الخيال عند التفتازاني وكولردج

د . ثناء نجاتي عياش

محاضر متفرغ بقسم اللغة العربية

كلية العلوم والآداب – الجامعة الهاشمية – الزرقاء – الأردن

ملخص البحث

يسعى هذا البحث إلى إثبات أن تراثنا قد عرف قبل كولدرج بمئات السنين مقدمات تصلح لأن تكون نواة لنظرية الخيال التي تميّز بها كولدرج ، جاء ذلك من خلال المقارنة بين ما قاله التفتازاني – أحد شراح تلخيص المفتاح – وما قاله كولدرج.

والتفتازاني يمثل امتداداً لآراء فلاسفتنا وبلاغيينا في هذا المجال ؛ لأن البحث في أمر الخيال في تراثنا بدأ بالفلاسفة ، ومنه انتقل إلى البحث البلاغي ، مما يعني أنه طبّق ما قاله الفلاسفة من أمثال: الكندي والفارابي وابن سينا عن الخيال ودوره في الإدراك على الأمثلة والشواهد البلاغية .

وقد عرضت لنماذج مما قاله كل من التفتازاني وكولدرج في هذا المجال وقد اتضح أنهما اتفقا في الحديث عن الخيال ودوره في العمل الفني ، ولكنهما اختلفا عند حديثهما عن دور الوهم في العمل الفني ، إذ أسند له التفتازاني دوراً أمّا كولدرج فنفى أن يكون له دور في العمل الفني ، وهذا الأمر من أبرز نقاط الخلاف بينهما ، وقد بينت سبب هذا الاختلاف بينهما في ثناياهذا البحث .

مقدمـــــة :

يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على مفهوم الخيال والوهم عند التفتازاني ، وإبراز جهده في هذا الميدان ، علما بأن الكتب التي اطلعت عليها وتحدثت عن الخيال في تراثنا لم تتطرق إلى هذا الأمر. وقد وجدت تشابها بين ما قاله التفتازاني وكولردج ، مما شجعني على المقارنة بين مفهوميهما للخيال والوهم، وبيان دورهما في عملية الإدراك والإبداع الفني ، وبما أن التفتازاني قد توفي في عام (٧٩٢ هـــ) الموافق (١٣٨٩م) . يمكننا القول : إن تراثنا قد عرف إرهاصات مبكرة لما عُرف فيما بعد بنظريـــــــة كولردج في النقد الأدبي- وخصوصا الجزء المتعلق بالخيال والوهم- قبل كولردج بما يزيد عن أربعمائة عام ؛لأن كولردج فقد توفي في(١٨٣٤م).

وفي سبيل إثبات هذا الأمر ، فقد قمت بداية بذكر نبذة يسيرة عن أبرز المراحل في حياة التفتازاني وكولردج ؛ للتعريف بهما تلا ذلك الحديث عن مفهوم التفتازاني لقوى الإدراك – وكان الخيال والوهم من ضمنها- وأثرها في العمل الفني، ثم تحدثت عن مفهوم كولردج للخيال والوهم ودورهما في الإبداع، وتطلب هذا الأمر المقارنة بين مفهوميهـــــما بذكر مواطن الاتفاق والاختلاف بينهما.

وقد يسأل سائل ولماذا تّم اختيار التفنازاني للمقارنة ؟ وبم تميّزعن غيره من أعلام تراثنا إذن ؟ وللإجابة أقول :إن التفتازاني توفي في (٧٩٢ هـــ) وهذا أعطاه فرصة كافية للاطلاع على ما قاله فلاسفتنا حول هذا الموضوع ، ثم استصفى من الآراء ما وجده مناسبا لفكرته، ثم نقله إلى الدرس البلاغي. فهو قد سُبق في تعريف الخيال ، وفي تقسيم قوى الإدراك وتحديد وظيفة لكل قوة من هذه القوى ، فقد سبقه على سبيل المثال : الكندي والفارابي وابن سينا، الذين استفادوا مما قاله أرسطو وأفلاطون في هذا المجال فهؤلاء الفلاسفة قد وضعوا تحت تصرف التفتازاني أفكارا تصلح للاستخدام البلاغي ، فهو يجمع في تعريفه للخيال وتقسيمه لقوى الإدراك خلاصة ما توصل إليه شراح أرسطو في تراثنا ، وهذا أمر طبيعي ؛ لأن اللاحق يستفيد مما قاله السابق ويبني عليه . وكل ما للتفتازاني من فضل يمكن احتسابه هو أنه تّميز في تحليله للأبيات الشعرية المتداولة في كتب البلاغيين الذين سبقوه ، و في تعليقه على تلك الأبيات، مما جعل حديثه يقترب مما قاله كولردج عن الخيال والوهم . كما أن حديثه عن قوى الإدراك كان منظما وخاليا من الاضطراب ، وهو نفسه يعتز بما فعله لأنه لم يسبق لأحد أن عرض هذا المبحث كما عرضه هو (١).

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أفضل المرسلين محمد وصحابته أجمعين ومن سار على هديه إلى يوم الدين.

التفتازاني

مسعود بن عمر بن عبد الله ، المشهور بسعد الدين التفتازاني الإمام العلامة ، الفقيه ، الأديب . عالم بالنحو والتصريف ، والمعاني والبيان ، والمنطق ، وعلم الكلام[٢] ، وكثير من العلوم ، وطار صيته ورحل إليه طلبة العلم [٣] ومن مؤلفاته : المطول ومختصر المعاني في البلاغة شرح الشمسية في المنطق ، ومنتهى السؤال والأمل في علمي الأصول والجدل ، والمقاصد في أصول الدين ، والإرشاد في النحو ، وشرح الأربعين النووية .

وهو أحد شراح تلخيص المفتاح ؛ وتبعا لذلك فهو أحد أعلام المدرسة الكلامية في البلاغة التي تقوم على إدخال أساليب المناطقة والفلاسفة في البحث البلاغي، واستخدام مصطلحاتهم وتقسيماتهم ، والاهتمام بالتعريفات ووضع القواعد .

وُلد بتفتازان في عام (٧١٢هـ) الموافق (١٣١٢م) ، وتنقل في عدة بلدان في بلاد فارس إلى أن استقر به المقام في محروسة هراة ، وأُعجب بجمالها ، وحسن استقبال سلطانها وأهلها للضيوف وهذا ما كان يبحث عنه ، وكان لذلك أطيب الأثر في نفسه ودفعه إلى اتمام ما كان قد بدأ به من مؤلفات، وخصوصا كتابه المطول [٤] .

ثم رحل إلى سمرقند وفيها جرت مناظرات بينه وبين الشريف الجرجاني – وهو أحد شراح تلخيص المفتاح – تمت إحداها في مجلس تيمورلنك بناء على طلبه ، وانتهت المناظرة بالحكم لصالح الشريف الجرجاني بأمر من تيمورلنك الذي قال له " لوفرضنا أنكما سيان في الفضل فله الشرف النسب " فاغتمّ لذلك التقتازاني ومات كمدا [٥] ، وكان ذلك في عـــام (٧٩٢هـ) الموافق (١٣٨٩م) ودُفن في سرخس *.

كولـــــردج

شاعر، وناقد أدبي، وفيلسوف ، ومحاضر، وخطيب من طراز مميز . وُلد عام (١٧٧٢م) في مقاطعة ديفون بإنجلترا .

عُرف عنه منذ صغره ميله إلى المطالعة ، وكان مما قرأه قصص "ألف ليلة وليله" وبعد أن أتم تعليمه الأولي التحق بجامعة كامبردج لدراسة اللاهوت تحقيقا لرغبة والده الذي كان يأمل أن يصبح ابنه قسيسا مثله ، ولكنه غادرها قبل أن يتم دراسته [٦] .

ومن الأشياء البارزة في حياته ، اتفاقه مع مجموعة من أصدقائه ومن أبرزهم روبرت ساوثي على السفر إلى أمريكا ؛ لتأسيس مدينة فاضلة صغيرة ليقيموا فيها مجتمعا مثاليا طالما حلموا بإقامته ، و قُبيل السفر انهار المشروع [٧] .

شهدت حياته فترات من الألم والفشل والمرض والضعف والفقر مما أدى إلى تراكم الديون عليه ، وعيشه فترات طويلة من حياته على نفقة أصدقائه[٨]، الذين كانوا يمثلون نقطة مضيئة في حياته ، تمثل مظهرا من مظاهر

الوفاء البشري نادر المثال ، بوقوفهم إلى جانبه باستمرار ؛ لأنهم كانوا يؤمنون بموهبته ويدركون أنه يستحق المؤازرة ، ويكفي أنهم قاموا بجمع محاضراته وتدوينها إذ عُرف عنه عدم تدوينه لها .

ويمكن تقسيم حياته إلى ثلاث مراحل :

الأولى : مرحلة الشعر وفيها نظم أشهر قصائده منها " البحار القديم" ، وأصدر مع صديقه الشاعر وليم ورد زوث ديوانهما المشهور :" مقطوعات قصصية غنائية " ويعد عملهما هذا بياناً رسمياً للمدرسة الرومانسية في إنجلترا[٩] .

