الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران 2 –محمد بن أحمد

كلية العلوم الاجتماعية

قسم الفلسفة

أطروحة للحصول على شهادة دكتوراه ل م د في تخصص فلسفة عامة

سؤال التمثلات والنماذج في الخطاب الفلسفي

مقدمة ومناقشة علنا من طرف السيد:

بن لعيرم يوسف

تشكيلة لجنـــة المناقشـــة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	المؤسسة
عبد اللاوي عبد الله	أستاذ	رئيسا	جامعة وهران–2–
بهادي منير	أستاذ	مشرفا مقررا	جامعة وهران–2–
بن سهلة يمينة	أستاذة محاضرة –أ–	مناقشا	جامعة وهران–2–
بن خدة نعيمة	أستاذة محاضرة –أ–	مناقشا	جامعة الشلف
مستاري الجيلالي	مدير بحث	مناقشا	CRASC

الموسم الجامعي: 2025–2026

إهداء

- ✓ إلى والدي الكريمين أمد الله في عمرهما
- ✓ إلى أصحاب الكلمة النبيلة ، حاملي مشعل الحرية في هذا العالم البئيس
- ✓ إلى أرواح الشهداء الذين أنارو لنا الطريق بدمائهم الزكية
- ✓ إلى غزة الصمود والحرية
- ✓ إلى أصحاب النفوس النبيلة الذين صحبناهم

إلى هؤلاء جميعا أهدي هذا العمل

شكر وعرفان

في البداية أحمد الله سبحانه على توفيقه لي، فهو وحده سبحانه المستحق لجميع المحامد

وأصلي وأسلم على من بعث للعالمين هداية و رحمة سيدنا محمد الشافع المشفع يوم القيامة

أتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف البروفيسور هادي منير على توجيهاته السديدة ، وصدره الواسع كسعة علمه ومعرفته ، فقد غمرني بتواضعه ، وأكرمني بنصائحه ، لا أجد الكلمات التي توفيك حقك فشكرا جزيلا أستاذي .

أشكر أساتذة قسم الفلسفة بجامعة وهران 2، وأساتذة قسم الفلسفة بجامعة قسنطينة 2 الذين كان لهم الفضل بعد الله تعالى فيما وصلت إليه ، فلهم مني جزيل الشكر والامتنان .

كما أتوجه بالشكر لكل من ساهم في هذا العمل من قريب أو بعيد .

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة الذين تفضلوا بمناقشة هذا العمل.

مقدمة

منذ أن ظهرت الفلسفة وسؤال التمثل حاضرا في نقاشاتها وعبر مدارسها وتياراتها المختلفة كيف نتمثّل الطبيعة؟ أو كيف يتمثّل الإنسانُ الطبيعةَ؟ أو كيف تتمثّل الذاتُ الموضوعَ؟ هل نقاربه مقاربة تراتبية بحيث يكون الإنسان في المرتبة العليا كونه الذي يملك وعيا، والطبيعة كموضوع في المرتبة الدنيا كونها جامدة تفتقر إلى الوعي؟

إذا عدنا إلى تاريخ الفلسفة سنلاحظ أن أول من مهّد لهذا التقليد الفلسفي هو أرسطو طاليس(Aristote)؛ حيث أنه وعلى امتداد مؤلفاته كان يبني المعرفة بناء تراتبيا من الأدنى إلى الأعلى نلحظ هذا في كتابه " **التحليلات الأولى** " يعالج فيه مسألة القياس المنطقي كأداة منهجية للانتقال من مقدمات إلى نتائج، بمعنى وضع أساس أولي لتراتبية المعرفة، ثم في" **التحليلات الثانية**" يناقش مسألة العلم وشروطه، وأن شرط العلم هو أن يقوم على برهان، ولا يصحّ البرهان إلّا إن كان مبنيا على مقدمات صادقة، ضرورية وأولية (لا تحتاج إلى برهان)، مؤكّدا أن العلم أرقى من الظن والرأي لأنه يقوم على معرفة العلل.

وبالتّالي فإن التراتبية تتّضح في مؤلفه هذا بحيث يظهر كيف أن أرسطو يبني المعرفة من المحسوسات إلى الكليات وصولا إلى العلم، فالحس أدنى درجات المعرفة، ثم الذاكرة، ثم التجربة ثم العلم وأخيرا العلم الأول(الميتافيزيقا) الذي أفرد له كتابا بالعنوان نفسه.

إذا انتقلنا إلى العصر الحديث سنلاحظ تجديدا في أطروحة التراتبية ليس بالمدلول الأرسطي، وإنما بمنظور آخر، وهذا ما جسّده أوغست كونت (Auguste Comte) عن طريق قانون الحالات الثلاث، وهو يصف تاريخ الفكر الإنساني بداية بالمرحلة اللاهوتية

Theological ثم الميتافيزيقية Metaphysical وصولا إلى المرحلة الوضعية Positive والتي تعدّ أرقى المراحل وأنضجِها[1].

وبمنظور آخر نجد الوضعيين المناطقة والفلاسفة التحليليين كبرترند رسل(Bertrand Russell) وجورج إدوارد مور (G. E. Moore) ورودولف كارناب(Rudolf Carnap) الذين جسّدوا التراتبية عبر النزعة إلى بناء لغة منطقية تحليلية تبعد الخيال والتمثّلات غير العلمية والتي لا يمكن التحقق منها تجريبيا كونها قضايا فارغة من المعنى وميتافيزيقية[2].

وعبر هذا المسار التاريخي الفلسفي تبلورت التراتبية من زوايا متعدّدة بحيث كانت الذات والموضوع منفصلان عن بعضهما البعض، ويترتب على ذلك أن ننهج طريق الموضوعية كشرط للمعرفة من أجل التفسير للحصول على نتائج دقيقة وموضوعية.

أما المقاربة الثانية هي مقاربة غير تراتبية، انفتاحية، حوارية بين الذات والموضوع، بين الفكر والطبيعة؛ بحيث لا يوجد هناك مرتبة أعلى ودنيا، كونهما(الذات والموضوع) منفتحان على بعضهما في دائرة جدلية قد تبدأ من الذات وتنتهي إلى الموضوع أو العكس، وأبرز من يمثّل هذه المقاربة في تاريخ الفلسفة نجد أفلاطون(platon)؛ حيث لم يفصل بين النفس والعالم فصلا كاملا على الرغم من وضعه للمثل العليا في مرتبة عليا، إلا أن العلاقة بين النفس والعالم هي علاقة جدلية تفاعلية نلاحظ ذلك في محاورة "طيماوس"، فالمعرفة لا تتم إلا عن طريق المنهج الجدلي الصاعد والهابط بين النفس وعالم المثل.

---

[1] – ميشال بورودو، أوغست كونت، تر: موقع حكمة، موسوعة ستانفورد للفلسفة، الولايات المتحدة، 2022، ص18.

[2] – حمدي شهرزاد، الوضعية المنطقية وهاجس توليد المعنى من لغة الميتافيزيقا المفرغة إلى لغة الفيزيقا المشبعة "دراسة تحليلية نقدية"، مجلة استغراب المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، العدد 18، 2022، ص6.

في العصر الحديث نجد كارل كوستاف يونغ (C. G. Jung) من بين الذين تبنوا هذه المقاربة؛ بحيث أكّد أن النفس الإنسانية تحمل في أعماقها اللاوعي الجمعي والذي يتضمن النماذج البدئية والتي يشترك فيها جميع البشر، وعندئذ فإن الذات والموضوع بالنسبة ليونغ ليسا منفصلان بل هما متحاوران، متداخلان يتمظهران في الأساطير والرموز.

وفي مستوى آخر لهذه المقاربة المفتوحة نجد غاستون باشلار(Gaston Bachelard) الذي رفض المقاربة التراتبية في مشروعه الشعري(الذات مهيمنة على الموضوع) مؤكّدا أن الخيال هو من يجعل الذات تدخل مع الموضوع في تجربة شعرية، وأن الصور الشعرية هي أنطولوجية بحيث لا يمكن ردّها إلى سبب آخر خارجي، بل هي لحظة تفاعل مباشر بين الانسان والعالم، فالعلاقة إذن بين الذات والموضوع هي علاقة ظاهراتية شعرية تقوم على المعايشة عبر نماذج الخيال المادي.

وبالتالي فإن هذا الطرح لا يشدّد على توخّي الموضوعية لأنّ غرضنا هو الفهم لا التفسير، هو البحث عن المعنى، بل تكثيف المعنى، وحينئذ تكون الذات والموضوع، والفكر والمادة في حوار مفتوح وعميق منفتح على تأويلات متعددة.

أهمية الموضوع:

وإذا كانت الفلسفة قد تأسست تاريخيا على الدهشة كما يشير أرسطو، فإن استعادة هذا البعد لا تتم عبر خطاب انشائي، بل من خلال اعادة طرح السؤال الفلسفي في أفق تأويلي يحاول استيعاب التجربة الإنسانية في عمقها وتعقيداتها، خاصّة في أبعادها الرمزية والخيالية.

انطلاقا من هذا التمهيد التاريخي تأتي أهمية الموضوع في تجديد طرح سؤال التمثلات والنماذج في الخطاب الفلسفي من خلال إعادة طرح إشكالية الذات والموضوع، والفكر والمادة، والجسد والروح، ولكن من خلال مقاربات عميقة تُعلق الحكم المسبق

وتتجاوز التراتبية، وتنخرط في حوار مفتوح، سنجد بُغيتنا في مقاربة علم النفس التحليلي عند يونغ، والخيال الأدبي عند باشلار، الأول من زاوية نفسية رمزية، والثاني من زاوية ظاهراتية شعرية، غير أنّ هذا الانفتاح الحواري رغم ثرائه وغناه إلاّ أنه يؤول بنا إلى توتّر إبيستمولوجي يبرز في التوتّر القائم بين منطق السّببية ومنطق اللاّسببية ويتبدّى في إشكالية الأضداد، وفي هذا السياق نقترح توظيف مفهوم التزامن Synchronicity كما طرحه يونغ باعتباره أفقًا تأويليا كونه يُبرز التقاء الحدث بالمعنى ولكن وفق منطق غير سببي ممّا يكشف عن جمالية للتناغم بين الأضداد.

طرح الإشكالية الرئيسية:

تتمحور إشكالية الأطروحة حول التمثّلات والنماذج في الخطاب الفلسفي، وإعادة طرح هذا السؤال الإشكالي في الراهن، مقدّمين قراءة تحليلية تأويلية، لا نقتصر فقط على حقل معرفي واحد، بل سنحاول مقاربة هذه الإشكالية إلى حقول أخرى من الفلسفة والعلم إلى علم النفس التحليلي وصولا إلى الخيال الأدبي، تكشف هذه التقاطعات عن أزمة إبيستمولوجية بين السّببية واللاسببية، ويمكن طرح الإشكالية الرئيسية في السؤال التالي:

– كيف تمثّلت الذاتُ العالَم في الخطاب الفلسفي عبر نماذجه الفكرية؟ وإلى أي حد يكشف هذا التمثّل حدود التفسير السببي الكلاسيكي؟ وهل تستدعي هذه الحدود أفقًا تأويليًا أوسع يستوعب الأبعاد الرمزية والظاهراتية للتجربة الإنسانية؟

وتتفرّع عن هذه الإشكالية الرئيسة أسئلة فرعية:

- هل النموذج العلمي مجرّد أداة إبيستمولوجية أم يحمل بعدًا فلسفياً؟
- ما طبيعة النماذج البدئية الرمزية واللاوعي الجمعي عند كارل كوستاف يونغ، هل هي حقائق علمية أم افتراضات فلسفية تأويلية؟
- كيف تمثّل الخيالُ الأدبي الباشلاري نماذجَ سيكولوجيا الأعماق؟ وما أبعاده الفلسفية والجمالية؟
- إلى أيّ مدى تُتيح التحوّلات المعاصرة في مفهوم العقلانية العلمية والفلسفية بإعادة التفكير في السّببية بوصفها أُفقا لفهم الحدث، وفتح المجال أمام نماذج تأويلية لا

سببية دون القطيعة مع مطلب العقلانية؟

الفرضيات الأساسية:

إن سؤال التمثلات والنماذج في الخطاب الفلسفي ليس سؤالا هامشيا، بل هو سؤال أساسي في الفلسفة منذ اليونان إلى الفلسفة المعاصرة، وبالتالي فإن الفرضيات التي سندافع عنها في هذه الأطروحة تتمثّل في أربع مستويات:

- **المستوى المعرفي والعلمي:** بحيث نبيّن أن النموذج العلمي ليس فقط أداة علمية بل ستتحول إلى بناء للمناهج في الفلسفة.
- **المستوى الرمزي الأسطوري:** نبرز فيه أن اللاوعي الجمعي والنماذج البدئية من خلال تمظهُراتهما في الأحلام والرموز والأساطير ليست وهمًا ميتافيزيقيا أو قضايا فارغة دون معنى، بل تُتيح لنا فهم الإنسان والعالم فهما أعمق، وأنها ليست مجرّد فرضيات سيكولوجية فقط بل تحمل قيمة فلسفية وتأويلية، فالرموز ليست أوهاما نفسية بل تمثُّلات أنطولوجية تعكس علاقة جدلية بين الانسان والعالم.
- **المستوى الشعري الظاهراتي:** يمثّل باشلار انتقالا معرفيا من المقاربة العلمية الصارمة إلى المقاربة الشعرية المنفتحة والتي بيّن من خلالها أن الخيال يتيح لنا إعادة طرح وفهم العلاقة بين الإنسان والعالم، كما أن الخيال عند باشلار ليس تابعا للذاكرة أو وسيطا، أو هو إعادة إنتاج للصور، بل هو قوة أنطولوجية شعرية مُبدعة تتبني على نماذج أربعة:(الماء، التراب، الهواء، النار).
- **المستوى اللّاسببي التناغمي بين الأضداد:** أنّ بعض الظواهر الفكرية والرمزية والجمالية كالخيال والرمز والتزامن لا يمكن فهمها ضمن نماذج سببية خالصة، بل تستدعي نماذج تأويلية تتأسّس على التناغم بين الأضداد.

المنهج المعتمد:

ولتحليل إشكالية الأطروحة اعتمدنا على عدّة مناهج وهي:

- المنهج التاريخي في تتبّع بعض المصطلحات المفتاحية في الأطروحة بحيث كان لزاما علينا العودة إلى تاريخ المصطلحات من أجل الوقوف على موقع التمثل والنماذج والخيال في أطروحتنا.
- المنهج التحليلي المقارن والذي كان هو الغالب في فصول ومباحث هذه الأطروحة، وخصوصا في قراءة نصوص الفلاسفة من أفلاطون إلى الفلاسفة المعاصرين.
- المنهج التأويلي في قراءة أفكار كارل كوستاف يونغ وغاستون باشلار، والذي دفعنا إلى ذلك –مع اعترافنا بصعوبة الأمر– ما تُتيحه هذه المناهج من تعدّد المعنى وتكثيفه، الأمر الذي يخدُم أطروحتنا ومقاربتنا المختارة.

خطة البحث:

ولتحليل الإشكالية والإجابة عن التساؤلات المطروحة اتّبعنا خطة قسّمناها إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة:

الفصل الأول جاء بعنوان "**النماذج والتمثّلات بين المعرفة العلمية والفلسفية**"، تناولنا في المبحث الأول النماذج في المعرفة وبالتحديد عند أفلاطون وتصوّره للنماذج وعالم المثل، ثمّ عرّفنا النموذج العلمي، ثم تطرّقنا إلى بناء النماذج لدى تيموثي ويليامسون Timothy Williamson من منظور فلسفي معاصر، وبعدها اخترنا النموذج العلمي عند أكسيل جيليفرت Axel Gelfert لكي نأخذ الجانب الفلسفي، بعد ذلك انتقلنا إلى المبحث الثاني بحثنا فيه كيف تبلور التمثّل من المعرفة إلى الوجود، عرفنا فيه التمثّل والتخيّل كونهما مصطلحان متقاربان، ثم عرضنا لتطوّر التمثل بداية من جون لوك John Locke، مرورا بإيمانويل كانط Immanuel Kant وصولا أخيرا إلى التمثّل لدى آرثر شوبنهاور Arthur Schopenhauer.

أما الفصل الثاني فكان بعنوان "**التمثّلات الرمزية عند كارل كوستاف يونغ**" مقسّما إلى ثلاث مباحث، وكل مبحث إلى ثلاث مطالب، تطرقنا في المبحث الأول إلى اللاوعي الجمعي والنماذج البدئية من حيث المفاهيم ودلالة هذه المصطلحات، عرّفنا في هذا السياق باللاوعي الجمعي أولا، ثم عرّفنا النموذج الأصلي ثانيا، ثم بالنماذج البدئية ثالثا، لنناقش في المطلب الثالث النماذج البدئية بين الحقيقة العلمية والافتراض الفلسفي.

أما المبحث الثاني فتناولنا فيه التمثّل الأسطوري للعالم "من الميثوس الأفلاطوني إلى الأسطورة الرمزية اليونغية"، تتبّعنا في المطلب الأول مفهوم الأسطورة في التاريخ الفلسفي، ثم عرضنا مفهوم الميثوس عند أفلاطون، لنصل في المطلب الثالث إلى معالجة وتحليل الأسطورة الرمزية اليونغية وهيرمينوطيقا الرموز، حاولنا من خلال هذ المطلب تحليل بعض الأساطير وفق المنظور اليونغي وتقديم قراءتنا التأويلية لها.

وأما المبحث الثالث فتطرّقنا فيه إلى الرموز وبنية الأضداد، بيّنا من خلالها كيف تكشف الرموز والأحلام عن اللاوعي الجمعي، وفي المطلب الثاني قدّمنا قراءة تحليلية مقارنة بين الأنيما والأنيموس اليونغيين والحب الأفلاطوني والتجليات الرمزية التي تكشفها هذه المقارنة. وأما المطلب الثالث فتطرقنا فيه إلى الأضداد الكونية بين الأنيما/الأنيموس اليونغي والين/اليانغ الصيني مُبرزين قراءتنا التأويلية والتي تكشف العلاقة التحاورية الجدلية بين الأضداد.

لقد جاء الفصل الثالث تحت عنوان "**الخيال الأدبي الباشلاري «من جينيالوجيا الخيال إلى النماذج المادية للخيال»**"، قسّمناه إلى ثلاث مباحث، فأما المبحث الأول فتتبّعنا فيه مفهوم الخيال جينيالوجيًا كاستقراء تاريخي مفهومي، بدأنا أولا بمفهوم الخيال عند أرسطو كوسيط بين الذاكرة والمخيلة، ثم مفهوم الخيال عند أفلاطون كظل للحقيقة، لننتقل بعدها إلى دور الخيال عند أفلوطين Plotinus كوسيط للارتقاء الروحي، ثم وصلنا

إلى الانقلاب الإبيستمولوجي للخيال عند كانط، لنعرض بعدها للخيال عند شيلينغ Schelling كطريق للواحد المطلق، لنصل أخيرا إلى البعد الرمزي للخيال عند يونغ.

أما المبحث الثاني فعرّفنا فيه الخيال عموما، ثم وقفنا على موقعه عند باشلار على وجه الخصوص، مبرزين دور باشلار في كونه قرأ إنتاج سابقيه ولكنه لم يكرّر ما سبق بل جعل الخيال كأنطولوجيا ظاهراتية تتجلى في الصور الشعرية، ثم عرضنا المصادر الفلسفية والأدبية لفلسفة الخيال عند باشلار، ثم تطرقنا إلى الصور بين الإدراك الحسي وسيرورة الخيال، وأما المبحث الثالث فناقشنا أحلام اليقظة كتجربة خيالية شعرية، وأرض صلبة بنى عليها باشلار الخيال.

ثم تطرقنا إلى التأسيس الفلسفي للخيال عن طريق العلة الصورية والعلة المادية ودورهما في إنتاج الصور، وفي المطلب الثالث عرضنا فيه نقد باشلار للتحليل النفسي وكيف أسّس الظاهراتية الشعرية، لنصل في الأخير إلى المبحث الرابع والذي كان بمثابة التطبيق العملي لفلسفة الخيال عند باشلار، عرضنا فيه بالتحليل غالبا، وبالمقارنة والتأويل أحيانا لنماذج الخيال المادي الأربعة (الخيال المائي– الخيال الترابي– الخيال الهوائي– الخيال الناري).

لننتقل أخيرا إلى الفصل الرابع والأخير الذي عنونّاه بـ"**جمالية التناغم بين الأضداد «نحو أفق تأويلي»**"، والذي يُعدّ ذروة هذه الأطروحة، كون الحوار بين النفس والعالم يبلُغ مستواه الذي نصبوا إليه، ولأنه يكشف عن التوتّر بين السّببية واللاسببية، وبين الصدفة والمعنى، وقد قسّمنا الفصل إلى ثلاثة مباحث: كان المبحث الأول بعنوان جدلية الأضداد في الفكر الفلسفي من اليونان إلى العصر الحديث، تطرّقنا فيه إلى سؤال الفلسفة الأول حول الأضداد عند اليونان انطلاقا من هيرقليطس وبارمنيدس، ثم محاولة التوفيق بين الثنائيات مع أفلاطون وأرسطو، وصولا إلى العصر الحديث الذي زاد فيه الشّرخ بين الثنائيات وخصوصا مع ديكارت Descartes وجون لوك.

في المبحث الثاني أردناه أن يكون تحت عنوان: الخيال والصّور الشعرية عند باشلار"مقاربة ظاهراتية" أبرزنا من خلاله الخيال كمجال لالتقاء الأضداد عند باشلار وكيف حاول هذا الأخير من تخفيف هيمنة التراتبية بين الذات/الوعي والموضوع.

وأما المبحث الثالث فجاء تحت عنوان: من الانكشاف إلى التزامن، بحثنا فيه كيف تجاوز مارتن هيدجر Martin Heidegge إطار الثنائيات (ذات/موضوع)، وإعادته لسؤال الوجود الذي نسيَتْهُ الميتافيزيقا الغربية، وكيف أعاد طرح علاقة الذات بالعالم وفق فكرة الانكشاف، ثم تطرّقنا إلى فكرة التزامن عند يونغ بوصفه مجالا يكشف عن التوتّر بين السّببية واللاسببية، ويطرح أُفقا تأويليا يحاول فهم التقاء الحوادث النفسية مع الوقائع المادية، وذكرنا في الأخير نموذجين لمقاربتين لفكرة التزامن عبر حقل النمذجة الرياضية وفيزياء الكم تعبّران عن هذا التوتّر، وتكشفان عن آفاق لتأسيس نموذج غير سببي يستوعب الحوادث التزامنية.

وفي خاتمة الأطروحة أجبنا فيها على الإشكالية الرئيسية للبحث والأسئلة الفرعية، وعرضنا فيها النتائج المستخلصة للأطروحة، مع ذكر آفاق البحث في المستقبل.

دوافع اختيار الموضوع:

تنقسم دوافعنا لاختيار الموضوع إلى قسمين: دوافع ذاتية، ودوافع موضوعية.

- **دوافع ذاتية:**

– يُعد موضوع هذه الأطروحة استكمالا لمساري الأكاديمي الذي بدأ في الليسانس حيث كنت معجبا بالفلسفة الألمانية، ثم جاءت مرحلة الماستر فكان اختياري للموضوع والذي كان بعنوان "**العوائق الإبيستمولوجية للاوعي الجمعي عند كارل كوستاف يونغ**" فرصة للاطلاع أكثر على أفكار يونغ عن اللاوعي الجمعي والنماذج البدئية، والجانب الإبيستمولوجي لغاستون باشلار، حيث وجدت كثيرا من التقاطعات الفكرية بين الشخصيتين.

- بالإضافة إلى أنّ تخصصنا في الماستر هو الإبيستمولوجيا، وكنا في كثير من الأحيان نناقش علاقة العلوم الإنسانية بالعلوم الطبيعية، وعلاقة الانسان بالطبيعة، فكانت هذه المناقشات ملهمةً ومحفّزة لي من أجل البحث أكثر والتعمّق في مقاربة هذه الثنائيات المتناقضة والمتصارعة على امتداد تاريخ الفكر الفلسفي.

- **دوافع موضوعية:**

- يعد موضوع الأطروحة ذا أهمية كبيرة في الراهن الفلسفي وخصوصا مع ظهور الدراسات البينية بين الحقول المعرفية، وفلسفات ما بعد الحداثة ممّا يجعل هذا الموضوع في سياق عصرنا الحالي.
- قلّة الدراسات الأكاديمية المقارنة وخصوصا بين شخصيتين ينتميان إلى حقلين معرفيين مختلفين وهما كارل كوستاف يونغ الذي ينتمي إلى حقل علم النفس التحليلي، وغاستون باشلار الذي ينتمي إلى حقل فلسفة العلوم، ثم إلى الخيال الأدبي الشعري.

