخرجان إلى تفجير قنوات جسد الممثل الأدائية بوساطة علامات التشكيل الصوري المتمثلة بالصورة التعبيرية التي عكست عوالم الشخصية الداخلية وانفعالاتها من جراء استلابها واغترابها وإغرابها .

وفي منظور اشمل لتنفيذ الصورة الخيالية سعى المخرجان إلى تقصي علاقة جسد الممثل بنوعية الفضاء وتشكيلاته (المتحركة + الثابتة) في كل لحظة من لحظات العرض . فقد أباح المخرجان لنفسهما العمل بمقتضى مبدأ (الاختزال) في التوظيف المنظري مؤكدين قصدية الاختيار والاحتكام للشكل المتخيل وإبراز تحاور الممثل مع الكتل . فقد عدّ المخرجان جسد الممثل وحركاته حالة بايولوجية وذهنية خاصة تختلف عن جسد الإنسان وتصرفاته في الحياة العادية لأنه لعبة متخيلة زاحفة بصورة عكسية من واقع الموت إلى واقع الحياة ، ولذلك صيرا جسد الممثل مصدراً للاحتفالية بوصفه النواة التي يتم من خلالها استعادة العناصر الطقسية الكامنة في جوهر النص وإحيائه ، ومن ثم ينقل الجسد بديناميكيته العدوى إلى المتلقين ويجعل من العرض تجربة صوفية ونوعاً من المشاركة الوجدانية (فعل تخييلي) .

اتسم الفعل الأدائي للممثل بالانزياح السريع من حال إلى حال ومن هيئة إلى أخرى لا سيما في لحظات التحول من الشخصية الرئيسة إلى الشخصية المفترضة (الوهمية) ، أو من خلال تعامل الممثل مع القطع المنظرية بوصفها شخصيات إنسانية ، والى استخدام الجسد في إنتاج علامات متعددة تعكس اللحظة الداخلية لبناء الشخصية = (اللحظة الداخلية للشخصية في آن حدث النص + اللحظة الداخلية للممثل في آن العرض) . ومن هذا المنحى فان البعد الزمكاني للشخصية أصبح بعداً خيالياً مفترضاً يرتبط دلالياً بالقيم الإنسانية والوعي الجمعي لدى المتلقي .

أقام المخرجان التكوين البصري والسمعي للعرض على بنية متلاحمة من العلاقات الإيحائية أو الدلالات المبثوثة التي تصعق المتلقي بكثافة تحولاتها الأمر الذي يؤدي إلى انبعاث التفكير عند المتلقي من مكمنه اتساقا مع تحولات مجريات الحدث (فعل تخييلي) . فالحدث المسرحي بدءاً من نص المؤلف إلى نص المخرجيّن حدث متخيل أراد من ورائه أصحابه أن يوقضوا المتلقي من غفوته ومن ثم التفاعل معه . فقد رسم المخرجان خط حركة الممثل باتساق مع طبيعة المكان مما زاد من حيوية عمله ، فضلاً عن ذلك جاء رسم الحركة مع القطع المنظرية بهيئة تعكس مدى خيالات المخرجين ، إذ تعامل الممثل مع الأثاث بصورة مدروسة ليشكلا كتلاً ثابتة ومتحركة قابلة للتأويل والانشطار العلاماتي ، وهذه خاصية تحسب لخيالات المخرجيّن ولا سيما في لحظة المكاشفة بين الشخصية وبين شخصية المعلم (شخصية وهمية يعبر عنها بهيكل عظمي) (صورة رقم 4) .

ولكي يكتمل المشهد البصري المتخيل بشكل جلي ويفصح عن مكوناته ، جاءت المعالجة اللونية لأثاث سينوغرافيا العرض منسجمة مع بساطة المفردات المساهمة في تشكيل الصورة المتخيلة . فالمخرجان سعيا إلى اختيار ألواناً تجهر عن دلالاتها وإيحاءاتها مباشرة أحياناً ، أو تلوح إلى إحالات دلالية في أحايين أخرى تشعر المتلقي انه خارج حدود الجاذبية ، وهذا الأمر انطبق على عموم أثاث الفضاء بدءاً من زي الممثل مروراً بقطع الأثاث وانتهاءً بالإضاءة .

لعبت الإضاءة دوراً مهماً في مجريات الحدثَ ، فقد عول المخرجان في مشاهد عديدة على إيحاءات الإضاءة بوصفها معطى جاهز يحيل الصورة المتخيلة إلى واقع ممكن منذ بداية الحدث . فقد افتتح المخرجان عرضهما بتسليط حزمة ضوئية كثيفة صفراء على العربة (السدية) التي ترقد عليها الشخصية للدلالة على موتها أو ضياعها في لجة العالم المزدحم مما أعطى المشهد طقساً بانورامياً خيالياً يحيل خيالات المتلقي إلى عالم الموت أو إلى عالم الإنسان المغترب . وفي محطة أخرى من محطات العرض فعلت الإضاءة (لون اخضر) من حميمية الموقف الدرامي المتخيل عندما عززت حالة الاغتراب عند الشخصية أمام زحمة الآلة وعجلة الحرب (صورة رقم 5) . أو موقف الشخصية من حنان الأم صوب الأم (صورة رقم 6) - بما عكسته من دفئ وحنان وديمومة العيش . كما عملت الإضاءة في الوقت نفسه على عكس الواقع النفسي للشخصية ، وهذا ما حدث فعلاً في لحظة البوح الداخلي للبطل أمام أخيه الأكبر (الممثل نفسه قام بدور الأخ الأكبر مع تغيير في نبرة الصوت) عندما قامت

الإضاءة بدور المفسر للحدث بما تحمله من خصائص تعبيرية تكشف عن مجريات الحدث الداخلي للشخصية . فقد سلط المخرجان من موقعين متنافرين لونين من الإضاءة (الجهة اليمنى اللون الأحمر) و (الجهة اليسرى اللون الأخضر) على الممثل في لحظة المكاشفة ، مما أعطيا للمشهد المتخيل صورة واقعية :

الأخ الأكبر : تريد أن تموت ← التفاتة نحو اللون الأحمر ← صورة متخيلة
الأخ الأصغر: أخي ولماذا تنظر لي وكأني سرقت رغيفك الوحيد ← التفاتة نحو اللون الأخضر ← واقعية
الأخ الأكبر : هل تعرف مراسيم الدفن ← اللون الأحمر ← صورة متخيلة

كما زادت المؤثرات الموسيقية من حدة التفاعل بين عناصر الخطاب وتناغمها عندما شغلت مساحات واسعة في لحظات هذا الخطاب . فقد عوّل المخرجان كثيراً على الموسيقى في تفعيل الحدث الدرامي بشقيه الخارجي والداخلي ، ولا سيما أن الحدث في الخطاب يركن إلى الخيال بكل مجرياته . فالموسيقى تولت التعليق (المصاحبة) المؤثرة في الحدث الخارجي عن طريق اتساقها مع الحدث وتزامنها مع الحركة ، أو أنها تساهم في الحدث الخارجي عن طريق البوح والتصريح جهاراً بمكنونات النفس الداخلية للشخصية مما تزيد من فاعلية عملية التلقي (فعل تخييلي) كما في مشهد محاكمة الذات إذ وضعت الشخصية داخل قفص من اجل المكاشفة (صورة رقم 7) .

أما على صعيد الأزياء ، فقد جاءت الأزياء لتعمق الصورة الخيالية بما حملته من دلالات تحيل المتلقي إلى مواقف أخرى متخيلة . فقد حفل زي الشخصية بقابلية التحول والتوليد لأن المخرجيّن نفذا الزى بطريقة تقبل التحول الدلالي مما يثير هذا التحول مزيداً من التساؤلات عند المتلقي ، ولا سيما في لحظة التحاور ما بين الشخصية وشخصية المعلم المتخيلة . فقد البس المخرجان الشخصية المتخيلة (بدلة) وهذا الزي ينشطر إلى مجموعة دلالات ترتكز على دالة واحدة ، وهذا الانشطار الدلالي يساير الحوار الذي تفصح به الشخصية ، الأمر الذي يحيل المتلقي إلى تخيل صور بعيدة عن الصور المقدمة أمامه . فضلاً عن ذلك فقد حفلت الشخصية الرئيسة بتغيير الأزياء ثلاث مرات أثناء سير الأحداث وهذا التغيير يدخل ضمن شروط اللعبة المسرحية ، ولعل المخرجيّن أرادا من وراء ذلك إلى تحول الواقع الإنساني من حال إلى حال مما يعطي دفق المشاركة الوجدانية للمتلقين مع الأحداث (فعل تخييلي) .

منزل شاعر*

فكرة وإخراج : جبار المشهداني**

□□ - مسرحية (منزل شاعر) قدمت على مندى المسرح ضمن فعاليات مهرجان المونودراما الثالث عام 2000 .

□□□ - جبار المشهداني : ولد في بغداد ، تخرج في معهد الفنون الجميلة قسم المسرح ، اخرج للمسرح عدداً من المسرحيات لعل
من أهمها (أغنية التم) و (الدب) .

يميل عرض (منزل شاعر) إلى الفنتازيا بكل مقدراته ، فقد سعى مخرجه إلى المغامرة بتقديم عمل مسرحي خالٍ من الممثلين ضمن رؤية مرجعية تتكئ على التجريب من جهة ، والى الارتماء في أحضان مسرح ما بعد بعد الحداثة من جهة أخرى بحسب مقولة المخرج .

يؤسس المخرج فكرة المسرحية على دعامتين : لعل أوليهما انه أراد أن يعرض مشهداً حياتياً يكشف فيه مخلفات الإنسان بعد انتقاله القسري من مكان إلى آخر (الموت ، السفر ، الهجرة ...) ، والأخرى أراد أن يقدم صورة متخيلة لواقع المثقف العراقي الذي كان يأن تحت طائلة العوز والاغتراب في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين من دون أن يتلقى أدنى مساعدة تذكر ، بل انه أراد أن يعرض مخلفات تلك الشخصية بوصفها علامات دالة على حياة هذه الشخصية وطبيعتها ، ومن ثم يقع على عاتق المتلقي إعادة إنتاج الصورة وتخيل هذه الشخصية وحياتها .