الثانية: مرحلة النقد الأدبي ، وألقى فيها سلسلة من المحاضرات العامة في شتى الموضوعات الأدبية متخذا من أشهر الشعراء الإنجليز محورا لتحليله ونقده. وأصدر في هذه المرحلة كتابه " سيرة أدبية " وفيه تحدث عن نظريته في الخيال، التي ثار جدل حول مدى استفادته من الفلاسفة الألمان في بلورتها، فهناك من يرى أنه مدين لهم بوجودها وخصوصا (كانت) وحسب هذا الرأي من الصعوبة بمكان معرفة ماذا أخذ منهم وما لم يأخذه، وهناك من يرى أن فكرته عن الخيال ما هي إلا انعكاس لتطور شخصيته ، ولا علاقة لذلك بالفلاسفة الألمان ، ودليل هؤلاء أنهم وجدوا ارتباطا ضعيفا بين ما قاله كولرج وبين (كانت)[١٠] ، وهذا يعني أن هذه القضية بحاجة إلى تمحيص، وخشية الإطالة لعرضت إلى هذا الموضوع بتفصيل أكثر .

الثالثة: مرحلة الفلسفة وفيها نشر كتابه " عون على التأمل " علما بأنه مات قبل أن يدون مذهبه الفلسفي كاملا. وأوصى أحد أتباعه "جوزيف هنري جرين" أن يلمّ شعث مذهبه الفلسفي الذي قضى ثلاثين عاما حتى أنجز هذه المهمة[١١] .

ومن المؤسف حقا أن يُضطر إلى تعاطي الأفيون لتسكين آلام الروماتزم التي لازمته فترة طويلة من الزمن ، ولسوء الحظ فقد أصبح مدمنا ، على الرغم من محاولاته المتكررة للعلاج ، وسافر إلى مالطا على أمل أن يساعد جوها الدافئ في تحسن صحته ولكنه سرعان ما مل الحياة فيها وعاد إلى وطنه ثانية [١٢] وتدهورت صحته بالتدريج إلى أن توفي في عام(١٨٣٤م) ، وانطوت بموته صفحة من صفحات المجد حفلت بأسباب الفشل و الخلود والعبقرية في آن واحد ، وهذا هو شأن العباقرة والمبدعين عبر العصور.

الخيال عند التفتازاني:

عدّ التفتازاني الخيال إحدى قوى الإدراك التي قسمها إلى :العقل والوهم والخيال والمفكرة (المتخيلة)،وجعل لكل واحدة من هذه القوى وظيفة خاصة بها[١٣] ويتضح لنا من تقسيمه السابق أنه وضع الوهم والخيال جنبا إلى جنب مع العقل ، وهو بهذا يعلي من شأنهما معا إذ جعلهما من قوى الإدراك ، ولم يحل أحدهما محل الآخر.

وعرّف الخيال بأنه "القوة التي تجتمع فيها صور المحسوسات ، وتبقى فيها بعد غيبتها عن "الحس

المشترك*" الذي تتأدى إليه صور المحسوسات من طرق الحواس الظاهرة فيدركها ، وهو القوة الحاكمة بين المحسوسات الظاهرة كالحكم بأن هذا الأصفر هو هذا الحلو[١٤] لأننا لما تذوقنا طعمه لأول مرة حكمنا أنه حلو، وعند رؤيته مجددا لا نحتاج إلى تذوقه لنحكم أنه حلو، اعتمادا على خبرتنا السابقة به ، فنحن استفدنا مما تمّ تخزينه عنه سابقا ، وهذا يعني أن الخيال عند التفتازاني قوة فاعلة ، ولها دور مهم لا يمكن إغفاله حتى تتم عملية الإدراك ، فهو آلة الإدراك الأولى التي تحفظ الصور التي يرسلها إليها "الحس المشترك" بعد أن يستقبلها مما يحيط به، فتنطبع فيه ، وهذا الأمر يمكّنه من تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس[١٥] ؛لأن صور المحسوسات تكون مُخزنة فيه ، ومن ثم فلا تحتاج إلى حضورها لتذكرها، وهو كذلك قوة حافظة تستعين بها القوى الأخرى عند الحاجة إليها ؛ ولهذا فهو يستطيع الجمع بين أمرين يكون بين تصوريهما تقارن سابق في الخيال [١٦] ؛ لوجود أسباب تؤدي إلى هذا التقارن وهي مختلفة باختلاف الأشخاص .

ويمكننا القول :إن الخيال بعد أن يتلقى كل ما يصله يقوم بعمليات أخرى فهو يميّز بين الأشياء المُدركة ثم يصنفها ، ويرتبها بطريقة ما ، والدليل على هذا الأمر أنه يستطيع الجمع بين أمرين أحدهما حاضر والآخر من الذاكرة؛ ذلك لأن قدرتنا على التخيل ليست إلا قدرتنا على تذكر ما قد مررنا به من قبل وتطبيقه على موقف مختلف [١٧] وبما أن الناس يختلفون فيما بينهم في ثقافتهم وذكائهم وخبراتهم؛ فإن تصورهم للأشياء مختلف أيضا [١٨] وكما يقول التفتازاني: " فكم من صور لا انفكاك بينها في خيال، وهي في آخر مما لايجتمع أصلا ، وكم من صور لاتغيب عن خيال أصلا ، وهي في خيال آخر مما لا تقع قط" [١٩] ؛ ولهذا فقد نجد أمرا له دلالة عند إنسان ما، وقد لا يعني شيئا بالنسبة إلى غيره، فكل واحد منا يرى الأشياء بصورة مختلفة، حتى الألفاظ فإن ردود أفعالنا النفسية تجاهها تختلف من إنسان لآخر . فشروق الشمس وغروبها عند الخنساء يعني لها شيئا خاصا بها ، فهو قد ارتبط في ذهنها برحيل شقيقها صخر ، فهذه الشمس ما إن تشرق فسرعان ما تغيب وتتوارى وراء الأفق ، ولكن هذا الشروق والغروب لا يعني الإحساس نفسه عند الآخرين يتضح هذا الأمر من قولها :

يُذكّرني طلوع الشمس صخرا وأذكره لكل غروب شمس

فبواسطة الخيال تمّ الجمع بين أمر حاضر وهو غروب الشمس وآخر من الذاكرة وهو رحيل صخر .

والأمر نفسه يقال في بيتي قيس بن الملوح :

وداعٍ دعا إذ نحن بالخيف من منى فهيّج أحزان الفؤاد وما يدري

دعا باسم ليلى غيرها فكأنما أطار بليلى طائراً كان في صدري

وهذا هو شأن المحبين دوما فمجرد ذكر اسم ليلى يكاد يفقده صوابه ؛لأنه يذكّره بمن يحب ولهذا فوقع اسم ليلى له مدلول خاص عند قيس ، وقد لا يعني شيئا بالنسبة إلى الآخرين.

الخيال عند كولردج :

يشكل مفهوم الخيال عند كولردج الجزء الحيوي من نظريته في النقد الأدبي، المثيرة للإعجاب على الرغم مما فيها من صعوبة وتعقيد أحيانا ، مما أضفى على مفهومه للخيال شيئا من الغموض وسوء الفهم [٢٠] وكأن كولردج أحس ما في حديثه عن الخيال من غموض؛ لذا ذكر في كتابه "سيرة أدبية" أنه تلقى رسالة من أحد أصدقائه الذي يكنّ له الاحترام ، شكا له من صعوبة الموضوع الذي تناوله ، ومن طريقة عرضه له مما زاد الأمر تعقيدا [٢١] ولما اقتنع كولردج بوجهة نظر صديقه قام بتلخيص فكرته عن الخيال التي تقوم على تقسيمه إلى:

الخيال الأولي: وهو الطاقة الحيوية والعامل الأساسي في جعل الإدراك الإنساني ممكنا ، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق [٢٢] ولهذا فهو خيال عام يحتاجه جميع الناس في سبيل الوصول إلى المعرفة وإدراك الحقائق، ولولاه لما استطاع الإنسان القيام بأي عمل .

أما الخيال الثانوي فهو يشبه الخيال الأولي لكنه مختلف فقط في الدرجة وفي طريقة نشاطه، وهو خاص بفئة المبدعين كالشعراء والفنانين ؛ لأن خيال الشاعر يحلل وينشر ويفكك من أجل إعادة خلق ما تمّ أخذه من الواقع وعرضه بشكل جديد[٢٣]، وقد استخدم كولردج كلمة خلق ليدل على وجود مصالحة في أي عمل أدبي بين الداخلي والخارجي [٢٤] فبواسطته يستطيع المبدع تجاوز الواقع الذي أخذ مادته الأولى منه ويقوم بخلق عالم خاص به ؛ ولهذا فغياب الشمس في لوحة الفنان يختلف اختلافا كليا عن غياب الشمس في الطبيعة؛ لأن الأمر ليس مجرد محاكاة شكلية ، أو نقلا حرفيا للواقع كما هو ، فالمحاكاة تستلزم وجود فرق بين الأصل والفن بقدر ما يسكب فيه المبدع من ذاته ومشاعره وأحاسيسه في عمله الفني . ومن هنا تأتي أهمية الـــتأمل للمبدع ليتمكن من النظر إلى ما وراء الأشياء وإعادة الخلق والتكوين من جديد[٢٥]. وما التقليد إلا نسخة مكررة ولهذا لا تّميز فيه، والأصل أفضل منه.