الدراسات السابقة:

لا نزعم أن موضوع الأطروحة جديد لم تسبق إليه الدراسات الأكاديمية وذلك لتداخل عناصر الموضوع مع دراسات أخرى سواء كان التقاطع مباشرا أم غير مباشر، وفيما يلي يُمكن تلخيص بعض الدراسات السابقة والتي كان لها علاقة بموضوعنا:

- مؤلفات ودراسات الباحث المغربي سعيد بوخليط وخصوصا مؤلفاته الجمالية ككتب "المتخيّل والعقلانية"، "غاستون باشلار عقلانية حالمة"، "بين ذكاء العلم وجمالية القصيدة"، "نحو نظرية في الأدب"، يُركز فيها الباحث على الجانب الأدبي والجمالي لفلسفة الخيال عند باشلار، معتبرا أن الخيال هو بنية معرفية تساهم في تشكّل الفهم الإنساني للعالم في الحقل العلمي أو الأدبي أو الفلسفي.

تدور الإشكالية الأساسية للباحث حول كيفية إمكان التوفيق بين العقلانية العلمية والمتخيّل الشعري، يبرز فيها وبالاعتماد على باشلار أنّ المعرفة لا تبنى فحسب على البرهان والمنطق الصوري، بل كذلك عبر الصّور والتمثّلات والرموز التي لها دور أساسي

في إنتاج النماذج الفكرية، ويعمل الخيال بوصفه وسيطا إبيستمولوجيا يسمح بتجاوز العوائق الإبيستمولوجية في العلم أو في الأدب، يوظّف الباحث مقاربة تأويلية نقدية متعددة المناهج، يستخدم الفينومينولوجيا والتحليل النفسي اليونغي ينسجم مع طبيعة الفلسفة المفتوحة الباشلارية، يمنح هذا التعدد المنهجي ثراء معرفيا، لكنه يركّز فقط على تحليل الخطاب الأدبي الباشلاري مبرزا الخيال باعتباره قوة انبثاقية جمالية، لا يتجاوز ذلك إلى اعتبار الخيال كنموذج لبناء المفاهيم.

تتميّز أطروحات الباحث بإبراز الخيال باعتباره منتجا للتمثّلات، ومكوّنا أساسيا في تشكّل الرؤى المعرفية.

غير أن أعمال الباحث بوخليط لا تركّز على أعمال كارل كوستاف يونغ إلا في مجال محدّد، وكذلك ظلّت أعماله منحصرة في تحليل الخيال دون مقاربته وتوسيع أفقه إلى حقول ومجالات أخرى كعلم النفس التحليلي والفيزياء والفلسفة، وكذلك تفتقر أعماله إلى مقاربة إشكالية ثنائية الأضداد، وعلاقة النفس بالعالم التي تفترضها أعمال يونغ، وهو ما سنحاول أن نعالجه في هذه الأطروحة عن طريق توسيع البحث في الخيال الباشلاري إلى سؤال التمثّلات والنماذج في الخطاب الفلسفي وعلاقة ذلك بالعلم المعاصر.

– كتاب "الخيال ونقد العلم" للباحث عماد فوزي شعيبي من سوريا يجمع فيه الكاتب بين الجانبين الإبيستمولوجي والأدبي لباشلار، تتمحور أطروحته حول فكرة مركزية مفادها أنّ الخيال ليس له دور هامشي بل يعتبر تأسيسيا لكل من الفلسفة والعلم، ولذلك صاغ إشكاليته في السؤال الآتي: كيف يمكن للخيال كما بلوره غاستون باشلار أن يمارس وظيفة نقدية للعلم دون أن يفقد في الوقت ذاته قيمته المعرفية والجمالية، بل بوصفه شرطا لإنتاج المعرفة العلمية ذاتها؟

تُبرز إشكاليته مجموعة من التوترات: بين العقل واللاعقل والميتاعقل في إنتاج المعرفة، والعلاقة بين الخيال والعلم الحديث، وإمكانية إعادة التفكير في الخيال كقوة بنائية تتجاوز منطق السّببية الخطّيّة.

وقد اعتمد الباحث في أطروحته مناهج متعدّدة تنسجم مع ما يعرف عند باشلار "بالفلسفة المفتوحة" حيث تفرض عدم الالتزام بمنهج واحد، بل يتم توظيف مناهج متعدّدة من بينها: التحليل الإبيستمولوجي، القراءة الموضوعاتية، والتحليل النفسي اليونغي، والفينومينولوجيا، والتحليل الإيقاعي والبنيوي، هذا التعدّد المنهجي يسمح حسب الباحث بتحليل بنية الخيال الباشلاري كنسق معرفي تتقاطع فيه الفلسفة والعلم والشعر، وليس فقط باعتباره موضوعا أدبيا.

تتقاطع أطروحة الباحث مع موضوعنا في عدّة نقاط أهمّها:

- مركزية مفهوم النماذج والتمثّل: إذ يعتبر الخيال عند باشلار كمُنتج للنماذج المادّية والرمزية وهي تسبق التفسير العلمي وتفسّره.
- تجاوز منطق السّببية؛ حيث يبيّن الباحث أنّ قوانين الخيال الباشلاري تحمل في بنيتها تجاوز الترتيب بين الأسباب والنتائج، وهو ما يتقاطع مع سؤالنا حول إمكان اقتراح نماذج غير سببية لفهم الظواهر.
- احتضان المتناقضات؛ حيث يؤكّد الباحث أن الخيال قادر على احتضان المتناقضات والمتعاكسات في بنية واحدة، هذه الفكرة تشكّل في تصوّرنا أرضية فلسفية أوّليّة لفكرة التناغم بين الأضداد التي سوف نتطرّق إليها في الفصل الأخير.
- الحضور الضّمني ليونغ: من خلال توظيف مفاهيم النماذج البدئية، والأنيما والأنيموس، والخيال اللازمني، وهو ما يشكّل بالنسبة لنا جسرا مفاهيميا نحو اهتمامنا بالتزامن.
- وعلى الرغم من تقاطع أفكار الباحث مع أطروحتنا، إلا أنه تقاطع جزئي فقط، وهذا ما يجعلنا نبرز ما الذي يمكن لأطروحتنا أن تضيفه وهو ما تفتقده –حسب

فهمنا– أطروحة الباحث عماد فوزي شعيبي، ونذكر على سبيل المثال أهم النقاط:

- الخيال لدي باشلار كما عرضه الباحث يظلّ منحصرا في مجمله في الجانب الشعري والجمالي.
- على الرغم من استحضاره للفيزياء الكمومية، إلا أنه يوظّفها كإطار للتأويل، مما جعل أطروحته تفتقد إلى إعادة طرح سؤال العلاقة بين النفس والمادّة بشكل أنطولوجي مباشر.
- تركيز أفكار الباحث على الخيال بوصفه نشاطا للوعي، وهو ما يفتقر إلى توسيع هذا النشاط إلى حدث غير سببي كما في فكرة التزامن.

إنّ إشكالية الباحث وأطروحته على الرغم من أهمّيتها، وتميّزه وتنوع مصادره؛ حيث يعدّ الباحث من الأوائل في نطاقنا العربي الذين تناولوا مقاربة الجانبين الإبيستمولوجي والأدبي في فلسفة باشلار في التسعينات، إلا أنّ هناك فجوة بحثية بين الأطروحتين هي ما يتيح لنا حسب تصوّرنا تجاوز نطاق بحثه، والانتقال من جمالية الخيال إلى جمالية الحدث، ومن النماذج الشعرية إلى سؤال التزامن كنمط تلاقي النفس بالعالم.

– دراسة الباحثة " Béatrice Déglise-Coste " المعنونة بـ:" تمثّلات العالم والرمزية الأولية Représentations du monde et symbolique élémentaire " وهي مقاربة أنثروبولوجية فلسفية تهدف إلى فهم العلاقة بين الانسان والعالم من خلال الرموز والتمثلات، تتمحور إشكالية الباحثة حول موقع الانسان في الكون الرمزي الذي يشكله: "هل يخضع لسلطة الطبيعة بوصفها بنية موضوعية مغلقة، أم يتجاوزها عبر رمزيته وخياله وقدرته على انتاج المعنى؟ "

تحلّل الباحثة التمثلات (les représentations) باعتبارها وسائط تربط بين الادراك الحسي والتأمل الفلسفي، وتُعد العناصر الأربعة: (التراب، الهواء، الماء، النار) رموزا أولية تجسّد التقاء العالم الكبير(macrocosme) والعالم الصّغروي الإنساني

الداخلي(microcosme) ومن خلال هذه المقاربة تظهر كيف تسهم الرمزية الأولية في بناء علاقة وجدانية ومعرفية بين الذات والعالم.

وتعتمد الباحثة في دراستها على المنهج الأنثروبولوجي الفلسفي الذي يجمع بين القراءة التأويلية التحليلية للنصوص الفلسفية والأدبية، ومقاربة ثقافية مقارنة تستند على أعمال علماء أنثروبولوجيين مثل ليفي شتراوس (Lévi-Strauss) وموسكوفيتشي (Moscovici).

أما بالنسبة لأطروحتنا فتلتقي مع هذه الدراسة جزئيا في الاهتمام بمفهوم التمثّلات والرمزية، غير أنها تختلف عنها في المنظور الابيستمولوجي والمنهجي، إذ يمكن اعتبار أن دراسة Déglise-Coste كخلفية رمزية وأنثروبولوجية لمفهوم التمثلات غير أنها بقيت حبيسة الأفق الأنثروبولوجي التأويلي الذي ينطلق من التجربة الحسية والثقافية للإنسان، بينما تتجه أطروحتنا ضمن نطاق أوسع إلى تحليل التمثلات بوصفها نماذج وتمثلات معرفية داخل الخطاب الفلسفي والعلمي والجمالي وفق منظور ابيستمولوجي جمالي يهدف إلى مساءلة منطق النمذجة وجدلية الأضداد في الخطاب الفلسفي.

العوائق والصعوبات:

لقد واجهتنا جملة من الصّعوبات في رحلتنا البحثية نذكر من بينها:

- صعوبة الدراسات المقارنة وخصوصا حينما يتعلّق الأمر بشخصيتين ينتميان إلى فضاءين مختلفين وما ينجرّ عنه من مخاطر ومزالق منهجية ومفهومية، جعلنا نقع في خطأ التوظيف غير الدقيق للمصطلحات؛ وخصوصا إذا كان في سياقات مختلفة وهو ما يرفضه الخطاب الفلسفي الذي ينشد الحذر والدقّة، حاولنا توخّي الحذر ما استطعنا إلاّ أنه لم تسعفنا قدراتنا المنهجية، فأشرنا في حدود إمكاناتنا إلى تقاطع المصطلحات وبيان اختلاف مدلولاتها.
- عانينا كثيرا في ترجمة مجموعة من النصوص مع وفرة المصادر باللغة العربية؛ إذ أن أغلب مؤلفات باشلار ويونغ قد ترجمت إلى العربية، إلاّ أنّها ترجمات

تتفاوت في قوتها وضعفها، ما جعلنا نلجأ في بعض الأحيان إلى التأويل مع اعترافنا بخطر ذلك، بالإضافة إلى أن بعض المقالات العلمية تستخدم لغة علمية دقيقة فضاعف ذلك من معاناتنا، ترجمة المصطلحات أولا، ثم محاولة فهمها ثانيا، لذلك استعنّا ببعض أدوات الترجمة ولكنها لم تؤدّ الغرض المنشود.

- في تحريرنا للأطروحة لجأنا كثيرا إلى الجانب التاريخي والوصفي مع ذكر الأمثلة والاستطراد في شرحها ومقارنتها وهو أمر لا يمكن الحكم بسلبيته أو إيجابيته، قد نكون في ذلك متأثرين بشكل غير مباشر بأسلوب باشلار ويونغ.
- غزارة المصادر والمراجع، والتي ترجع إلى طبيعة الفيلسوفين باشلار ويونغ وسعة إطلاعهما وتنوّع مصادرهما القرائية جعلتنا في حيرة من أمرنا ماذا نختار؟ وعلى أي أساس؟ وأحيانا كنّا نتتبّع المصطلح فنجد جذوره في أسطورة قديمة، أو نصّ شعري الأمر الذي أرهقنا وأخذ من وقتنا الكثير، وحتّى لا تتوسّع الأطروحة أكثر فلم نشر إلى هذه الملاحظات، ومع ذلك اخترنا من المصادر فقط ما نعتقد أنه يخدم بحثنا.
- يعدّ الفصل الرابع من هذه الأطروحة إضافة علمية إلى البحث العلمي والأكاديمي؛ ولكن يحتاج إلى تطوير وتوسيع لأفكاره، وذلك يتطلّب دراسة العلوم الطبيعية وخصوصا الفيزياء، بالإضافة إلى أنّ تأسيس نموذج جديد يحتاج إلى إطار فلسفي نظري متين، وأدوات مفاهيمية دقيقة، وأرضية منهجية جيّدة، قدّمنا وفقا لذلك إشارات تستحقّ أن تكون أرضية لمشاريع مستقبلية.

وفي الأخير نجدّد شكرنا الجزيل لكّل من ساهم من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل.

الفصل الأول

النماذج والتمثلات بين المعرفة العلمية والفلسفية

المبحث الأول: من النموذج العلمي إلى بناء النماذج في العلم والفلسفة

المبحث الثاني: التمثّل من المعرفة إلى الوجود

توطئة:

سؤال كيف نفكر؟ قد يبدو للوهلة الأولى سؤالا مألوفا في ظاهره، لكن إذا تساءلنا بطريقة بعض الصياغات الإبيستمولوجية المعاصرة كما عند باشلار، لا كما يتساءل التحليل الوضعي الصّارم فإن السؤال عندئذ يبدو لنا معقدا ومركّبا، نتساءل إذن هل تفكيرنا يتم بواسطة المفاهيم العقلية؟ أم بواسطة الصور الحسية؟ أم يكون – على نحو افتراضي – عن طريق تمثّلات رمزية تستوعب العقلاني والحسي، الخيالي والواقعي، الفردي والجماعي؟

منذ ظهرت الفلسفة وعبر تاريخها الممتد، كان سؤال المعرفة مقترنا بسؤال التمثّل، كيف نتمثّل العالم في وعينا؟ بأيّ طريقة نرتّب الواقع ونصوغ الصور الخارجية داخل وعينا لتبدو ذات معنى؟ فالتمثلات ليست فقط استقبال المعطيات الخارجية، بل هي أيضا عمليات تحصل في الوعي تنشط فيها ملكات الفهم والخيال والادراك أو ما يدعى عند كانط بتمثّل التمثّل، وهي كذلك أشكال للوجود في العالم، سنحاول في هذا الفصل التمهيدي تتبع التطور المفاهيمي لمصطلح التمثّل ابتداء بأفلاطون مرورا بجون لوك ثم كانط وأخيرا عند شوبنهاور.

بالإضافة إلى مفهوم التمثّل، هناك أيضا مفهوم مقابل له وهو مفهوم " النموذج " بوصفه أداة معرفية، أو تخيّليّة ، أو باعتباره رمزا نفسيا أو شعريا يتيح لنا فهم العلاقة بين الذات والعالم، فالنموذج لا يمثّل الواقع بل هو طريقة نتوسّل بها إلى تأويل مفتوح للعالم من أجل فهم أعمق ، وبما أن الذات الإنسانية هي ذات عارفة كونها تملك الوعي وملكة التخييل والقدرة على ممارسة فعل التأويل، ولا بدّ من موضوع تتوجه إليه الذات في عملية المعرفة وتأويل الوجود ، فإن النموذج هو الجسر الذي يتوسط بين الذات والواقع، وهو ما جعله يحتلّ مكانة بارزة في العلم والفلسفة والتحليل النفسي والخيال الشعري.

سنحاول أيضا ضبط مصطلح " النموذج "، وإبراز التطورات التي مرّ بها، ودلالاته المختلفة في انتقاله بين حقول متعددة من العلم إلى الفلسفة ثم نربط ذلك بموضوع الفصل الأول وهو التحليل النفسي.

المبحث الأول: من النموذج العلمي إلى بناء النماذج في العلم والفلسفة

المطلب الأول: النماذج وعالم المثل عند أفلاطون

1- مفهوم النموذج exemplaire:

النموذج، والنمط والمثال كلمات مترادفة ومتداخلة من حيث الاستخدام فقد يطلق النموذج ويراد به المثال كما جاء في معجم صليبا أن : "النموذج هو مثال الشيء ويطلق على المعاني المتصوّرة وبخاصة على المثُل الأفلاطونية القائمة بذاتها ، والنموذج أيضا هو المثال الفني الذي تحدث العلة الفاعلة معلولها على صورته "[1]؛ وقد يكون مرادفا لمصطلح "النمط": "وقد يطلق النمط على النموذج المثالي الذي تجتمع فيه أكمل الصّفات الذاتية لنوع من الأشياء، والنموذج الأساسي عند أفلاطون platon [*] هو المثال الأصلي

---

[1]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، ط1، 1982، ص508.

[*] هو فيلسوف يوناني يعد من أعظم فلاسفة العالم تأثيرا في تاريخ الفكر الإنساني، ولد في أثينا حوالي سنة 428 ق.م، تتلمذ فلسفيا على يد سقراط ، حضر محاكمة أستاذه سقراط ، ثم سافر عقب مصرع أستاذه إلى مدينة قورينا(إقليم برقا) ، ثم إلى إيطاليا ثم إلى مصر، وكان الهدف من هذه الرحلات الاتصال بالمدرسة الفيثاغورية التي كانت مزدهرة، وأيضا تلبية دعوة طاغية صقلية، ثم عاد بعدها إلى أثينا وأسس الأكاديمية والتي تعد أول جامعة علمية في أوروبا، والتي كانت تدرّس جميع فروع العلم من فلسفة بجميع فروعها (نظرية المعرفة ، والجدل ، وعلم الوجود) ورياضيات وفيزياء، وموسيقى وعلم الفلك، من أكبر تلامذته هو أرسطو طاليس، عرّف بنظريته في المعرفة والتي تتأسس على فكرته "عالم المثل"، ومن مؤلفاته : المحاورات والتي اتفق على أربع وعشرين محاورة منسوبة لأفلاطون، من أشهرها : السفسطائي، في الدفاع عن شقراط ، بروتاجوراس ، جورجياس ، السياسي ، المأدبة ومحاورة طيماوس وغيرها . توفي سنة 347 ق.م، أنظر (عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1984، ج1، ص156)

الذي تعد جميع الأشياء ظلّا وشبحا له[1].

يعد النموذج من المصطلحات المفتاحية في فلسفة أفلاطون ، إذا أن هذا المصطلح تتبني عليه كل فلسفته وآرائه في الميتافيزيقا والمعرفة والوجود والسياسة وغيرها ، ولا يمكن أن نفهم فكرة من أفكاره دون إلمامنا بمدلول النموذج عند أفلاطون .

1.1- النموذج كفكرة ميتافيزيقية:

في محاورة طيماوس يبرهن أفلاطون على وجود النموذج الأزلي الميتافيزيقي القديم الذي صنع الصانعُ الكونَ على مثاله ، وهذه المحاورة كانت بين أربعة متحاورين: سقراط، طيماوس ، كريشياس ، وهيرموكراتيس ، تتناول المحاورة أصل الكون[2]،

يرى أفلاطون على ألسنة محاوريه أن كل ما يدرك بالعقل والاستنتاج المنطقي هو ثابت وأزلي، وكل ما يدرك بالحواس فهو متغير فان، وأن الصانع كلما نظر إلى النموذج الأزلي كان عمله جميلا وتاما، وكلما نظر إلى المخلوق كان عمله ناقصا وغير جميل، وبما أن كل شيء يتعلق بالصانع ثابت وأزلي، وكل شيء يتعلق بالمخلوق هو فان ومتغير فهل كان للكون بداية أم وُجد منذ الأزل؟

يقول أفلاطون على لسان طيماوس مجيبا نفسه: " بأنه مخلوق كونه مرئيا ملموسا وله جسم، ولهذا السبب فهو مدرَك بالحس "، وكل ما كان مدركًا بالحس لا بدّ أن يكون مبدَعا بالضرورة، ومادام مبدَعًا بالضرورة فلا بُدَّ أن يكون له صانع "[3]، وعندما صنع

---

[1] – جميل صليبا، مرجع سابق، ص508

[2] – أفلاطون "المحاورات الكاملة"، تر: شوقي داود تمراز، دار الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994، ص 376.

[3] – أفلاطون "المحاورات الكاملة "، تر: شوقي داود تمراز، دار الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994، ص 380.

الصانع فأيّ النماذج امتلكها في رؤيته ؟ هل كان لديه النموذج اللامتغير، أو ذلك النموذج الذي يكون مبدَعًا؟ إذا كان العالم جميلا حقّا والصانع خيّرا ، فذلك واضح لأنه اهتم بذلك الذي يكون أزليا"[1].

وبما أنه مصنوع بهذا الشكل البديع فيكون عندئذ قد صُنع عن ذلك الذي يدرك بالاستنتاج المنطقي والعقل الذي هو النموذج الأزلي، فإذن العالم هو النسخة، والنموذج الأزلي هو الأصل[2].

2.1- النموذج والمعرفة:

يفترض أفلاطون أن نفس الانسان كانت تعيش في عالم لامادي حيث كان تعرف كل المعارف ثم لما هبطت واتصلت بالجسد نسيت كل شيء فهي تتذكر بالتعلّم ما كانت تعرفه في عالم النماذج الذي عبّر عنه أفلاطون بعالم المثل أو العالم اللامادي، في محاورة مينون والذي كان أحد الأشخاص النبلاء والذي كان موضوعها هو مدى القدرات الفطرية للذهن البشري[3].

بعد حوار طويل جدا بين سقراط ومينون حول ماهية الفضيلة لم يستطع أي منهما الوصول إلى تحديد واضح ومفهوم للفضيلة، وحجة سقراط في عجزنا عن معرفة ماهية الفضيلة أننا جاهلون بها ، وبالتالي فإن البحث عن ماهيتها هو قضية نزاعية ، فإما أن نبحث عن شيء نعرفه أو لا نعرفه ، وإذا كنا نبحث عن شيء نعرفه فلا حاجة لنا أن

---

[1] – أفلاطون "المحاورات الكاملة "، تر: شوقي داود تمراز، مرجع سابق، ص 380 .

[2] – المرجع نفسه، ص 381.

[3] – ديف روبنسون، جودي جروفر، أقدم لك أفلاطون، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة "المشروع القومي للترجمة "، مصر، 2001، ص 53.

نبحث عنه لأننا نعرفه في الأصل ، وإذا كنا نبحث عن شيء لا نعرفه ، ووصلنا إلى معرفة ما ، فما الذي يدلّ على أن ما وصلنا إليه هو ما كنّا نبحث عنه[1].

هذه الحجة هي ما أصبح يعرف فيما بعد بمفارقة مينون والتي في الأصل كانت حجة سوفسطائية يبرهنون بها على نسبية المعرفة، لكن أفلاطون حينما يسوق هذه الحجة فإنه لا يقصد بها البرهنة على نسبية المعرفة، بل حتى يبرهن بها على نظريته في التذكّر[2].

وإذا عدنا إلى موضوع الفضيلة وطرحنا السؤال: **هل الفضيلة هبة إلهية فطرية أم اكتساب؟** فإن أفلاطون يجيب على لسان سقراط بأن المعرفة تولد مع الإنسان، وأن ما يقوم به هو فقط إظهارها لسطح الوعي، ولكي يبرهن أفلاطون على ذلك سأل عبدا لمينون لم يدرس الهندسة من قبل، سأله مجموعة من الأسئلة، وبعدها استطاع العبد أن ينجز عمليات هندسية معقدة[3]؛ ومنه استنتج سقراط بأن قدرة الطفل العبد على حل مسائل رياضية مقعدة وهو لم يدرس الرياضيات من قبل، يدل على أنه كان يعرفها من قبل أي في العالم اللامادي حيث كانت نفسه خالدة، ثم تذكّر هذه المعارف بالأسئلة والتلقين، ونلاحظ أن فكرة النموذج تقوم عليها نظرية أفلاطون في المعرفة فعالم المثل هو عالم النماذج فيه يوجد النفس الخالدة حيث العلم والمعرفة بالماهيات، وحينما تتصل النفس بالجسد تنسى كل ما علمته ، ثم تقوم بتذكر ذلك عن طريق التعلّم.

---

[1] – أفلاطون، في الفضيلة "محاورة مينون"، تر: عزت قرني، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص 101 .

[2]– المرجع نفسه، ص 101.

[3] – ديف روبنسون، جودي جروف، مرجع سابق، ص 50 .

2- النموذج والأنطولوجيا والمعرفة:

تقوم علاقة النموذج بنظرية أفلاطون في الوجود والمعرفة على افتراض وجود عالمين: عالم منظور وهو عالم المحسوسات ، وعالم معقول وهو عالم المعقولات(عالم النماذج الأصلية) ، يوضح أفلاطون نظريته هذه في محاورة الكتاب السادس، والتي جرت بين سقراط وجلوكون (أخ أفلاطون) أراد أفلاطون أن يبرهن على نظريته في الوجود والمعرفة من خلال تشبيه الخط المستقيم ، يفترض أن هناك خطا مستقيما يقسم إلى قسمين غير متساويين: نسمي الأول العالم المنظور والثاني العالم المعقول[1]، ثم نقسم كل قسم إلى اثنين أيضا: ففي العالم المنظور يوجد لدينا قسم الصور والظلال والكائنات الحية، يقابله العالم المعقول نقسمه بدوره إلى : قسم يدركه الذهن بالاعتماد على المُسلَّمات، وآخر يدركه العقل بالمبادئ أي بالمُثل وحدها ، فأصبح لدينا أربعة أقسام تقابلها أربعة مراتب للمعرفة وأربعة مراتب للوجود:

1- فالتخيل يقابل الصور والظلال، وهو أقلّ درجات الوجود.