يبدأ العرض منذ لحظة دخول المتلقين إلى باحة منتدى المسرح الداخلية ، إذ يأخذ المخرج المتلقين في فسحة إلى منزل شاعر قد غادره وتركه مهجوراً إلا من أغراض عتيقة وَكُتُبٍ مبعثرة وأوراق متناثرة تتطاير في فضاء المسرح . والحق أن المخرج قد وفق في اختيار فكرة العرض على الرغم من غرائبيتها ، ومن ثم فان هذا التوفيق قد عززه طبيعة مكان العرض بما يحمله من خواص فنية . فالمخرج استغل طبيعة المتلقين (نخبة من المثقفين العراقيين) ليعرض أمامهم صوراً يجد كل واحد منهم نفسه فيها ، فالمكان لم يكن سوى مكاناً متخيلاً معوماً يتيح للمتلقي إعادة قراءته مرات عديدة ومن ثم تخيل نفسه وسط الحدث ، فالبيت لم يكن لأحدٍ ، بل هو بيت كل مثقف مغترب ، بل لعله الوطن الذي يشكو من الخراب . فالبيت عند المشهداني لم يكن سوى مكاناً في خيالاته في اللاشعور ، مكان يعكس حياته وبيئته ، انه مكان الأحلام ، هذه الأحلام التي تنقل المخرج ومعه المتلقين إلى عالم مبهم يأخذ العقل فيه فسحة ينطلق فيها خارج حدود الزمكان ، صوب إنتاج المزيد من التخيلات أو سلسلة من الصور الخيالية والحوادث المتخيلة التي تعصف في خيال المتلقي عندما يترك العنان لعين العقل كي تنتقل على غير هدى بين الصور السارة التي تتخم رغباته التي بقيت من دون إشباع في الحقيقة وعلى صعيد الواقع ، فيستسلم لها بوصفها سبيلاً للهرب من واقعه ، وهي نظرة أشار إليها باشلار مراراً في خضم دراسته للمكان من منظور نفسي تحليلي . فقد أعطى باشلار أهمية كبيرة للبيت بوصفه جسداً وروحاً للإنسان ، وهو عالم الإنسان الأول قبل أن يُقْذَفَ به إلى العالم ، وهو الملاذ الآمن الذي يستقر بين أركانه ، وان كل مفردة من مفردات البيت هي دلالة لمرحلة من مراحل الإنسان ، إذ يقول : " إن كل ركن في البيت ، وكل زاوية في الحجرة ، وكل بوصة في المكان المنعزل الذي تعودنا الاختباء فيه ، أو الانطواء فيه على أنفسنا هو رمز للعزلة بالنسبة للخيال ، أي انه بذرة الحجرة والبيت . إن حجرة خيالية ترتفع وتحيط بأجسادنا ، التي تعتقد أنها مخفية بشكل جيد ، حين نأوي إلى ركننا . وبهذا تصبح الظلال جدراناً ، وقطعة الأثاث حاجزاً ، والملابس المعلقة سقفاً . ولكن هذه الصور هي نتاج خيال "[1] . إن المكان هنا هو كل شئ ، إذ يعجز الزمن عن تسريع الذاكرة ، بينما يقوم المكان بذلك ، إنها محاولة باشلارية لاختراق الرابطة الأنشتانية (الزمان – المكان) حيث يستبيح خيال المخرج الواقع ، ويصبح البيت بيت الذكريات ولكن بشكل معقد نفسياً ، فالبيت هنا يشكل مجموعة صور تعطي المتلقي براهين أو أوهام التوازن ، فيعيد تخيل حقيقتها باستمرار .

فالمخرج حين يستخدم خياله لا يعني هربه من الواقع ، بل انه يتلمس الحقيقة من خلال الخيال لأن الخيال والواقع كليهما سبيل لنقل ذلك الصراع الداخلي الذي يعاني منه المخرج . والحق أن المشهداني في عرضه هذا أراد أن يحتال على الواقع بالخيال ، بمعنى انه حاول أن يعمق نظرته صوب الواقع عن طريق الخيال ، فهو لا يهرب من الواقع بل يغوص فيه .

---

1 - غاستون باشلار ، جماليات المكان ، مصدر سابق ، ص 134 – 135 .

لقد حاول المخرج أن يبني عرضاً مسرحياً خالياً من الممثلين ، إلا انه أوكل مهمة الأداء وإيصال الفكرة والتعبير عنها إلى المتلقين الذين وجدوا أنفسهم متورطين من حيث لا يدرون في التمثيل بوصف كل واحد منهم صاحب البيت . فقد بدأ العرض ومرت اللحظات من دون أن يخرج الممثلون ، وبدأت العناصر البصرية والسمعية والشمية للعرض تأخذ مساحة في الاشتغال ، هذه العناصر التي رحلت بالمتلقين من حيث لا يشعرون إلى مناطق ذواتهم ، فبدأ مع الرحلة إنشاء صور خيالة تزحف بالذات إلى الماضي والحاضر والمستقبل في حالة من اللاشعور . فالمشهداني وجد أن مشكلات الإنسان المعاصر تكمن في الأعماق وان العقل لا يمكنه التوصل إليها ، ولذلك سلك طريق العرض الطقسي . فهو يرى أن هدف المسرح الرئيس يقترب من التجربة الصوفية التي يحدث فيها التوحد الحقيقي بين العرض والمتلقي ، الأمر الذي جعله يستوعب الفكرة المتخيلة ويستبدل اللغة المنطوقة بلغة تقوم على الطقسية والتجلي والصوفية الشرقية . فتشترك عند ذاك الرموز الحية في العرض مع ذوات المتلقين في وحدة سحرية قوامها الصورة الأسطورية القائمة على العقد الخفي بين الذوات والذاكرة الجمعية واللاوعي ، وهي حقيقة دعا إليها المخرج ارتو في مسرحه .

اعتمد المخرج في تأثيث فضاء العرض المسرحي على عناصر بصرية وسمعية وشمية . أما على صعيد العناصر البصرية فقد أثث المخرج فضاء العرض بأكداس من الكتب في إشارة إلى مكتبة الشاعر ، فضلاً عن ذلك لجأ إلى تعليق ملابس الشاعر على جدار الباحة الداخلية لمنتدى المسرح . كما حاول أن يلجأ إلى إغراق الفضاء ببعض الرموز الشعبية البغدادية ، فأثث المكان بمجموعة من البسط الملونة والأدوات المعمولة من جَرِيدْ النخيل (الكراسي و المهفات) . كما حاول المخرج أن يجسد أجواء البيت البغدادي عن طريق عنصر الإضاءة بما تمتلكه من مكتنزات تعبيرية في وقت أفاد فيه كثيراً من معمارية مكان منتدى المسرح بوصفه بيتاً بغدادياً قديماً يثير الشجن والذاكرة . فدعّمت الإضاءة الموزعة في أركان الباحة فكرة العرض عندما لجأ المخرج إلى تغيير ألوان الإضاءة بطريقة آلية تعتمد الإيحاء والطقسية ، وكأن المخرج أراد أن يخلق أجواءً متحركة تعكس الحركة الداخلية لذات المتلقين وتحفزها على التخييل وعقد الصلة بين ذواتهم وعنصر المكان الضاغط عليهم . فألوان العرض أسهمت كثيراً في عملية التخييل عند المتلقي ، ولاسيما أن هنالك علاقة متينة بين الألوان وعملية التخيل . فالتخيل التركيبي (التأليفي) يمتزج مع نشاطات الحواس المختلفة ويتجسد هذا الامتزاج بشكل ألوان يمكن أن ترى تدفق الصور الملونة . فالمتلقي عندما يحصل لديه ما يعرف بالتداخل اللوني (ترابط تخيلات المتلقي مع ألوان معينة) من جراء الإضاءة المتغيرة ، يحصل لديه تداخل مع الذكريات فتصطبغ حالات خاصة مرّ بها المتلقي بلون معين يتذكرها وهي بطبيعة الحال ليست الألوان الحقيقية للحالة أو الواقع الذي عاشه .

أكد المشهداني على العناصر السمعية بما تمتلكه من حضور مهم في حياة الإنسان من جهة ، ولكي يقرب الصورة البصرية إلى أذهان المتلقين ويدعمها من جهة أخرى . فقد حفل العرض بالمؤثرات الموسيقية ، وقد عمد إلى الموسيقى الهادئة التي تعبر عن طقسية الموقف وتثير حفيظة المتلقي ، وبحسب رأي أفلاطون فان الموسيقى ارفع الفنون على أساس أن تأثيرات إيقاعاتها وألحانها في الروح الباطنية للإنسان وفي حياته الانفعالية أقوى من تأثير جميع الفنون الأخرى[1]. فضلاً عن ذلك فانه لجأ إلى مؤثرات صوتية حيوانية (صوت البلبل) التي أعطت إيحاءات مضاعفة للصورة البصرية .

---

1 - چوليوس پورتنوي ، الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة : فؤاد زكريا ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1974 ، ص 37 .

ولكي يعزز المخرج الجانبين السمعي والبصري لجأ إلى المؤثر ألشمي ، إذ انه سعى إلى خلق أجواء بغدادية عندما ادخل آنية الفحم (المنقلة) إلى حيز الفضاء وعند إشعال الفحم فيها بدأ ببث رائحته ، وزيادة في الموقف لجأ المخرج إلى استخدام البخور بشكل مفرط مما أفضى على الفضاء المتشكل طقسية خاصة تحيل المتلقي إلى الأجواء البغدادية القديمة .