ومما لا شك فيه أن كولردج استطاع بلورة نظريته في الخيال بعد ما قرأ واستوعب ما سبقه من آراء عن الخيال وقد كانت نظرته أشمل وأعم من نظرة سابقيه ، كما أنه جعل الخيال جزءا من فلسفته العامة؛ ولهذا كان تعريفه للخيال من" أكبر الخدمات التي أسداها للنظرية النقدية " [٢٦]الأمر الذي جعل ريتشاردز يقول: " ومن الصعب أن تضيف إلى قول كولردج في الخيال شيئا إلا من باب التفسير" [٢٧] ومعنى هذا أن كولردج قد قفز بالخيال قفزة مهمة إذ جعله الشرط الأساسي لجميع عمليات الإدراك ، وهذا من مواضع الالتقاء بين التفتازاني وكولردج مع أفضلية تحسب للتفتازاني بحكم الأسبقية الزمنية ، ومما لاشك فيه أن التفتازاني قد اطلع على آراء من سبقه من أعلام تراثنا في هذا المجال من أمثال: الغزالي والفارابي وابن سينا والسكاكي والقزويني .... ولولا ضيق المقام لعرضت إلى هذا الجانب بمزيد من التحليل والتفصيل .

وظيفة الخيال عند التفتازاني :

مما يدل على حيوية الخيال عند التفتازاني دوره في تكوين المشبه به الخيالي وهو: "المعدوم الذي فُرض مجتمعا من أمور كل واحد منها مما يدرك بالحس" [٢٨] . وهذا يعني أنه يستطيع تركيب صور لا وجود لها في الواقع ، وإن كانت أجزاؤها موجودة في الواقع فهو" تشبيه الموجود بالمتخيّـــــل الذي لا وجود له في الأعيان" [٢٩] كما في قول الشاعر:

وكأن محمر الشقيـــــق (م) إذا تصـــــوب أو تصعــد

أعلام ياقــوت نُشــرن (م) على رمــاح من زبرجـــــد

فالمكونات الجزئية لهذه الصورة موجودة في الواقع كلا على حدة، ومحسوسة بالبصر وهي : محمر الشقيق ، والأعلام ، والياقوت، والرماح ، والزبرجد لكن الصورة الكلية الناتجة عنها لا وجود لها ، إذ لا أحد منا رأى أعلاما ياقوتية منشورة على رماح زبرجدية [٣٠]، فالخيال لا يكتفي بتوليد صور مما مرّ بالحس من مرئيات ، بل يتجاوزها إلى" خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المرئيات السابقة، وهي في ذاتها أخيلة لا عهد للمرئيات الواقعية بها" [٣١] وما قاله التفتازاني في هذا المجال يتفق مع رأي شيلنج الذي يرى: أن دور الخيال لا يقتصر على مجرد جمع الصور من الطبيعة، وإنما هو تنظيم لهذه الصور و التوفيق بينها[٣٢]، ويتفق كما سيتضح بعد قليل مع مفهوم كولردج للخيال الثانوي .

ومثاله أيضا قول الشاعر:

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

فأجزاء هذه الصورة : الزورق، والفضة، والعنبر موجودة في الواقع لكن الصورة الكلية الناتجة عنها لا وجود لها في الواقع، وإنما هي من ابتكار خيال شاعر مبدع .

ومثاله أيضا قول الشاعر :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

فبشار قصد تشبيه النقع والسيوف فيه بالليل المتهاوي كواكبه، فمكونات الصورة في البيت السابق موجودة في الواقع كلا على حدة، وتُدرك بواسطة الحواس لكن الهيئة التركيبية الناتجة عنها لم يتسن لأحد رؤيتها حتى الآن فمن منا رأى ليلا تتساقط كواكبه الواحدة إثر الأخرى ، ولكن لو وُجدت هذه الصورة لأُدركت بواسطة الحواس .

ويتضح لنا من الأبيات الشعرية السابقة ، أن قيمة هذا التشبيه تكمن في الصورة الكلية الناتجة عن الأجزاء المكونة لهذه الصورة ، ولو أُخذت هذه الأجزاء كلا على حدة لما تحققت الفائدة المرجوة من هذا التشبيه.

ومما هو جدير بالذكر أن الخيال وحده لا يستطيع القيام بهذه المهمة؛لأن الصور بعد أن تصل إليه تذهب إلى المفكرة(المتخيلة) وهي"القوة التي لها القدرة على التفصيل والتركيب بين الصور المأخوذة عن" الحس المشترك" والمعاني المدركة بالوهم" (٣٣). وقد فطن التفتازاني إلى أهمية "المتخيلة"؛ ولهذا أسند إليها الدور الأبرز والأهم في عملية الإدراك؛لأن لديها القدرة على الجمع والتأليف والتركيب والتفصيل، وهي تعمل باستمرار ولا تتوقف عن العمل ليلا أو نهارا، وهذا دليل أهميتها وحيويتها ، وهي المصب الذي تتلاقى فيه الروافد المختلفة، ويتجمع فيها كل ما يرد إليها من قوى الإدراك الأخرى ، ولو لم تكن فاعلة ومؤثرة لما استطاعت التوفيق بين ما يصلها ومن ثم التحليل والتركيب ، كما أن لها الحق في اختراع أشياء لا حقيقة لها أولا جود لها (٣٤). وهذه القوة تمتاز بالحسية لأنها تأخذ مادتها الأولى من صور المحسوسات المختزنة فيها مما أخذته من الواقع، وفي الوقت نفسه تمتاز بالتجريد الذي يمكّنها من التحرر من القيود التي يفرضها الحس ، ومن ثم تجاوُز حرفية المعطيات الخارجية ؛ ولهذا تستطيع إعادة تكوين ما جمعته من جديد ، وإظهاره بصورة جديدة، وتستطيع كذلك ابتكار أشياء جديدة؛لأنها تحلق في آفاق أرحب من مجرد الجمع ، وبما أنها تعمل ليلا ونهارا ؛ فإن قدرتها على التحرر من قيود الواقع والعقل تزداد ليلا مما يعطيها فرصة أكبر للابتكار والربط بين الأشياء المتباعدة بحيث تبدو منسجمة ؛ ولهذا تستطيع هذه القوة تصور الشيء نفسه بأشكال كثيرة ، وهيئات متعددة بسبب قدرتها على التجريد ، وعلى العكس من ذلك الحس فهو لا يستطيع إدراك الشيء الواحد إلا بالشكل والهيئة التي هو عليها في الواقع ؛ لأنه لا توجد لديه القدرة على التصّرف في صورة المحسوسات كما هو شأن "المتخيلة" (٣٥) ؛ لأن الحس "لا يدرك إلا ما هو موجود في الواقع حاضر عند المدرك على هيئة مخصوصة" (٣٦).

وظيفة الخيال عند كولردج :

وحديث التفتازاني عن المفكرة (المتخيلة) لا يختلف عن حديث كولردج عن الخيال الثانوي ، وإن اختلفت المسميات بينهما ، فهذه القوة تأخذ من الواقع ثم تتصرف فيه وتعيد صياغته من جديد ، وبهذه القدرة يتميز الشعراء عن غيرهم من الناس ، إذ يستطيعون رؤية ما لا يراه غيرهم ويستطيعون تجميل الواقع بحيث نراه بصورة جديدة مغايرة لما ألفناه مما يثير لدينا الإحساس بالدهشة ، وكما قال كولردج : من منا لم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة الماء آلاف المرات ولم يختبر إحساسا جديدا، وهو ينظر إليه، بعد أن قرأ هذين البيتين اللذين يشّبه فيهما الشاعر اللذة الحسية بالثلج :

بالثلج يسقط على النهر فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفي إلى الأبد[٣٧] .

وإذا كان الشيء بالشيء يُذكر فأقول : من منا لم ير اللون الأبيض في المستشفيات في ملابس الأطباء والممرضات ، وفي الشاش ، وفي القطن آلاف المرات ولم يختبر إحساسا جديدا وهو ينظر إليه بعد أن قرأ أبيات أمل دنقل التالية:

في غرف العمليات

كان نقاب الأطباء أبيض

لون المعاطف أبيض

تاج الحكيمات أبيض

لون الأسرّة ، أو ربطة الشاش والقطن

قرص المنوم ، أنبوبة المصل

كوب اللبن

كل هذا يشيع بقلبي : الوهن

كل هذا البياض يذكّرني بالكفن[٣٨]

فالشاعر المتميز هو الذي يستطيع إعطاء الأشياء الموجودة في الواقع رونقا جديدا ، ومذاقا جديدا ، ويرى كولرج أن الصور الأكثر جدة وتنوعا هي التي تعطي الشعر قيمة واسما ؛ ولهذا فالميزة الكبرى للعبقرية (الشعرية) تكمن في قدرتها على عرض الموضوعات المألوفة بطريقة تثير فينا إحساسا جديدا مشابها للإحساس الذي أحسّ به الشاعر عندما نظمها [٣٩] وهذا الأمر لا يتسنى إلا لشاعر متمكن ليمد جسورا من التواصل بينه وبين المتلقي ومما لا شك فيه أن العاطفة تسهم في عملية التواصل هذه؛ لأن وظيفة الشعر إعطاء الواقع معنى ومدلولا.