2- مرتبة الإيمان يقابل الأشياء المحسوسة، وهو وجود متغير.

3- والفهم يقابل العلوم الرياضية، وهو وجود عقلي لكنه أقل مرتبة .

4- ومرتبة العقل يقابل الديالكتيك وعالم المثل، وهو أرقى مراتب الوجود .

وكلما قمنا بحركة تصاعدية من عالم الصور والأشباح إلى الأعلى كنا أقرب إلى عالم المثل الثابت، وكلما نزلنا بحركة تنازلية من عالم المثل إلى عالم الصور كلما ابتعدنا عن الحقيقة ونزلنا إلى عالم إلى المحسوسات المتغير[2].

بعد استعراضنا للتمثّل والنماذج في الفلسفة، سننتقل إلى توظيف النماذج في العلم كأدوات للتقريب والفهم وليست مجرّد نسخ للواقع.

---

[1] - جمهورية أفلاطون، تر: فؤاد زكرياء، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004، ص399.

[2] - المرجع نفسه، ص 400.

المطلب الثاني: مفهوم النموذج العلمي Scientific Model

هو تمثيل مادّي أو رياضي أو مفاهيمي لنظام الأفكار أو الأحداث أو العمليات، يسعى العلماء إلى تحديد وفهم الأنماط في العالم من خلال الاعتماد على معرفتهم العلمية لتقديم تفسيرات تمكّن من التنبؤ بالأنماط[1].

نلاحظ أن النموذج يتخذ أشكالا متعددة، فقد يكون تمثيلا مادّيا فيزيائيا وهو نموذج مجسّم يمثّل نظاما فعليا مثل نموذج طائرة، وقد يكون نموذجا رياضيا مثل مسارات الطيران المحتملة من حيث الدقة والتسارع والاتجاه والموقع، وقد يكون نموذجا منطقيا: كالبحث في الأسباب المنطقية المحتملة لاختلال جزء وعلاقته باختلال النظام كله، مثل كيف يمكن أن يؤدي تعطل محرك الطائرة إلى فقدان الطاقة ثم اختلال الارتفاع [2].

إنّ هذا التنوّع في أشكال النماذج ووظائفها لا نعرضها باعتبارها توصيفا فقط بل تقودنا إلى طرح سؤال إبيستمولوجي أساسي: هل النماذج العلمية تقدّم لنا حقائق عن العالم، أم تراها لا تتجاوز كونها توصيفات تقريبية؟، وإذا كانت تقدّم معرفة فهل هي معرفة تكشف بنية الواقع، أم أنها معرفة ترتبط بالوظيفة التي تؤدّيها وهي قدرتها على التفسير والتنبّؤ؟ هذه التساؤلات تشكّل انعطافا منهجيا إذ ننتقل من خلالها من توصيف النماذج إلى تحليلها ومساءلة وضعها المعرفي باعتبارها أدوات للفهم، الأمر الذي يفرض علينا منهجيا الانتقال إلى تحليل بناء النماذج في فلسفة العلم المعاصرة وهو ما سنعالجه في المطلب الثالث من خلال تصوّر تيموثي ويليامسون.

---

[1] – زهير الخويلدي، مفهوم النماذج العلمية، 31 مارس 2022 على الساعة 10:22 صباحًا، بوابة الهدف الإخبارية، الموقع الإلكتروني: https://hadfnews.ps

[2] – موسوعة سوبوك ويكي، سانفورد فريدنثال، ما هو النموذج، 25 أكتوبر 2025، الساعة 20:56، الموقع الإلكتروني: https://sebokwiki.org/

المطلب الثالث: بناء النماذج عند تيموثي ويليامسون Williamson Timothy (1955- على قيد الحياة)[*]:

يرى ويليامسون أن مصطلح النموذج من المصطلحات الأكثر ارتباكا وتنوعا من حيث الاستخدام عند فلاسفة العلم، ولكن في فلسفة العلم المعاصرة قد تركّز نقاش الفلاسفة حول مصطلح بناء النماذج[1].

عندما نقول نموذج الشيء يعني ذلك مثال افتراضي لشيء ما ، أي أن النموذج يعبر بلغة توصيفية عامة عن حالات متعددة ولا يشير فقط إلى حالة فعلية معينة[2]، ولكي تتم منهجية بناء النموذج بشكل جيد يشترط في المثال الافتراضي أن يكون مصوغا بلغة محددة ودقيقة حتى يكون قابلا للتطبيق من الناحية الشكلية ، بمعنى أن يمكّننا استنتاج كثير من الإجابات على عدد من الأسئلة التي يمكن أن تطرح حول المثال[3]،

هذا المثال الافتراضي ليس بالضرورة أن يكون له مقابل في الواقع الفعلي ، قد توجد له أمثلة في الوقع ، ويمكن أن لا يوجد ذلك ، وعلى سبيل المثال " يستخدم علم الأحياء التطوري عادة معادلات تفاضلية للتغير السكاني ، على الرغم من أنهم يتعاملون مع التغير في عدد أفراد المجموعة على أنه متصل بينما في الحقيقة يجب أن يكون

---

[*]– فيلسوف بريطاني ولد عام 1955، دكتوراه في الفلسفة عن أطروحته بعنوان: " مفهوم التقريب إلى الحقيقة"، تتركز اهتماماته البحثية حول فلسفة اللغة والمنطق الفلسفي والميتافيزيقا ونظرية المعرفة، عمل كأستاذ للمنطق في جامعة أكسفورد، وأيضا في جامعة ويكهام من 2000 إلى 2023، تولى رئاسة الجمعية الأرسطية من 2004 إلى 2005، تقاعد سنة 2023، من مؤلفاته: الهوية والتمييز، المعرفة وحدودها، الغموض، فلسفة الفلسفة، المنطق النمطي باعتباره ميتافيزيقا. (انظر موسوعة ويكبيديا الحرة، تيموثي ويليامسون، 26 أبريل 2025، الساعة 09:00، الموقع الإلكتروني: https://en.wikipedia.org/wiki/Timothy_Williamson

[1]- Timothy Williamson, Model-Building in Philosophy: The Problem of Philosophical Progress, in Russell Blackford and Damien Broderick (eds), Philosophy's Future , John Wiley & Sons, Inc, USA, 2017. p 2

[2]- Ibid, p 2.

[3] - Ibid, p 2.

متقطعا " فسؤال الكم من خلال هذا النموذج غير ممكن من الناحية الميتافيزقية ، ولكن هذا لا يعني انهيار النموذج ، فالمعادلات التفاضلية لازالت متسقة رياضيا[1].

من خلال هذا المثال يظهر نوع من المفارقة بين الصياغة الرياضية والواقع الفيزيائي، فالصياغة الرياضية تختلف عن الواقع، لكنها في نفس الوقت تشبهه، وهي ضرورية لتفسير الواقع من خلال التنبؤ بسلوك الظواهر.

ولنعد إلى المثال السابق، فعدد أفراد السكان في الواقع هو وحدات منفصلة، وأعداده صحيحة فمثلا نقول (1، 2، 3)، فعناصر الكائنات الحية كل كائن حي منفصل عن الآخر ، أما في المعادلة الرياضية فعلى العكس من ذلك تماما تصاغ المعادلة بأعداد غير صحيحة لأنها تتعامل مع الواقع أنه وحدات متصلة فتكون الأعداد هكذا (11.5 ، 12.2 ، 13.5)[2].

لذلك قد تمدّنا النتائج الرياضية بوصف يشبه كثيرا السلوك المرصود للظاهرة الواقعية المستهدفة، وقد تكون اللغة الوصفية الرياضية من خلال العبارات المستخدمة شبيهة بالظاهرة المستهدفة، من هنا نستنتج القيمة الإبستمولوجية لهذة النماذج المستحيلة. كونها تساعدنا على فهم أكثر للواقع ، وليس بالضرورة تكون مرآة عاكسة له[3].

إذن هل النماذج العلمية تقدم لنا حقائق أم هي مجرد أوصاف؟ وإذا كانت حقائق فهل ما تقدمه لنا معرفة حقيقية؟

يرى " ويليامسون " أننا عندما نصل عن طريق الاستدلال الاستنتاجي إلى استكشاف نموذج ما، ويفسر هذا النموذج حالة فيزيائية ما تفسيرا تقريبيا ، ولأن الصياغة الرياضية التي يقدمها النموذج وإن كانت متسقة في ذاتها فإنها لا توصلنا إلى ما نريده في الواقع

[1] - Timothy Williamson, Op-Cit, p 2
[2] - Ibid,p 3
[3] - Ibid,p 3

الفيزيائي ، فإن هذا ما يدعى بالمواءمة Matching ، وبما أن النموذج يتلاءم مع حالة معينة ، فإنه بذلك يقدم لنا حقائق ولكنها ليست حقائق مطلقة بل هي معارف تقريبية[1].

وإذا كانت النماذج تؤدي وظيفة إبيستمولوجية في العلوم الطبيعية كما عرضناها سابقا، فإن ويليامسون يرى أنه من الممكن توسيع ذلك ليشمل الفلسفة نفسها.

1- بناء النماذج في الفلسفة :

قد يبدو الأمر صعبا ومعقدا عندما نتحدث عن بناء النماذج في الفلسفة ، ذلك أن صعوبة المهمة تتأتى من تعقد الموضوع المدروس لتعلقه بالعالم الأكثر تغيرا وتعقيدا وهو عالم الانسان ، ولكن يمكن الحديث عن بناء النماذج بشكل واضح في فروع الفلسفة التي تدرس الظواهر الإنسانية كنظرية المعرفة وفلسفة اللغة والأخلاق ،

يقول ويليماسون : " بالطبع لا تقتصر فئات مثل الخير والواجب والمعرفة والتبرير والمعنى والتواصل على البشر (...) يمكن أيضا أن تنطبق من حيث المبدأ على فاعلين ممكنين أو محتملين من غير البشر ، ربما أكثر تطورا فكريا ممّا سنكون عليه في أي وقت مضى ، يريد الفلاسفة أيضا أن تنطبق نظرياتهم على مثل هذه العوامل غير البشرية أيضا ، لكن ذلك يجعل من الصعب إيجاد تعميمات عامة قوية بدون استثناء"[2].

بمعنى أن بناء النماذج في العلم يبدو أكثر سهولة وقابلية للتعميم في علوم الطبيعة، لكن المهمة تكون أكثر تعقيدا في الفلسفة لصعوبة الظاهرة الإنسانية، وإن كان الفلاسفة يحاولون أن يجعلوا نظرياتهم تعميمية على كل الكائنات البشرية وغير البشرية (فئات الحيوان ، كائنات ذكية ، فضائية) ، لأن المفاهيم الأخلاقية واللغوية والمعرفية لا يدركها فقط البشر ، قد يدركها غير البشر ، ولكن المشكلة عند تعميم هذه المفاهيم

[1] - Timothy Williamson, Op-Cit,p 4

[2] - Ibid,p 4

سنصطدم بعوائق أنثروبولوجية وثقافية متعلقة بخصوصية البشر.

يقترح ويليامسون إيجاد مجالات أخرى لتجاوز هذه العوائق في بناء النماذج في الفلسفة، يوفر المنطق البحت أرضاً خصبة لتعميمات عامة قوية بلا استثناء، وقد يتوقع المرء الشيء نفسه من الميتافيزيقا الأساسية أيضاً، وعلى الرغم من أن المسألة الميتافيزيقية المتعلقة بالهوية الشخصية تبدو أكثر تعقيد اً وفوضوية إلا أنها تبدو أيضاً أقل جوهرية"[1].

يرى وليامسون أن الميتافيزيقا لطالما كانت سيئة السمعة لأنها تفتقر إلى دفاع منهجي جيّد ، وهو ما يقدمه ويليامسون، وكمثال على ذلك مناقشة المادة اللزجة Gunk والتي تثير كثيرا من المشكلات الفلسفية مثل مشكلة الكل والجزء ، وتعرّف هذه المادة بـ: "التي يكون لكل جزء منها جزء أقل ، فلا يوجد لها أجزاء ذرية كاملة "؛ فإذا افترضنا مادة تنقسم إلى ذرات صغيرة ، وكل ذرة تنقسم وهكذا إلى ما لا نهاية ، قد لا توجد هذه المادة في الواقع ، ولكن هل يمكن تصور ذلك ميتافيزيقيا؟[2].

من الصعب إيجاد افتراضات طبيعية كعلاقة الكل بالجزء، وأن الكل ينقسم أجزاء وكل جزء ينتهي عند حد لا يمكن أن يقبل القسمة ، وأن الكل أكبر من الجزء ، وأن هوية الجزء مغايرة لهوية الكل.

يرى ويليامسون أن هذه البديهيات في عالم الطبيعة المتسقة منطقيا يصعب أن تتفق مع افتراض المادة اللزجة فبنية الجزء اللانهائي تماثل الكل، والكل ليس أكبر من الجزء، ولكن يمكن أن تجيب النماذج الرياضية عن هذه الأسئلة إذا استخدمت لغة صورية، وبنية منطقية صارمة، وتم وضع قواعد تحدد هوية العلاقة بين الكل والجزء[3].

---

[1] - Timothy Williamson, Op-Cit, p 5 .

[2] - Ibid, p 5.

[3] - Ibid, p 5 .

2- بناء النماذج في فلسفة اللغة:

من المعلوم أن فلسفة اللغة شهدت تطورات فلسفية أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ولكن هل هذا التطور هو تطور نظري أم محاولة لبناء نموذج فلسفي؟

يرى ويليامسون أننا يمكن أن نعتبر أن بعض المحاولات لتطوير فلسفة اللغة ليست محاولات نظرية فقط ، بل يمكن فهمها من زاوية أخرى وهو سعي الفلاسفة لبناء نموذج فلسفي يهدف إلى تحديد وظيفة اللغة والمعنى ، ويمكن ترتيب ذلك في ثلاث لحظات إبيستيمولوجية[1]:

1.2- اللحظة الأولى: اللغة كأداة بديلة عن اللغة العادية

إذا أخذنا على سبيل المثال محاولات فريجة Freg وراسل Russell ادخال اللغات الشكلية أي المنطق الرمزي إلى الفلسفة التحليلية كونها أكثر وضوحا ودقة من اللغات الطبيعية وتساعدنا على الاستدلال المنطقي، وإن كان في البداية لم يكن الهدف هو بناء نموذج فلسفي ، وهذا واضح في أن الهدف في البداية كان إيجاد بديل عن اللغة العادية[2].

2.2- اللحظة الثانية: اللغة كبنية خفية

تمثّل نقاشات راسل وفيتنجشتاين Wittgenstein في مرحلة الشباب خطوة متطوّرة عن ما قام به فريجة ، فاللغة الشكلية لم تعد فقط بديلا عن اللغة العادية، بل ساهما في امكان أن يكون المنطق الرمزي نموذجا لغويا ينبغي أن تكون عليه اللغة الطبيعية إذا أرادت أن تكون متسقة من حيث المنطق والمعنى[3].

---

[1] - Timothy Williamson, Op-Cit, p 6.

[2] - Ibid, p 6 .

[3] – Ibid, p 6.

يرى ويليامسون أنه يمكن اعتبار أن هذه المرحلة لا تعبر عن تأسيس نموذج فلسفي حقيقي، بل تأتي في سياق اكتشاف بنية اللغة.

3.2- اللحظة الثالثة: اللغة كنموذج لغوي فلسفي

تعتبر اسهامات الفيلسوف رودولف كارناب Rudolf Carnap خطوة مختلفة تماما عن سابقيه ، لأنه أراد أن يؤسس نماذج للغة محددة القواعد التراكيبية وواضحة الدلالات[1]، كانت غايته من وراء ذلك هو فهم عمل اللغة بصفة عامة، بحيث يكون لدينا مبدأ به نحدد معنى كل جملة إذا عرفنا طريقة تركيبها ومعنى كل جزء من أجزائها ، وقد نجح ذلك من الناحية التركيبية فقد وضع طريقة تمكننا من فهم الجمل الجديدة عن طريق فهم الكلمات القديمة المألوفة لدينا التي تتألف منها ، وهذا ما أصبح يعرف اليوم في المنطق المعاصر بمبدأ التراكيب compositionality[2].

[1] - Timothy Williamson, Op-Cit, p 6.

[2] - Ibid, p 7 .

المطلب الرابع: النموذج عند أكسيل جيلفيرت Axel Gelfert (1975- لا يزال على قيد الحياة) (*)

1- النموذج العلمي كأداة للمعرفة:

يرى جيلفيرت Gelfert أن مفهوم الفهم العلمي Scientific Understanding لم يحظ باهتمام كبير في فلسفة العلم في القرن العشرين، إذا ما قورن بالتفسير والتنبؤ، ونلاحظ ذلك في تمييز كارل همبل Carl Hempel بين التفسير العلمي والفهم العلمي ، فالتفسير يقوم على الصرامة والموضوعية ، وقد جسّد همبل هذا في نموذجه الاستنتاجي التفسيري الذي يتأسس على: " استنتاج التفسير منطقيا من مقدمات تحتوي على قانون واحد على الأقل " [1]، أما الفهم العلمي حسب همبل فيتعلق بالجانب النفسي، أي نلاحظ علاقة عميقة بين المفسّر والتفسير، وبما أنه يتضمن إيحاءات نفسية فينبغي الاستغناء عنه[2].

ونجد رأيا آخر لمايكل سكريفن Michael Scriven الذي انتقد من خلاله همبل في استغنائه غير المبرر عن السياق والفهم والحكم، فهو يرى أنه ليس بالضرورة أن يكون الفهم ذا إيحاءات نفسية ذاتية ، فيمكن إخضاعه للاختبار الموضوعي تماما كما نفعل مع المعرفة.[3]

(*) فيلسوف ألماني معاصر، ولد عام 1975 في برلين بألمانيا، درس الفيزياء في جامعة هومبولت وجامعة أكسفورد 2000 ، ماجستير في تاريخ وفلسفة العلوم والطب في جامعة كامبريدج 2001، دكتوراه تاريخ وفلسفة العلوم 2006، يشغل أستاذ ورئيس قسم الفلسفة النظرية بجامعة برلين منذ 2017 ، رئيس جمعية فلسفة العلوم منذ 2022، من مؤلفاته: مقدمة شاملة في إبستمولوجيا الشهادة، دليل فلسفي لبيانات النماذج العلمية. (انظر الجامعة التقنية برلين، البروفيسور الدكتور أكسل جيلفيرت، 10 أكتوبر 2025، الموقع الإلكتروني: https://www.tu.berlin/philsci

[1] - Axel Gelfert, How to Do Science with Models A Philosophical Primer , SpringerBriefs in Philosophy, Switzerland, 2016 , p 91 .

[2] - Ibid , p 91 .

[3] - Ibid , p 91 .

لقد أفرز هذا الجدال تطوير مقاربيتين أساسيتين لصالح الفهم العلمي وهما:

– **المقاربة التوحيدية** Formalism-driven models التي أسس لها مايكل فريدمان Michael Friedman ، وفيليب كيتشر Philip Kitcher.

– المقاربة السببية الميكانيكية Causal-maicroscopic، والتي قام بطرحها ويسلي سالمون Wesley Salmon ، تشير المقاربة التوحيدية إلى أن التفسيرات تجعلنا أكثر فهما إذا نجح الفهم في تفسير موحد لعدد كبير من الظواهر المختلفة ، أما المقاربة السببية فترى : " لفهم سبب حدوث أشياء معينة ، نحتاج إلى معرفة كيف تنتج هذه الآليات ؟ "[1].

يبدو من منظور جيلفيرت أن المقاربة التوحيدية أكثر عملية ، وتعتمد على حقول متعددة وهذا ما يجعلها أكثر فعالية ، أما السببية فتبحث في الجزئيات الدقيقة المتعلقة بالظواهر، وكيفية اشتغالها ، وهذا قد يعرقل في بعض الأحيان الفهم [2].

يرى جيلفيرت أن الممارسة العلمية في السنوات الأخيرة أصبحت تميل إلى الشكل الظاهري العملي، بمعنى تتعاطى مع الفهم العلمي بأسلوب براجماتي ويدل على ذلك الكيفية التي يستحضر بها العلماء المفهوم العلمي في تقييم النماذج والنظريات العلمية، فتكون تحليلاتهم الفلسفية أقرب إلى الاستخدام الفعلي [3].

فالفهم العلمي يتيح لنا الإجابة على سؤال لماذا تحدث ظاهرة ما؟ وما الذي يجعل عناصر الظاهرة يتصل بعضها ببعض فيتكون لدينا معرفة معقولة بها؟

لكن ما علاقة الفهم العلمي بالنماذج العلمية ؟

---

[1] - Axel Gelfert, Op-Cit, p 93 .
[2] - Ibid , p 93
[3] - Ibid , p 93

يرى جيلفيرت أن الفهم العلمي يرتبط ارتباطا وثيقا بالنماذج وترجع جذور هذه العلاقة إلى الفيزيائي ويليام طومسون William Thomson حينما ربط بين الفيزياء والقابلية للفهم ، يرى بأن اختبار هل نفهم موضوعا فيزيائيا أم لا مشروط ذلك بإمكانية صياغته رياضيا[1].

ولكن ينبغي أن نميز بين أمرين أساسيين وهما: فهم النموذج (يفكر فيه) ، والفهم من خلال النموذج (يفكر من خلاله) تطبيق النموذج لفهم الواقع ، ففهم النموذج يتم داخل النموذج أي يفكر فيه ، وفي أدواته وقدرته الاستكشافية ، ومعادلاته الرياضية كفهم نموذج بور Bohr للذرة فنحن نهدف إلى تحليل النموذج وطريقة عمله ، لا بما يخبرنا عن الواقع الفيزيائي ، ففهمنا للنموذج يُعد أولا خطوة لفهم الواقع من خلال النموذج ، وهو ليس معرفة صرفة بل يتطلب مهارة وقدرة على الحدس ، وهذا ما عبّر عنه دي ريجت Henk de Reget " بأن فهم النظرية العلمية يتطلب القدرة على التعرف على النتائج النوعية للنظرية دون اجراء حسابات دقيقة "[2].

هذا الحدس الذي يشير إليه " دي ريجت" يشبه تقريبا الإحساس في المعرفة العادية، وهو معرفة ضمنية أي لا يوجد لها مقابل في التجريب لذلك يتوقف بعض العلماء على الجزم بها كونها ذاتية، هذه المعرفة الضمنية ينقلها العلماء إلى المبتدئين بالممارسة الطويلة والكفاءة العلمية[3].

[1] - Axel Gelfert, Op-Cit Ibid , p 93 .
[2] - Ibid ,p 94 .
[3] - Ibid, p 94 .

لذلك يحرص العلماء على تطوير هذا الحدس العلمي عن طريق المحاكاة ، يقول شتوكلر Stöckler : " تساعد المحاكاة على تطوير الشعور بالسمات الحاسمة للوصف الأعلى مستوى"[1].

وكمثال على المحاكاة وعلاقتها بفهم النموذج مثال الكرة والعصا المادية، وهو نموذج تمثيلي مادي يقوم به علماء الكيمياء العضوية بحيث تمثّل الكرة الذرات، والعصيّ الروابط الكيميائية بين الذرات، فالعالِم من خلال هذا النموذج لا يقوم بأي معادلات رياضية ، ولكن يمكّنه النموذج من فهم الخصائص الأساسية لسلوك الجزيء، فهذا النموذج هو عبارة عن محاكاة معرفية[2].

فالنموذج عند جيليفرت ليس مجرد أدوات فقط بل هي تولد معارف حقيقية يقول في هذا الصدد : " النماذج ليست مجرد أدوات محايدة نستخدمها حسب رغبتنا لتمثيل جوانب من العالم من حولنا ؛ بل إنها تساهم بعناصر جديدة – لا توجد في "النظرية الأساسية" ولا في البيانات التجريبية – في عملية البحث العلمي، ومن خلال التوسط بين أنواع مختلفة من العلاقات بين المستخدم والنموذج والعالم ، فإنها تُمكن من توليد معرفة علمية جديدة "[3].

2- النماذج كخيالات:

الملاحظ في عدد من التخصصات العلمية أن العلماء يستخدمون نماذج لأنظمة غير متجسدة فعليا، يقول بيتر جودفري سميث Peter Godfrey-Smith: " غالبا ما يعتبر واضعوا النماذج أنفسهم أنهم يصفون تجمعات وهمية، أو شبكات عصبية وهمية أو اقتصادات وهمية " بمعنى أن تلك النماذج مثالية مجردة يتم تخيلها عقليا تختلف في

[1] - Axel Gelfert, Op-Cit, p 94 .
[2] - Ibid, p 95 .
[3] - Ibid, p 8 .

وصفها عن العالم الحقيقي، يطلق عليها أحيانا بالأشياء الملموسة المتخيّلة مثل الأسواق المثالية والكائنات الافتراضية[1]، ترى "دينا سكولنيك Deena Skolnick " ، إنها بمثابة أنطولوجيا شعبية تصف من جهة تعبيرات العلماء عن أشياء غير حقيقية وهي ممارسة متكررة بينهم كحديث عالم اقتصاد "أن السوق سيتحرك وفق كذا" فالسوق في الحقيقة ليس كيانا متحرّكا وانما هي عادة غير تأملية ، ومن جهة ثانية أن هذه الأنطولوجيا مهمة في الممارسة العلمية[2].