لقد حاول المخرج في عرضه هذا أن يشرك المتلقي من حيث لا يعلم ، فقد أفاد كثيراً من طبيعة جلوس المتلقين في منتدى المسرح عندما عمل على إشراكهم في الحدث المقدم بوصفهم ممثلين يؤدون الأدوار بواسطة تخييلاتهم التي انطلقت من الحدث المتخيل وظلت تسير معه حتى بعد انتهاء العرض عن طريق استمرار المتلقي بالتفكير ملياً بما شاهده من صور سمعية وبصرية .

نار من السماء[1]

فكرة وإخراج : علي طالب[2]

توقف المخرج (علي طالب) في عرضه (نار من السماء) عند مسألة توقف عندها الانثروبولوجيون ملياً ، ألا وهي مسألة الأسطورة وعلاقتها ببدء العالم والحياة والإنسان . فهذه المسألة من أولى المسألات التي ألحت على العقل البشري وتصدى لمعالجتها منذ فجر طفولته . فلا يكاد مجتمع من المجتمعات إلا ولديه أسطورة أو مجموعة أساطير في الخلق والتكوين وأصول الأشياء نزولا إلى العصر الحديث ، إذ احتلت مسألة الخلق والصراع الأول بين الإنسان وأخيه الجانب الأكبر من ميتافيزيقيا جميع الفلسفات ، وشغلت حيزاً مهماً في المعارف والعلوم الإنسانية وأخذت مساحات كبيرة في الفنون والآداب ، الأمر الذي جعل المهتمين يلتفتون إليها ويتخذون منها سبيلاً في خطاباتهم .

---

[1] - مسرحية (نار في السماء) من إنتاج فرقة (مردوخ) الفنية ، قدمت على مسرح الرشيد عام 2000 ، على هامش عروض مهرجان المونودراما الثالث ، ثم قدمت في مهرجان الوفاء الثالث المسرحي في البصرة عام 2002 . وقد حال الباحث المسرحية ضمن عرضها الاول .

[2] - علي طالب حمزة كرجي الشمري : ولد في بغداد عام 1974 ، تخرج في معهد الفنون الجميلة عام 2000 ، مخرج وممثل ومصمم مسرحي ، عضو في فرقة (مردوخ) المسرحية ، له إسهامات في الرقص الدرامي ، اخرج للمسرح عدداً من المسرحيات لعل من أهمها ، (نار من السماء) ، (عطيل) التي عرضت في كوريا وفي مهرجان جرش عام 2004 ، ومسرحية (زو) .

تبنى المخرج الأسطورة ضمن مشروعه التجريبي في المسرح ، فأصبحت التراكيب والتعبيرات خلال هذا البناء الدرامي وسائل لتجسيد الأسطورة ولكن من منظور عصري خاص ، يحمل فيما يحمل رؤية لتشكيل الواقع العياني الذي يرصده والذي لا يغفل فيه إنسانية الهدف .

يتأسس خطاب العرض على فكرة الصراع الأزلي القائم بين الخير والشر منذ لحظة بدء الخلق الأول حتى يومنا الحاضر. فالعرض يقدم ثلاث ثيمات ، وكل ثيمة تقدم صورة مقتطعة من تاريخ الإنسان ومراحل حياته ، إلا أن هذه الثيمات تجتمع في سياق ثيمي مركزي واحد يصور صراع الخير مع الشر . فالثيمة الأولى تتعرض إلى موضوعة الخلق الأول للإنسان (آدم = أبسو في الحضارة العراقية) ، ومن ثم الخلق الثاني (حواء = تعامة في الحضارة العراقية) ومن ثم صراعهما مع القدر المحتوم (الشر) في صورة أسطورية . واحسب أن أسطورة الخلق (عملية خلق الثاني من الأول) هذه توقف عندها الكثير من المعنيين بالدراسات الانثروبولوجية انطلاقاً من كونها تعالج مسألة الجنس والخلق وعلاقتهما بالعبادة ، ويرى العالم الانثروبولوجي (برزيلوسكي) " إن رمزية الخيال الديني الأسطوري تتطور عادة من محركات تدور حول تمجيد التناسل والخصب إلى محركات أكثر ارتقاء توصل إلى عبادة اله واحد "1. أما الثيمة الثانية تتعرض إلى موضوعة تحول فعل الخلق والصراع من مرحلة التأسيس الأسطوري إلى مرحلة التصور الديني حيث بدأ الإنجاب من جراء تناسل الخلقيّن الأوليين وبدء الصراع الواقعي بين الخير والشر وانتهاءه بقتل (قابيل) لأخيه (هابيل) . في حين جاءت الثيمة الثالثة لتعرض قصة الصراع الطويل بين الإنسان (الخيّر) وأخيه (الشرير) منذ فعلة قابيل حتى يومنا الحاضر .

نأت المعالجة الفنية لفكرة العرض الرئيسة (الخير والشر) عن المعالجات التقليدية التي يركن إليها عادة كتاب المسرح في خطاباتهم ويجسدها المخرجون على خشبات المسارح ، بل جاء خطاب العرض هذا وهو يرفل بالصور الخيالية والمتخيلة المتكئة على جملة من الفروض غير التقليدية بدءاً من خلوه من اللغة الملفوظة (العرض بانتومايم) إذ اعتمد على لغة الإشارة والإيماءة والرقص التعبيري بوصفه اصل كل اللغات وأقدمها ، وانتهاءً بتأثيثات الفضاء المسرحي . فالمخرج يقدم عرضاً تجسده شخصيات لا بوصفها شخصيات إنسانية فحسب بل بوصفها نماذج اجتماعية يعمل العرض على تقديمها كمفردات عيانية وتمثلات بشرية لأفكار متصارعة في خضم بنية حكائية معقدة تراوغ ذهن المتلقي وتستدعيه إلى الغوص في أغوارها عن طريق استنفار مهاراته في الاكتشاف والتأويل والتخييل .

تعلن اللحظة الأولى للعرض عن ثيمته الأولى ، إذ تظهر شخصية آدم (قام بأداء الشخصية المخرج علي طالب) في مرحلة التكوين وهو يخرج من شرنقة (كيس ابيض من الورق) ليستلقي على الأرض ، ومن ثم تدخل عليه شخصية (الشيطان) ويصبح الفعل بين الاثنين قائماً على أساس المكاشفة والإغواء بينهما ومن ثم ينسحب الشيطان في وقت يعلن آدم فيه عن حاجته إلى مخلوق آخر يقف إلى جانبه ويلبي حاجاته ، وعند ذاك تولد حواء (قامت بدور حواء الممثلة روعة النعيمي) من جسد آدم في حركة التفافية رشيقة صممها المخرج بدرجة تصعق المتلقي وتزيد من قدرته التخييلية . وبعد ذلك يكشف العرض عن الثيمة الثانية ، إذ يظهر إلى حيز الوجود عدد من الشخصيات في إشارة إلى بدء التناسل بين الخلقيّن الأوليين وتعقد مجريات الحياة ، هذا التعقيد الذي يفصح عنه المخرج في فعالية الصراع بين هابيل وقابيل في صورة اقرب ما تكون إلى صورة الصراع من اجل البقاء . ومن ثم يتحول العرض إلى الثيمة الثالثة ليعلن عن نهاية سيادة الخير المطلق وبداية ما يعرف بالصراع الدائم ما بين الخير والشر

---

1 - جيلبير دوران ، الانتروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها ، ترجمة : مصباح الصمد ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، 1991 ، ص 18 .

في رحلة تعاقبية مرة يكون الخير هو المتسيد وفي أخرى يكون الشر هو الطاغي من خلال افتراض مجموعة من الشخصيات وهم في حالة صراع فيما بينهم من اجل البقاء .

والحق أن العرض قد تأسس على فكرة اقرب ما تكون إلى الأفكار الأسطورية الخيالية ، لذا جاءت المعالجة الفنية للمخرج تتسق مع طبيعة المضمون المُعَالَجْ ، الأمر الذي جعل العرض يحفل بالصور الخيالية والتخيلية وأضحت الصورة المرئية اقرب إلى الصورة الذهنية منها من الصورة الواقعية . فالمخرج سعى إلى قراءة النص الميثولوجي (ثيمة العرض الرئيسة) قراءة إخراجية تقوم على تحويل النص من بنيته الأدبية التاريخية إلى قراءة بصرية خيالية في كل مظاهرها ، أي انه لا يُسْمِع المتلقي النص بل يرغمه على الدخول إلى عوالمه المتخفية في عمقه البنائي من خلال مشهدية الصورة بعدما تحرر من سطوة اللغة ومحدداتها وتعويله على اللغة البصرية التي من خلالها يقرأ المتلقي الثيمة . فالعرض يسعى إلى إقحام المتلقي في غياهبه ، وان عملية الإقحام في الطقس الدرامي لا يتم تحققها إلا من خلال جر المتلقي إلى تخوم الصورة الخيالية المُنْتَجَة .

حاول المخرج أن يبني فضاء العرض على صياغات متقشفة ، فهو لم يدخر وسعاً في إقصاء العناصر المصاحبة للممثل عن العرض ، واستبدالها بالصياغات الحركية للممثل التي أغنت المشهد البصري بدلالاتها الايقونية والاشارية والرمزية ، ليقترب بذلك من فلسفة المسرح الفقير الذي يقوم على إقصاء بعض عناصر العرض وتسخير بعضها الآخر لصالح عمل الممثل . فالعرض سعى إلى البرهنة على السلطة التي يحتكم عليها الجسد فيما يقول أكثر مما تدل عليه الألفاظ اللغوية لأي نص مباشر . فقد خلى فضاء العرض من العناصر التشكيلية ما عدا جسد الممثل وحده ، هذا الجسد الذي اشتغل في هذا الحيز بمفرده وحقق حضوراً علاماتياً عن طريق التشكيلات التي سعى إلى تشكيلها بمفرده أو بالاشتراك مع أجساد الممثلين الآخرين مما جعله يبث دلالات تعبيرية تبعاً لطبيعة الصورة المتخيلة التي رسمها المخرج .