والواقع ماهوإلا المادة الخام التي يخلع عليها الشاعر نظاما وصورة ذات معنى[٤٠].

واستدل كولدرج على أهمية الخيال في العمل الفني بقول الملك لير بعد أن رأى شخصا أبله صدفة في الأحراش :

" ماذا ؟ هل بناته هن اللائي وضعنه في هذا الحال " ؟

ويتضح لنا من النص السابق أن الملك لير ينظر إلى العالم الخارجي من خلال تجربته المريرة ، التي كادت تفقده صوابه والتي تمثلت في إساءة معاملته من قبل بناته[٤١] .

وما قاله كولدردج يذكّرنا بوصف جبران خليل جبران لنفسه ، عندما كان جالسا بجوار مدفأة في إحدى ليالي الشتاء الباردة :

" حطبة تستدفئ بحطبة "

وبقول عمر الخيام عندما رأى إبريق خمر أمامه : "لقد كان هذا الإبريق عاشقا مثلي ، وكانت يده هذه معانقة لحبيب [٤٢] . فالنصوص السابقة الذكر تدل على أن قائليها قد توحدوا مع ما يحيط بهم توحدا تاما ، وأسقطوا ما في أنفسهم على الطبيعة من حولهم ، وهنا يبرز دور العاطفة والخيال معا في العمل الفني.

الوهم عند التفتازاني وكولردج :

ومن مواضع الالتقاء بين التفتازاني وكولردج تمييزهما بين الخيال والوهم، ولكنهما افترقا عند الحديث عن بيان دور الوهم في الإدراك والعمل الفني فالوهم عند التفتازاني :" قوة مدركة للمعاني الجزئية الموجودة في المحسوسات من غير أن يتأدى إليها من طرق الحواس كإدراك العداوة والصداقة من زيد مثلا ، وكإدراك الشاة معنى في الذئب وهو الإيذاء "[٤٣] فتهرب منه، ومثل هذه المعاني لايدركها الحس المشترك ؛لأنه لايؤدي إلا الشكل واللون ، فلا بد من وجود قوة أخرى تدرك أن هذا الشئ نافع أو ضار [٤٤] ويقوم الوهم بهذه المهمة ولهذا فهو إحدى قوى الإدراك كما هو شأن الخيال عند التفتازاني.

والفرق بين هاتين القوتين أن صور المحسوسات تصل إلى الخيال من طرق الحواس الخمس فيدركها ، أما الوهم فلا تتأدى إليه من طرق الحواس ؛ لأنه يدرك المعاني الجزئية وهي التي لا يمكن إدراكها بإحدى الحواس ، والفرق الثاني بينهما أنه جعل الخيال خاصا بالإنسان أما الوهم فجعله مشتركا بين الإنسان والحيوان بدليل المثال الذي استشهد به، وهو أن الشاة تدرك من صورة الذئب معنى العداوة والغدر والإيذاء فتهرب منه ولا تتعرض له . أما الفرق الثالث بينهما من وجهة نظره فيعود إلى الفرق في وظيفة الخيال وكنت قد تحدثت عنها سابقا، أما وظيفة الوهم فسأتحدث عنها بعد قليل .

وإذا ما انتقلنا للحديث عن الوهم عند كولردج فسنجد أنه قد ميّز بين الوهم والخيال عندما بيّن أن

الوهم على النقيض من الخيال ، يقوم بتجميع الأشياء وتكديسها دون أن يصهرها ويحيلها إلى كل موحد ، والتوهم لا ينتج إنتاجا حيا ، بل تظل المادة التي يعمل بها جزيئات باردة لا حياة فيها ؛ ولهذا يكتفي بالصور والاحساسات المفككة ؛ لأن الوهم يقوم بالربط التعسفي بين عدة أشياء لا علاقة بينها [٤٥] ولهذا لا دور له في العمل الفني، أما الخيال فعلى العكس من هذا تماما كما اتضح لنا سابقا، وكما سيتضح من خلال الأمثلة بعد قليل.

أما السبب الذي دفع كولردج لإلغاء دور الوهم في العمل الفني لأنه كان يسعى لإلغاء الفلسفة التي كانت سائدة قبله ، والتي تفسر عملية الخلق الفني عن طريق سيكولوجية الترابط الآلي . وبيّن أن هذا الأمر من وجهة نظره يسمى التوهم الذي لاقيمة له في العمل الفني [٤٦] والدور الأكبر الأساسي يعود إلى الخيال وبالذات الخيال الثانوي الخالق المبدع ، فقد كان النقاد الكلاسيكيون يجزعون من الخيال ويعلون من شأن العقل ، فعلى سبيل المثال: وصف دريدن الخيال بأنه ملكة فوضوية لا تخضع لسلطان العقل ولا تراعي قانوناً ، وهذه الملكة أم الجنون والأحلام والأوهام ، والخيال أقرب إلى الهذيان والخلط ، وواجب الإنسان الخلقي يقضي عليه بأن يكبته في نفسه [٤٧] ، أما هوبز فكان يؤمن بأن العقل وحده هو جوهر الشعر [٤٨] . فهذه الأقوال تثبت تضاؤل قيمة الخيال في العمل الفني ، ولهذا لا نتوقع منهم أن يسندوا له دوراً في العمل الفني

ولكن هذه النظرة للخيال بمرور الأيام أخذت بالتغير ، وبدأ النقاد يتنبهون لدور الخيال في العمل الفني، ولكنهم لم يحاولوا البحث في طبيعة هذه القوة الخلاقة بعمق ؛ لاعتمادهم على سيكولوجية الترابط الآلي [٤٩] التي كانت سائدة آنذاك ، والتي حاول كولردج إلغاءها ، عن طريق إثبات دور الخيال المبدع في العمل الفني ، وإلغاء دور الوهم ، ولكن هذا الهاجس لم يكن يشغل التفتازاني ، ولهذا لم يلغِ دور الوهم في عملية الإدراك وإنما أسند إليه دورا مختلفاً عن دور الخيال في العمل الفني .

وبعد أن عرضت لمفهوم الوهم عند التفتازاني وكولردج اتضح لنا أبرز نقاط الخلاف بينهما، وهي وظيفة الوهم فهو قوة فاعلة عند التفتازاني، وليس الأمر كذلك عند كولردج ، بدليل أن التفتازاني عدّ الوهم إحدى قوى الإدراك، وبيّن أنه يحتال في الجمع بين أمرين أو عدة أشياء في المفكرة بحيث تظهر في معرض واحد، وبما أنه يحتال إذن هو يجتهد في الجمع بين الأشياء المتباعدة بحيث يوهمنا بوجود رابط بينها [٥٠]، والعقل يدرك أنه لا رابط بينها؛ لأنه يعرف أنها متباينة؛ ولهذا يبقى الحكم الذي يصدره الوهم حكما تخيليا لا يتمّ دون المتخيلة [٥١] وبهذا التفسير صحّ قول الشاعر :

ثلاثة تشرق الدنيا ببهجتها شمس الضحى وأبو اسحاق والقمر

وجاز له الجمع بين شمس الضحى وأبي إسحاق والقمر ، فالوهم يتبادر إليه أن هذه الثلاثة من نوع واحد ، بجامع عموم النفع والاهتداء بهم ، كأن كلا منها شمس لكنها اختلفت في العوارض المشخصة [٥٢] كما أننا نجد

إيحاء الضياء والبهاء والوضوح في " شمس الضحى " وإيحاء الرقة والسمو والسكون في لفظ " القمر " وقد استطاع الشاعر أن يصنع سياقا جديدا منهما مع اسم الممدوح، له إيحاؤه المتجدد بتجدد شعور الناس ببهجة الشمس وعلو القمر(٥٣) وهذا يعني أن الوهم لا يكتفي بتجميع الأشياء وتكديسها بحيث تبدو مفككة كما يقول كولردج ، بل يحاول أن يجد رابطا ما بين هذه الأشياء– كما يقول التفتازاني – بحيث تبدو متشابهة ، ومعنى هذا أنه يستطيع ولو إلى حين إذابة الاختلافـــات أو الفوارق بين الأشياء المتباعدة ويجعلها منسجمة ثم يعرضها في معرض واحد ؛ ولهذا يجيز الجمع بين الأبيض والأصفر ؛لأن بينهما شبه تماثل لون(٥٤) لكن العقل يدرك أنهما نوعان متباينان داخلان تحت صنف واحد وهو اللون ، كما أن الوهم يجيز الجمع بين السواد والبياض ، والجهر والهمس والحلاوة والحموضة؛ لأن الضد أقرب خطورا بالبال مع الضد (٥٥) فإذا ما قلنا أسود فإن البياض هو الذي يخطر بالبال ، أما العقل فلا يفعل ذلك ؛ لأنه يدرك ألا ضرورة لاجتماعهما في المفكرة ، كما أنه يستطيع التمييز بين الأشياء الملتبسة ، وهو يتقبل كل ما يطابق الواقع ويدرك الأمور كما هي على حقائقها.