ولكن ألا يُعد هذا مفارقة؟ كيف يمكن أن تكون الأنطولوجيا الشعبية تعبّر عن كيانات غير موجودة في الواقع وفي الوقت نفسه لا يمكن الاستغناء عنها في الممارسة العلمية؟

إن التعبير عن أشياء ملموسة متخيّلة فرضه المجتمع العلمي، فتعامل العلماء فيما بينهم في المخابر والمحاضرات نتج عنه تعبير عن أشياء غير مبرهنة، ولا يمكن الاستغناء عنها لأن العلماء يتعاملون مع ظواهر معقدة في حاجة إلى تبسيطها فيلجؤون إلى التخيل المعرفي، والأمثلة على هذا كثيرة في الحقل العلمي كخطوط المجال الكهربائي، ومثال الجينات تقاوم، وأن المجتمع يطوّر سلوكا ما، فهذه التعبيرات لا توجد في الواقع ولكنها لغة يومية تخيلية شائعة في الممارسة العلمية [3].

وهذا ما جعل "غودفري سميث " Godfrey Smith يشبه النماذج: "بأشياء مألوفة لدينا جميعا، إنها الأشياء المتخيّلة في الخيال الأدبي" وهو ما عبّر عنه جيلفيرت وهو بصدد الإجابة على سؤال" ما هو النموذج ؟" بقوله : " إن الوضع الأنطولوجي للنماذج العلمية هو تماما مثل وضع النماذج الأدبية الخيالية " ، فكما أن الخيال في الرواية لا

[1] - Axel Gelfert, Op-Cit ,p 28 .
[2] - Ibid ,p 28 .
[3] - Ibid , p 28 .

يعكس الواقع ويعتمد الروائي فيه على شخصيات وهمية منها يصنع روايته ، ويستطيع الروائي التلاعب بخياله بالشخصيات وتخيّل عوالم غير موجودة ، فإن العالِم يتخيّل النموذج العلمي لا كانعكاس للواقع بل يصنع أشياء خيالية ولديه قدرة على تخيّل الأشياء المعقدة، ولكن طبعا ليس بالمعنى الأدبي ، لأن الخيال في النموذج العلمي هو خيال عقلي معرفي، يقول ماركس وارتوفسكي Marx Wartofsky : " لكن النماذج ، مثلها مثل الشخصيات في الرواية ، ليست شفافة كما هي المظاهر؛ إنها بناءات متعمدة ، مصنوعات يدوية ، ومهما اعتبرناها " طرقا "يُفهم منها وجود شيء ما، كـ "عكازات للمخيلة" [*] crutches of the imagination ، كـ "شياطين حسابية " [**] calculating demons أو "آلات استدلالية" ، فهي في حد ذاتها كيانات وسيطة "[1].

يوظف وارتوفسكي استعارات ليبين أن الخيال في النموذج العلمي يعتبر وسيطا بين النظرية والتجريب ، ويمكننا أن نذكر على سبيل المثال نموذجا تخيليا يعبّر عن دوره التوجيهي والوسيط بين النظرية والتجريب ، وهو مفارقة " شيطان ماكسويل" Maxwell's Demon Paradox : "وهي تجربة فكرية اقترحها الفيزيائي جيمس كليرك ماكسويل (James Clerk Maxwell, 1831–1879) عام 1867، تصور ماكسويل كائنًا افتراضيًا – الشيطان – قادرًا على فرز الجزيئات السريعة والبطيئة داخل غاز في حالة توازن حراري دون بذل طاقة بفصل هذه الجزيئات إلى مناطق منفصلة ، يمكن للشيطان إحداث فرق في درجة الحرارة، ومع عودة النظام إلى حالة التوازن، يُستخرج شغل work

---

[*] يقصد بها الأدوات المفاهيمية أو التمثيلية التي تساعد العقل على تكوين تصوّرات علمية، أي وسائل تساعد العلماء على التفكير في الظواهر التي لا يمكن ملاحظتها مباشرة.

[**] يعني بها الكيانات الفكرية أو التخييلية التي تنفّذ العمليات الحسابية أو المنطقية في ذهن العالِم ، أي أدوات تساعد على التفكير التحليلي والعملي دون وجودها المادي.

[1] - Axel Gelfert, Op-Cit , p 28 .

ميكانيكي، متحديًا القانون الثاني للديناميكا الحرارية " نظرية الكم والديناميكا الحرارية " شيطان ماكسويل"[1].

وينص القانون الثاني للديناميكا الحرارية أنه في نظام مغلق لا يمكن أن ينقص الأنتروبي (الفوضى) دون انفاق طاقة حرارية وهي بمثابة الدافع من الخارج ، تخيّل ماكسويل شيطانا ذكيا يراقب حركات الجزيئات ويفتح بابا صغيرا بين القسمين A وB، فكان يسمح للجزيئات السريعة أن تمر إلى B ، وتبقى الجزيئات البطيئة في A ، بعد مدة تغيرت درجة الحرارة فأصبح القسم B ساخنا ، وظل القسم A باردا[2]، وهنا تتمثّل مفارقة شيطان ماكسويل كيف يمكن أن يقع تنظيم داخلي للحرارة دون دفع تكلفة حرارية وهذا يعد انتهاكا للقانون الثاني من قوانين الديناميكا الحرارية، لقد حيرت هذه المفارقة الفيزيائيين لأكثر من قرن، مما أثار تساؤلات حول عالمية القانون، وما إذا كان يعتمد على معرفة الراصد وقدراته[3].

ولحل هذه المفارقة طوّر الباحثون نموذجا رياضيا كمحرك شيطاني وهو نظام يعمل بشيطان ماكسويل مستندين على نظرية الأدوات الكمومية " تَضمَّنَ النموذج ثلاث خطوات: يقوم الشيطان بقياس نظام مستهدف، ثم يستخرج العمل منه عن طريق ربطه ببيئة حرارية، وأخيرًا يمحو ذاكرته عن طريق التفاعل مع نفس البيئة "[4].

---

[1]– مجموعة من الباحثين ، نظرية الكم والديناميكا الحرارية: شيطان ماكسويل، جامعة ناغويا ، 25 فيفري 2025، أخبار العلوم، الموقع الإلكتروني: https://www.sciencedaily.com/

[2] - Axel Gelfert, Op-Cit, p 28.

[3] - Ibid

[4] - Ibid

وبالتالي فإن ما كان يبدو مجانيا في شيطان ماكسويل هو في الحقيقة ليس مجانيا لأن عملية تخزين المعلومات ومحوها إلى تكلفة حرارية ، وهذا لا يعد انتهاكا للقانون الثاني للديناميكا الحرارية[1].

في الواقع لا يهمّنا دور نموذج شيطان ماكسويل التقني في بحثنا هذا ولا وما قدّمه من حل فيزيائي، بقدر ما يهمّنا الدور الإبيستمولوجي كنموذج تخيّلي فهو يعد بحق تجسيدا للخيال الذي لا يمثّل الواقع ، بل يتصوّر واقعا فيزيائيا ممكنا ، ويطرح أسئلة إبيستمولوجية حرِجة عن قانون من قوانين الفيزياء الكلاسيكية وهو القانون الثاني للديناميكا الحرارية : ما حدود قوانين الفيزياء ، وهل للمعرفة تأثير على التجريب وغيرها؟

فالخيال بهذا المنظور ليس مرآة عاكسة للواقع بل هو تصوّر للمشكلات المعقّدة، والتي ستكون محرّكا للبحث العلمي، وهذا ما جعل الفيزيائيين في القرن العشرين يبنون على هذا النموذج التخيّلي تجربة فيزيائية حيث تحوّل نموذج شيطان ماكسويل التخيُّلي إلى نموذج كمّي تجريبي.

[1] - Axel Gelfert, Op-Cit, p 28.

المبحث الثاني: التمثّل من المعرفة إلى الوجود

لقد ركّزنا في المبحث السابق على النماذج العلمية كنماذج استكشاف تساهم في توليد المعرفة العلمية وفهم الظواهر، وسنتحوّل في مبحثنا هذا إلى التمثّل والتصوّر العقلي كآليات تمكّن الانسان من الربط بين المعرفة والوجود، حيث سنتطرق إلى كيف عالجت الفلسفة الكلاسيكية والحديثة التمثّل من منظور معرفي وميتافيزيقي بداية من جون لوك إلى كانط وأخيرا شوبنهاور، نصبوا من خلال ذلك تكوين خلفية معرفية للانتقال لاحقا إلى دراسة النماذج الأصلية عند يونغ وباشلار.

المطلب الأول: مفهوم التمثّل représentation

"من الكلمة اللاتينية : representatio، والتي اشتقت منها الكلمة : representare ، و التي تعني بالفرنسية « rendre présent » ، أي "جعل الشيء حاضرا" ؛ و من جهة أخرى فاقترانه بالسابق « re » يسلط الضوء على فكرة جعل الشيء حاضرا للمرة الثانية[1]، ومثَّل الشيء بالشيء سوَّاه وشبَّهه به ، وجعله على مثاله، ومثَّل الشيء لفلان إذا صوَّره له كأنه ينظر إليه ، فالتمثيل إذن هو التصوير والتشبيه ، والفرق بينهما أن التمثيل أعم من التشبيه [2].

"وفي كل تمثيل ممثِّل وممثَّل ومثال، فالممثِّل هو الذات المدركة ، والممثَّل هو الشيء المدرك ، والمثال هو ماهو مشترك بينهما ومن شرط المثال أن يكون مطابقا للشيء يرمز إليه وينوب عنه "[3].

---

[1] - Axel Gelfert, Op-Cit , p 923 .

[2] – جميل صليبا، مرجع سابق، ص 341.

[3] – المرجع نفسه، ص 341.

وإلى هذا التقسيم يذهب رنوفييه ويعرف التمثل بأنه الصورة العامة للمعرفة كلها وهذا الوجهان اللذان يشكلان طابعه التمثُّلي والممثول المتمثَّل يقترح أن يحلا محل لفظي ذاتي subjectif وموضوعي objectif الغامضين حسب رأيه[1].

ويفرق جميل صليبا بين التمثّل والتمثيل أن التمثّل هو التصور على حين أن التمثيل هو التصوير والتشبيه، تقول تمثّل الشيء تصوّر مثاله أي تخيّله تخيّلا حسيا، وتمثّل المثلث تصوّر ماهيته ونوعه، وتقول أيضا : مثّل الشيء صوّره أو استعاده صورته ، فالصورة تمثل المعركة ، والرمز يمثل المعنى[2].

فالتمثّل والتمثيل إذن متقاربان وهما يشتركان في أمرين : أحدهما حضور صورة الشيء في الذهن ، والآخر قيام الشيء مقام الشيء"[3].

ونجد أن أول حضور لمصطلح التمثيل كان في فلسفتي أفلاطون وأفلوطين ضمن المجال الجمالي، وعند الرواقيين هو بصمة الروح كالبصمة التي يتركها الخاتم في القالب الشمعي[4].

وعند ليبنتز يعد التمثيل ذا أساس ميتافيزيقي : وتكمن الطبيعة التمثُّلية للجوهر الفرد في أنها " تعبِّر بالطبع عن الكون برُمّته " والمقصود ب " تعبّر" أن هناك علاقة ثابتة ومنتظمة ومطابقة تامة بين الجوهر والطبيعة[5].

---

[1] – أندريه لالاند، مرجع سابق ، ص 1209 .

[2] – جميل صليبا ، مرجع سابق ، ص 342 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 342 .

[4] – Michal Blay, Larousse grand dictionnaire de la philosophie, CNRS, Paris, 2003, p 923 .

[5] – أندريه لالاند ، مرجع سابق ، ص 1208 .

- التمثيل وإشكالية الحضور والغياب:

أشرنا في تعريف سابق أن التمثيل يقتضي إعادة حضور بمعنى هناك حضور ثان وإذا كان التمثيل هو كل صورة تستحضر لنا شيئا أو شخصا غائبين أو حدثا منقضيا فقدرة التمثيل تكمن في تعويض غياب شيء ما بشكل آخر من الحضور وهذا الحضور الثاني يسعى دائما إلى إعادة الحضور البدائي والحقيقي[1].

وهنا تطرح إشكالية الهوة بين الممثِّل والممثَّل أي ما يسمى بإشكالية الحضور والغياب وهذه الإشكالية فيها جانبان: جانب سلبي وهو المسافة الزمنية الفاصلة بين الممثِّل(الذات) والممثَّل (الشيء) حيث أن هذا الممثِّل متأخر عن الشيء الممثَّل ، وأما الجانب الثاني فهو إيجابي يتمثل في أن المسافة الفاصلة بينهما فيها إمكانية التفكير في الممثَّل .

فإعادة حضور الممثَّل تطرح إشكالية الوضوح والغموض فإلى أي مدى يعتبر الممثِّلُ وفيّا للممثَّلِ؟ ألا يوجد في هذه العلاقة بين الطرفين نوع من التشويه والتحريف؟[2].

فقد يحدث أن لا يكون التمثيل مثاليا فينتج عنه تشوه في هذا الحضور الثاني تماما كتمثيل الدوائر بأشكال بيضاوية، فإذا حل الممثِّل محلَّ الممثَّل بشكل غير مستحق فقد تصبح الصورة إلها، وقد كان هذا هو سبب نقد أفلاطون للصور.

[1] - Michal Blay, Op-Cit, p 923.

[2] - Ibid , p 923 .

المطلب الثاني: مفهوم التخيل imagination :

"تخيل الشيء تمثّل صورته ، كما في التخيل التمثيلي imagination représentative " فالتخيل هو قوة مصورة تصور الأشياء الغائبة وهي كما قال ابن سينا: "تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمس وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات ... تأليف صورة ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة وإن لم تعبّر عن شيء حقيقي موجود "[1].

يرى لالاند بأن المعنى الفلسفي الراهن للتمثل أو التمثيل من حيث الاستخدام الشائع جدا في اللغة الفرنسية فهو مرادف لكلمة " التخيّل" imagination [2].

مما سبق يمكن القول:

– التمثل هو حصول وحضور صورة الشيء في الذهن.

– إن هذا الحضور هو إعادة حضور بمعنى هو حضور ثان.

– في عملية التمثّل تستدعي أن هناك طرفان الممثِّل والممثَّل وبينهما مطابقة بالمعنى الليبنتزي لكن ليس بالضرورة أن تكون المطابقة تامة فقد يكون الحضور الثاني مختلفا إلى حدّ ما.

– أن التخيل هو تصور الأشياء الغائبة بعد اختفاء المحسوسات.

– أن هناك علاقة بين التمثّل والتخيّل من حيث المفهوم فكلاهما يعرّف الآخر وأن الأمر المشترك بين المصطلحين هو الصور.

---

[1] – جميل صليبا ، مرجع سابق ، ص 261 .

[2] – أندريه لالاند، مرجع سابق ، ص 1211 .

المطلب الثالث: التمثل عند جون لوك John Locke [*]:

يمثّل جون لوك أحد الأعمدة الثلاثة للفلسفة التجريبية والتي جاءت كرد فعل على الفلسفة العقلانية التي أسسها ديكارت ، صحيح أن جون لوك لم يتطرق إلى التمثّل بطريقة مباشرة لأنه لم يكن قد تشكّل وتبلور إلا فيما بعد ، ولكن إذا تأمنا نظرية الأفكار فسنلاحظ أنها تتقاطع مع مفهوم التمثّل الذي أصبح معروفا فيما بعد عند كانط[1].

ينطلق لوك من سؤال المعرفة والأفكار، ما هو مصدر المعرفة؟ وكيف تنشأ المعرفة؟ وما هو الفكر؟ [2]، من خلال مؤلفه المشهور بعنوان : "دراسة في الفهم البشري" يرسم جون لوك حدود الذهن في مقابل ديكارت الذي ذهب بعيدا في تمجيد العقل وأن باستطاعته ادراك المعرفة بكاملها ، وأن العقل يستطيع إدراك كل شيء ، وأن هناك أشياء ندركها لا يمكن للواقع البرهنة عليها ، فكان لا بد من تأسيس تيار تجريبي نقدي يضع للمعرفة حدودا ، قائم على أن كل شيء ينبغي أن يخضع للاختبار والتجريب [3]، وهو

---

[*] فيلسوف إنجليزي تجريبي ولد سنة 1632 ، تعلّم في البداية في كنيسة المسيح بأكسفورد ، ثم تحوّل بعد ذلك إلى دراسة الطب وممارسة التجريب العلمي حتى عرف باسم " دكتور لوك " ، صار طبيبا لأسرة عريقة ذات نفوذ وأصبح لها دور في الأحداث السياسية ، وثد نجح لوك في اجراء عملية جراحية لأحد أفراد الاسرة مما جعله مقرّبا حتى عيّن مستشارا لهذه العائلة ، انتخب عضوا في الجمعية الملكية كانت عضويته سببا في توجهه نحو الفلسفة ، مما دفعه إلى تأسيس ناديا للمناقشات الفلسفية والدينية ، حصل على البكالوريوس في الطب سنة 1675 ، من أشهر أفكاره : انكاره للأفكار الفطرية ، توفي سنة 1704 . من مؤلفاته: دراسة في الفهم البشري، رسالتان في الحكومة ، رسالة في التسامح وغيرها . أنظر (عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 1984، ص 374.

[1] – محمد سليمان حسن، جون لوك " رسالة في الفهم البشري" مجلة المعرفة، سوريا، العدد371، أغسطس 1994، ص 67.

[2] – المرجع نفسه، ص 67.

[3] – المرجع نفسه، ص 75.

ما قام به جون لوك ، فقد صدّر كتابه بأن على الانسان إذا أراد تحصيل المعرفة أن يفهم طبيعته أولا ، لا أن يحلق في الميتافيزيقا.

بدأ لوك بفحص العقل وحدوده، وما هو مصدر الأشياء الموجودة داخل العقل ؟ هل هي أفكار فطرية كما زعم ديكارت ، أم مصدرها خارجي ؟ انتقد لوك الأفكار الفطرية التي جاء بها ديكارت ، وقال أن العقل يمكنه أن يعرف دون الحاجة إلى هذه المدلولات الفطرية ، وأنه لا يوجد دليل على وجودها ، وأن الأفكار ليست فطرية لأن الأطفال والمعتوهين لا يعرفونها[1].

إذن ما مصدر هذه الأفكار؟ تحصل الأفكار في الذهن عند لوك بطريقين: إما عن طريق الحواس، أو عن طريق التأمل، فأما طريق الحواس فينبني على فكرة لوك بأن الانسان صفحة بيضاء خالية، وأن التجربة هي التي تجعل الانسان عارفا ، وطريق ذلك هو الانطباعات ثم الطريق الثاني: بعد حصول الانطباعات في الذهن يأتي التأمل ، وهو ما يحفز الانسان على التفكير [2] ، وبناء على ذلك فعملية التفكير لا تأتي عن طريق الحواس مباشرة ، بل ما يستقر في الذهن من انطباعات بعد أن يتأملها العقل ، ويتفرع عن هذا أن الأفكار عند لوك على قسمين:

1- الأفكار البسيطة: وهي التي تحصل عن طريق ملاحظة الحواس للواقع فتحصل انطباعات في الذهن مثل : أبيض ، أصفر ، حلو ، حامض ، صلب ... الخ، تنفصل عن العالم المادي ، وتنطبع في الذهن كتصورات وأفكار ، ولكنها أفكار بسيطة.

2- الأفكار المركبة: عندما يتلقى العقل الاحساسات وتنطبق في داخله كأفكار بسيطة ، وعن طريق عملية ذهنية داخلية يركب منها صفات تسمى بالأفكار المركبة

[1] – محمد سليمان حسين، مرجع سابق، ص 77.

[2] – المرجع نفسه، ص 78.

مثل الجمال ، الشك ، اليقين ، الايمان .... إلخ، وهذه الأفكار، وإن كانت تختلف في طبيعتها عن الأفكار البسيطة إلا أنها مستمدة منها مصدرها الحواس والتي بدورها جاءت من العالم الخارجي[1].

نلاحظ من خلال هذا العرض أن الأفكار المركّبة بمثابة تمثّل ذهني داخلي للأفكار البسيطة والتي هي نتيجة الانطباعات التي حصلت من خلال تلاقي الحواس مع العالم الخارجي، وحتى الأفكار الميتافيزيقية كالجوهر والعلّية والايمان لا يمكن للعقل أن يدركها لوحده ، بل يلاحظ العقل الأفكار المتشابهة فيجمعها ويطلق عليها اسما ، هذه التوحدات لفكرة ما يطلق عليها "الجوهر"[2].

[1] – محمد سليمان حسين، مرجع سابق، ص 81.

[2] – المرجع نفسه، ص 81 .

المطلب الرابع: التمثّل عند إمانويل كانط Immanuel Kant [*]:

إذا كان التمثّل عند لوك كما تعرفنا سابقا مرتبطا بما يحصل في الذهن من انطباعات ذات مصدر حسّي، أي أن الذهن لا يستطيع أن يتمثّل لوحده، فالتمثّل مرتبطا ارتباطا كبيرا بالانطباعات الحسّيّة، فإن كانط يعمّق الفكرة ويجعل التمثّل فعلاً عقلانيًا يتوسط بين الحواس والمقولات القبلية لذلك يحتلّ مكانة بارزة في فلسفته كونه فعل من أفعال العقل، والذي أفرد له كتابا كاملا في تحليله ونقده.

1- علاقة التمثّل بالخيال عند كانط:

لا يمكن لنا أن نفهم التمثّل عند كانط إلا إذا فهمنا الخيال، فهما مرتبطان ببعضهما، وبالتحديد الخيال المنتج imagination productive الذي له دور تركيبي بين ما تنقله إلينا الحواس وما يوجد قبليا في العقل من مقولات ، وبما أن المقولات العقلية قوالب فارغة، والحدوس الحسّيّة غامضة ومشتتة فإذن نحتاج إلى آلية زمنية تنظيمية تقوم بالتوليف بين المقولات والحساسية، يقول كانط : " الأفكار من دون محتوى فارغة ، والعيانات من دون مفاهيم عمياء "[1]، وهو أساس ما يقوم به الخيال المنتج، عندما يربط الخيال المنتج بين المقولات والمعطيات الحسية، وعن طريق ما أنتجه الخيال من

---

[*] من أبرز فلاسفة العصر الحديث ، ولد سنة 1724 في بروسيا ، تخرج من الجامعة سنة 1740 ، تحصّل على الماجستير عام 1755، درّس في الجامعة المنطق والميتافيزيقا والرياضيات والقانون الطبيعي وعلم الأخلاق، عيّن كأستاذ لكرسي المنطق والميتافيزيقا سنة 1770، ثم عضوا في مجلس الشيوخ الأكاديمي، ثم عضوا في الأكاديمية الملكية للعلوم في برلين، تولّى عمادة كلية الآداب خمس مرات، ومديرا للجامعة مرتين، توفي سنة 1804، من أفكاره الفلسفية اشتهر بنزعته العقلانية، فحص بدقة حقيقة المعرفة الإنسانية، اعتنى بتحليل التصوّرات، لم يكن كانط وضعيا تجريبيا خالصا، ولا ميتافيزيقيا خالصا بل كان مزاجا من كليهما، من مؤلفاته: نقد العقل المحض، نقد العقل العملي، نقد ملكة الحكم. أنظر (عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ج1، ص 270).

[1] – إمانويل كانط، نقد العقل المحض، تر: غانم مهنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013، ص126.

هذه السلسلة الزمنية المنظمة يتم التمثّل المعرفي لها، يقول كانط: "الربط هو المتمثل الوحيد، من بين جميع التمثلات، الذي لا يمكن أن تحققه لنا الأشياء ، بل يمكن للذات وحدها أن تقوم به باعتباره من أفعالها التلقائية(...) والربط تمثُّل لوحدة المتنوع التركيبية"[1].

2- الحسّ الداخلي والزمان كمجال للتمثّل:

إذا كان الخيال المنتج يقوم بالربط والتنظيم بين المقولات والمعطيات الحسّيّة ويجعل المقولات قابلة للفهم، فإن التمثّل هو ما يجعل التجربة حاضرة في الحسّ الداخلي فهو نتاج الخيال المنتج، ولا يكون هناك تمثّل بدون الخيال المنتج، يقول كانط: " لا يوجد إلا مفهوم واحد تكون محتواةً فيه كلُّ تمثُّلاَتنا هو الحسُّ الداخلي، وصورتُه قبليًا، الزمان، يقوم تأليف التمثُّلات على المُخيّلة "[2]، فالحسّ الداخلي هو الساحة – إن جاز التعبير – التي تكون فيها التجربة ظاهرة في الزمان ، ولكن ينبغي أن توحّد جميع التمثّلات الناتجة عن الخيال في وِحدة واحدة : " وعلينا بالتالي أن نبحث عن هذه الوِحدة في مكان أعلى"[3].