انطلق المخرج في تحقيق مشهدية الصورة المتخيلة من التدرجات الكاملة للانفعالات الإنسانية وتعبيراتها اللامتناهية . فقد عوّل كثيراً على الممثل وخيالاته وحركة جسده وتشكيلاته الايقونية بوصفهما اللغة التي تفصح عن ثيمات العرض ، فالتعبير الداخلي عند الممثل (الخيال ، التركيز ، الانتباه) مضافاً إليه التعبير الخارجي (حركة الجسد وإيماءاته) كافيان من وجهة نظره لتحقيق التعبير المسرحي من دون أية عناصر أخرى مساندة وهو منهج يتطابق مع منهج كروتوفسكي المسرحي . فقد تعامل المخرج مع جسد الممثل وحركته بوصفه علامة بصرية تندرج في إطار منظومة العلامات السمعية والبصرية التي تشكل لغة العرض ، كما عدّه احد القنوات التوصيلية الرئيسة التي تحمل رسالة العرض للمتلقي ، والوسيط الذي يربط بين العالم الخيالي وبين مرجع المسرح في الواقع . فضلاً عن ذلك عدّ المخرج حركة الممثل ووضعيته وعلاقته ببقية أجساد الممثلين وبالفضاء ، تجسيداً لعلاقات القوى التي تتحكم بالبنية العميقة للنص . فالمخرج لا يكتفي بإظهار الحركة بوصفها تعبيراً وإنما يتعامل مع الجسد بشكل يفجر طاقاته الحسية والانفعالية ويترك له حرية الانعتاق الكامل . وقد افرز هذا التعامل نوعاً من الأداء الجسدي الحر الذي يحيل المتلقي إلى شكل الطقوس البدائية من جهة ، ويسير بالمؤدي نحو تحقيق نوع من الانعتاق الصوفي والهذيان من جهة أخرى ، الأمر الذي يحقق نوعاً من الاندماج بين الرقص التعبيري والحركة التعبيرية في المسرح وصولا إلى خلق شكل مستحدث لصورة خيالية (صورة رقم 9) .

سعى المخرج في هذا العرض إلى إنتاج صور تخيلية تعتمد على حركة جسد الممثل وتشكيلاته ، فهو يريد أن يتخيل هذه الحركة من دون أية رغبة في تحديد مرجعياتها أو اقترانها بمرجعية معروفة ، فهذه الحركة تبدو كأنها وليدة ذاتها وليس إلى شئ آخر ، فهي وليدة الرغبات الآنية للمؤدي من دون أن تكون لها أية علاقة بمنظومة دلالية ما (صورة رقم 10) ولكنها هي التي توّلد دلالات مستحدثة يقف أمامها المتلقي بالاستفهامات . فهو يرى أن الممثل عندما يلجأ إلى القوالب الجامدة والحركات المعروفة لا يفعل شيئاً إلا أن يقدم للمتلقي أقنعة ميتة

لشعور غير موجود ، لأن الشخصيات المقدمة على خشبة المسرح ليست كائنات حية بقدر ما هي نماذج وأنماط . ولعل المخرج في عمله هذا أراد أن يحيل المتلقي من متلقٍ سلبي يحصل على الصورة مكتملة جاهزة ، إلى متلقٍ ايجابي يقف أمامها ومن ثم يعيد إنتاجها مما ادخل العرض مرحلة التجريب العالي الذي جر معه المتلقي إلى منطقة الإحالة والتأويل والتخييل .

لقد حاول المخرج انطلاقاً من خيالاته أن يساوي بين حركات الممثلين في قيمتها وأهميتها ، فلا يفضل حركة على أخرى ، بمعنى أن تحديد هوية العرض لا تعتمد هنا على أي اختيارات حركية معينة ، بل تعتمد على توزيع انتباه المتلقي ما بين قبول الإيهام بان ما يحدث شئ عادي يومي ، وبين الاهتمام بتفاصيل الإطار الذي يحيط بالحركة . ففي حركة الممثلين (صورة رقم 11) جعل المخرج الممثلين يتبعون نظاماً حركياً يستغرق لحظات وهم في حركة تلويح الأيدي بمتوالية عددية من خلال التكرار المستمر لسلسلة متنامية من الحركات ، وقد تضمن هذا النظام حركات تعتمد على التوزيع الشكلي لأجزاء الجسم وحركات وإيماءات عالمية الدلالة وأفعال شاذة وغريبة وحركات تحمل دلالات جنسية واضحة (صورة رقم 12) ، وكان المخرج في هذا يسعى إلى إبراز نشاطه التخيلي في تأطير المادة الحركية وإعادة تأطيرها بصورة مستمرة .

ولكي يمنح المخرج الحدث صفة المعاصرة والواقعية على الرغم من ايقونية مشهدية الصورة بوصفها حدثاً موغلاً في التاريخ القديم ، جعل الصراع يتحول من دائرته القدرية الأسطورية إلى دائرة إنسانية أكثر واقعية تلتصق بالبشر لا بالآلهة أو أنصاف الآلهة ، وقد توضح ذلك من خلال تشابك العلاقات التي يجليها الحدث المتخيل ويكشف في ثناياه حالة الصراع بين الشخصيات الخيرة والشريرة في استمرارية مطلقة ، وفي الوقت نفسه يتضح البعد الواقعي للشخصيات ومدى اتصالها بالعصر من خلال اتصال الماضي بالحاضر .

إن التعبير الأدائي التمثيلي والحركي في العرض أراد له المخرج أن لا يخضع لمنطق معين أو يستند إلى أسس منطقية ، بل أراد له أن يتشكل على وفق مبدأ اللانظام الذي صيره السلطة العليا التي تهيمن على العرض . بمعنى أن المخرج لم يركن إلى نمط حركي أدائي معين بقدر ما ارتكز على عامل المخيلة في إنتاج نماذج حركية بثت دلالات سياقية أو مستحدثة بموجب الأمر الموكل إليها في الحدث .

تنم مشهدية الصورة عن غرابة تخيلات راسمها ، فهي تقدم خليطاً متنوعاً من الشخصيات في مواقف وحالات مختلفة تغوي المتلقي بجوٍ تملؤه الفتنة والإثارة والحكمة كما تكتنفه الغرائبية وتقتحمه مشاهد القتل (قَتْلْ قابيل لهابيل) والصراعات المستمرة بين (الخير والشر) . إن هذه المشهدية المتخيلة تفسح أمام المخرج إمكانية إحالة هذا السرد المكتظ بالعلامات إلى تمثلات عيانية مكانية وأخرى تمثيلية . فقد عملت الحكاية الأسطورية التي بنى المخرج عرضه بموجبها على إضفاء صفة فنية مُشَوقة تكشف عن طبيعة زمكان الحدث المتخيل من جهة ، والى كشف المرونة والتحول الدلالي للعلامات تبعاً لمتغيرات الحدث . وقد استدعى الأمر هذا إلى جر المخرج إلى أنشاء تكوينات مكانية من حركات أدائية كما هو عليه الحال في لحظة ولادة (حواء) من جسد (آدم) ، إذ أفضت حركة آدم ورشاقتها عن هذا الإنجاب مما دللت الحركة وايقونيتها عن مكان الولادة . أو كما كشفت حركة حواء مع الشيطان عن مكان الحدث (الحديقة) في لحظة الإغواء وتناولها التفاحة . أو كما في صراع الشخصيات الخيرة مع الشخصيات الشريرة عندما كشف الحدث عن طبيعة المكان عندما جعل المخرج الحدث يقوم ضمن مستويي المسرح (المنطقة المرتفعة) التي خصصها إلى الشخصيات الخيرة ، في حين جعل (المنطقة المنخفضة) مكاناً دالاً عن طبيعة شخصياتها الشريرة .

أما على صعيد المكان في هذا العرض ، فهو ليس مكاناً محضاً حاوٍ للوقائع والأشخاص ، كما انه ليس مجرد تجسيد عياني للمقترح المكاني الموصوف والمحدد من قبل المخرج ، بل هو إنشاء فني يكشف عن قدرته التقنية وتحولاته الدلالية – الجنة ، الحديقة ، الغابة ، الأرض ... - بوصفهما أهم صفتين من صفاته الفنية البصرية . وبذلك حقق المخرج تخيله المكاني بوساطة

حركة الممثلين ، فضلاً عن ذلك تخيله الحركات ورسمها بطريقة ساعد إتقان مؤديها في تقديم قراءة عصرية لحكاية تعتمد الأسطورة والواقعية التاريخية . فالمكان الحكائي في مثل هذه السرديات الملحمية فضاء معوّم غير محدد يساعد على الحركة بين المتخيِّل (المتلقي) و المتخيَّل (الصورة) ولاسيما عندما يصبح المكان محوراً مولداً للحدث أو مركزاً لصراعاته . إن تخيّل المخرج لمكان الحدث منحه القدرة على رسم فضاء صوري يتصف بتخليه عن خصائص التشخيص التطابقي مع الواقع وانتمائه إلى الخيال بوصفه صورة مستحدثة وخلاقة من صور الوعي . وعلى وفق ذلك تنشط الرغبة عند المتلقي لقراءة المشهد البصري لا بوصفه بيئة واقعية أو مقترحة ، بل بوصفه خطاباً متخيَّلاً يحفز ذهن المتلقي لقراءة المشهد البصري بآليات مقاربة لتلك الآليات التي تنتج الأحلام أو تستقبلها ، ولهذا فان أجزاء العرض وملحقاته تم اختزالها من بنية الإنشاء البصري لصالح الممثل وأدائه .