ومما هو جدير بالذكر أن الوهم وحده لا يستطيع الجمع بين عدة أشياء، فهو لا يستطيع العمل بمعزل عن "المتخيلة" فهي التي لديها القدرة على القيام بهذه المهمة، فهي تلعب دورا مهما في تكوين التشبيه الوهمي الذي "لا وجود له ولا لأجزائه كلها أو بعضها في الخارج ، ولو وُجد لكان مُدْركاً بإحدى الحواس الخمس" (٥٦) ومنه قوله تعالى : " إنها شجرة تخرج من أصل الجحيم طلعها كأنه رؤوس الشياطين " {الصافات ٦٤–٦٥} فقد شبه سبحانه وتعالى ثمر الشجرة برؤوس الشياطين وإن لم تكن معروفة (مشاهدة) عند المخاطبين ؛ لأنه استقر في نفوس الناس من قبح الشياطين ما صار بمنزلة المشاهد (٥٧) ، ومضرب المثل في القبح فلا أحد منا رأى الشيطان ، لكننا كونا تصورا عنه مما يثير الفزع والرعب في النفوس، حتى لولم نشاهده بالعين ، ويكفي تشبيه ثمر الشجرة برؤوس الشياطين؛ لندرك مدى قبحها وهذا أبلغ في التخويف والتأثير(٥٨) . ومثاله قول الشاعر :

أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

وهذا المشبه به (أنياب الأغوال) لا يدرك هو ولا مكوناته بالحواس الخمس الظاهرة ؛ ولهذا لا يكون للحس مدخل فيه؛لأنه غير موجود لكن لو وُجد لأُدرك بإحداها(٥٩)، فمن منا رأى أنياب الأغوال ؟ وهنا يتعاون الوهم والمتخيلة معا في صنع هذه الصورة ، فالمتخيلة لّما سمعت أن الغول شيء يهلك الناس كما يفعل السبع ، أكملت الصورة من عندها ، وقامت بتصوير الغول بصورة السبع واخترعت له نابا (٦٠) لأنه أداة الافتراس و به يتم الإهلاك، وهذا يعني أن الوهم بمساعدة المتخيلة يصبح قادرا على ابتكار صور جديدة. فالمشبه في البيت السابق مفرد حسي لأن السهام المسنونة الزرق مدركة بالحس بينما المشبه به مركب وهمي وهو أنياب الأغوال.

وليس الأمر كذلك عند كولردج الذي يرى أن التوهم ملكة تمكننا من الجمع والتكديس ، ولا يفعل شيئا غير ذلك ؛ ولأن ميدانه كل ما هو محدود وثابت ، وما هو إلا ضرب من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان [٦١]. وضرب له مثلا قول إحدى الشخصيات في إحدى المسرحيات في لحظة جنون وهذيان :

قيثارات وسرطان البحر وبحار من اللبن وسفن من العنبر.

فهذا النص يحوي مجموعة من الصور الجزئية المفككة لا رابط بينها[٦٢] سوى قيام الشاعر بجمعها في موضع واحد يقوم على الربط التعسفي ؛ ولهذا يبدو مثل هذا الكلام لا قيمة له .

ومثّل للتوهم أيضا بالنص التالي :

إنها تأخذ بيده بكل لطف

فإذا بيده في يدها تشبه زنبقة مسجونة في سجن من الثلج

أو عاج في رباط من المرمر

صديقة ناصعة البياض تمنطق عدوا ناصع البياض .

فقد اكتفى الشاعر بجمع جزيئات محدودة تتمثل في الزنبقة: والثلج والمرمر والعاج ولئن اشتركت في البياض إلا أن هذا وحده لا يكفي ؛ لأن الشاعر لم يستطع أن يخلق منها وحدة حية[٦٣]. وبالمقابل فإن الخيال ينجح في الجمع بين عدة صور ويحيلها إلى كلّ موحد كما في النص التالي من القصيدة نفسها، الذي يصف هرب أدونيس في الغسق من فينوس :

انظر كيف مرق في المساء مختفيا عن عين فينوس

مثلما يهوي الشهاب المتألق من السماء .

فالشاعر قد جمع بين جمال أدونيس وسرعة هربه ولهفة الناظر المحدق المتيم ويأسه [٦٤]. والفضل يعود للخيال الثانوي الذي قام بالجمع ومن ثم التوحيد بين هذه الصور التي أخذها الشاعر من الواقع ، ثم أعاد صياغتها من جديد بحيث تبدو منسجمة وهـــذا الأمر لا يتم إلا إذا حدث توحد بين الشاعر والمظاهر الكبرى للحياة [٦٥] .

وقد يسأل سائل لماذا ينجح الخيال حيث يفشل الوهم ، ونجد الإجابة عند كولردج عندما بيّن أنّ العقل عند التوهم يحاول الربط بين الأفكار والموضوعات الجزئية بعيدا عن العاطفة ؛ ولهذا يفشل في إيجاد كلّ موحد حي. أما الخيال فيقوم على علاقة جوهرية بين الروح الإنسانية والطبيعة؛ ولهذا السبب ينجح في إضفاء الوحدة

والانسجام على هذه الموضوعات ، وهو ينشط تحت تأثير العاطفة [٦٦] ؛ ولهذا كانت العاطفة والخيال من أبرز عناصر العمل الفني .

ومن مواطن الاتفاق بينهما أيضا حديثهما عن قدرة الشاعر على استنباط الصور المبتكرة مما يحيط به ، والقدرة على إدراك مواطن الجمال بين الأشياء ، فالتفتازاني يرى تشبيه الشمس بالمرآة المجلوة في الاستدارة والاستنارة تشبيه مطروق (مبتذل)؛ ولذلك لا ميزة فيه ، وهذا التشبيه أول ما يخطر على الذهن إذا ما أردنا تشبيه الشمس ، بينما تشبيه الشمس وقت طلوعها بمرآة في كف الأشل كما في قول الشاعر :

والشمس في كف الأشل لما رأيتها فوق الجبل

فيه جدة وابتكار ؛ لأنه قلما خطرت صورة المرآة في كف الأشل عند رؤيتنا للشمس ؛ لعدم تكررها على الحس ، إذ ربما يقضي الإنسان دهره، ولا يتسنى له رؤية مرآة في كف الأشل ، ونحن اعتدنا على رؤية القمر غير منخسف؛ ولهذا تصورنا للقمر المنخسف أقل حضـــورا في الذهن وخطورا بالبال [٦٧] .

والشاعر الناجح هو الذي يجعل هدفه أن يضفي سحر الجدة على الأشياء المعتادة ، ويقضي على الرتابة في رؤيتنا للأشياء ، ويثير فينا القدرة على رؤية الأشياء بصورة جديدة [٦٨] ، وتجعلنا نراها بعيون الشاعر الذي ينفذ إلى أعماق الأشياء ويرى ما لا يراه الإنسان العادي . فعلى سبيل المثال كلنا رأى أزهار البنفسج ، ورأى أيضا أطراف الكبريت وهي مشتعلة ولكن هل خطر بذهننا الجمع بين هاتين الصورتين في بيت من الشعر كما في قول الشاعر :

ولازوردية تزهو بزرقتـــها بين الرياض على حُمْر اليواقيت

كأنها فوق قامات ضَعُفْن بها أوائل النار في أطراف الكبريت

فالذي مـــيّز هـــذين البيتين قدرة الشاعر على الجمع بين هاتين الصورتين المتباعدتين [٦٩]؛ ولهذا جعل كولردج من صفات الشعر الجيد القدرة على إبراز الجدة بين الأشياء [٧٠]؛ وهذا يتطلب التأمل لإدراك مواطن التشابه بين الأشياء. والأمر نفسه يقال في تشبيه فحم فيه جمر متوقد ببحر من المسك موجه الذهب.

وقد يعد ما ورد في التشبيهات السابقة ضرب من رياضة ذهنية تنتج صورا عقلية تقريرية مقصودة لذاتها ، تقوم على عقد المماثلة الشكلية بين المشبه والمشبه به ، ويقف مدلولها عند المعنى الحرفي لها [٧١] ، وربما كان هذا الرأي صحيحا حسب مفهوم عصرنا وأذواقنا، ولكن هذه التشبيهات كانت مستحسنة في وقتها ؛ لأنها تمثل ذوق أعلام البلاغـــة في مرحلة من المراحل ، ولا يمكننا إغفال أن المعايير الجمالية والنقدية تتفاوت من عصر لآخر. كما أنه من المستحسن قراءة القصيدة كاملة لنرى الدور الذي أدته هذه الصور فيها هذا من جهة، ومن جهة أخرى فلا يمكننا إنكار أن التشبيهات السابقة تتضمن صورا مبتكرة ، وتدل على براعة قائليها ؛لأنهم استطاعوا

إيجاد علاقات بين أشياء متباعدة ؛لأنه كما يقول عبد القاهر الجرجاني "كلما كان التباعد بين الشيئين كبيرا (طرفي التشبيه) ، كانت (التشبيهات) إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب" [٧٢] وهذا ما أكد عليه التفتازاني عندما بيّن أن" مبنى الطبائع على أن الشيء إذا ظهر من موضع لم يُعهد ظهوره منه كان ميل النفوس إليه أكثر وبالشغف به أجدر" [٧٣] .