3- وحدة الأنا-أفكر وترنسندنتالية التمثُّل:

يرى كانط أن التمثّلات الناتجة عن الخيال ينبغي أن تُجمع في وحدة واحدة في مكان أعلى ، والمقصود هنا ليس علوًّا مكانيا بل علوًّا ترنسندنتاليًا، متعاليًا عن المعطيات الحسية ، وعن الخيال المنتج ، ومتعاليا حتى عن المقولات القبلية ، إنه التعالي الذي يجمع كل ذلك في وعي واحد يعبّر عنه كانط بقوله : " يجب أن تكون الأنا-أفكر قادرةً على أن تلازم جميع تمثّلاتي ، لأنه لو لم يكن الأمر كذلك ، لتمّ تمثّل شيء فيَّ لا يمكن البتّة التفكير فيه"[4]؛ بحيث ينبغي أن تكون الذاتُ مدركةً تمام الادراك أن التمثّلات تعنيها

---

[1] - Kant (E), **Critique de la raison pure**, Ed. Flammarion, Gaunier, Paris, 1976, p 153.

[2] – إمانويل كانط، مرجع سابق، ص 252.

[3] – المرجع نفسه، ص 202 .

[4] – إمانويل كانط ، مرجع سابق، ص 201 .

بطريقة لا التباس فيها، أو بعبارة أخرى "أن أدرك أن التمثّلات تعنيني أنا ، لا شيئا آخر" حتّى تكون عملية المعرفة ممكنة، ولا تحصل المعرفة إلا إذا توحّدت جميع التمثّلات في أنا واحدة، يطلق عليها كانط: " وعي الذّات الترنسندنتالية [*] Transcendental Self-Consciousness"[1] .

يمكننا أن نقول في الأخير أن نظرية المعرفة عند كانط تنطلق من التحليل ثم التركيب، فلا تحصل المعرفة إلا بعد عملية فحص وتحليل شاملتين، عبر خطوات، استقبال معطيات حسية مشتتة من الواقع الخارجي، وهو ما يعبر عنه بالمكان بالإضافة إلى المعطى الداخلي وهو الزمان، ثم هناك مقولات قبلية فارغة، ثم يركّب الخيال بينهما في سلسلة زمنية منظمة، ثم تصبح المقولات قابلة للفهم، ثم يتمثلها الوعي في ساحة الحس الداخلي، لنصل في الأخير إلى عملية التركيب الشاملة أي تركب كلّ التمثلات الحسية والعقلية في وحدة واحدة وهي الأنا أفكر.

ويمكننا أن نقول أيضا أن التمثل عند كانط يعدّ مرحلة ذهنية محورية يقوم الخيال المنتج بتأطيرها وتنظيمها، وهو ما يشكّل أساسا لتمكين المعرفة من تجاوز الانطباعات الحسّيّة والوصول إلى فهم متّسق ومنظّم للعالم.

---

[*] يشير هذا المصطلح إلى القدرة على توحيد جميع التمثّلات تحت وعي واحد، بمعنى هو الإدراك الذاتي الذي يسبق كلّ تجربة، ويمكّن المعرفة من التنظيم.

[1] – إمانويل كانط، مرجع سابق، ص 203.

المطلب الخامس : التمثل عند آرثر شوبنهاور[*] Arthur Schopenhauer:

1- من المعرفة إلى الأنطولوجيا:

يعدّ الفيلسوف آرثر شوبنهاور حلقة وصل مهمّة في تحليلنا لمفهوم التمثّل وتتبّع تطوّره المفاهيمي، ذلك أنه يأتي متوسّطا بين كانط وباشلار وكارل ويونغ، لذلك سنحاول أن نبيّن مفهوم التمثّل عنده، وما هي الإرادة؟ وكيف نقل مفهوم التمثّل من أداة معرفية إلى أفق الوجود؟

في البداية كان شوبنهاور متأثرا بكانط وخصوصا في كتابه "**الأصل الرباعي لمبدأ السبب الكافي**" 1813، و الذي كان في الأصل رسالة دكتوراه ناقشها في جامعة ييينا، عالج فيه المكان والزمان والمقولات[1]، وكان تأثير كانط واضحا جدا عليه في هذا الكتاب، ويعدّ كمقدّمة لكتابه الأساسي فيما بعد.

انطلق في مناقشة نظرية المعرفة وبالتحديد " **مشكلة الادراك الحسّي** "، يرى أن ما تنقلها إلينا الحواس هو مجرّد مواد بسيطة ثرية ومتنوعة لا تكفي في عملية المعرفة، وأن الادراك كملكة لدينا بتكميل ما نقلته الحواس لتحصل المعرفة، لكن كيف يستطيع الذهن أن يدرك ما تنقله الحواس ؟ هل هناك عناصر ذاتية تجعل عملية المعرفة ممكنة؟[2].

---

[*] فيلسوف ألماني عرف بفلسفته التشاؤمية ، ولد في 1788، دخل الجامعة سنة 1809 درس الطب والعلوم الطبيعية والتاريخ، ودرس أيضا الفلسفة فوجّهه أستاذه إلى دراسة أفلاطون وكانط، تحصّل على الدكتوراه الأولى من جامعة ييينا برسالته المعنونة بـ: الجذر الرباعي لمبدأ العلة الكافية "، من مؤلفاته: نظرية الأبصار والألوان، وكتاب: "العالم إرادة وامتثال" الذي لم يلق نجاحا في البداية، ثم اشتهر به بعد ذلك، عاد إلى برلين سنة 1820 ونال دكتوراه التأهيل للتدريس، تقوم فلسفته على قاعدتين: أن العالم امتثال، وأن العالم إرادة. توفي سنة 1860. انظر (عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ج1، ص 32)

[1] – آرثر شوبنهاور، العالم إرادة وتمثّلا، تر: فؤاد زكرياء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1994، ص4.

[2] – المرجع نفسه، ص 8.

يرى شوبنهاور أن في الذهن توجد عناصر ذاتية وهي التي أطلق عليها كانط سابقا "**المقولات**" وهي ثنتي عشرة مقولة ، ولكن شوبنهاور استغنى عن كل المقولات ما عدا مقولة العلّيّة والزمان والمكان[1]، فكل ما يدركه الانسان أو يلاحظه أو يتراءى له فهو إما علة أو معلول، وكل شيء هو في مكان، ويسير في زمان، وبواسطة العلّية والمكان والزمان نستطيع تفسير العالم الخارجي، وهذه المقولات قبلية A priori أي ذاتية وليست مستمدّة من التجربة، بل إن التجربة لا تتحقق إلا بها[2]؛ والتي أطلق عليها "مبدأ العلّة الكافي" وهو مبدأ واحد له تمظهرات تشكّل أصوله الأربع، وهي:

- **مظهر التغير:** وهو قانون العلّية الذي يتحّكم في صيرورة الأشياء وفق العلة والمعلول.

- **مظهر منطقي مجرّد:** المقدمّة المنطقية علّة وهي أساس النتيجة.

- **مظهر أنطولوجي:** كل شيء موجود في المكان والزمان.

- **مظهر نفسي وأخلاقي:** الدافع الذي يحثّ الانسان على فعل معيّن[3].

إن ما يجعلنا نتمثّل العالم كما يتبدّى لنا هو مبدأ السبب الكافي الذي يدخل في البنية الذهنية للإنسان، وهذا الجانب الأول هو ما يطلق عليه كانط الظواهر أو الفينومان، يقول شوبنهاور: "العالم تمثّلي"[4].

---

[1] – آرثر شوبنهاور، العالم إرادة وتمثّلا، تر: فؤاد زكرياء، مرجع سابق، ص 9.

[2] – المرجع نفسه، ص 9.

[3] – المرجع نفسه، ص 9.

[4] – آرثر شوبنهاور، العالم إرادة وتمثّلا، تر: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة " المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، 2006، ص 57.

فكل شيء موجود في العالم لا يكون موجودا إلا بتمثّل ذات تدركه، ولا معنى لوجود الأشياء إلا إذا تمثّلتها الذات، فالتمثّل هو ما يعطي الأشياء صورتها المعرفية فهو أسبق من العلية والزمان والمكان، بل هو من يعطي لهذه المقولات صورتها، يقول شوبنهاور وهو يعبّر عن التمثّل كحقيقة مطلقة: " إنها صورة أعم من كل الصور الأخرى، أعمّ من الزمان والمكان والعلّية، لأن هذه الصور جميعا تفترضها مسبقا "[1]، فهي حقيقة الحقائق لأنها حقيقة أولية لا تحتاج إلى برهان، أما الحقائق الأخرى فيبرهن عليها، وهي صورة الصُّور ، لأن كل الصّور تتفرع عنها.

فالتمثّل هو من يحدّد الذات والموضوع ، الذات كمدرِك والموضوع كمدرَك، وهومن يجعل الأشياء موجودة في المكان، وفي الزمان فلا ماضي ولا حاضر ولا مستقبل إلا بتمثّل الذات لها، وفي العليّة هو من يجعل هذا علّة وهذا معلولا : "لأنه يصدق على الزمان والمكان ذاتيهما اللذين فيهما فحسب تنشأ كل هذه التمييزات"[2].

ولقد انتقد شوبنهاور كانط في أنه جعل من التمثّل كأداة معرفية فقط، وغاب عنه التمثّل كحقيقة لا يمكن إغفالها، ويتعجّب كيف أن هذه الحقيقة غابت عن كانط، في حين نجدها عند القدامى منذ زمن قديم عند حكماء الهند ، يستدل بمقالة للسير ويليام جونز: "إن العقيدة الأساسية لمدرسة الفدانتا لا تقوم على انكار وجود المادة أي إنكار خواص الصلابة ، وعد القابلية للنفاذ والشكل الممتد ، وإنما تقوم بتصحيح الفكرة الشائعة عنها، والتأكيد على أنها ليست ماهية مستقلة عن الإدراك الذهني، فهذا الوجود والقابلية للإدراك مصطلحان مترادفان"[3].

---

[1] – آرثر شوبنهاور، تر: سعيد توفيق، مرجع سابق، ص 57.

[2] – المرجع نفسه، ص 57.

[3] – المرجع نفسه، ص 58.

2- التلاقي مع فلسفة يونغ والفلسفات الشرقية:

إن استحضار شوبنهاور لحكمة الهند، وتأثره الواضح في الموضع السابق وفي مواضع أخرى من كتاباته بالفيدانتا والأوبانيشاد هو أمر يكاد يكون نقطة اشتراك بين مجموعة من فلاسفة الألمان على غرار هردر ونيتشه وفخته وشيلينغ وهيغل وشلاير ماخر[1]،

فيا ترى ما هي الأسباب التي جعلت فلاسفة المثالية الألمان يستحضرون في نصوصهم حكمة الهند وأفكارها التي تعدّ قديمة إذا ما قورنت بتقدم الغرب الحديث؟

إذا تأمّلنا فكرة التمثّل الجوهرية في فلسفة شوبنهاور نلاحظ أنها فلسفة ذاتية وهذا صريح في تعبيره: " العالم تمثّلي " Die Welt ist meine Vorstellung، أي العالم كما يظهر لي، وهذا لا شكّ أن هذا تعبير مفرط في الذاتية ، ولكن سوف يزول اندهاشنا إذا ربطنا هذه الفكرة الأساسية واهتمام فلاسفة الألمان بالفلسفة الهندية بما عبّر عنه كارل جوستاف يونغ Carl Gustav Jung بأن هناك نماذج بدئية تشترك فيها البشرية جمعاء موروثة من أسلافنا القدماء، يقول يونغ وهو يتحدث عن أحد المستشرقين الذين اهتموا بالهند : " لقد قام بإدخال الروح الشرقية في الغرب، أما تأثير ذلك علينا فهو أمرٌ نحن لا نزال غير قادرين على تقديره. وعلينا فقط ألا نهوِّن من شأنه"[2].

فيونغ يرى بأنه ليس من قبيل الصدفة أن يتم هذا في لحظة الثورة الفرنسية ، بالإضافة إلى أن الاسكندر الأكبر جاء غازيا إلى الهند في توقيت كان الغرب الأوروبي يبحث عن تاريخ لذاته ، [3]

---

[1] – فتحي المسكيني، الهجرة إلى الإنسانية، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط1، 2024، ص 187.

[2] – المرجع نفسه، ص 187.

[3] – المرجع نفسه، ص 187.

هذا الحوار بين الغرب والشرق يذكّرنا بما دار بين صولون وأحد الكهنة المصريين في محاورة طيماوس لأفلاطون حيث أشار إلى أن الهيلنيين هم فتيان في المعرفة أما المصريون فيمتلكون المعرفة العريقة منذ آلاف السنين، يقول أفلاطون على لسان صولون: "وقال أحد الكهنة وكان متقدما جدّا في السن، قال: أوه يا صولون إنكم أيها الهيلينيون لستم سوى أطفال وليس بينكم إنسان مسنّ واحد، أعني أنكم كلكم فتيان ، أعني أنكم كلكم فتيان في الفكر والعقل، ليس عندكم رأي قديم أنزل بينكم بالتقليد والعرف الغابر، وليس عندكم علم عتّقه الدهر"[1].

فزيارة صولون وغيره من عظماء اليونان–الغرب المتكررة لمصر– الشرق ، تؤكّد ما يعتقده يونغ أن الغرب كان دائما يبحث عن ذاته القديمة ، وإن كان الغرب أحسن حالا في حقبة اليونان من العصر الحديث، لذلك كثيرا ما كان يونغ ينتقد الغرب الأورربي بأنه فقد روحه لأنه قد غرق في تضخيم أناه ، صحيح أنه قد تقدم علميا وتكنولوجيا إلا أنه لا يزال يبحث عن ذاته، يقول فتحي المسكيني في نفس هذا السياق: " إن عادة الغرب أن ينظر إلى الثقافات "الأخرى" وكأنها صيغة منقوصة من " ذاته "، وليس باعتبارها كيانات "مكتملة " في ذاتها. وكان كانط وهيغل قد ضبطا الصياغة الفلسفية النموذجية عن هذا التصور، والتي تحولت إلى ضرب من الحس المشترك عند الغربيين:

"إنهم شعوب الذاتية بحصر المعنى. وكل شعب لم يبنِ هويته على " كوجيطو" معين هو يمشي " خارج " التاريخ"[2].

فالشرق حسب يونغ اكتملت ذاته لأنه متصالح مع لا وعيه، في حين أن الغرب هو من يعيش عُصابا جماعيا يتمثل في صراع أناه المتطور علميا مع لا وعيه الذي

[1] – أفلاطون، المحاورات الكاملة، مرجع سابق، ص 378.

[2] – فتحي المسكيني، مرجع سابق، ص 188.

يحاول انكاره وتناسيه، ولكن شعوب الشرق تظل تُذكّر الغرب به، فمن خلال هذا النص ندرك أن يونغ كأنه يدعو الغرب إلى الهجرة إلى الشرق للبحث عن ذاته الروحية وهذا ما سوف نُفصّل فيه في الفصل القادم.

وما يهمّنا في هذا العنصر هو ابراز نقاط التلاقي بين شوبنهاور وكارل يونغ وهو اهتمامهما الواضح بالفلسفات الشرقية، بغض النظر عن خلفية ذلك ، يصرّح شوبنهاور في مقدمة كتابه " العالم إرادة وتمثّلا " وهو ينصح قارئ الكتاب بقوله: "أما إذا كان القارئ قد نال حظّا من صنيع وبركات كتب الفيدا المقدسة التي كان المدخل إليها من خلال كتب الأوبانيشاد، وهو ما يعد في نظري أعظم انجاز يمكن أن يتباهي به هذا القرن الشاب الذي لا يزال ناهضا على غيره من القرون السابقة ، إذ انني أعتقد أن تأثير الأدب السنسكريتي سوف يتغلغل في عمق لا يقل عن عمق إحياء الأدب اليوناني في القرن الخامس عشر"[1].

3- التمثّل المجرّد والتمثّل العياني:

ينقسم التمثل عند شوبنهاور إلى نوعين : التمثّل المجرد والتمثّل العياني

فالتمثّل المجرّد هو عمل تأمّلي نظري قبل استحضار الحواس ، أي أن أدرك العالم كما أتمثّله أنا ، أو كما يبدو لي ، ولكن هذا التمثّل فقط مجرّد إدراك خال من المعطيات الحسية[2]، "فالتمثّل المجرّد ليس له مضمون أو معنى إلا من حيث صلتُه بتمثّل الادراك العياني"[3].

[1] – آرثر شوبنهاور، تر: سعيد توفيق، مرجع سابق، ص 34.

[2] – المرجع نفسه، ص 57.

[3] – المرجع نفسه، ص 189.

أما التمثل العياني : هو ما يجعل الصور الذهنية ذات معنى ، تفصح عن شيء ، وقابلة للفهم ، وهذا بكون بعد أن تكون معطاة للحواس وهو ما يعطي للتمثّل المجرّد مضمونا ، فالتمثّل المجرّد بدون التمثّل العياني " بلا قيمة وفارغا من المعنى"[1].

ولكي يبرهن على دلالة تمثّل الادراك العياني، قدّم شوبنهاور على ذلك أمثلة من الفلسفة والرياضيات وعلم الطبيعة، فالفلسفة " أشبه بمارد جبّار ذي رؤوس عديدة ، يتحدث كل منها لغة مختلفة ، ولا شك أن هذه الرؤوس –الفلسفية – ليست كلها على نزاع بعضها مع بعض فيما يتعلق بالمسألة التي نحن بصددها"[2]؛ بمعنى أن الفلاسفة وإن اختلفت مدراسهم وتياراتهم – باستثناء الشكاك والمثاليين– إلا أنهم متفقون على إثبات موضوع يكون أساسا يعتمد عليه التمثّل ، لأن كل موضوع يفترض دائما ذاتا، وأن من يدرك ذلك الانقسام بين الذات والموضوع هو التمثّل، ثم إن هذه الثنائية – ذات وموضوع – هي صورة تفرّعت من صورة الصور الذي هو التمثّل.

أما في الرياضيات فلا تفيد كثيرا في مسألة دلالة تمثّل الادراك العياني إلا من حيث المكان والزمان ، والكم والعدد ، وعلاقة تمثّل بتمثّل آخر ، وأما في علم الطبيعة فإنه يقدم كثيرا من الأمثلة لهذه النوع من التمثّل[3].

فالتمثّل العياني هو تمثل العالم في الزمان والمكان والعلة وغيرها من تمظهرات مبدأ السبب الكافي، بحيث يصبح التمثّل عيانا أي نركّب المقولات الثلاثة على الأشياء، فهو يشبه عمل الخيال المنتج عند كانط الذي أشرنا إليه سابقا.

---

[1] – آرثر شوبنهاور، تر: سعيد توفيق، مرجع سابق، ص 189.

[2] – المرجع نفسه، ص 189.

[3] – المرجع نفسه، ص 191.

4- الإرادة وعلاقتها بالتمثّل:

إذا كان كل شيء موجود فإنما يكون متمثّلا في ذات واعية به تتمثّله كما يظهر لها ، وإذا كان هذا المتمثّل عيانيا يخضع لمقولات والزمان والمكان ، ويخضع للصيرورة ، ولقانون العلة ، فإن هناك كيانا خافيا لا يظهر لنا ، و لا تنطبق عليه المقولات ولا يخضع للتغير ، يطلق عليه شوبنهاور " الإرادة " وهو يقابل ما عبّر عنه كانط بـ "الشيء في ذاته "[1].

وإن كان شوبنهاور ظل محافظا على استخدام نفس المصطلح، إلا أنه قد انتقد كانط في أطروحته عن الشيء في ذاته، وكون العقل لا يمكنه معرفته، استنادا على تقسيمه الثنائي للأشياء، فهناك أشياء ظاهرة (فينومان) تظهر لنا يمكن للعقل إدراكها، وهناك أشياء في ذاتها تتجاوز حدود العقل ومقولاته الاثني عشر، أما شوبنهاور فيذهب بعيدا في نقده لكانط بحيث نقل الشيء في ذاته من المعرفة إلى أفق الوجود.

فالإرادة هي جوهر واحد في ذاتها، تتجلى بشكل متعدد في العالم، فجسم الانسان هو مظهر لهذه الإرادة، وكل شيء في الطبيعة هو مظهر لها أيضا، فالتمثّل العياني الذي يجعل المعارف ذات معنى عن طريق الإحساس يوجد خلفه الإرادة: "هي الطبيعة الباطنة لوجوده الظاهري ، والتي تكشف عن ذاتها له كموضوع للتمثّل ، سواء من خلال أفعاله، أومن خلال قوامها الدائم وهو الجسم"[2].

تتجلى الإرادة في العالم بمستويين: مستوى الذات الإنسانية، ومستوى الطبيعة.

---

[1] – آرثر شوبنهاور، العالم إرادة وتمثّلا، تر: فؤاد زكرياء، مرجع سابق، ص 10.

[2] – آرثر شوبنهاور، العالم إرادة وتمثّلا، تر: سعيد توفيق، مرجع سابق، ص 210.

1.4- مستوى الذات الإنسانية:

إذا أخذنا المستوى الأولى كيف تتجلى الإرادة في الذات الإنسانية؟

يمكننا أن نقسم التمثّل إلى قسمين:

- **تمثّل الذات لموضوعات العالم:** ينتج دائما صورة وهي ذات مدرِكة وموضوع مدرَك ، والموضوع المدرَك منفصل عن الذات المدرِكة ، ولا يمكن أن ندرك الموضوع إلا عن طريق التمثّل العياني عبر الحواس ، وهذا القسم كنا تطرقنا إليه في العنصر السابق[1].

- **تمثّل الذات للإرادة:** لا تتمثّل الذات الإرادة كموضوع منفصل عنها، بل كإرادة داخلية تعرفها معرفة مباشرة، وتعي وجودها ، يقول شوبنهاور : "إن تصور الإرادة من بين كلّ التصورات الممكنة هو التصوّر الوحيد الذي يكون متأصّلا لا في الظاهرة ، ولا في مجرّد التمثّل الخاص بالإدراك العياني، وإنما ينشأ وينبع من الوعي المباشر تماما لدي كلٍّ منّا، فمن خلال هذا الوعي يعرف كل فرد على نحوٍ مباشر وجوده ذاته في فرديته الخاصّة من حيث ماهيتُه ، وبدون أي صورة ، حتى وإن كانت صورة الذات والموضوع ، لأن العارف والمعروف يتطابقان هنا "[2].

إذن في تجلي الارادة في الانسان يكون لدينا ذات واحدة، فالذّات هنا هي إنسان واع متمثِّل، وإرادة متمثَّة هو واع بها، أي لا يكون هناك ثنائية ذات وموضوع ، فالإنسان هو – ذات تتمثّل–، وموضوع – إرادة متمثَّلة–[3].

---

[1] – آرثر شوبنهاور، مرجع سابق، ص 213.

[2] – المرجع نفسه، ص 213.

[3] – المرجع نفسه، ص 213.

فنستطيع أن نقول أن هذا التوحّد بين الذات والإرادة يقابل وحدة الأنا –أفكر عند كانط التي أشرنا إليها سابقا فالوحدة المتعالية تكون بعد تمثّل تركيب الخيال المنتج بين المقولات والمعطيات الحسية، لكن هذه الوحدة هي معرفية عند كانط، أمّا عند شوبنهاور فهي وحدة معرفية ووجودية.

2.4- مستوى الطبيعة:

وأما المستوى الثاني من تجليات الإرادة فهو في الطبيعة، وإذا تأملنا كما يرى شوبنهاور الطبيعة بمظاهرها المتعددة بما فيها جسم الإنسان، فإننا سنلاحظ أنها وإن اختلفت أشكالها فإن هناك قوة واحدة ، باطنية، يقول : "وأريد أن نتصوّر كل قوة في الطبيعة بوصفها إرادة " [1] ، فالقوة التي تنبت النبات ، والتي تجذب المغناطيس ، وكذا قوة الجاذبية التي تجذب الأشياء إلى الإرادة ، وتجذب الأرض إلى الشمس ، فهذه القوى وإن اختلفت تمظهراتها إلا أنها واحدة في حقيقتها الباطنية إنها " الإرادة " [2]، ويستمد شوبنهاور مفهوم القوة والطاقة من العلوم الفيزيائية ليدلل به على رأيه : "أن الماهية الأصلية للكون إرادة تتحكم في ظواهره المادية مثلما تتحكم الإرادة البشرية في ظواهر الجسم الإنساني "[3].

وكذلك تعدد مظاهر السلوكات الإنسانية والنفسية هو تجسيد للإرادة نفسها ، وإذا كانت العلوم الفيزيائية تسعى للبحث عن القوانين الموضوعية التي تحكم الظواهر الطبيعية المختلفة ، فإن مهمة الميتافيزيقا أن تخترق الكثرة الموضوعية لتبحث عن الكيان الأصلي الذي يتحكّم فيها ألا وهو " إرادة العالم"[4].

---

[1] – آرثر شوبنهاور، مرجع سابق، ص 213.

[2] – المرجع نفسه، ص 213.

[3] – آرثر شوبنهاور، العالم إرادة وتمثلا، تر: فؤاد زكرياء، مرجع سابق، ص 12.

[4] – المرجع نفسه، ص 12.

إذن فالتمثل يدرك الأشياء بمختلف أشكالها على اعتبار أن كل شيء موجود هو ظاهري أي متعدد، أما عندما يتمثل الارادة فيدرك تجلياتها وآثارها، وإن كانت الإرادة تختفي خلف كل تمظهر في العالم إلا أنها جوهر ميتافيزيقي واحد غير منقسم.