لعبت الإضاءة[1] دوراً مهماً في صياغة المشهد البصري عندما ساعدت المخرج على تنفيذ تخيلاته الصورية ، لاسيما وان العرض كان متقشفاً في أثاثه المنظري حيث لا يوجد فيه أية قطع منظرية ، ولهذا عوّل المخرج كثيراً على الإضاءة بما تمتلكه من إمكانيات مزدوجة ، أي بوصفها وسيلة إضاءة ووسيلة منظرية في نفس الوقت عن طريق استخدام الحزم الضوئية كجزء من عناصر تركيب مشهدية الصورة البصرية ، وهي عملية أفاد المخرج فيها كثيراً من تجارب المخرجين المعاصرين أمثال (زڤوبودا) و (جوزيف شاينا) وغيرهم . فقد كان للإضاءة حضور واضح في العرض بما تكتنزه من قوة تعبيرية تفعّل من الموقف وتؤكده ، لا سيما في المشاهد التي تعبر عن دفتيّ الصراع والقتل . كما كان لها حضور في بعض المشاهد عن طريق إغراق مناطق معينة من خشبة المسرح على حساب المناطق الأخرى التي أصبحت في حالة من الظلام (دِمْ) ، مما وفرت للممثلين غطاءاً للدخول والانسحاب بمرونة من دون أن تؤثر على آليات التلقي . زيادة على ذلك كان للإضاءة دور في تنفيذ بعض الحركات التي لا يمكن تنفيذها من دون أن تتدخل بفاعلية ، ولاسيما في المشاهد التي تموج بالصور الخيالية والتخيلية كما هو في حركة ولادة حواء من جسد آدم ، أو حركة الممثلين في مشهد الطيور .

أما على صعيد الزي المسرحي فقد كان مقتضباً في الاستخدام ، إذ لم يعول عليه المخرج كثيراً ، فقد جاء زي الشخصيات (بنطلون بلاستيكي يأخذ شكل الجسد) على لونين : أحدهما اللون الأبيض دلالة على الطُهْر والنقاء وهذا ما حفلت به الشخصيات الايجابية في العرض بدءاً من شخصيتي آدم وحواء مروراً بباقي الشخصيات ، والآخر اللون الأسود للدلالة على الشخصيات المناقضة التي ترفل بالخطيئة والشر . في حين ارتدت شخصية الشيطان وشاحاً فيه فتحات ، وهذا الوشاح أثناء اشتغاله بصفته مرافقاً للشخصية بث مجموعة من العلامات الدالة على شخصيات ومواقف عديدة ، فهو مرة رداء للشخصية ، وفي أخرى جناح يساعد الممثل على الطيران ، وفي أخرى مكان للغواية .

فضلاً عن العناصر المتقدمة لجأ المخرج إلى الموسيقى[2] بوصفها عنصراً مساهماً في صياغة العرض المسرحي بما تحمله من قدرات تعبيرية . فقد جاءت الموسيقى إيحائية تعبر عن الموقف البصري وتسانده بما لها من قدرات تفعيلية . والحال أن المخرج لجأ إلى موسيقى تتسق مع طبيعة الموضوع المقدم ، فجاءت الموسيقى بصياغات إيقاعية (الطبول ، الدفوف ، الخشب) لتعبر عن طبيعة الأسطورة ، فضلاً عن أن هذه الموسيقى تعمل على خلق أجواء صوفية تختزل الصورة البصرية وتحولها من صياغة بصرية إلى صياغة سمعية تزحزح اللاشعور من مكمنه عند المتلقي وتحوله إلى مرحلة التخييل .

---

[1] - صمم إضاءة العرض المصمم انمار عبد الأمير .

[2] - صمم موسيقى العرض حسين طالب و جبار خلف .

الفصل الرابع

أولاً - نتائج البحث ومناقشتها :

1 - مسرحية مكبث .

اعتمد العرض على النص الشكسبيري بوصفه منطلقاً لتشكيل الصورة المسرحية بما يحمله من خصائص فنية وبنية صورية خيالية تفتح أمام المخرج أفق التشكيل الصوري المستحدث .

انماز العرض باعتماده على التشكيل الصوري ، أي إعادة إنتاج النص من جديد بموجب الرؤية الفلسفية والفنية للمخرج انطلاقاً من قدراته في الخيال والتخيل . فالمخرج يتعامل مع معطيات المدونة بوصفها منطلقات تمهد له الدخول في العالم الخيالي الذي يتشكل عنده بوساطة محسوسات تعتمد التماثل الايقوني أحياناً ، وفي مرات أُخر تبتعد هذه المحسوسات صوب اللاايقونية ، أي صوب التشظي الدلالي مما يتيح أمام المتلقي حرية التأويل والإنتاج والتخييل .

فالقصب لا يعتمد المماثلة ، بل انه يعتمد التناقض في عرضه ، وهذا التناقض يبدأ من لحظة تفكيك النص الشكسبيري وإعادة بنائه مرة أخرى بموجب وضعيات العصر الراهن مروراً باختياره العناصر البصرية والسمعية للعرض ، ومن ثم إعادة إنتاج هذه العناصر بموجب أمر اقره لنفسه يقوم على مبدأ (التناقض التنافذي) . أي انه يحاول أن ينضد مجموعة من العناصر المتناقضة بصورة لا منطقية على وفق تنافذ بعضها مع البعض الآخر في الاشتغال وإزالة حالة النفور بينها معتمداً في ذلك على التخيل الإنتاجي أحياناً وفي أحيانٍ أُخر معتمداً على الخيال ، مما يمنح الصورة المتشكلة حرية الحركة بموجب لا منطقيتها ، الأمر الذي يساعد المتلقي على طرح مزيد من الاستفهامات صوب العرض .

فالعناصر البصرية عند القصب بشقيها المتحركة والثابتة صورة متخيلة بكل ماهياتها ، عناصر لا تنتمي إلى زمان معين بقدر ما هي تنتمي إلى كل عصر ، ولذلك فهو يحرك العناصر الثابتة ايقونياً بحجة إنتاج دلالي مستحدث كما هو عليه الحال في إعادة إنتاج دلالي لثباتية الشجرة ، كما يُخْرِجُ العناصر المتحركة من ايقونيتها لتنتج دلالات أُخر تزيد من فداحة الصورة وغرابتها بما تولده من صور دلالية متحركة .

كما اعتمد القصب في عرضه هذا على مفهوم التخيل أكثر من اعتماده على مفهوم الخيال ، فهو لجأ إلى استحداث شبه كامل لجميع صور العرض على الرغم من شيوع عناصر إنتاج هذه الصور . كما اخرج العناصر من ايقونيتها وزجها في آتون الصورة من دون أن تكون هنالك نظرة هارمونية منطقية لهذا التوظيف ، بل انه عمد إلى مبدأ التنافر في تنضيدها أملاً في الحصول على صور مستحدثة وهذا ما توجب عليه أن يعتمد التخيل الإنتاجي (التركيبي) لعموم عناصر العرض . زيادة على ذلك أقصى القصب المرجعيات الحسية للعناصر واعتمد اللاتشخيصية ، إذ يتحول المعنى من سياقه المعروف إلى دال وجودي تتحول من خلاله الصورة من التعيين إلى التجريد .

2- مسرحية أيام ذاهبة :

اعتمد العرض على نص مسرحي تعبيري (موندراما) تم تكثيف الفكرة فيه من خلال لغة درامية عالية الترميز والتعبير . أفاد المخرج في تشكيل الصورة المتخيلة عنده من مميزات المسرحية التعبيرية التي تعتمد على الجنوح إلى داخل الشخصية واستجلاء مكامنها الذاتية عن طريق الأداء الحركي والإيماءة والمونولوجات الطويلة ، فضلاً عن الاستخدام الامثل لمكان الحدث (منتدى المسرح) الذي تخيله المخرج مكاناً ضاغطاً على نفسية الشخصية التي تعاني الاغتراب . فالصورة التي أنتجها المخرج في العرض تسمو في قوة استحضارها على الرؤية الذهنية عند المؤلف ، وتزداد هذه القوة مع إيغال المخرج في توظيف الأثاث الذي يعتمد الانشطار الدلالي مع سيران فعل الحدث .

اعتمد المخرج في رسم صورة العرض على خياله الإنتاجي ، فهو قد نجح في جمع بعض العناصر وإعادة تشكيلها في صورة قد تبدو مألوفة في بعض صياغاتها إلا أنها فعّلت من الحدث المسرحي وأعطته دفقاً . في حين عمد إلى عناصر أخرى واسند لها دوراً داخل حارة العرض المسرحي انطلاقاً من تخيلاته ومن خلال وعيه الذي يتسع لنظام التجربة وآلية البناء لتراكمات الصور المستحدثة على نحو مغاير للواقع . فالعلامة المسرحية في العرض وُظفَتْ ايقونياً ورمزياً واشارياً انطلاقاً من الحدث الذي صاغه المخرج .

كما جنح المخرج بتخيلاته صوب منطقة خيالية برمتها عندما تخيّلَ مجموعة شخصيات العرض (ما عدا الشخصية الرئيسة) بشكل علامات جمادية منح فيها الحياة خيالياً وأعطى لها دوراً في مجريات الأحداث انطلاقاً من مرونة النص التعبيري الذي تكون فيه الشخصيات عبارة عن أنماط ومواقف لا شخصيات محددة بعينها ، مثل إطارات السيارة ، الهيكل العظمي ، الهيكل الحديدي ، اسطوانة الغاز . فقد جعل المخرج هذه العلامات تتشظى في عملها لتأخذ طابعها الايقوني مرة ، وطابعها الإنساني مرة أخرى بوصفها شخصيات حية تساهم في الحدث المسرحي وتغير من مجراه . كما عول المخرج كثيراً على عنصريّ الإضاءة والموسيقى في ترصين الصورة المتخيلة وتحقيقها ، والى تحفيز القدرة التخييلية عند المتلقي .