ومن مواضع الافتراق بين التفتازاني وكولردج أيضا تمييز التفتازاني بين الاختراع والتركيب جاء ذلك في معرض حديثه عن المشبه به الوهمي وهو" الذي اخترعته المتخيلة من عند نفسها [٧٤] ، ومثاله قول الشاعر :

أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق وأنياب أغوال

وهذا هو الاختراع ؛ لأن فيه ابتداع شيء لا مثال سابق له ، والاختراع "هو سر الشعر وأشقّ الأمور على الشاعر ، وبه يسمى الشاعر شاعرا لأن الاختراع خلق من العدم" [٧٥] ، وهذا هو الابتكار بما فيه من أصالة واستقلال. والصورة المبتكرة تحقق في النفس من الإثارة والإعجاب أكثر مما تحققه الصور المألوفة المكررة فلكل جديد لذة [٧٦] ؛ لأنه كما يقول عبد القاهر الجرجاني " لا مزيد في بعد الشيء عن العيون على أن يكون وجوده ممتنع أصلا حتى لا يُتصور إلا في الوهم" [٧٧]

وهذا دليل على فطنة الشاعر وحسن شحذه لذهنه حتى استطاع تكوين هذه الصور.

أما التركيب فقد تحدث عنه التفتازاني عندما قال: إن المشبه به الخيالي وهو "المعـــــدوم الذي ركّبته المتخيلـــة من الأمـــــور التي أُدركت بالحواس الظاهرة" [٧٨] ومثّل له بقول الشاعر :

كأن محمر الشقيق (م) إذا تـــصوب أو تـــصعـــد

أعلام ياقوت نشرن (م) علـــى رمـــاح من زبرجـــد

ومن أمثلته قول الشاعر :

كلّنا باسط اليد نحو نيلوفَر نَدِي

كدبابيس عسجد قضبها من زبرجد

وقول الشاعر :

كأن عيون النرجس الغضّ حولها مداهنُ دُرٍّ حشُوهنَّ عقيقُ

ويتضح لنا من النصوص السابقه أهمية القوة المتخيلة عند التفتازاني فهي تقوم بالأمرين معا الاختراع والتركيب وهذا يعود لقدرتها على التركيب والتفصيل والتحليل ، و لم يقم كولردج بالتمييز بين الأمرين كما فعل التفتازاني، ربما لأن الخيال الثانوي يقوم – ضمنا – بهذا الدور ، لكن حديث التفتازاني فيه تفصيل أكثر،

وفيه دليل آخر على أن الوهم قوة فاعلة عنده ، والمفهوم من كلامه أن الوهم والمتخيلة يمكن أن يتعاونا معا في إتمام الصورة ، وعمليا هذا ما نجده عند كولردج كما سيتضح لنا بعد قليل .

وبالمقابل فقد تحدث كولردج عن دور الخيال في صنع الوحدة في العمل الفني عندما بيّن أن الفنانين والشعراء يستطيعون بواسطة الخيال خلق كلّ عضوي حي ، ومعنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة العضوية، وبما أنهما يعملان ضمن سياقات ثقافية وتاريخية مختلفة تجعل ما قد يخطر لأحدهما ليس بالضرورة ما قد يخطر للآخر، "يصبح لكل عمل فني شكله الخاص الذي يميزه ، والذي ينبع من داخله" [٧٩]. ولم يتحدث التفتازاني عن هذه القضية ، وربما يعود هذا الأمر إلى أنه لم يكن يسعى إلى بلورة نظرية نقدية كما هو شأن كولردج .

دور الإرادة في عملية الإدراك:

اتفق التفتازاني مع كولردج في بيان أهمية دور الإرادة في توظيف القوة المفكرة(المتخيلة) إذ قال التفتازاني:" وتقوم النفس بتوجيهها كيفما تريد" [٨٠] وقال كولردج : الخيال الثانوي يوجد مع الإرادة الواعية [٨١] ؛ لأن الإبداع عمل مشترك ما بين العقل والخيال[٨٢] ، والعقل يتحد مع الطبيعة في كل نشاط للإدراك الإنساني، والخيال بمثابة الرابط للإنسان مع العالم الخارجي غير الحسي من خلال الإدراك، ولهذا فالخيال هو القوة التي تستطيع التوفيق بين صور الحس والعقل[٨٣] . والشاعر عندما يعيد صياغة ما أخذه من الواقع صياغة جديدة، يعتمد في ذلك على طاقة التخيل التي لا تبتعد عن العقل إلا لتقترب منه، والتخيل ليس مناقضا للفكر ولا للعقل بل هو مكتمل بهما ، والتخيل لا يغيّب الوعي في مآله النهائي[٨٤] ؛ لأن الإرادة تستطيع أن تُوجّه الخيال بطريقة غائية هادفة ؛ وذلك من أجل تحقيق غايات وأهداف محددة، وهذه الطاقة إذا مـــا وُضعت تحت تصرف الإنسان تمكنه من تنظيم جميع القوى الأخرى [٨٥] ، والإرادة تُجنّب المبدع الوقوع في الأخطاء الناتجة عن الانسياق وراء الخيال ، ويستطيع الخيال الثانوي بفضل الإرادة إلغاء التناقضات أو الغموض بين الأشياء[٨٦] . بحيث تبدو منسجمة.

النتائـــــج:

وبعد هذا التطواف بين مفهوم الخيال عند التفتازاني وكولردج ، يمكننا القول : إن نقاط الالتقاء بينهما أكثر من نقاط الاختلاف، مما يجعلنا مطمئنين إلى أن تراثنا قد سبق النقد الإنجليزي في توضيح مفهوم الخيال والحديث عن دوره في العمل الفني ، والتمييز بين الخيال والوهم ووظيفة كل منهما في عملية الإدراك ومن ثم العمل الفني ، وما آراء التفتازاني في هذا المجال إلا امتداد لآراء فلاسفتنا حول قوى الإدراك . مما يشجعنا على الرد على ما قاله محمد مصطفى بدوي : " فالكثير من المبادئ النقدية التي أتى بها كولردج لا يوجد لها مثيل في تراثنا النقدي العربي " (٨٧) وقد أثبت هذا البحث وجود تشابه بين آراء التفتازاني وآراء كولردج.

وقد اتضح لنا أن مواطن الالتقاء بينهما تكمن في التمييز بين الخيال والوهم وإسناد وظيفة لكل منهما في العمل الفني ، لكن وظيفة الوهم تختلف عن وظيفة الخيال حسب رأي كولردج ، و الخيال عند التفتازاني يقابل الخيال الأولي عند كولردج، والدور الذي تقوم به المتخيلة لا يختلف عن دور الخيال الثانوي عند كولرج ولئن اختلفت المسميات بين التفتازاني وكولردج لكن مغزى الكلام واحد وهذا الذي يهمنا هنا . أما الوهم عند التفتازاني فلا يقابل الوهم عند كولردج ، وهذا كما قلت من أبرز نقاط الاختلاف بينهما .

وقد يقول قائل إن آراء كولردج أكثر شمولا وتنوعا من آراء التفتازاني وهذا القول صحيح ؛ لأن كولردج كان صاحب نظرية في النقد وكان الخيال جزءا من نظريته وفلسفته العامة ، أما التفتازاني فلم يعرف أنه كان ناقدا، أو أنه صاحب اتجاه نقدي معين : كما أن التفتازاني لم يقصد الحديث عن الخيال ودوره في الإبداع الفني ، فحديثه عن الخيال جاء في معرض حديثه عن " الجامع " ودوره في" الفصل والوصل " وهو أحد أبواب علم المعاني. وتطرق إلى هذا الموضوع ثانية في أثناء حديثه عن أنواع التشبيه ، ولم يكن يهدف إلى بلورة نظرية في هذا المجال ، وعلى الرغم من هذا فإن ما قاله عن الخيال يلتقي في مجمله مع ما قاله كولردج .