وهنا يمكن أن نلاحظ تقاطع شوبنهاور مع يونغ، نلاحظ أن يونغ عبر عن اللاوعي الجمعي بأنه واحد عند البشر جميعا، وراثي منذ القديم غير منقسم، لكنه يتمظهر في أشكال مختلفة كنماذج بدئية، تظهر في الأحلام والأديان والأساطير، وهو نفس التوصيف الذي نجده عند شوبنهاور حينما عبّر عن نفس الفكرة، ولكن ضمن سياق فلسفي ميتافيزيقي ، فهو يصف الارادة كقوة ميتافيزيقية واحدة قديمة تسيطر على العالم وتتجلى في الطبيعة بمختلف تمظهراتها عن طريق دوافع الطبيعة والأفعال البشرية كالألم والرغبة، ولكن الفارق بينهما هو في مرجعية كل منهما ، فمرجعية شوبنهاور فلسفية ميتافيزيقية، أما مرجعية يونغ فنفسية رمزية.

وإذا كانت الإرادة هي من يحدّد ماهية الإنسان، وماهية الكون ، فإن الصورة التي سترسم حياة الإنسان والكون هي صورة معتمة ، ذلك أن الإرادة تندفع اندفاعا أعمي لا غائية لها ، وأما ما يعرف بالعقل والروح أو الذكاء : " فما هو إلا أداة في يد هذه القوة الغاشمة تتحّكم فيها كما تشاء"[1]، هو تجل لهذا الاندفاع الأعمى.

وبما أن الإرادة لا نظام لها، وتتحرّك تحرّكا أعمى، فإن ذلك الغموض والفوضى يتجلى أيضا في مظاهرها، فالتاريخ البشري هو تاريخ الأوهام والأخطاء يسير بطريقة عبثية خِلْوٌ من المعنى ، كما أن تاريخ الانسان مليء أيضا بالخداع والخذلان ، وليس له من خلاص إلا بالفن خلاصا مؤقتا ، أو ينهي هذه المأساة بالموت[2].

---

[1] – آرثر شوبنهاور، مرجع سابق، ص 12 .

[2] – المرجع نفسه، ص 12 .

5- الفن طريق الخلاص:

أمام هذا الطابع التشاؤمي والمأساوي لفلسفة شوبنهاور نتساءل هل من خلاص من هذه المأساة؟

الخلاص يمرّ بمرحلتين: خلاص مؤقت ويكون عن طريق الفن، وخلاص نهائي يكون بالموت[1]، كل سلوكات الإنسان محكومة باندفاع الإرادة الأعمى؛ أي عندما يشعر الإنسان بالألم، أو الجوع، أو الحاجة إلى الجنس فإنما ذلك هو نداء الإرادة فهو خاضع وهي تحت سيطرته، ولا يمكن له أن يتحررّ إلا إذا مارس نشاطا فنيا ، فممارسة الفن خالية من كل هدف أو غرض يراد بلوغه ، هو نشاط لتأمل الصور الخالصة فقط ، ففي فن العمارة نتأمل الصورة القوية ، وفي الفنون الشكلية نكشف عن الصور الحيوية ، وفي الشعر يصف الشاعر طباع الانسان بشكل عام، أما الموسيقى فهي قمة الفنون ، ذلك أنها تكشف عن إرادة العالم ، فهي فن الصورة الخالصة ، ففي الموسيقى نتعالى عن العواطف المختلفة، ونتأمل العواطف ، يقول شوبنهاور: " العالم موسيقى متجسّدة مثلما أنه إرادة متجسّدة "[2].

[1] – آرثر شوبنهاور، مرجع سابق، ص 14.

[2] – المرجع نفسه، ص 14.

خلاصة:

في ختام هذا الفصل يمكننا القول إذا كان شوبنهاور قد نقل التمثّل من مجال المعرفة كما طرحه كانط، إلى أفق الوجود، بحيث جعل الإرادة جوهرا واحدا يتجلّى في صور متعدّدة، فإن هذا يفرض علينا سؤال إشكاليا مهمّا: ما طبيعة هذه الصّور التي يشير إليها شوبنهاور، والتي يظهر بها الجوهر(الإرادة)؟ وكيف يمكن للذات أن تدرك ما لا يعطى في التجربة المباشرة ولا يختزل في المفهوم؟

ومن هنا يتّضح لدينا أن التمثّل لا يمكنه أن يعمل وحده، بل يستدعي وسيطا آخر، ليس هو المفهوم العلمي، وليس أيضا الحدس الفلسفي الخالص، إنه وسيط يسمح للجوهر غير القابل للإدراك المباشر بالظهور من غير أن يتحوّل إلى موضوع معرفي، هذا الوسيط هو الرّمز.

وهو ما يجعلنا ننتقل في هذه الأطروحة من بحث التمثّل باعتباره معرفة أو وجودا، إلى التمثّل الرمزي، باعتباره نمط ظهور يتعلّق باللاوعي الجمعي كما سيعالجه كارل كوستاف يونغ.

الفصل الثاني

التمثلات الرمزية عند كارل جوستاف يونغ

تمهيد

المبحث الأول: اللاوعي الجمعي والنماذج البدئية المفاهيم والدلالات.

المبحث الثاني: التمثّل الأسطوري للعالم "من الميثوس الأفلاطوني إلى الأسطورة الرمزية اليونغية".

المبحث الثالث: الرموز النفسية وبنية الأضداد.

خلاصة

توطئة:

تشكّل التمثّلات الرمزية عند كارل كوستاف يونغ [*] Carl Gustav Jung مفتاحا يُقدّم لفهم البنية العميقة للنفس البشرية وعلاقتها بالعالم، فهي تعدّ مدخلا لتفسير كيف يتشكّل اللاوعي الجمعي، وكيف تتجلّى الصّور الأولية في حياتنا النفسية والثقافية، يمثّل هذا الفصل محاولة منّا لاستقصاء العلاقة بين اللاوعي الجمعي والنماذج البدئية، والأسطورة الرمزية، والرموز النفسية والتي تعكس بنية الأضداد الأساسية في النفس والعالم.

إن الأسئلة الأساسية التي تحرّك هذا الفصل نابعة من الحاجة إلى استكشاف طبيعة هذه التمثّلات الرمزية، وعلاقتها بالواقع النفسي والثقافي، وأسسها الفلسفية والعلمية، حيث يثير يونغ تساؤلات حول حدود المعرفة النفسية والرمزية، سوف نحاول الإجابة على هذه الأسئلة التي يمكنها صياغتها كالتالي:

---

[*] عالم نفسي سويسري، ولد في 26 يوليو 1875 في Kesswil، من أكبر علماء حركة التحليل النفسي، ويعدّ من الثلاثة الأعمدة في هذه الحركة بالإضافة إلى فرويد وآدلر، كان يريد فرويد أن يكون يونغ خليفة له في هذه الحركة، إلاّ أن استقلالية هذا الأخير ورفضه لنظرية فرويد التي يطبعها القول الجنسية حال دون ذلك، وافترقا سنة 1913، وأسس نظريته الجديدة التي يتفق فيها مع بعض أطروحات فرويد، ولكنه يخالفه في معظم الأحيان، وأطلق يونغ على ما يقول به اسم " علم النفس التحليلي "، ساهم بقسط وافر في بيان اللاشعور وفي تكوين الطب النفسي درس الطب في جامعة بازل وعمل تحت إشراف بلويلر في مستشفى بورجولتسلي سنة 1900، وأهم ما اشتهر به يونغ الأنماط النفسية، والطاقة النفسية، واللاشعور الجمعي والنماذج البدئية وتأسيسه للسكولوجيا التحليلية مقابل التحليل النفسي الكلاسيكي، درس الأديان والثقافات الشرقية، ووجد أن مادتها تشبه ما كان المرضى يحلمون به في شكل رموز، أُختير رئيسا للجمعية الدولية للتحليل النفسي من سنة 1910 إلى سنة 1914، توفي في 6 يونيو 1961 في كوسنخت بجوار زيورخ. أنظر (نبيل موسى، موسوعة مشاهير العالم " أعلام علم النفس وأعلام التربية والطب النفسي والتحليل النفسي، دار الصداقة العربية، بيروت، ط1، 2002، ص 472)، وكذلك (عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ج1، ص 642 –644).

– إلى أيّ مدى يمكن اعتبار مفهومي اللاوعي الجمعي والنماذج البدئية أدوات تفسيرية رمزية ذات قيمة فلسفية، وما موقعها الإبيستمولوجي بين العلم التجريبي والتأويل الفلسفي.

– من الناحية المفهومية: ما طبيعة اللاوعي الجمعي والنماذج البدئية؟ وهل تمثّل هذه النماذج حقائق علمية أم هي مجرّد تصوّرات فلسفية؟

– كيف يمكن قراءة الأسطورة الرمزية عند يونغ في ضوء التراث الفلسفي القديم، وما علاقة الميثوس الأفلاطوني بالأسطورة الرمزية الحديثة؟

– ما دور الرموز النفسية في كشف بنية الأضداد الأساسية، وكيف يتجلّى هذا في الأحلام، والأنيما والأنيموس، وفي المقاربات الثقافية الأخرى مثل الين واليانغ الصّيني؟

– إلى أيّ مدى يمكن اعتبار التمثّلات الرمزية كأدوات للفهم التأويلي والأنطولوجي للنفس البشرية؟

المبحث الأول: اللاوعي الجمعي والنماذج البدئية بين العلم والفلسفة

سوف نحاول في هذا المبحث توضيح مفهوم اللاوعي الجمعي وطبيعة النماذج البدئية من حيث بنيتها الرمزية، ووظيفتها النفسية، وذلك بغية أن تكون تمهيدًا لفهم دورها في تشكّل التمثّلات الرمزية عند يونغ.

المطلب الأول: مفهوم اللاوعي الجمعي: inconscient collectif

يُعرفه جميل صليبا في معجمه بأنه مقابل للاشعور الفردي inconscient individuel عند يونغ، والفرق بينهما هو أن اللاوعي الفردي يتألف من مكتسبات شخصية خاصّة بالفرد نفسه، أما اللاوعي الجمعي فيتألف من المكتسبات الإنسانية الكونية التي تنتقل بالوراثة من جيل إلى جيل[1]، ويطلق على هذه المكتسبات الإنسانية " النماذج البدئية "الأصلية"، يمكن تقسيم الجهاز النفسي عند يونغ إلى ثلاثة أقسام : الوعي ، واللاوعي الشخصي ، واللاوعي الجمعي[2].

واللاوعي الشخصي اليونغي يقابل اللاوعي عند فرويد، ولكنّ يونغ يفرّق بينه وبين اللاوعي الجمعي، يقول :" لكن اللاوعي الشخصي هذا يستقر فوق طبقة أعمق لا تستمدّ من التجربة الشخصية ، كما أنها ليست اكتسابا شخصيا ، بل تصلنا بالفطرة مع الولادة، وأنا أسمّي هذه الطبقة الأعمق" اللاوعي الجمعي"[3].

وإذا كان اللاوعي الشخصي مكتسبا أي نتاج التجربة الشخصية يتألف من محتويات تُدعى "العقد" كانت في الوعي ثم بسبب الكبت والنسيان تحوّلت إلى اللاوعي،

---

[1] - جميل صليبا، مرجع سابق، ج2، ص 265.

[2] - كارل كوستاف يونغ، النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، تر: متيم الضايع، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2016، ص59.

[3] - المرجع نفسه، ص10.

فإن اللاوعي الجمعي ليس مكتسبا بل هو نتاج الوراثة ولم تكن محتوياته في الوعي بل تتشكل أساسا من النماذج البدئية.

وبما أنه عبارة عن نفس جمعية فإن يونغ يفترض أنها ذات طابع كوني ، أي موجودة عند جميع البشر، وفي كل مكان ، يقول في هذا الصدد: "إنها متطابقة في جميع البشر، وتشكّل بالتالي ركيزة نفسية مشتركة لطبيعة الشخصية الخارقة الموجودة في كل شخص منّا "[1].

وكما أنه لا يمكن أن نستدل على وجود الوعي والأنا إلا من خلال محتوياته، فكذلك نستدل على وجود اللاوعي الجمعي بقدرتنا على اظهار محتوياته والتي تدعي "النماذج البدئية "[2].

ونحن هنا إذ نعرض اللاوعي الجمعي والنماذج البدئية بمنظور كارل كوستاف يونغ فإننا نعرضها بوصفها أدوات تفسيرية رمزية، ولا نعني بذلك أن تكون مبدأً تفسيريا شاملاً يستوعب جميع الظواهر النفسية دون استثناء.

[1] – كارل كوستاف يونغ، النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص 10.

[2] – المرجع نفسه، ص 11.

المطلب الثاني: النماذج البدئية Les Archétypes الدلالات والمصادر.

1- مفهوم النموذج الأصلي archétype:

"مصطلح مشتق من الكلمة اليونانية" arkhetupon" ، و يعني "أصل الشيء"، وهو مركب من " arkhe″ ، التي تعني "الأصل"؛ و" tupos "، التي تعني "نموذج" أو "نوع"[1].

بالمعنى الميتافيزيقي يعني النموذج المقيم في العالم الإلهي وما الكائنات المحسوسة إلا نُسخ من هذا النموذج، بالمعنى النفسي تمثل الفكرة الأصلية نموذجا لأفكار أخرى[2]، بالمعنى النفسي التحليلي يعد النموذج الأصلي الهيكل الديناميكي للاوعي الجماعي.

وعلى الرغم من أن مصطلح النموذج الأصلي archétype لم يظهر في كتابات أفلاطون إلا أن رواد الأفلاطونية المحدثة يستخدمونه في كثير من الأحيان كمرادف للنموذج حسب المنظور الأفلاطوني[3].

فالنموذج الأصلي هو النموذج المثالي للشيء المحسوس وهذا الأخير له فقط دور المحاكاة، وعند أفلوطين Plotinus في نظرية الأقانيم يقصد بالنموذج paradeigma هو الذي يدور في فلك الصورة eikon[4].

أما عند جون لوك فتندرج فكرة النموذج الأصلي في ميدان علم النفس وتعني عنده الفكرة التي تأتي مباشرة من المعطيات الحسية والتي تعمل بمثابة نموذج pattern لأفكار أخرى[5].

---

[1] - Michal Blay, op-cit, p 49

[2] - Idid , p 49 .

[3] - Ibid , p 49.

[4] - Ibid , p 49.

[5] – أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت– باريس، ط2، 2001، ص 92.

وأما باركلي Berkeley فإنه يسهم بإعطاء النموذج الأصلي معنى ميتافيزيقيا حيث يميز بين حالة النموذج الأصلي والنسخة عن أصل، فحالة النموذج الأصلي تتوافق مع الحالة الأبدية الموجودة في الفهم الإلهي، في المقابل تعني النسخة عن أصل الحالة الطبيعية للروح التي نشأت[1].

يرى لالاند أن تعدد استخدامات المصطلح لم تبق له سوى أنه فكرة غامضة، وإذا انتقلنا إلى كارل كوستاف يونغ نجد أن النماذج الأصلية عنده : مفاهيم نفسية تقارن أحيانا بالغريزة وهي نماذج سائدة في اللاوعي الجمعي تتأتى منها تمثيلات رمزية تشبه في بعض جوانبها الحدس، و تختلف صورها حسب الثقافات والأفراد ولكنها مشتركة في جميع الحضارات[2].

2- مفهوم النماذج البدئية Les Archétypes:

يعرفها يونغ بقوله: هي استعدادات كامنة فينا ، وأنماط سلوك بدائية ، وهي الأسس الخبيئة من العقل غير الواعي أو هي الجذور التي غوَّرتها النفس في الأرض بالمعنى الضيق بل في العالم عموما "[3].

ويعرف العالم البولندي بوغسواف ياشينسكي Bogusław Jasiński النموذج الأصلي بقوله: إنه نموذج ما قبل الأحوال – أحوال التصرف والسلوك والقانون الخاص الذي يشق، في بحر اليومي وبشكل واضح، طريق الحياة ومبدأها وفكرتها الأساسيتين، صائغا شكلها من سلسلة أحداث تبدو كما لو أنها حصلت صدفة. لكن يونغ يحذر من أن النموذج الأولي ليس بفكرة ما محددة، فهو لا يعبر عن شيء، ولا ينطق بأيّ شيء

[1] – أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، مرجع سابق، ص 92.

[2] - Michal Blay, op-cit, p 49 .

[3] – كارل كوستاف يونغ، دور اللاشعور ومعنى علم النفس الحديث، تر: نهاد خياطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط1، 1992، ص 41.

أيضا. باختصار فلهذا النموذج طبيعة شكلية وليس مضمونية. إنه شكل لما قبل (الوجود) يحمل ميسم التجارب الماضية لكل الجنس البشري"[1].

ولتدليل يونغ على وجود النماذج البدئية وتجذرها في الكون يقدم مثالا عن هيرقليطس الذي أشار إلى أن ضياع الإرث الطبيعي للبشرية يترتب عليه نزول الروح من عالمها الناري المضيء المتوهج إلى عالم مائي ثقيل حينئذ الوعي والمعبر عنه الذكاء يستولي على المحل الذي كانت فيه النار مُتوّجة[2].

هذا المثال الذي ذكره يونغ كان يقصد من ورائه اثبات فكرة أن العالم الغربي الأوروبي عنده الوعي مُتطور جدا ، وأنجز أشياء هائلة إلا أنه يفتقر إلى الرموز الروحانية، وأن هذا الذكاء المتطور جدا والذي قد يصل عن طريق العلوم إلى فك شفرات الكون سيصل إلى معارف كان قد سبق إليها الأسلاف الأوائل للبشرية وقاموا بصياغتها بلغة جميلة ، وأن هذا لا يعطيه الحق الشرعي في امتلاك هذه المعرفة تماما كما أن الروح لها سلطة أبوية شرعية على النفس على اعتبار أن مصدرها هو العلو وأن لها اتصال بالروح الكونية ، بينما الوعي والمعبر عنه بالذكاء ولد في الأرض[3].

3- كيف نثبت وجود النماذج البدئية؟

إن الطريقة التي بها نكتشف النماذج البدئية هي عبر ثلاث مصادر:

- **الأحلام (Dreams):** فما يظهر في الأحلام هو منتجات لا واعية صافية وطبيعية لم تتدخل فيها إرادة الوعي لتشويهها ، نبحث في الأحلام عن

[1] – بوغسواف ياشينسكي، اللاوعي في فلسفة يونغ ، الأحد 13 أكتوبر 2024 على الساعة 3:18 مساءً، مركز دلتا للأبحاث المعمقة، الموقع الإلكتروني: https://khitabdelta.com/?p=1393

[2] – كارل كوستاف يونغ، النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص 26 .

[3] – المرجع نفسه، ص 26.

الأفكار التي لا يمكن للحالم أن يكون على معرفة بها وتكون مطابقة مع النماذج البدئية المعروفة تاريخيا[1].

- **المُخيّلة النشطة (Active Imagination):** ويقصد بها يونغ سلسلة الأخيولات الناتجة عن التركيز المتأني ووجود مثل هذه الأخيولات يزيد من كثافة الأحلام وتوازنها، عندما تصبح الأخيولات وعيا يقل تواتر الأحلام فمهمة المراقِب إذن أن يعطي فرصة للمريض للتأمل العميق ويراقب مادة الأحلام البعيدة جدّا فسوف يعثر على صور نموذجية بدئية[2].
- **أوهام المصابين بجنون الارتياب – البارانويا-:** يجب مراقبة الأخيولات التي تحدث عند الإغماء وأيضا أحلام الطفولة المبكرة ما بين الثالثة والخامسة من العمر لكن يشترط يونغ أن يكون المراقِب ذا دراية بالميثولوجيا وأن يراقب منتجات اللاوعي في الحلم ثم يعرف وظيفتها ويقارن ما بين وظيفتها في الحلم ووظيفتها في الميثولوجيا يحيث يجب أن تكون وظيفتهما واحدة، ويقرّ يونغ أن هذه العملية صعبة ومعقدة للغاية وعصية على الإثبات[3].

يعترف يونغ أنه مدين لباحثيْن اثنيْن في فهم طبيعة الاضطرابات النفسية ضمن النفس الإنسانية ككل وهما: ثيودور فلورنوي Théodore Flournoy الفيلسوف الذي قام يتوصيف سيكولوجيا الشخصية غير الاعتيادية، والثاني هو وليام جيمس William James 1902 الذي قام بالتجارب الدينية المتنوعة[4].

---

[1] – كارل كوستاف يونغ ، النماذج البدئية واللاوعي الجمعي ، مرجع سابق، ص، ص 66-67 .

[2] – المرجع نفسه، ص 67.

[3] – المرجع نفسه، ص 68.

[4] – المرجع نفسه، ص 68.

وإذا كان اللاعي الجمعي كمخزن للذكريات والأفكار الجمعية وهي وراثية ، تنتقل من جيل إلى جيل وتعود إلى أسلافنا من البشر وحتى إلى الحيوانات [1]، فما هي طبيعته بالتحديد، هل هو ذا طبيعة علمية أم ذا طبيعة فلسفية ميتافيزيقية؟

المطلب الثالث: النماذج البدئية هل هي حقيقة علمية أم افتراض فلسفي؟

لقد أشرنا في العنصر السابق إلى الارتباط الوثيق بين اللاوعي الجمعي والنماذج البدئية، ولذلك سنحاول مناقشة الفكرتين معا. فهل اللاوعي الجمعي والنماذج البدئية هي حقائق علمية أم افتراض فلسفي؟

قد طرح يونغ السؤال هل مفهوم الأنيما – وهي أحد النماذج البدئية– فرضية نظرية أم مبدأ تجريبي؟

أجاب يونغ بأنها مبدأ تجريبي يعبر عن سلسلة الظواهر النفسية المترابطة أو المتماثلة، والقول بأن الأنيما فرضية نظرية أو أسطورية يُعد من الأحكام المسبقة التي تنافي روح العلم وسبب ذلك هو الجهل بهذه الظواهر، بالإضافة إلى الاقتصار فقط على الدراسة الطبية الجامدة ، والتي تُغفل وضع هذه الظواهر ضمن التجربة الإنسانية الكونية فالطبيب يتعامل مع النفس من منطلق المعارف التي اكتسبها وليس كما تظهرها الحياة من منطلق تجارب متعددة تمتدّ إلى الكون كله ، فإذا أردنا فهم النفس ينبغي أن نستحضر العالم كله كما يرى يونغ[2].

لا يعني ذلك عدم وضع حدود للظواهر، وإنما عندما نتعامل مع ظاهرة معقدة ينبغي أن نُوسّع أفق معرفتنا إلى حقول معرفية أخرى وتجارب إنسانية متعددة.

---

[1] – كارل كوستاف يونغ، البنية النفسية عند الإنسان، تر: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا، (د.ط)، 1994، ص 77.

[2] – كارل كوستاف يونغ، النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص 75.

إن معرفة سيكولوجيا العُصاب دون أن يكون لدينا خلفية معرفية عن سيكولوجيا البدائيين والأساطير والدين المقارن وتاريخ الأدب لا يمكن إلا أن نصل إلى نتائج سطحية ومشوهة في غالب الأحيان[1].

وكمثال على ارتباط الظواهر الفيزيائية بالعمليات النفسية وعلاقة ذلك بالأساطير هو نظرية ديموقريطس الذرية وبحسب الأدوات العلمية المتوفرة في ذلك الزمن لم يكن يراقب الانقسام الذري ، بل كان يعتمد على المفهوم الميثولوجي لأصغر الأجزاء والذي كان السكان الأصليين لأستراليا على معرفة به كونُه أصغر الأجزاء المتحركة[2].

يرى يونغ أن الفلسفة الطبيعية القديمة قامت بإسقاطات النفس على الظواهر الطبيعية الخارجية، ولكن السؤال الذي يمكن طرحه كيف استطاع ديموقريطس أن يطلق اسم "الذرات" مع العلم أنه هو أول من اكتشف هذه الفكرة ولم تُعرف الذرات بالمفهوم العلمي التجريبي إلا في العصر الحديث؟

إن هذه الفكرة لها أصل في الأفكار النموذجية البدئية وهي صور بدائية ليست انعكاسا لأحداث فيزيائية.

ينتقد يونغ النظرة المادية للنفس والتي ترى بأن العمليات النفسية ما هي إلا انعكاس لأحداث فيزيائية وكيميائية، ويرى بأنه لا يوجد أي دليل لهذه الفرضية بل العكس توجد حقائق أن النفس تُترجم عمليات نفسية إلى صور من الصعب أن نقول أن لها علاقة بالأحداث الفيزيائية[3].

---

[1] – كارل كوستاف يونغ، النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص 76.

[2] – المرجع نفسه، ص 76.

[3] – المرجع نفسه، ص 77 .

إن الفرضية المادية تنظر إلى النفس بشيء من التبجح الميتافيزيقي ولذا ينبغي أن نعترف مقابل ذلك بجهلنا بطبيعة النفس Psyche[1].

والنفس(*) من منظور يونغ نوعان: نفس ذاتية يمثلها الوعي الذي يخضع لإرادتنا، وهناك نفس موضوعية يمثلها اللاوعي ولها تأثير جوهري، وتظهر محتويات اللاوعي تشابها عند كل فرد بالطريقة التي تتمثل بها المخيلة، ومن الأدلة الأساسية لهذه الفرضية هو التشابه الكوني لما أسماه يونغ بالنماذج البدئية بسبب نوعيتها كصور أولية[2].