3 – مسرحية منزل شاعر :

اعتمد المخرج التخيل كمنطلق أساس في صياغة عرض مسرحي منقطع الجذور، فضلاً عن ذلك اعتماده المفاجأة والتخطي المستمر للآفاق المحدودة للتصورات المسرحية . فقد نأى المخرج بتصوراته إلى منطقة بِكْرْ ربما لم تطأ قدم مسرحي عليها من قبل ، ليدشن فكرة عرضه الذي لم يعتمد على الممثلين ، بقدر ما اعتمد على صياغة بيئة خيالية ساكنة تحيل المتلقي إلى إنتاج صورة متحركة منها تحاكي صور الواقع . فتخيلات المخرج صنعت عرضاً يقوم على الإيحاء واستنفار اللاشعور من مكمنه عند المتلقي عن طريق الإضاءة وألوانها ليشكل صورة تعبيرية تتناسب مع ارتفاع القيم المعرفية للصورة المتخيلة ، في وقت ارتكزت فيه الصورة المتخيلة على بيئة عراقية (بيت بغدادي) .

فالمخرج كد في تحويل الصورة المتخيلة في ذهنه إلى واقع مادي ملموس ، غير أن هذا الواقع من وجهة نظره لا يكتمل إلا بدخول تخييلات المتلقي عليه . فتخييلات المتلقي أصبحت في هذا العرض المحرك الرئيس للأحداث عن طريق إعادة الإنتاج والتأويل والتشكيل الصوري من جديد اعتماداً على خزين الذاكرة والحدس على أن يتم ذلك بطريقة استرجاعية تتيح لعملية انتقال الصورة إعادة بناء من جديد .

4 – مسرحية نار من السماء :

اعتمد العرض على فرضيات أسطورية تجنح صوب الخيال في كل مقدراتها مما أعطت المخرج مبرراً للانسياق ورائها وتشكيل صور متخيلة معتمداً في ذلك على المرجعيات الأسطورية . فمشهدية الصورة البصرية للعرض تقدم فكرة اختلف عليها المعنيون بالدراسات الانثروبولوجية والدينية إلا أن المخرج تحزبّ لها انطلاقاً من مشروعه التجريبي القائم على الصورة المتحركة غير الناطقة ، وتشييده عرضاً مسرحياً قائماً على التقشف .

جاء أثاث العرض متقشفاً مما منح مشهدية الصورة المتخيلة زخماً مضافاً في التعبير عن الدلالات والمضامين ، الأمر الذي وقع فيه العبء على الأداء الحركي للممثلين وعلى عنصر الإضاءة بوصفهما المعوض العياني عن أثاث العرض .

حاول المخرج أن يصور فكرة العرض ويقدمها عن طريق لغة الحركة والإيماءة والتشكيلات التعبيرية للممثلين معوضاً بذلك عن اللغة المنطوقة التي غابت عن العرض ، مما حمل الممثلين عبء التعبير عن الصور المتخيلة . كما أسهمت الإضاءة إسهاماً مؤثراً في التعويض عن غياب القطع المنظرية بما تمتلكه من مكتنزات تعبيرية شكلت بحزمها الضوئية

مناطق منظرية وكتلاً وهمية زادت من حدة الصورة المتخيلة من جهة ، وكشفت عن قدرات المخرج في هذا الاستخدام من جهة أخرى .

ثانياً – الاستنتاجات :

1 – يهيئ الخيال والتخيل مساحات من الفروض غير التقليدية أمام المسرحيين لإنتاج منجزاتهم .

2 – يعمل الخيال والتخيل على استحداث صور لا منطقية يتخذها بعض المسرحيين منطلقات فنية يؤسسوا عليها صورهم التي تمتاز باللامنطقية .

3 – يساعد الخيال والتخيل المسرحيين على التطرق إلى موضوعات يصعب تناولها واقعياً ، الأمر الذي يجعلهم يركنوا إلى تأليف صور بصرية وسمعية متخيلة تعتمد على الواقع بوصفه منطلقاً لها .

4 – يمنح الخيال الشخص المسرحي إمكانية الهرب من التوظيف الايقوني للعلامة المسرحية عن طريق فتح الباب أمامه لتشظية الدال إلى مدلولات عديدة .

5 – ترتبط الصورة الخيالية المنتجة في الحدث المسرحي بمرجعية حسية ، في حين لايشترط ارتباط الصورة التخيلية بمرجعية حسية .

6 – تساهم الصورة الخيالية والتخيلية في تحفيز مكامن المتلقي وذاكرته وزيادة فعل التخييل لديه .

7 – تعبر الصورة المتخيلة في المسرح أحياناً عن لا شعورية منتجها ، فهي صورة خارجية تظهر معاني داخلية .

8 – تقود عملية الخيال والتخيل عند المسرحي حتماً إلى تكوين المنجز البصري والسمعي ، غير أن المسرحيين يتفاوتون في قدراتهم الخيالية والتخيلية مما جعل منجزهم متبايناً بحسب طبيعة خيال كل مسرحي ومرجعياته .

9 – لا تخضع الصور المتخيَّلة عادة إلى منطق سياقي محدد ، بل هي تخضع إلى طبيعة الشخص المتخيِّل والى طبيعة الموضوع المتخيَّل والى تخييلات المتلقي .

10 – يسود في بنائية الصورة المسرحية المعاصرة الطابع الخيالي والتخيلي حتى لو كانت المسرحية لا تقع على طاولة التجريب .

11 – يوفر الخيال حصانة لصاحبه في تناول الموضوعات التي لا يمكن تناولها واقعياً .

12 – يشكل النص المسرحي منطلقاً حقيقياً لخيالات المخرج ، فكلما كان النص مستغرقاً في الخيال حفلت مشهدية الصورة بالخيال ، في حين أن مشهدية الصورة المعتمدة على نص واقعي عادة لا تستغرق بالخيال .

ثبت المصادر والمراجع

- القران الكريم

أولاً : الكتب

- إبراهيم ، زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، القاهرة : مكتبة مصر ، د . ت .

- ========= ، هيجل أو المثالية المطلقة ، القاهرة : دار مصر للطباعة ، 1970 .

- إبراهيم ، علي ، الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان ، دمشق : الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، 2002 .

- ابن سينا ، الإشارات والتنبيهات ، تحقيق : سليمان دنيا القاهرة : دار المعارف ، 1958 .

- ===== ، النفس من كتاب الشفاء ، تحقيق : حسن زادة الأملي ، طهران : مكتب الإعلام الإسلامي ، 1997

- ابن عربي ، الفتوحات المكية ، ج3 ، بيروت : دار صادر ، د . ت .
- ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، بيروت : دار لسان العرب ، د . ت .
- أبو ديب ، كمال ، في الشعرية ، بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ، 1987 .
- أبو ريان ، محمد علي ، تاريخ الفكر الفلسفي ارسطو والمدارس المتأخرة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1972 .
- أبو زيد ، نصر حامد ، فلسفة التأويل ، بيروت : دار التنوير ، 1983 .
- آرتو ، انتوان ، المسرح وقرينه ، ترجمة : سامية اسعد احمد ، القاهرة : دار النهضة العربية ، 1973 .
- اردش ، سعد ، المخرج في المسرح المعاصر ، الكويت : مطابع اليقظة ، 1979 .
- أرسطوطاليس ، النفس ، ترجمة : احمد فؤاد ، القاهرة : دار إحياء الكتب العربية ، 1949.
- ========= ، في الشعر ، تحقيق : شكري محمد ، القاهرة : دار الكتاب العربي ، 1967
- ======= ، الحاس والمحسوس ، تلخيص : ابن رشد ، مراجعة وتحقيق : عبد الرحمن بدوي ، بيروت : دار القلم ، 1980 .
- أستون ، ألين و جورج سافونا ، المسرح والعلامات ، ترجمة : سباعي السيد ، القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، 1996 .
- اسعد ، يوسف ميخائيل ، الشخصية المنتجة ، القاهرة : المؤسسة العربية الحديثة ، 2003 .
- إسماعيل ، عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 1986 .
- أمين ، أحمد و زكي نجيب محمود ، قصة الفلسفة اليونانية ، ط5 ، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والنشر ، 1964 .
- ========== ، قصة الفلسفة الحديثة ، ط4 ، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والنشر ، 1959 .
- اودنيس ، الصوفية والسوريالية ، ط2 ، بيروت : دار الساقي ، 1995 .
- اوفسيانيكوف ، م . و ز . سميرنوفا ، موجز النظريات الجمالية ، تعريب : باسم السقا ، بيروت : دار الفارابي ، 1975 .
- آيزر ، فولفجانج ، التخييلي من منظور الانطربولوجية الأدبية ، ترجمة : حميد لحمداني ، الدار البيضاء : مطبعة النجاح الجديدة ، 1998 .
- ايفانز ، جيمس روس ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم ، ترجمة : فاروق عبد القادر ، القاهرة : دار الفكر المعاصر ، 1979 .
- إيلام ، كير ، سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة : رئيف كرم ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، 1992 .
- أينز ، كريستوفر ، المسرح الطليعي ، ترجمة : سامح فكري ، القاهرة : مركز اللغات والترجمة ، 1999 .
- بارت ، رولان ، مقالات في المسرح ، ترجمة : سهى بشور ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 1987 .
- باشلار ، غاستون ، جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسا ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات ، 1984
- برخت ، ب . ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي ، بغداد : منشورات وزارة الإعلام ، 1973 .
- بدوي ، عبد الرحمن ، إمانويل كنت ، ط1 ، الكويت : وكالة المطبوعات ، 1977 .
- ========== ، المثالية الألمانية ، القاهرة : دار النهضة العربية ، 1965 .