ويلفت الباحث في نظرية الخيال عند كولردج حرصه على التمييز بين الخيال والوهم والفصل الحاد بينهما ، كما اتضح لنا من الصفحات السابقة ، واتضح كذلك من قول كولردج صراحة : لقد جعلتني تأملاتي المتكررة في الموضوع أظن أن الخيال والوهم قدرتان متميزتان متباينتان كل التباين ، وليس كما هو الظن الشائع مجرد درجتين مختلفتين من الملكة نفسها ،أو أنهما كلمتان مترادفتان (٨٨) . وعلى الرغم من حديثه السابق إلا أنه لم يستطع الفصل بينهما نهائيا لأنه يرى أن الإنسان يمكنه أن يعمل مع أداتين مختلفتين في نفس اللحظة ، لكن لكل أداة طريقة مختلفة في العمل(٨٨) أمّا لماذا هذا الإصرار من جانبه على الفصل بينهما فهو عائد إلى السيكولوجية التي كانت سائدة في ذلك الوقت وتؤمن بوجود الملكات، وهذه النظرية تقول : بأن لدى الإنسان ملكات عقلية متعددة منها ملكة التذكر وملكة التخيل .....الخ . وكل ملكة تعمل بمعزل عن الأخرى؛ لأنها قائمة بذاتها ولهذا يمكن ملاحظة كل ملكة ودراستها على انفراد (٩٠)؛ ولهذا عّد كولردج كلا من الخيال والوهم ملكة مختلفة عن

الأخرى،غير أن هذه النظرية بمفهومها القديم قد أبطلتها التجارب العلمية، ولم يعد أحد يؤمن بها الآن[٩١]غير أنها تعطينا فكرة عن كيفية التفكير التي كانت سائدة آنذاك.

ولكن هذا الهاجس لم يكن يشغل التفتازاني ؛ ولهذا لم يلغ دور الوهم في عملية الإدراك وإنما أسند إليه دورا مختلفا عن دور الخيال في العمل الفني ،أما قوى الإدراك حسب مفهوم التفتازاني فإنها تعمل كالمرايا المتقابلة ينعكس في كل واحدة منها ما ارتسم في الأخرى ، فكل واحدة من هذه القوى لا تعمل بمعزل عن الأخرى؛ ولهذا لم يفصل بينها فصلا حادا كما هو الحال عند كولردج .

الحواشي والتعليقات

(١) التفتازاني، مختصر المعـــــاني، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر ١٣٥٧ هـــ ، ٢/٨٠.

(٢) اسماعيل باشا البغدادي ، هدية العارفين ، مكتبة المثنى ، بغداد ، ١٩٥٥ ،٤٢٩/٢ وانظر ابن العماد الحنبلـــــي ، شـــــذرات الذهب في أخبار من ذهب، دار المسيرة ، بيروت ، ١٩٧٩ ،ط٢، ٦ / ٣١٩.

(٣) محمد علي الشوكاني ، البدر الطالـــــع بمحاسن من بعد القرن السابع ، دار المعرفة ، بيروت ٣٠٣/٢.

(٤)سعد الدين التفتازاني ، المطول على التلخيص ، مطبعة أحمد بن كامل ، استنابول ، ٤–٦

(٥)الشوكاني ، البدر الطالع ، ٢/ ٣٠٥ وانظر ابن العماد الحنبلي ، شذرات الذهب ، ٦ / ٣٢١.

* ولمزيد من التفاصيل انظر : ابن حجر العسقلاني ، الدرر الكامنة ، ٥ / ١١٩– ١٢٠ ، وطاشكبري زادة ، مفتاح السعادة ٢/ ٢٠٥، وخير الدين الزركلي ، الأعلام ٧ / ٢١٩.

(٦)محمد مصطفى بدوي ، كولردج ، دار المعارف ، مصر ،٩–١٠.

(٧) Katharine Cooke, Coleridge, Routledge & Kegan Paul (1979) p. 15,16

(٨) John Colmer, Coleridge Selected Poems,Oxford university press (1965)4,7.

(٩) السابق ، ٧ .

(١٠) Stephen Prickett, Coleridge and Wordsworth the poetry of growth, Cambridge university press, GB (1970) p. 71,75,76.

(١١) محمد مصطفى بدوي ، كولردج ، ٣١.

(١٢) John Colmer , Coleridge selected Poems,p.10

(١٣) التفتازاني ، المطول ، ٢٦٤ – ٢٦٥ ويمككنا القول إنه تأثر بما قاله ابن سينا عن الإدراك انظر: النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية ، مطبعة السعادة ، مصر ، ١٩٣٨ ، ٢ / ١٦٣.

*الحس المشترك : القوة التي تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في الحواس الخمس متأدية إليها فيها ،انظر ابن سينا النجاة ٢ / ١٦٣ ، وتسع رسائل في الحكمة والطبيعيات ، مطبعة هندية بالموسكي، مصر ، ١٩٠٨ ، ٢٨.

(١٤) التفتازاني ، المطول ، ٢٦٥ ، وهذا التعريف مستوحى مما قاله الكندي عن قوة التخيل ، انظر رسائل الكندي الفلسفية ، تحقيق محمد عبد الهادي أبو ريدة ، ١٩٥٠ ، دار الفكر العربي ، ٢٨٤، ٢٩٥ والفارابي انظر كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة ، تقديم وتعليق ، ألبير نصري نادر ١٩٦٨، دار المشرق بيروت ، ط٢ ، ٨٩ وكتاب السياسة المدنية ، تحقيق وتقديم فوزي متري نجار ، ١٩٩٣، دار المشرق ، بيروت ، ٣٣ وابن سينا انظر تسع رسائل في الحكمة ، ٢٨.

(١٥) أحمد عصفور جابر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار المعارف ، مصر ، ١٣ ، ١٨ ، ٢٩ .

(١٦) التفتازاني ، المطول ، ٢٦٨ .

(١٧) أحمد عصفور جابر ، الصورة الفنية ، ٩٦.

(١٨) عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان ، ١٩٩٣ ، ٤١ .

(١٩) التفتازاني ، المطول ، ٢٦٨.

(٢٠)Stephen Prickett coleridge and Wordsworth the powtry of growt p. 71.

(٢١) Samuel Ttaylor Coleridge, biographia literaria or biographical Sketches of my literary life and opinions, edited by James Engell and W. Jakson Bate, Princeton university press, USA, (1983) p.1\ 300,303.

(٢٢) السابق ،١/٣٠٤

(٢٣) السابق ،١/٣٠٤

(٢٤) Stephen Prickett Coleridge and Wordsworth the poetry of growth,p.84

(٢٥) مصطفى بدوي كولردج ، ٦١ .

(٢٦) محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي ، دار الشروق القاهرة ، ٦٩.

(٢٧) ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة محمد مصطفي بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ٢٥١ – ٢٥٢ .

(٢٨) التفتازاني ، المطول ، ٣١٢.

(٢٩) محمد التونجي وراجي الأسمر ، المعجم المفصل في علوم اللغة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٩٣ ، ١/ ١٧٠ .

(٣٠) التفتازاني ، المطول ، ٣١٣.

(٣١) خالد محمد الزواوي ، الصورة الفنية عند النابغة ، مكتبة لبنان ودار الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ١٩٩٢ ، ٩٨.

(٣٢) محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي ، ٦٩.

(٣٣) التفتازاني ، المطول ، ٣٦٤.

(٣٤) السابق ، ٣١٢ – ٣١٣ ويمكننا القول إنه استفاد مما قاله الكندي ، انظر رسائل الكندي الفلسفية ، ٢٨٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٩ والفارابي ، انظر آراء أهل المدينة الفاضلة ، ٨٧ وكتاب السياسة المدنية ، ٣٣ وفصول منتزعة ، تحقيق وتقديم فوزي متري نجار ، ١٩٧١ دار المشرق ، بيروت ، ٢٨ وابن سينا انظر النجاة ، ٢/ ١٦٣.

(٣٥) أحمد جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ٣٨ – ٤٠.

(٣٦) التفتازاني ، مختصر المعاني ، ٢ / ١٤٨.

(٣٧) Samuel Taylor Coleridge, biographia literaria,p.1/81-82

(٣٨) أمل دنقل ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، ٣٦٨ – ٣٦٩.

(٣٩) Samuel Taylor Coleridge, biographia literaria,p.2/34-36

(٤٠) محمد مصطفى بدوي ، كولردج ، ٦٣ – ٦٤.

(٤١) Samuel Taylor Coleridge, biographia literaria,p.1/85

(٤٢) محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي ، ٤٢ .

(٤٣) التفتازاني ، المطول ، ٢٦٤ – ٢٦٥ وقد سبقه ابن سينا في إسناد هذا الدور إلى القوة الوهمية انظر النجاة ٢ / ١٦٣ ورسائل ابن سينا الرسالة التي عنوانها " رسالة في النفس وبقائها ومعادها " مطبعة إبراهيم خزوز ، استنابول ، ١١٦ – ١١٧ .

(٤٤) ابن سينا ، تسع رسائل ، ٢٨.

(٤٥). Samuel Taylor Coleridge , biographia literaria , p1/305 وانظر Richard Holmes,Coleridge,oxford universitu press.(1982)p.52

(٤٦)محمد مصطفى بدوي ، كولردج ، ١٠٤.

(٤٧)السابق ، ٤٩ ، ٧٩ – ٨١، ١٠٢ .

(٤٨) محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي ، ٥٦.

(٤٩) محمد مصطفى بدوي ، كولردج ،١٠٣.