وجدير بالتنبيه هاهنا أننا لا نهدف من هذا التحليل إخضاع مفاهيم اللاوعي الجمعي والنماذج البدئية لمعايير العلم التجريبي الصّارم، بل نسعى أكثر إلى تحديد موقعها الإبيستمولوجي لها ضمن الحقول التأويلية والرمزية للمعرفة.

لا نستطيع أن نحكم على نظرية ما بأنها علمية إلا إذا وضعناها في محلّ التفنيد؛ أي أن نكون حريصين على ما يفنّدها أكثر من حرصنا على إثبات صحّتها، وهذا هو منطق قبول النظريات العلمية حسب كارل بوبر Karl Popper(*) والذي عُرف بمبدأ القابلية للتكذيب Falsifiability Principle ، يقول بوبر في هذا السياق : " يقال للنظرية إنها إمبريقية – تجريبية – أو قابلة للتكذيب إذا قُسّمت كل القضايا الأساسية الممكنة بغير غموض إلى الفئتين الفرعيتين غير الفارغتين الآتيتين : فئة كلّ القضايا الأساسية

---

[1] – كارل كوستاف يونغ، النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص 77.

(*) لا تعني النفس عند يونغ فقط العقل والروح، بل تشير إلى الكل النفسي بمعنى مجموع العمليات الواعية واللاّوعية التي تشكّل شخصية الإنسان، ويتشمل النفس: الوعي واللاوعي الشخصي، واللاوعي الجمعي.

[2] – كارل كوستاف يونغ، النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص 78 .

(*) فيلسوف علم نمساوي ولد في1902، درس الرياضيات والفيزياء والفلسفة في جامعة فيينا، وصار أستاذا للمنطق في جامعة لندن، اتجاهاته قريبة من حلقة فيينا مع أنه لم يكن عضوا فيها، يرى أن الاستقراء ليس طريقا لليقين، وأن إمكان التحقق التجريبي لا يصلح الاستدلال به، بل استبدله بمبدأ القابلية للبطلان، من مؤلفاته: المجتمع المفتوح وأعداؤه، عقم المذهب التاريخي، منطق الكشف العلمي. (عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ج1، ص 371)

التي لا تتّسق معها ، ونحن نطلق عليها فئة المكذِّبات بالقوة ، وفئة كلّ القضايا الأساسية التي لا تناقضها(...)، تكون النظرية قابلة للتكذيب إذا كانت فئة مكذِّباتها بالقوة غير فارغة "[1].

وتوضّح "باتريشيا تشرشلند" Patricia Churchland مبدأ القابلية للتكذيب بمثال، إذا قلنا "جميع النباتات تتكاثر جنسيا" فإنني مطالب أن أبحث عن الشواهد المؤيّدة لفرضيتي، وسيكون من اليسير أن أنزل إلى الحديقة فأبحث عن الزنابق بأنواعها الستمائة والأربع وستين فأجدها تتكاثر جنسيا، والبنفسجات بأنواعها التسعمائة وثلاث وخمسين فأجد أنها تتكاثر جنسيا، وهكذا سأجمع من الشواهد الموجبة الكثير منها ، ولكن لو اطّلع أي عالم نبات على عملي هذا فإنه لن يلتفت إليه، ببساطة لأنني لم أحاول البحث عن حالات مكذّبة لفرضيتي فينبغي عليّ أن أبحث أكثر في أنواع الأعشاب الأخرى عن أمثلة مضادّة، إن ما يجعل النظرية علمية حسب بوبر هو أن يكون في استطاعتي أن أفنّد فرضيتي[2].

إذا أردنا أن نختبر فرضية اللاوعي الجمعي عند يونغ وفق مبدأ قابلية التكذيب فنلاحظ أن يونغ نفسه كان يسعى دائما إلى إثبات صحّة فرضيته ويمكننا أن نعرض ثلاث حجج لذلك:

- **الحجة الأولى:** أن اللاوعي الجمعي يرتبط بالنماذج البدئية ارتباطا وثيقا ومن أجل أن يبين يونغ هذه الفكرة يستند إلى حضورها في حقول معرفية أخرى متعددة وفي كل مكان ففي حقل السيكولوجيا البدائية يطلق عليها أفكارا، وعند ليفي بروهيل Lev

[1] - عادل مصطفى، كارل بوبر مائة عام من التنوير، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط1، 2002، ص56.

[2] - المرجع نفسه، ص 58.

Vygotsky تقابل " التمثيلات الجمعية "، ويطلق عليها " فئات المخيلة " في مجال الدين المقارن ، وعند أدولف باستين Adolf Bastien تعرف بـ " العناصر" أو " الأفكار البدائية " وبما أن فكرة اللاوعي الجمعي كانت حاضرة في هذه الحقول المعرفية السابقة الذكر عُرفت وتمت تسميتها منذ زمن بعيد ، إذن يمكن تعريف اللاوعي الجمعي حسب يونغ بأنه " شكل سابق للوجود "[1].

يفترض يونغ بأنه ذو طابع كوني ينتقل عن طريق الوراثة ويتكون من أشكال سابقة للوجود يطلق عليها " النماذج البدئية " قد تظهر على سطح الوعي بشكل ثانوي[2].

إن القول بأن اللاوعي الجمعي شكل سابق للوجود يظهر في حقول معرفية متعددة، وأنه مشترك بين جميع البشر، وأنه يحتوي على نماذج بدئية بحيث أن كل رمز يظهر في الأحلام أو الأساطير يمكن تفسيره على أنه نموذج بدئي ، هذا يوقعنا في ما بعرف في فلسفة العلم بمفارقة التأييد The Problem of Confirmation ، فقولنا " جميع الغربان سود" هو مكافئ منطقيا للقول بأن "جميع الأشياء غير السوداء ليست غربانا "، وبالتالي قد يوجد دبّ قطبي أبيض مثلا وهو ليس أسود ولا غرابا، إن هذا ما يعرف بمفارقة الغربان أو التأييد بحيث قد تصحّ القضية السابقة حسب المنطق الصوري ، ولكنها لا تعني شيئا علميا، وهكذا يمكن القول عن فرضية اللاوعي الجمعي فكون جميع الرموز والحالات التي تظهر في الأحلام والأساطير تفسّر بالنماذج البدئية يجعلها عقيمة منطقيا ولم تأت بجديد[3]، يقول كارل بوبر : " ذلك أن كل نظرية علمية أصيلة هي نوع من المنع أو الحظر، إنها تمنع أشياء معينة من أن تحدث، وكلّما زاد ما تمنعه النظرية زاد نصيبها من الأصالة العلمية ، أما النظرية التي تسمح بكلّ شيء ، وتُمرّر كل شيء ، وتفسّر

[1] – كارل كوستاف يونغ، النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص 59.

[2] – المرجع نفسه، ص 59.

[3] – عادل مصطفى، مرجع سابق، ص 57.

كل شيء، فهي لا تقول شيئا، ولن تكون نهايتها المنطقية سوى أن تلحق بتحصيلات الحاصل "[1].

– **الحجة الثانية:** ينطلق فيها يونغ من وجهة نظر كل من فرويد Sigmund Freud وآدلر Alfred Adle من كون السيكولوجيا ذات طابع شخصي مسبباتها المرضية شخصية تستند على عوامل بيولوجية، ومن بين هذه العوامل الغريزة الجنسية، هذه الغرائز موجودة عند الإنسان والحيوان، وما يقدم مبررا على صحة فرضية اللاوعي الجمعي حسب يونغ هو أن النماذج البدئية هي صور لاواعية للغرائز نفسها، هي كونية ووراثية وقديمة جدا وليست مجهولة وغامضة وسابقة عن وجود الوعي، وإذا كان فرويد اخترع الغرائز كتفسير للأسباب المرضية للسيكولوجيا وما في هذا الطرح من الجرأة والغموض فإن فكرة اللاوعي الجمعي لا تقلّ جرأة ولا غموضا عنها[2].

إن اللاوعي الجمعي كما يؤكد يونغ ليس مفهوما صوفيا ولا فلسفيا ولا فكريا بل هو مفهوم تجريبي، صحيح سنجد صعوبة في تشخيصه لتداخله مع اللغة والثقافة ورغم هذه العوائق والصعوبات فإن هناك غرائز فردية تشير إلى نماذج بدئية أصلية وعلى السيكولوجيا أن تأخذها بعين الاعتبار[3].

يطالب يونغ في هذه الحجة بالإنصاف النظري من خلال المقارنة بين الفرضيتين اللاوعي الجمعي والغرائز عند فرويد وآدلر، ولكن كارل بوبر ينتقد فرضيات فرويد وآدلر التي يطالب كارل يونغ بمبدأ المقارنة المنصفة بهما، ويرى بوبر أن التحليل النفسي ليس إلا علما زائفا لأنه لا يسمح بالتكذيب : "إن النسق الذي ينتمي إلى العلم التجريبي ينبغي

---

[1] – عادل مصطفى، مرجع سابق، ص 57.

[2] – كارل كوستاف يونغ، النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص 60.

[3] – عادل مصطفى، مرجع سابق، ص 61.

أن يكون في إمكان التجربة أن تكذبه "[1]، فعقدة أوديب التي يجعلها فرويد أساسا لتفسير كل السلوكات النفسية لا يوجد أي دليل على صحة وجودها ، ثم إنه لا توجد حالة واحدة تكذّب هذا الافتراض ، بينما في المقابل كل الحالات تفسّرها هذه العقدة ، وهذا ما يجعلها في نظر بوبر نظرية خاطئة[2].

ويستدل أيضا بوبر بما حدث له شخصيا مع آدلر عام 1919 حيث ذكر له قصّة مريض يرى أن فرضيته المتعلقة بمشاعر النقص والدونية لا تنطبق عليه، لكن آدلر سارع إلى إيجاد تفسير لها حسب معيار النقص والدونية، وحينما سأله من أين لك كل هذا اليقين؟ أجابه آدلر: "من خبرتي بألف حالة من هذا النوع ، فلم يزد بوبر أن حدّث نفسه وبهذه الحالة سيدي تغطي خبرتك ألف حالة وحالة ، كم يدعو الأمر إلى السخرية أن يدّعي أحدُنا الخبرة بحالة دون أن يراها"[3].

فإذا كان بوبر ينتقد بالتحديد فرويد وآدلر، ويرى بأن نظريتهما عقيمة كونها تدّعي تفسير كل شيء ولا تفسر أي شيء، فإن الأمر مع يونغ سيصبح أعقد من هذا لأنه سيكون على مستوي جمعي وكوني، ففرويد على الأقل كان يحصر التفسير في الجانب البيولوجي المادي، بينما يونغ يُوسّع التفسير ليصبح جماعيا كونيا، وهو ما يؤكد نقد بوبر أن هذا يدخل في إطار العلم الزائف.

– **الحجة الثالثة:** لإثبات صحة فرضية اللاوعي الجمعي يقدّم يونغ مثالا واقعيا يناقش تفسيرات فرويد المتعلقة بلوحة من لوحات ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci

---

[1] – عادل مصطفى، مرجع سابق، ص 61.

[2]– خليدة زكاري، إشكالية التحليل النفسي عند كارل بوبر، مجلة دراسات فلسفية، جامعة الجزائر ، المجلد 10، العدد 10، 2014، ص12.

[3] – محمد محمد قاسم، كارل بوبر نظرية المعرفة في ضوء المنهج العلمي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 1982، ص 210.

(1452- 1519) وهي لوحة القديسة حنة مع مريم العذراء وولدها يسوع المسيح، فالتفسير الذي قدمه فرويد هو أن الفنان لديه والدتان وهو تفسير سببي شخصي كما يرى يونغ، فإذا أخذنا هذا التفسير سنجد أن هذه الفكرة حاضرة في كثير من المجالات كالأساطير والأديان وهي فكرة الأم النموذجية التي يرى يونغ أنها نموذج بدئي[1].

فكرة النسب المزدوج وهو أن تكون سلالته من أبوين بشريين وسماويين متجسدة ومتكررة عند كثير من الشعوب والأساطير والأديان.

فعند هرقل حصل على الخلود لأن " هيرا " تبنته دون قصد، وعند اليونان كان أسطورة، وعند المصريين هو طقس من الطقوس ففرعون ولادته بشرية وسماوية، والمسيح مولود مرتين، كما ارتبطت الولادة الثانية ببعض العلوم كالطب في بداياته كانت وسائله سحرية للعلاج، وكانت فكرة سائدة في فلسفة العصور الوسطى، وعند الأطفال تظهر هذه الفكرة كمخيال يظهر عند عدد كبير منهم بأن والديهم ليسوا حقيقيين وإنما هم مثربين لهم فقط[2].

ما يريد يونغ إثباته أن فكرة الولادة الثانية وجدت في كل زمان ومكان ولا يمكن اختزال تفسير فرويد في وجود والدتين لدافنشي بالضرورة وإنما هو فقط رسَم ما كان يؤمن به الملايين من قبله فهل كل الفنانين الذين رسموا الموضوع نفسه كان لديهم والدتان فعلا؟[3].

[1] – كارل كوستاف يونغ، النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص 61.

[2] – المرجع نفسه، ص 62.

[3] – المرجع نفسه، ص 63.

في حقل العُصاب Neurosis[*] يلجأ المحلل النفسي لمريض لديه عقدة الأم إلى تفسير هذا العُصاب بأن لديه والدتين فعلا وهو تفسير بسيط وشخصي وزائف ولا يقدم معرفة عميقة بالنفس –حسب يونغ– فسبب العُصاب من منظوره هو تنشيط فكرة نموذج الأم المزدوجة البدئي، واستحضار النموذج البدئي لتفسير العُصاب لدى المريض ينبغي أن يكون ذلك عندما تتكرر العُصابات عند عدد من المرضى بحيث تصبح ظاهرة اجتماعية، فإننا إذا اعتبرنا المسألة شخصية فقط سيُعيقنا ذلك في التنبؤ بمصير الأمم العظيمة لأن تغير الأمم مرتبط بالتغيرات النفسية للأفراد، فإذا ظهرت العُصابات عند عدد من المرضى يعني ذلك تفسيرا هو تنشيط لقوى خطيرة تختبئ خلف نماذج بدئية مع آثار لا يمكن التنبؤ بها[1].

---

[*] يشير إلى إصابة نفسية المنشأ تكون فيها الأعراض تعبيرا رمزيا عن صراع نفسي يستمدّ جذوره من التاريخ الطفلي للشخص، ويشكّل تسوية ما بين الرغبة والدفاع ، أنظر (جان لابلانش ، بونتاليس ، معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر: مصطفى حجازي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط1 ، 1985 ص 329).

كان أول من أدخل مصطلح العصاب إلى الطب هو الطبيب الأسكتلندي وليم كولن عام 1977، ثم ظهر لاحقا عند فرويد وفسّره مركّزا على الأسباب المولّدة للمرض بأن عبارة عن دفاعات لاشعورية تواجه الأنا حينما يريد كبت بعض المواد ولا يريدها أن تظهر وهذه المواد مرتبطة بالتاريخ الطفلي للشخص، وحينما يفشل الكبت تظهر هذه الأعراض. أنظر(فرج عبد القادر طه وآخرون ، معجم علم النفس والتحليل النفسي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، ط1 ، دس، ص 280).

أما بالنسبة لمدلوله عند يونغ فهو يتفق مع فرويد بأنه ناتج عن صدمة معيّنة ترجع إلى المريض نفسه، ولكنّ يونغ بعد دراسته لموضوع التفرّد وصل إلى نتيجة تلخّص في قوله: "إن العصاب قد لا تكون له أسبابٌ مرَضيةٌ، كما ينهض بدور إيجابي في تنمية الفرد. وقال إن الواضح في معظم الحالات أن السبب الأوّل للعصاب يرتبط بفقدان المعنى والقيمة" انظر (محمد عناني، علم النفس التحليلي عند كارل كوستاف يونغ دراسة ومعجم، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط1، 2022، ص 208).

[1] – كارل كوستاف يونغ، النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص 66.

النماذج البدئية موجودة في بنيتنا النفسية تظهر في البداية كأشكال وصور فارغة من المحتوى إذا توفرت الشروط المناسبة لظهور النموذج البدئي يتم تنشيطه فيظهر التسلط لدافع غريزي دون منطق وإرادة مما يعني صراع أي حالة عُصاب[1].

في نقد بوبر للمذهب التاريخي الذي يفسر الظواهر الاجتماعية بطريقة كلية، بمعنى أننا لا يمكن فهم الأفراد إلا إذا درسنا تاريخ الجماعة فإذا تمكنا من ذلك استطعنا فهم الأفراد في حالتهم الراهنة وبالتالي يسهل توقع مستقبلهم، هذا من وجهة نظر التاريخيين الكليين، أما نقد بوبر فيرى أن الأفراد يمكن أن يؤثروا في الجماعة ككل ، ثم إن المجموعات تتغير بتغير أفرادها فعلى سبيل المثال المجموعة التي تشكّل من "أ" و "ب" تختلف عن المجموعة المكونة من "ب" و "ج"، فالجماعة الأصلية المكونة من أفراد معينين تختلف عن جماعة أخرى، ولتكن مثلا جماعة راهنة لاختلاف أفرادها، وهذا يجعل من الصعب تطبيق تفسير كلي، بمعنى أن دراسة تاريخ الجماعات لا يؤدي بالضرورة إلى فهم الأفراد لأن الأفراد يتغيرون[2].

فنقد يونغ لفرويد سابقا فيما يتعلق بلوحة دافنشي المتمثّل في التصور الاختزالي الفرويدي وتفسير اللوحة تفسيرا شخصيا سببيا، هو ما جعل يونغ يوسّع التفسير ليعود إلى الجانب التاريخي المتمثّل في اللاوعي الجمعي الذي يحتوي على نماذج بدئية، بمعنى لا يمكن أن نفسّر لوحة دافنشي إلا في سياق كلي شامل وهو أنها تعد رمزا يعبّر عن الأم النموذج بدئية والذي ينتمي إلى اللاوعي الجمعي.

---

[1] – كارل كوستاف يونغ، النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص 66.

[2] – كارل بوبر، عقم المذهب التاريخي " دراسة في مناهج العلوم الاجتماعية "، تر: عبد الحميد صبرة، دار المعارف، الإسكندرية، ط1، 1959، ص 34.

ويمكن أن نقول مع بوبر، ليس بالضرورة أن تفسّر اللوحة بالروح الجماعية الكونية التي ينتمي إليها دافنشي، لأن هذه فرضية لا يمكن التحقق منها تجريبيا ، ولا تخضع لمبدأ التكذيب، يقول كارل بوبر وهو ينتقد النظرة الكلية للمذهب التاريخي: "نلاحظ أن النظرية المشهورة القائلة بوجود روح جماعي يحمل التقاليد الجماعية ، هذه النظرية وثيقة الصّلة بوجهة النظر الكلّية"[1].

هذا النقد وإن كان موجّها بالدرجة الأولى لنظرية الوعي الجماعي التي قال بها إميل دوركايم Émile Durkheim، إلا أن ذلك في نظرنا قد ينطبق على اللاوعي الجمعي اليونغي، بمعنى لا يمكن أن نفسر سلوك الأفراد بدراسة تاريخهم الجماعي سواء كان ذلك واعيا أم لاواعي.

لكن بوبر لا ينفي ما للتصورات النفسية الفرويدية من معنى وأنها تساهم في فهم الإنسان، والأمر نفسه ينطبق على فكرة اللاوعي الجمعي، يقول: "هكذا كنت أشعر أننا إذا كنا بإزاء نظرية ما، ووجدنا أنها غير علمية، أو أنها ميتافيزيقية إن شئنا القول فإن هذا لا يعني أنها غير ذات أهمية أو دلالة، أو يعني بأنها بلا معنى أو هراء"[2].

إنّ عدم قابلية هذه المفاهيم للتكذيب الذي يحدّده كارل بوبر، لا ينفي عنها قيمتها المعرفية، بل يحدّد موقعها الإبيستمولوجي بأنها لا تنتمي إلى العلم الوضعي، وإنما تدخل في أفق الفهم الرمزي والتأويلي.

لقد توصّلنا من خلال هذه المناقشة بأن اللاوعي الجمعي والنماذج البدئية ليست نظرية علمية بالمفهوم البوبري، فهل يمكن إذن اعتبارها فكرة فلسفية؟

---

[1] – كارل بوبر، عقم المذهب التاريخي "دراسة في مناهج العلوم الاجتماعية "، مرجع سابق، ص 36.

[2] – عادل مصطفى، مرجع سابق، ص 77.

يرى ليساندرو جيندرو أن: "يونغ قد تحدّث عن اللاوعي بطريقة مشابهة للأفكار الأفلاطونية "[1]، وهو ما يعترف به يونغ نفسه بقوله: "أن مصطلح النموذج البدئي هو إعادة صياغة تفسيرية للتعبير الأفلاطوني المميز للشخصية ذات المعرفة والثقافة "[2]. فيا ترى هل حقّا يعرض يونغ أفكاره عن اللاوعي الجمعي والنماذج البدئية بطريقة شبيهة بعرض أفلاطون للأفكار؟

يرى يونغ : "أنه ليس هناك فكرة أو وجهة نظر هامة لا تحتوي سوابق تاريخية، وفي النهاية فقد تأسّست جميعها على أشكال نموذجية بدئية، تعود إلى زمن لم يكن الوعي فيه يفكّر بل كان يدرك ويفهم فحسب "[3]، وهو يقصد هنا الأفكار الأبدية لأفلاطون كمثال يريد أن يبرهن به على أن هذه الأفكار مع أنها مثالية أزلية من عالم المثل أي مفارقة للعالم المحسوس ، إلا أنها تنعكس في شكل رموز وصور يراها الناظر في أحلامه[4].

سنحاول اختبار هذا الادعاء بمثالين: الأول عن يونغ وهو يستعرض كيفية عمل اللاوعي وكيفية ظهور النموذج البدئي، والثاني لمحاورة فيدون والتي يستعرض فيها أفلاطون فكرة خلود النفس والصراع بين الخير والشر.

– أما **المثال الأول** فهو عبارة عن حلم رآه شاب لاهوتي كان يعاني من مشكلة حول معتقداته الدينية لم يكن يونغ على معرفة به ، رأى الشاب في الحلم شيخا عجوزا يرتدي زيّا أسودا عرّف بنفسه بأنه الساحر الأبيض ، تحدّث معه طويلا ، وكان من بين

---

[1] – ليساندرو جيندرو، الاختلاف والمساواة " تناقضات اللاوعي الجمعي، تر: زينب سعيد، 14 مارس 2022، مركز التكامل للدراسات والأبحاث، الموقع الإلكتروني: https://www.takamoul.org

[2] – كارل كوستاف يونغ، النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص 11.

[3] – المرجع نفسه، ص 48.

[4] – المرجع نفسه، ص47.

ما قال له: "ولهذا فنحن بحاجة إلى مساعدة الساحر الأسود"[1]، وبينما هم كذلك إذ فتح باب فيدخل منه شيخ عجوز آخر يرتدي زيّا أبيض عرّف نفسه بالساحر الأسود يطلب نصيحة من الساحر الأبيض ثم ينظر إلى الشاب الحالم باستفهام، فيقول له الساحر الأبيض: "نستطيع أن نتكلم بحرية إنه بريء"[2]، بدأ الساحر الأسود يروي قصته ، لقد كان في أرض بعيدة يحكمها ملك كبير في السن حينما أوشك على الموت بحث في القبور والتي كانت عتيقة ، عن قبر لنفسه ، فوجد قبر فتاة عذراء بحسب الأسطورة، فأمر الملك بفتح القبر من أجل تجهيزه، فعندما تعرّض الرفات إلى ضوء النهار عاد فجأة إلى الحياة وتحوّل إلى حصان أسود فانطلق نحو الصحراء يجري وفجأة اختفى بها، فتعقبه الساحر الأسود مدة من الزمن حتى عبر إلى الجهة الأخرى، حيث أصبحت الأرض خضراء"[3].

فوجد الحصان يرعى العشب، وهناك وجد مفاتيح الفردوس المفقود، وهو ما أراد الساحر الأسود أن يطلب مساعدة الساحر الأبيض لأنه لم يدر ما يفعل، بعد هذا استيقظ الحالم عند هذه اللحظة[4].

يعرض يونغ هذا الحلم من أجل البرهنة على كيفية عمل اللاوعي الجمعي وكيف تظهر النماذج البدئية في الأحلام، وكيفية عمل الأضداد والتصالح بين اللاوعي والوعي، فالشيخ العجوز يرمز إلى النموذج البدئي الحكيم، أما الساحر الأسود والحصان الأسود فهما نصفا شيطانين ، والساحر الأبيض المرتدي للرداء الأسود ، والساحر الأسود المرتدي للزي الأبيض يرمزان إلى عمل الأضداد داخل الأحلام ، فالأول رمز للخير

---

[1] – كارل كوستاف يونغ، لنماذج البدئية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص 48.

[2] – المرجع نفسه، ص 48.

[3] – المرجع نفسه، ص 48.

[4] – المرجع نفسه، ص 49.