- بدوي ، محمد مصطفى ، دراسات في الشعر والمسرح ، ط2 ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1979 .
- ========== ، كولردج ، القاهرة : دار المعارف ، 1958 .
- برجسون ، هنري ، المادة والذاكرة ، ترجمة : اسعد عربي درقاوي ، دمشق : وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي ، 1967 .
- بروك ، بيتر ، النقطة المتحولة ، ترجمة : فاروق عبد القادر ، الكويت : مطابع الأهرام ، 1991 .
- بسطاويسي ، رمضان ، جماليات الفنون ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998
- بلفنش ، عصر الأساطير ، ترجمة : رشدي السيسي ، القاهرة : مكتبة النهضة ، 1966 .
- بوبوف ، الكسي ، التكامل الفني في العرض المسرحي ، ترجمة : شريف شاكر ، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1976 .
- بوتور ، ميشال ، بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة : فريد انطونيوس ، بيروت : منشورات عويدات ، 1971 .
- بورا ، سير موريس ، الخيال الرومانسي ، ترجمة : إبراهيم الصيرفي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1977 .
- تليمة ، عبد المنعم ، مقدمة في نظرية الأدب ، بيروت : دار العودة ، 1979 .
- توفيق ، سعيد محمد ، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ، ط1 ، بيروت : دار التنوير ، 1983
- توفيق ، سعيد ، الخبرة الجمالية ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، 1992 .
- جادامر ، هانز جيورج ، تجلي الجميل ومقالات أخرى ، ترجمة : سعيد توفيق ، القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، 1997 .
- الجباخنجي ، الحس الجمالي ، القاهرة : دار المعارف ، 1980 .
- جبرا ، جبرا إبراهيم ، الفن والحلم والفعل ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 1986 .
- الجرجاني ، عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، بغداد : مكتبة المثنى ، 1979 .
- جلكنر ، روبرت و جيرالدانسكو ، الرومانتيكية ما لها وما عليها ، ترجمة : احمد حمدي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986 .
- جيمس ، ر . آ . سكوت ، صناعة الأدب ، ترجمة : هاشم الهنداوي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 1986 .
- حافظ ، صبري ، التجريب والمسرح ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 .
- الحبابي ، محمد عزيز ، من الحريات إلى التحرر ، القاهرة : دار المعارف بمصر ، 1972
- حسن ، حسن محمد ، الأصول الجمالية للفن الحديث ، القاهرة : دار الفكر العربي ، د . ت
- حسن ، خضر جمعة ، حصاد المسرح في نينوى ، الموصل : مطابع الجمهور ، 1972 .
- حمودة ، عبد العزيز ، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص ، الكويت : مطابع السياسة ، 2003 .
- ========== ، المرايا المحدبة ، الكويت : مطابع الرسالة ، 1998 .
- ========== ، المرايا المقعرة ، الكويت : مطابع الرسالة ، 2001 .
- خالد ، عبد الكريم هلال ، الاغتراب في الفن ، بنغازي : منشورات قاريونس ، 1998 .
- خضر ، مها مظلوم ، بناء رواية الخيال العلمي في الأدب المصري المعاصر ، ط1 ، القاهرة : مطبعة الأوفست الحديثة ، 2001 .
- خوري انطوان ، مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية ، بيروت : دار التنوير ، 1984 .
– دوران ، جيلبير ، الانتروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها ، ترجمة : مصباح الصمد ، ط1 ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، 1991 .

- ديكارت ، التأملات ، ترجمة : عثمان امين ، القاهرة : دار المعارف ، 1969 .
- راي ، وليم ، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ترجمة : يوئيل يوسف عزيز ، بغداد : دار المأمون ، 1987 .
- رحماني ، احمد ، نظريات نقدية وتطبيقاتها ، ط1 ، القاهرة : مكتبة وهبة ، 2004 .
- الرويلي ، ميجان و سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، بيروت : الدار البيضاء ، 2000 .
- ريتشاردز ، إ . ا ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة : مصطفى بدوي ، القاهرة : مطبعة مصر ، 1963 .
- ريد ، هربرت ، معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ،1986 .
- ريكور ، بول ، من النص الى الفعل أبحاث التأويل ، ترجمة : محمد برادة وحسان بورقية ، القاهرة : عين للدراسات والبحوث ، 2001 .
- ريكورد ، دجل ، الرومانتيكية في الأدب الإنكليزي ، ترجمة : عبد الوهاب المسيري ، القاهرة : مؤسسة سجل العرب ، 1964 .
- زاخوفا ، بوريس ، إعداد الممثل ، ترجمة : توفيق المؤذن ، القاهرة : مكتبة مدبولي ، 1998 .
- الزبيدي ، علي ، المسرحية العربية في العراق ، القاهرة : مطبعة الرسالة ، 1967 .
- زكريا ، ميشال ، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1985 .
- زكي ، احمد كمال ، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1972
- زيادة ، معن ، الموسوعة الفلسفية العربية ، ج1 ، بيروت : معهد الإنماء العربي ، 1986 .
- سارتر ، جان بول ، التخيل ، ترجمة : نظمي لوقا ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1982 .
- سالم ، محمد عزيز نظمي ، تاريخ الفلسفة ، الإسكندرية : مؤسسة شباب الجامعة ، د . ت .
- ========== ، الإبداع في علم الجمال ، القاهرة : دار المعارف ، 1978 .
- ستانسلافسكي ، قسطنطين ، إعداد الممثل ، ترجمة : محمد زكي العشماوي و محمود مرسي احمد ، القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، 1973 .
- ستيان ، ج . ل . ، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، ترجمة : محمد جمول ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، 1995 .
- سعد ، صالح ، الأنا – الآخر ازدواجية الفن التمثيلي ، الكويت : مطابع السياسة ، 2001 .
- سلدن ، رامان ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : سعيد الغانمي ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات ، 1996 .
- شاهين ، ذياب ، التلقي والنص الشعري ، ط1 ، عمان : دار الكندي ، 2004 .
- الشايب ، احمد ، أصول النقد الأدبي ، ط7 ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، 1964 .
- الشدياق ، احمد فارس ، كنز الرغائب في منتخبات الجوائب ، ج1 ، الأستانة : مطبعة الجوائب ، د . ت .
- الشرقاوي ، جلال ، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2002 .
- شعيبي ، عماد فوزي ، الخيال ونقد العلم ، ط1 ، دمشق : دار طلاس ، 1999 .
- الشناوي ، علي الغريب محمد ، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي ، ط1 ، القاهرة : مكتبة الآداب ، 2003 .
- الشيباني ، عمر محمد التومي ، الفلسفات الحديثة للتربية ، ط1 ، طرابلس : منشورات

جامعة الفاتح ، 1996
- الصاوي ، احمد عبد السيد ، فن الاستعارة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة ، 1979 .
- صليبا ، جميل ، علم النفس ، ط3 ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1984 .
- صليحة ، نهاد ، عن التجريب سألوني ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 .
- ======== ، المدارس المسرحية المعاصرة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة ، 1986 .
- عاقل ، فاخر ، معجم علم النفس ، ط1 ، بيروت : دار العلم للملايين ، 1971 .
- عباس ، إحسان ، فن الشعر ، ط6 ، بيروت : دار الثقافة ، 1979 .
- عباس ، راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، 1987 .
- عبد النور ، جبور ، المعجم الأدبي ، بيروت : دار العلم للملايين ، 1979 .
- عثمان ، عثمان عبد المعطي ، عناصر الرؤية عند الخرج المسرحي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1996 .
- عصفور ، جابر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ط2 ، بيروت : دار التنوير ، 1983 .
- ======== ، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، بيروت : دار التنوير ،1982 .
- ======== ، قراءات في النقد الأدبي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2002
- العراقي ، عاطف ، القضايا والمشكلات النقدية ، القاهرة : دار الوفاء ، 2000 .
- العوادي ، عدنان حسين ، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي ، بغداد : دار الرشيد للنشر 1979 .
- عودة ، أمين يوسف ، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ، ط1 ، عمان : رابطة الكتاب الأردنيين ، 1995 .
- عوض ، رياض ، مقدمات في فلسفة الفن ، طرابلس : دار جروس برس ، 1994 .
- عوض ، لويس ، نصوص النقد الأدبي ، ج1 ، القاهرة ، دار المعارف ، 1965 .
- عيد ، كمال ، توفستونوجوف والمخرج المعاصر ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة، 1988
- ======== ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، القاهرة : الدار الثقافية للنشر ، 1998 .
- الغزالي ، تهافت الفلاسفة ، تحقيق : سليمان دنيا ، ط4 ، القاهرة : دار المعارف ، 1966 .
- ==== ، معارج القدس في مدارج معرفة النفس ، ط4 ، بيروت : دار المعرفة ، 1980 .
- فاختانجوف ، يفجيني ، ثماني محاضرات في فن التمثيل ، ترجمة : قاسم محمد ، الشارقة : إصدارات دائرة الثقافة والإعلام ، 2000 .
- الفارابي ، آراء أهل المدينة الفاضلة ، بيروت : دار القاموس الحديث ، د . ت .
- فاولي ، والاس ، عصر السريالية ، ترجمة : خالدة سعيد ، بيروت : دار العودة ، 1981 .
- فريس ، إمانويل و برنار مورااليس ، قضايا أدبية عامة ، ترجمة : لطيف زيتوني ، الكويت : مطابع السياسة ، 2004 .
- قاسم ، سيزا ، بناء الرواية ، بيروت : دار التنوير ، 1985 .
- قاسم ، محمود ، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي ، القاهرة : سجل العرب ، 1969.
- القرطاجني ، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ط3 ، تحقيق : محمد الحبيب ابن خوجة : بيروت : دار الغرب الإسلامي ، 1986 .
- قواص ، هند ، المسرح في مجال الأدب وعلم النفس ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1982 .
- كاصد ، سلمان ، عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية ، عمان : دار الكندي ، 2003 .
- كروتشة ، بندتو ، المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة : سامي الدروبي ، القاهرة : دار الفكر