(٥٠) التفتازاني ، المطول ، ٢٦٦ وقد سبقه السكاكي إلى هذه الفكرة انظر مفتاح العلوم، المكتبة العلمية الجديدة ، بيروت ، ١٢٢.

(٥١) أحمد جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ٣١.

(٥٢) التفتازاني ، المطول ، ٢٦٧ وانظر مختصر المعاني ٢ / ٧٤.

(٥٣) عاطف الشرقاوي ، بلاغة العطف في القرآن الكريم ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ ، ١٧٢.

(٥٤) التفتازاني ، المطول ، ٢٦٦.

(٥٥) السابق ، ٢٦٨.

(٥٦) أحمد مطلـــــــوب ، معجم المصطلحات البلاغية ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، ١٩٨٦ ٢ / ٢١٥.

(٥٧) السابق، ٢ / ٢١٥

(٥٨) الزمخشري ، الكشاف ، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وآخرون ، مكتبة العبيكان ، الرياض ، ١٩٩٨، ٥/ ٢١٣ وانظر الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ٤/ ٣٩ –٤٠.

(٥٩) التفتازاني ، المطول ، ٣١٣.

(٦٠) السابق ، ٣١٤ وانظر الشريف الجرجاني ، كتاب التعريفات ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٨ ، ٢٥٥.

(٦١) Samuel Taylor Coleridge, biographia literaria,p1/505.

(٦٢) السابق ، ٨٤/١

(٦٣) محمد مصطفى بدوي ، كولردج ، ٩١ – ٩٢ .

(٦٤) Richard Holmes,Coleridge p.76 .

(٦٥) محمد مصطفى بدوي ، كولردج ، ٨٣.

(٦٦) السابق ، ٨٣،٨٤،٨٥

(٦٧)التفتازاني ، المطول ، ٣٤٢.

(٦٨). Samuel Taylor Coleridge, biographia literaria,p2/5-7

(٦٩) التفتازاني ، المطول ، ٣٣٤.

(٧٠)samuel taylor coleridge, biographia literaria,p2/5.

(٧١) محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي ، ١٠٩.

(٧٢) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق ريتر ، دار المسيرة ، بيروت ط٢ ، ١٩٧٩، ١١٦.

(٧٣) التفتازاني ، المطول ، ٣٣٤.

(٧٤) السابق ٣١٤.

(٧٥) أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٧

(٧٦) السكاكي ، مفتاح العلوم، ١٦٢ ، ١٦٧.

(٧٧) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة، ١٥٨.

(٧٨) التفتازاني ، المطول ، ٣١٤.

(٧٩) محمد مصطفى بدوي ، كولردج ، ١٠٤.

(٨٠) التفتازاني ، المطول ، ٣١٣– ٣١٤.

(٨١). samuel taylor coleridge, biographia literaria,p1/304

(٨٢) رونالد شون ، التصور المبدع ، ترجمة أديب منصور ، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٠ ، ٢٠ .

(٨٣)Stephen Prickett, Coleridge and Wordsworth the poetry of growth,p.37-38.

(٨٤) محمد المبارك ، استقبال النص عند العرب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩١ ، ٢٤٢ – ٢٤٣.

(٨٥) رونالد شون ، التصور المبدع ، ٢٦.

(٨٦)Richard Holmes,Coleridge p.70.

(٨٧) محمد مصطفى بدوي ، كولردج ،٨.

(٨٨)samuel taylor coleridge, biographia literaria,p1/82.

(٨٩) السابق ١/٢٩٣–٢٩٤

(٩٠) إبراهيم ناصر ، مقدمـــــــة في التربية ، دار عمار ، عمان ، ط٧ ، ١٩٩٠ ، ٦٠ .

(٩١) جورج شهلا وآخرون ، الوعي التربوي ، دار غندور للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٧٢ ١٣٣.

المصادر

- ابن سينا ، أبو علي الحسين بن عبدالله (ت ٤٢٨ هـ)
  ١- تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات ، ١٩٠٨ ، مطبعة هندية بالموسكي ، مصر، ط١ .
  ٢- رسائل ابن سينا ، ١٩٥٣ ، مطبعة إبراهيم خزوز ، استنابول .
  ٣- النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية ، ١٩٣٨ ، مطبعة السعادة ، مصر.
- ابن العماد الحنبلي ، أبو الفلاح عبد الحي (ت١٩٠٨هـ) شذرات الذهب في أخبار من ذهب ،١٩٧٩، دار المسيرة ، بيروت ، ط٢.
- أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت.
- البغدادي ، إسماعيل باشا، هدية العارفين ، أسماء المؤلفين وآثار المصنفين ، ١٩٥٥ ، مكتبة المثنى ، بغداد.
- التفتازاني سعد الدين مسعود بن عمر (ت ٩٧٢هـ)
  ١- مختصر المعاني ، ١٣٥٧ ، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، مضر .
  ٢- المطول على التلخيص ، ١٣٣٠هـ ، مطبعة أحمد بن كامل ، استانبول .
- الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر ، (ت٢٥٥هـ) الحيوان ، تحقيق وشرح محمد عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي وأولاده ، مصر.
- الجرجاني ،الشريف علي بن محمد (ت ٨١٦ هـ) ، كتاب التعريفات ، ١٩٨٣ ، دار الكتب العلمية ، بيروت .
- الجرجاني ،عبد القاهر (ت٤٧٤هـ) ، أسرار البلاغة، تحقيق هـ . ريتر ، ١٩٧٩، ط٢ دار المسيرة ، بيروت .
- الزمخشري ، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر (ت٥٣٨) ، الكشاف ، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض وفتحي عبد الرحمن أحمد حجازي ، ١٩٩٨، مكتبة العبيكان ، الرياض.
- السكاكي ، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر (ت ٦٢٦ هـ) ، مفتاح العلوم ، المكتبة العلمية الجديدة ، بيروت .
- الشوكاني ، محمد علي (ت١٢٥٠ هـ) ، البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع ، دار المعرفة ، بيروت .
- طاشكبري زادة أبو الخير أحمد بن مصطفى (ت ٩٦٨هـ) ، مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم ، تحقيق كامل بكري وعبد الوهاب أبو النور ، دار الكتب الحديثة القاهرة.
- العسقلاني أبو الفضل أحمد بن علي (ت ٨٥٢ هـ) ، الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة تحقيق محمد سيد جاد الحق ، دار الكتب الحديثة ، القاهرة .
- الفارابي ، أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان (ت ٣٣٩ هـ)
  ١- آراء أهل المدينـــــة الفاضلة ، تقديم وتعليق ألبير نصري نادر ، ١٩٦٨ ، دار المشرق ، بيروت .
  ٢- فصول منتزعة ، تحقيق وتقديم فوزي متري نجار ، ١٩٧١ ، دار المشرق ، بيروت
  ٣- كتاب السياسة المدنية ، تحقيق وتقديم فوزي متري نجار ، ١٩٩٣ ، دار المشرق ، بيروت .

- الكندي ، أبو يوسف يعقوب بن اسحاق (ت ٢٦٠ هـــ) ، رسائل الكندي الفلسفية ، تحقيق محمد عبد الهادي ١٩٥٠ ، دار الفكر العربي .

المراجـــــــع

- إبراهيم ناصر ، مقدمة في التربية، دار عمار ، عمان، ط٧، ١٩٩٠ .
- أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية ، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٦.
- أحمد عصفور جابر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار المعارف ، مصر .
- أمل دنقل ، الديوان ، دار العودة ، بيروت .
- جورج شهلا وأخرون ، الوعي التربوي ومستقبل البلاد العربية ، دار غندور للطباعة والنشر والتوزيع ،١٩٧٢.
- خالد محمد الزواوي ، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني ، مكتبة لبنان ، دار الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان،١٩٩٢ .
- رونالد شون ، التصور المبدع ، ترجمة أديب منصور ، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع ،١٩٩٠.
- ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، ١٩٦٣.
- عاطف الشرقاوي ، بلاغة العطف في القرآن الكريم ، دراسة أسلوبية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت، ١٩٨١.
- عبد القادر وحسين لافي قزق أبو شريفة ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٣.
- محمد التونجي وراجي الأسمر ، المعجم المفصل في علوم اللغة ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ١٩٩٣.
- محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، دار الشروق القاهرة، ١٩٩٤.
- محمد المبارك ، استقبال النص عند العرب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت،١٩٩١.
- محمد مصطفى بدوي ، كولردج ، دار المعارف ، مصر،١٩٥٨.

المراجع الأجنبية:

-**John Colmer, Coleridge selected Poems, Oxford university press (1965).**

-**Katharine Cooke, Coleridge, Routledge & Kegan Paul (1979).**

-**Richard Holmes, Coleridge, Oxford university press (1982).**

-**Samuel Ttaylor Coleridge, biographia literaria or biographical Sketches of my literary life and opinions, edited by James Engell and W. Jakson Bate, Princeton university press, USA, (1983).**

-**Stephen Prickett, Coleridge and Wordsworth the poetry of growth, Cambridge university press, GB (1970).**