العربي ، 1947 .
- كمال ، علي ، أبواب العقل الموصدة ، ط2 ، بغداد ، دار واسط ، 1990 .
- كولردج ، صمويل ، سيرة أدبية ، ترجمة : عبد الحكيم حسان ، القاهرة : دار المعارف ، 1971 .
- كولنجوود ، روبين جورج ، مبادئ الفن ، ترجمة : احمد حمدي محمود ، القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، د . ت .
- كيرني ، ريتشارد ، الوجود والزمان والسرد : فلسفة بول ريكور ، تحرير : ديفيد وورد ، ترجمة سعيد الغانمي ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، 1999 .
- لالاند ، اندريه ، موسوعة لالاند الفلسفية ، ط1 ، مج2 ، تعريب : خليل احمد خليل ، بيروت : منشورات عويدات ، 1996 .
- مايرخولد ، فسيفولود ، في الفن المسرحي ، ج1 ، ترجمة : شريف شاكر ، بيروت : دار الفارابي ، 1979 .
- محمد ، سماح رافع ، الفينومينولوجيا عند هوسرل ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 1991 .
– مدكور ، ابراهيم ، في الفلسفة الإسلامية منهج وتطبيق ، القاهرة : دار المعارف ، 1968 .
- ========== ، المعجم الفلسفي ، القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع ، 1979 .
- مرحبا ، عبد الرحمن ، مع الفلسفة اليونانية ، ط3 ، بيروت : منشورات عويدات ، 1988 .
- مطر ، أميرة حلمي ، فلسفة الجمال ، القاهرة : دار القلم ، 1962 .
- ========== ، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، القاهرة : دار الثقافة للنشر ، 1984 .
- المطلبي ، يوسف مالك ، وهم الحدس ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2002 .
- مغنية ، محمد جواد ، معالم الفلسفة الإسلامية ، بيروت : دار القلم ، 1973 .
- مندور ، محمد ، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، القاهرة : دار نهضة مصر ، د . ت .
- مهدي ، عقيل ، متعة المسرح ، بغداد : دار الحرية ، 2000 .
- مور ، سونيا ، منهج ستانسلافسكي في التمثيل ، ترجمة : إبراهيم حمادة ، القاهرة : المركز العربي للبحث والنشر ، 1981 .
- ناظم ، حسن ، مفاهيم شعرية ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، 1994 .
- ناصر ، بتول قاسم ، تطور الفكر النقدي الأدبي في العراق ، ط1 ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2004 .
- نجاتي ، محمد عثمان ، الإدراك الحسي عند ابن سينا ، بيروت : دار الشروق ، 1980 .
- نصر ، عاطف جودة ، الخيال مفهوماته ووظائفه ،القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ،1984
- النصير ، ياسين ، في المسرح العراقي المعاصر ، ط1 ، دمشق : دار المدى ، 1997 .
- النورجي ، احمد خورشيد ، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1990 .
- هاوزن ، فولفجانج نوي ، تدريب الممثل جسدياً ، ترجمة : برهان شاوي ، الشارقة ، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام ، 2000 .
- هلال ، محمد غنيمي ، الأدب المقارن ، ط3 ، القاهرة : دار نهضة مصر ، د . ت .
- ========== ، النقد الأدبي الحديث ، القاهرة : مطبعة نهضة مصر ، 1977 .
- هولب ، روبرت ، نظرية التلقي ، ترجمة : عزالدين إسماعيل ، جدة : النادي الأدبي ، 1994 .
- هيبنر ، زيجمونت ، جماليات فن الإخراج ، ترجمة : هناء عبد الفتاح ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 .
- هيغل ، الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي ، ترجمة : جورج طرابيشي ، بيروت : دار

الطليعة للطباعة ، 1986 .
- ==== ، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال ، ترجمة : جورج طرابيشي ، بيروت : دار الطليعة ، 1988 .
- وليك ، رينيه ، تاريخ النقد الأدبي الحديث ، ج2 ، ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد ، القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، 1999 .
- ويلسون ، ادوين ، التجربة المسرحية ، ترجمة : إيمان حجازي ، القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، 2001 .
- الياس ، ماري و حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، بيروت : مكتبة لبنان ، 1997 .
- اليسوعي ، ج . روبرت بارث ، الخيال الرمزي ، ترجمة : عيسى علي الكاعوب ، بيروت : معهد الإنماء العربي ، 1992 .
- يوسف ، اكرم ، الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، المغرب : دار المشرق ، 1994 .
ثانياً : الدوريات
- احمد ، سامية اسعد ، الشخصية المسرحية ، في : مجلة عالم الفكر ، العدد (4) ، الكويت : 1988 .
- ========== ، مفهوم المكان في المسرح المعاصر ، في : مجلة عالم الفكر ، العدد (4) ، الكويت : 1985 .
- آرمسترونغ ، بول ، ما هي الظاهراتية ، ترجمة : فلاح رحيم ، في : مجلة الرافد ، العدد (40) ، الشارقة ، 2000 .
- أفاية ، محمد نور الدين ، الرمز المتخيل ، في : مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد (52 – 53) ، بيروت : 1988 .
- بصل ، محمد إسماعيل ، الثنائيات المسرحية ، في : مجلة الحياة المسرحية ، العدد (43) ، دمشق : 1996
- جبير ، أياد حسن ، المسرح الوطني للصم في أمريكا ، في : مجلة الرافد ، العدد (54) ، الشارقة : 2002
- حرب ، علي ، مثلث الفلسفة ، في : مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد (13 – 14) بيروت : 1991 .
- حمادي ، عبد الرحمن ، واقع ومفاهيم التجريبية المسرحية في الغرب ، في : مجلة الرافد ، العدد (54) ، الشارقة ، 2002 .
- الرباعي ، عبد القادر ، التأويل دراسة في آفاق المصطلح ، في : مجلة عالم الفكر ، العدد (2) ، الكويت 2002 .
- رشيد ، فاضل خليل ، الموسيقى في المسرح ، في : مجلة الكاتب العربي ، العدد (24) ، بغداد : 1989 .
- ريكور ، بول ، فلسفة اللغة ، ترجمة : علي مقلد ، في : مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد (8) ، بيروت : 1989 .
- سترزليسكي ، زينوبس ، المسرح والبحث عن تقنية جديدة ، ترجمة : هناء متولي ، في : مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (1) ، بغداد : 1985 .
- سلدن ، رامان ، نقد استجابة القارئ ، ترجمة : سعيد الغانمي ، في : مجلة آفاق عربية ، العدد (8) ، بغداد : 1993 .
- عبد الحميد ، سامي ، تجربتي في التمثيل والإخراج ، في : مجلة الأقلام ، العدد (6) ، بغداد : 1980 .
- ========== ، تطور الظاهرة الإخراجية في المسرح العراقي ، في : مجلة آفاق

عربية ، العدد (7) ، بغداد : 1982 .
- عبد الحميد ، سامي و شفيق المهدي ، المسرح التجريبي في العراق ، في : مجلة آفاق عربية ، العدد (3) بغداد : 1992 .
- عبد المنعم ، حفيظة محمد ، سارتر والأسطورة اليونانية ، في : مجلة عالم الفكر ، العدد (2) الكويت :1981 .
- العرب ، دولت صالح ، وظيفة الخيال بين اللغة والفلسفة ، في : مجلة عالم الفكر ، العدد (2) ، الكويت : 1981 .
- فريد ، بدري حسون ، غياب عنصري الطراوة والمتعة في المسرح العراقي ، في : مجلة آفاق عربية ، العدد (7) ، بغداد : 1982 .
- القصب ، صلاح ، مسرح الصورة ، في : مجلة أسفار ، العدد (8) ، بغداد : 1985 .
- الكردي ، محمد علي ، سارتر وجينيه أو الشر والحرية ، في : مجلة عالم الفكر ، العدد (2) ، الكويت : 1981 .
- ========== ، نظرية الخيال عند جاستون باشلار ، في : مجلة عالم الفكر ، العدد (2) ، الكويت : 1980 .
- كرومي ، عوني ، تجربتي في المسرح ، في : مجلة الأقلام ، العدد (6) ، بغداد : 1980
- ليونز ، جون ، اللغة ، ترجمة : مصطفى التوني ، في : مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (3) ، بغداد : 1988
- مجهول ، حوار مع الفنان جعفر السعدي ، في : مجلة المسرح والسينما ، العدد (11) ، بغداد : 1974 .
- مجهول ، هاملت عربياً ، في : مجلة المسرح والسينما ، العدد (10) ، بغداد : 1974 .
- مراد ، بركات محمد ، علاقة الفن بالفلسفة والديانات قبل الإسلام ، في : مجلة المنهاج ، العدد (26) بيروت : 2002 .
- مندور ، محمد ، مأساة جميلة ، في : مجلة تراث المسرح ، العدد (3) ، القاهرة : 2002
- النداوي ، محمود ، المخيال العربي الإسلامي ، في : مجلة إسلامية المعرفة ، العدد (14) ماليزيا ، 1998 .
- يوسف ، عقيل مهدي ، جاسم العبودي والواقعية الرصينة ، في : جريدة الثورة ، العدد (5834) ، بغداد : 1986 .

ثالثاً : النصوص المسرحية

- جوجول ، نيقولا ، المفتش ، ترجمة : احمد عبد الغفور عطار ، القاهرة : دار اليقظة العربية ، 1965 .
- شكسبير ، وليم ، حلم ليلة صيف ، ترجمة : حسن محمود ، القاهرة : دار المعارف ،1960
- ==== ، مكبث ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، الكويت : وزارة الإعلام ، 1980
- يونسكو ، يوجين ، المغنية الصلعاء ، ترجمة : حمادة إبراهيم ، الكويت : مطبعة حكومة الكويت ، 1972 .

رابعاً : المصادر الأجنبية:-

- **Bertrand Russell , History of Western Philosophy , London , 1969.**
- **Jean , Claude Margolin , Bachelard , Paris , Ed . du Seuil , 1974.**

- **Robert Holit , Imagery…. The Return of Ostracized , American Psychologist , V.19, 1964.**
- **Faber, Imagination, London, Boston, 1976.**