الذي قد ينقلب إلى شر ، والثاني كذلك رمز للشر الذي قد يتحول إلى الخير ، وكذلك يرمز الساحر الأسود والحصان إلى الظل ، والساحر الأبيض يرمز إلى الأنا الواعية ، وحوار الساحر الأسود مع الأبيض هو رمز التصالح بين اللاوعي و الوعي[1].

إنّ مقاربتنا للنماذج البدئية اليونغية بأفكار أفلاطون، وما لاحظناه من تقارب بينهما، يفرض علينا التمييز بين المستويين: المستوى الفلسفي الميتافيزيقي، والمستوى النفسي الرمزي، بمعنى أن هذا التقارب ليس تطابقا ميتافيزيقيا بالمعنى الأفلاطوني الصّارم، بل هو تقارب بنيوي رمزي.

– أما **المثال الثاني:** فهو محاورة فيدون Phaedo فقد ساقها أفلاطون ليستعرض من خلالها اللحظات الأخيرة لسقراط وأحداث محاكمته، والأحاديث الأخيرة لسقراط قبل تجرّعه للسم،

يقول أفلاطون على لسان سقراط حينما سأله " كيبيس" عن نظمه للشعر على غير عادته فقال سقراط مجيبا : "إنني نظمت هذه القصائد ، لأنني كنت أعلم جيّد العلم أن الأمر ليس سهلا، بل كان ذلك بغرض اختبار مغزي بعض أحلام معيّنة، وحتى أُخلّص ضميري، إذا كان هذا هو نوع الموسيقى التي كانت تأمرني تلك الأحلام بالاشتغال بها مرارا (...) فكثيرا ما دعاني في حياتي السابقة نفس الحلم ظاهرا تحت هيئة أو أخرى، ولكنه كان يقول نفس الشيء: يا سقراط اشتغل بالموسيقى وأنتج هذا"[2]، ترى ما الذي

[1] – كارل كوستاف يونغ، لنماذج البدئية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص، ص 50–51.

[2] – أفلاطون "فيدون" في خلود النفس، تر: عزت قرني، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2001، ص، ص 110–111.

يجعل سقراط يتحدث عن الأحلام والشعر وهو ينتظر مصيره المحتوم؟ يرى يونغ بأن الأحلام هي لغة اللاشعور التي من خلالها تظهر النماذج البدئية [1].

كان سقراط يرى في أن الحلم هو رسالة إلهية من حياته السابقة تأمره بالاشتغال بالموسيقى، وبما أن الفلسفة هي أعلى ألوان الموسيقى ، فكان واجبا عليه أن يطيع الأمر وينفّذه قبل نهايته [2]، وهذا ما عبّر عنه يونغ: يجب أن يكون واضحا كفاية بأن فكرتي عن النموذج البدئي حرفيا هي شكل سابق للوجود، ليست فكرة معزولة بل شيئا تمّت معرفته " [3]، وهو ما أشار إليه سقراط بحياته السابقة، ولا شك أن الإله هو الذي أمره عن طريق الحلم بتعلم الموسيقى –الفلسفة– في هذه المحاورة يطرح كيبيس سؤالا على سقراط فيما يخص خلود النفس، وكيف تظل النفس موجودة بالفعل بعد مفارقتها للجسد، وتتمتع بالنشاط والتفكير ؟[4].

فيجيب سقراط بما يُعرف عند شراح أفلاطون ببرهان الأضداد، يقول: "فليمتدّ بحثنا (...) إلى كلّ ما هو ذي نشأة وتكوّن، ولننظر إن كان كلّ أولئك ينشأون على هذه الطريقة، الأضداد من الأضداد، وليس من شيء آخر، فيكون للجمال مثلا ضدّ هو القبح فيما نقول، وللعدل ضدّ هو الظلم، إلى غير ذلك من آلاف الأمثلة، إن كانت هناك ضرورة تقضي بأنه إذا كان هناك ضدّ، فإنه لا ينشأ هو نفسه من أيّ شيء آخر إلاّ من ضدّه نفسه، مثلا حينما يصير شيء ما كبيرا، أليس هناك ضرورة ما تقضي بأنه كان صغيرا من قبل أن يصير بعد ذلك كبيرا "[5].

---

[1] – كارل كوستاف يونغ، النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص 48.

[2] – أفلاطون، " فيدون " في خلود النفس، مرجع سابق، ص 112 .

[3] – كارل كوستاف يونغ، النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص 59 .

[4] – أفلاطون " فيدون " في خلود النفس، مرجع سابق، ص 135 .

[5] – المرجع نفسه، ص 135.

وهكذا يمضي سقراط في بيان الأضداد وكيف تنشأ من بعضها البعض، فالصغير من الكبير ، والكبير من الصغير، والقوي من الضعيف ، والسّريع من البطيء، والسيّء من الأحسن ، والعدل من الظلم، بمعنى : أنَّ كل شيء ينشأ على تلك الطريقة ، أي الأشياء المتضادّة من أضدادها "[1]، فكلّ ضدّ ينشأ من الضدّ الآخر، وكل من هذين الضدّين له نشأتان، فهما يبادلان النشأة، فالصغير ضدّ الكبير، والصّغير كان كبيرا من قبل، ثم يصير بعد ذلك صغيرا ، ونفس الشيء بالنسبة للمتصل والمنفصل، والبارد والسّاخن، وكذلك الأمر بالنسبة لليقظة والنوم، فالنوم ضد اليقظة، وكما أن النوم له نشأتان فكذلك لليقظة نشأتان، فالنوم تنشأ منه اليقظة ثم اليقظة ينشأ منها النوم، وهكذا بالنسبة لليقظة فلها أيضا نشأتان[2]، وكما أن الحياة ضدها الموت، فكل منهما ينشأ من الآخر، وكل واحد من هذين الضدين له نشأتان، ويتبادلان الأدوار، وكلّ حيّ يخرج منه الميّت ، والميّت يخرج منه الحيّ ، فكل الكائنات الحيّة والبشر ينشأون من الميّت ، وبما أن نفوسنا تكون في هاديس (عالم آخر) ثم تنشأ عنها واقعة الموت ، وبما أن لكل شيء ضدّ فلا بدّ أن ينشأ منه ضدّ آخر للموت ، وهو البعث . [3]

من خلال المثالين السابقين يتبيّن لنا صحّة إدعاء ليساندرو جيندرو بأن يونغ يعرض النماذج البدئية بطريقة تشبه عرض أفلاطون لعالم المثل، ويمكن القول أن هذه الأفكار وإن كان يونغ يدّعي أنها مفاهيم تجريبية وليست صوفية أو فلسفية إلا أنها أفكار قد سبق لفلاسفة سابقين التطرّق إليها، ولعلّ ما يعزّز هذا الطرح هو أن النماذج البدئية كمصطلح ظهر في الفترة الهلينستية وكان يدل على صورة الله في الانسان، ونجده مذكورا عند إيرينيئوس Irenaeus للدلالة على نسخ الأشياء من النماذج البدئية من طرف خالق

[1] – أفلاطون " فيدون " في خلود النفس، مرجع سابق، ص 135.

[2] – المرجع نفسه، ص 136.

[3] – المرجع نفسه ص 137 .

الكون، ويقصد به مبادئ الأفكار عند القديس أوغسطين Augustine[1]، واستخدم ليفي بروهيل مصطلح représentation collectives التمثلات الجمعية وكان يعني به العنصر الرمزي في الرؤية البدائية للعالم[2].

كما أننا نجد مصطلح اللاوعي ظهر في فلسفة إدوارد هارتمان Eduard Hartmann (1842–1906) في كتابه المشهور بعنوان " فلسفة اللاوعي" Philosophy of the Unconscious والذي حاول التوفيق بين إرادة شوبنهاور و تصوّر هيغل، فبما أن إرادة شوبنهاور هي إرادة عمياء لا يمكن أن تنتج عالما غائيا، وأن تصّور هيغل لا بدّ أن يتموضع في عالم واقعي، فإذن الحقيقة الواقعية النهائية حسب هارتمان لا بدّ أن تكون إرادة وتصوّرا في نفس الوقت، ولكنّ هذه الحقيقة ليست واعية ، لذا فقد استعار هارتمان من شيلينغ Schelling فكرة أن هناك تصوّرا لاواعي خلف الطبيعة ، فإذن إرادة شوبنهاور تكشف عن نفسها في الألم والشر، أما التصوّر اللاواعي فيكشف عن نفسه في التقدّم نحو الوعي، كما أن هارتمان حاول التأليف بين تشاؤمية شوبنهاور وتفاؤلية ليبنتز Leibniz ، فالعالم بوصفه إرادة يدعو إلى التشاؤم، أما العالم بوصفه تمثّلا فيدعو إلى التفاؤل[3].

وعلى الرغم أن هذا الظهور المتعدد لمصطلحات اللاوعي الجمعي والنماذج البدئية في حقول مختلفة، وعند فلاسفة كثيرين، فإن يونغ يستخدم هذا كحجة يعزّز بها نظريته، ولكن يمكن القول أن هذه الأفكار هي فلسفية عبّر عنها يونغ بطريقة نفسية رمزية.

[1] – كارل كوستاف يونغ، النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص 11.

[2] – المرجع نفسه، ص 16.

[3] – عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ج1، ص530.

المبحث الثاني: التمثّل الأسطوري للعالم "من الميثوس الأفلاطوني إلى الأسطورة الرمزية اليونغية"

تتمحور مشكلة هذا البحث حول الأسطورة كنمط من أنماط تمثّل العالم وعلاقة ذلك بالفلسفة ويمكن صياغة المشكلة في السؤال التالي: هل تمثّل الأسطورة معرفة أوّلية للعالم أم مجرّد خيال؟ وكيف تطوّرت هذه الوظيفة عبر تاريخ الفلسفة إلى غاية يونغ؟

المطلب الأول: مفهوم الأسطورة Mythe في الفكر الفلسفي

إذا بحثنا في المعاجم والقواميس والموسوعات لا نكاد نجد تعريفا واحدا محدّدا للأسطورة، فقد تعددت التعاريف بتعدد وجهات نظر أصحابها، وباختلاف ايديولوجياتهم ومدارسهم الفكرية، وموقفهم منها وكيفية توظيفهم لها،

في اللغة العربية إذا أخذنا بترجمة mythe كأسطورة فإنها تعني الحديث الذي لا أصل له [1]، ويعرف " صليبا" الأساطير بقوله: "تتضمن وصفا لأفعال الآلهة، أو للحوادث الخارقة وهي تختلف باختلاف الأمم ، فلكل أمة أساطيرها، ولكل شعب خرافاته الموضوعة للتعليم أو التسلية ، وقيل إن الأسطورة هي التعبير عن الحقيقة بلغة الرمز والمجاز"[2].

ويعرّفها لالاند بقوله: "هي حكاية خرافية شعبية الأصل (...) وتمثّل فيها قوى الطبيعة في صور كائنات شخصية ، ويكون لأفعالها أو مغامراتها معنى رمزي (...) أو هي عرض فكرة أو مذهب في صورة شعرية وروائية مقصودة ، حيث يسود الخيال ويخلط متخيّلاته مع الحقائق الكامنة كأسطورة الكهف"[3].

---

[1] – جميل صليبا، المعجم الفلسفي، مرجع سابق، ص 79.

[2] – المرجع نفسه، ص 79.

[3] – أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، مرجع سابق، ص 850.

من خلال التعريفين السابقين نلاحظ ربط الأسطورة بالخرافة والوهم والخيال ، وهو الرأي الذي رفضه ألكسي لوصيف " في كتابه فلسفة الأسطورة الذي رأى أن "الأسطورة ليست بدعة أو وهما أو نتاج خيال "، وأن هذا من الأوهام التي وقع فيها أصحاب المناهج العلمية الدارسة للميثولوجيا ، فلا يمكن دراسة الأسطورة من وجهة نظر العلم ، أو من وجهة نظر علماء التاريخ الأوروبي الحديث ، فالأسطورة يجب أن تخضع للتحليل لا من خارجها بل من وجهة نظر الأسطورة ذاتها [1]، وقد حاول ألكسي لوصيف أن يطبق هذا المنهج من عدّة زوايا ووصل إلى تعريفات كثيرة للأسطورة ، منها : " أن الأسطورة ليست اختلاقا ، إنما هي تتضمن بنية بالغة الصّرامة والتحديد ، فهي منطقيا، وقبل ذلك جدليا مقولة ضرورية للإدراك وللوجود عموما " [2]، ويرى أيضا في موضع آخر من كتابه أن: " الأسطورة ليست بنية علمية (...) إنما هي علاقة حيّة ذاتية–موضوعية متبادلة، تتضمّن في ذاتها حقيقة خارج علمية خاصّة بها ، حقيقة أسطورية خالصة ، كما وتملك مصداقيتها الخاصّة وبنيتها الخاصّة "[3].

ويرى جون ولسون فرانكفورت John Wilson Frankfurt أن الأسطورة ليست سردا قصصيا شعريا فقط : " إن هو إلا ثوب اختاره البدائي بعناية للفكر المجرّد ، فالصّور لا يمكن فصلها عن الفكر، إنها تمثّل الشكل الذي أصبحت التجربة فيه واعية بذاتها "[4].

---

[1] – ألكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، تر: منذر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 2005، ص 41.

[2] – المرجع نفسه، ص 43.

[3] – المرجع نفسه، ص 70.

[4] – فرانكفورت جون ولسون، ما قبل الفلسفة " الانسان في مغامرته الفكرية الأولى، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1980، ص 16.

وإذا كانت الفلسفة هي شكل من أشكال الفكر كما يرى فرانكفورت فما علاقة الفلسفة بالأسطورة؟

علاقة الفلسفة بالأسطورة:

يتساءل الفيلسوف الفرنسي إميل برهييه Émile Bréhier: هل الفكر الفلسفي في تطوره منفصل عن باقي الحقول المعرفية كالدين والفن والعلم والسياسة؟ أم أن بينهما رابطة وثيقة بحيث لا يحقّ لأي مذهب فلسفي أن يفصل بينهما؟ هل تتطور الفلسفة تطوّرا مستمرّا بحيث لا يوجد هناك تكرار للمشكلات والحلول؟ أم أن الفكر البشري طرح جميع المشكلات والحلول منذ البداية ولا يملك بعد ذلك إلا أن يكرّر نفسه إلى ما لا نهاية؟[1].

وإذا كانت الأسطورة كما يرى البعض هي حقل من حقول المعرفة، وشكل من أشكال التفكير الإنساني فيمكننا أن نتّخذ من هذه الفرضيات ومن تساؤلات "**برهييه**" نقطة انطلاق لبحث علاقة الفلسفة بالأسطورة، هل هناك علاقة بين الفلسفة والأسطورة؟

نجد الآراء متباينة في هذا الموضوع، ونلخّصها في موقفين:

- **الموقف الأول:** الفلسفة كانت نشأتها أسطورية.
- **الموقف الثاني:** بداية الفلسفة كانت عند نقد وتجاوز الأسطورة[2].

أ- **الموقف الأول:** يرى أصحاب هذ الموقف أن الفلسفة مرتبطة بالأسطورة منذ اللحظة الأولى، ومن بين هؤلاء " محمد غلاب " حيث يرى أن الفلسفة وصيلة الثقة في تأسيسها بالفكر الأسطوري ، ثم تطورت بعد ذلك حتى وصلت إلى مرحلة النضج،

[1] – مها عيسا فتاح العبد الله، تأويل الأسطورة في كتابات أفلاطون، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2016، ص 60.

[2] – المرجع نفسه، ص 61.

وفحص الأسطورة ونقدها ومحاكمتها منطقيا ، فما كان منها مقبولا منطقيا قبلته ، ونبذت ما عدا ذلك[1]، وإلى نفس هذا الرأي ذهب زكرياء إبراهيم ناقدا مؤرخي الفلسفة الغربيين الذي أرّخوا لبداية الفلسفة بالفلاسفة الطبيعيين الأوائل ، متسائلا هل انعدم وجود أي نشاط فلسفي قبل المدرسة الأيونية ؟ هل يُعقل أن تبقى البشرية سنين طويلة دون فلسفة؟

ومن هنا فإنه يؤكّد أن الأسطورة قد مهّدت لظهور الفلسفة بحيث أن لكل شعب من الشعوب خرافاته الحيوية التي كانت تُشبع فضوله المعرفية، ولذلك فهو يرفض أن تكون بداية الفلسفة على يد الفلسفة الأيونية، ويستشهد برأي فريدريك هيغل Friedrich Hegel الذي يرى بأن ظهور الفلسفة كان بعد أن فرغت الإنسانية من صراعها مع الطبيعة واشباع حاجاتها المادية، بمعنى أن الأسطورة هي التي ساهمت في بروز الفلسفة[2]، وعلى سبيل المثال فإن البدايات الأولى للفلسفة كان مع طاليس Thales الذي انطلق في تأملاته من المبدأ الطبيعي المتمثّل في : "أن الماء هو أصل الموجودات"[3].

يرى "محمد غلاب" أن طاليس كان متأثرا بالأساطير الهيلينية حيث كانت تعتقد بأن أب الآلهة هو الأقيانوس وقد عبّر عنها هوميروس Homer في القصائد الشعرية المعروفة بالإلياذة ، فطرح مسألة أصل الكون الذي كان من الماء وإن كانا طرحا واحدا إلا أن هناك فرقا بينهما في طريقة التدليل على ذلك، فبينما كان هوميروس يستخدم الخيال والأحلام، فإن طاليس لجأ إلى المحاكمة العقلية والبرهان المنطقي مستعينا بالأدلة العلمية التي حصل عليها[4].

---

[1] – مها عيسا فتاح العبد الله، مرجع سابق، ص 61.

[2] – المرجع نفسه، ص 62.

[3] – المرجع نفسه، ص 62.

[4] – المرجع نفسه، ص 67.

كما يرى كارل ياسبرز Karl Jaspers وكوسقروف Cosgrove أن التطور العلمي نتاج الأسطورة، بحيث أن الأسئلة الوجودية على غرار سؤال النشأة، والموت، ومعنى الحياة، وسر الوجود هي موضوعات طرحها الفكر الأسطوري في البداية وهي موضوعات تتميز بالشمولية، وطرحتها الفلسفة لاحقا، ولكن مع اختلاف الطرحين، فإذا كانت الأسطورة تستخدم الأحلام والخيالات والترميز ، فإن الفلسفة تستخدم المنطق والمحاكمة العقلية[1].

كما أن الأسطورة كما يرى مالينوسكي Malinowski ليست خرافة أو خيالا، بل كان واقعا فعليا تعيشه تلك المجتمعات، فيوجد ماهو واقعي يحمل دلالة ومعنى ، وماهو غرائبي لا يخلو أيضا من معنى ، وهو نفس ما نجده في الفلسفة فهناك خطاب فلسفي يعكس الواقع ، وهناك خطاب متسامٍ عن الواقع[2].

وإلى هذا أيضا يذهب كارل كوستاف يونغ بأن المجتمعات البدائية لم تخترع الأساطير، بل كان ذلك واقعا معاشا حقيقة، فهي لم تكن استعارات مجازية بل كانت تجارب معاشة تحمل معانٍ حيّة، وذلك الارث يعبّر عن شكل من أشكال التفكير عند تلك المجتمعات[3].

ب- الموقف الثاني: أن الفلسفة لم تتطور إلا بعد نقد وتجاوز الفكر الأسطوري قبل ظهور الفلسفة كان للإغريق تصوّرهم الأسطوري للكون وكانوا يعرفون ويتناقلون أسماء آلهة معروفة عندهم كزيوس، أبولون، أثينا، ديونيسيوس ... إلخ.

---

[1] – مها عيسا فتاح العبد الله، مرجع سابق، ص63.

[2] – المرجع نفسه، ص65.

[3] – المرجع نفسه، ص67.

وقد ظهرت أول محاولة تدوينية لتاريخ الآلهة الإغريقية وأساطيرها في حدود 700 ق. م على يد هوميروس وهزيود مما جعلها قابلة للمناقشة والنقد، وكانت أول محاولة نقدية للأساطير قدمها الفيلسوف كسينوفانيس Xenophanes وتتمثل في أن عالم الأساطير يشبه عالم البشر وأن الإنسان يحاول أن يتخيل الآلهة ويُجسدها بشكل بشري تتكلم وتلبس مثل البشر[1].

بداية من هذه المحاولة ظهر في المجتمع الإغريقي طبقتان: طبقة العبيد الذين يزاولون المهن اليدوية، وطائفة أخرى تهتم بالشؤون السياسية والفكرية وتحاول طرح أسئلة فلسفية وكانت هذه أولى محاولات الإغريق البحث عن تفسيرات طبيعية لظواهر طبيعية بعيدا عن التفكير الأسطوري[2].

لقد هاجم أكزانوفان بشدة هوميروس وهزيود لأنهم كانوا يمسكون برقاب الناس عن طريق الأساطير الدينية ، وكان يرى أن هدم هذه الأساطير سيجعل الناس تنصرف عنها، ويتيح له أن يبثّ أفكاره الجديدة[3].

لقد استغل كسينوفانيس محاولة المدرسة الأيونية تأسيس تصور طبيعي للكون بعيدا عن التفسيرات الدينية ، ورغبته الشديدة في القطيعة مع التفسيرات الأسطورية جعلته يُفجر الصراع بين الدين والفلسفة ، وإذا أردنا أن نمكّن للتفسير العقلي لا بدّ من اقصاء مجمع الأولمب الذي كان يضم مجسّمات الآلهة ، والتي كان هوميروس يؤلف الأساطير حولها، كما أن التنوير الذي كان ينشده كسينوفانيس لا يتحقق إلا إذا هدم السيطرة النفسية

---

[1] – جوستاين غاردر، عالم صوفي "رواية حول تاريخ الفلسفة "، تر: حياة الحويك عطية، دار المنى، د.ط، 2002، ص34.

[2] – المرجع نفسه، ص 34.

[3] – مها عيسا فتاح العبد الله، مرجع سابق، ص68.

للأساطير على عقول العامة[1].

يمكن أن نلخّص علاقة الفلسفة بالأسطورة في النقاط التالية:

– في المرحلة اليونانية حيث كانت الفلسفة في طورها التأسيسي كان لا بدّ من نقد الفكر الميثولوجي حتى تتميّز الفلسفة عن أي تفسير أسطوري.

– في القرن التاسع عشر ظهرت محاولات لدراسة الأسطورة كمفتاح لفهم الفكر البدائي ، حيث ظهرت لأول مرة دراسة الأسطورة بطريقة علمية[2].

– في القرن العشرين حيث كان للأسطورة دور في حقول معرفية متعددة فظهرت عند إرنست كاسيرر Ernst Cassirer كشكل من الأشكال الرمزية، وعند مرسيا إلياد Mircea Eliade كمعنى ديني مقّدس. وعند يونغ كرمزية نفسية.

وسنحاول أن نستعرض التطور المفاهيمي للأسطورة بداية من اليونان وصولا إلى دلالتها عند كارل كوستاف يونغ.

[1] – مها عيسا فتاح العبد الله، مرجع سابق، ص 69.

[2] – المرجع نفسه، ص 70.

المطلب الثاني الميثوس عند أفلاطون:

القارئ لنصوص أفلاطون ومحاوراته يلاحظ أنه يلجأ في كثير من الأحيان إلى ذكر كثير من الأساطير، إما أساطير تقليدية ظهرت قبله، أو مصطنعة أي من انتاج خياله ، وفي دراسة شاملة للكاتبة مها عيسى عبد فتاح العبد الله لتأويل الأسطورة عند أفلاطون قسّمت محاورات أفلاطون من حيث توظيفه للأسطورة إلى ثلاث مراحل:

– **الأسطورة في مرحلة الشباب:** كان متأثّرا فيها بسقراط [1]، بل لا نكاد نستطيع في هذه المحاورات الفصل بين أفكار سقراط وأفلاطون ، وإن كان تأثير الأستاذ سقراط بدا جليّا على التلميذ أفلاطون ، نجد في هذه المرحلة محاورتان بارزتان وهما محاورة جورجياس Gorgias والتي تحدث فيها عن أسطورة أخلاقية ليدلّل بها على خلود النفس ومشكلة الخير والشر ، وما تناله النفوس الخيرة من الثواب، والنفوس الشريرة من العقاب[2].

أما المحاورة الثانية فهي محاورة بروتاغوراس Protagoras والتي ذكر فيها أسطورة بروميثيوس، تشير إلى ولادة المخلوقات الفانية، ومشكلة تعلم الفضيلة السياسية والصراع بين الموجودات بسبب غياب فضيلة العدالة والتقوى[3].

– **الأسطورة في مرحلة النضج:** شهدت هذه المرحلة بداية بناء النسق الفلسفي الأفلاطوني ، وظهرت أبرز نظرياته الفلسفية وهي نظرية المثل ، وكان حضور الأساطير مكثّف إذا ما قورن بالمرحلة الأولى[4].

---

[1] – مها عيسا فتاح العبد الله، مرجع سابق، ص 107.

[2] – المرجع نفسه، ص 100.

[3] – المرجع نفسه، ص 108.

[4] – المرجع نفسه، ص 109.

أشار في محاورة مينون Meno إلى أسطورة العقيدة الأورفية للتدليل على خلود النفس، ويتناول فيها مشكلة المعرفة، هل يمكن للإنسان أن يعرف؟ وبيّن فيها نظريته أن الانسان يتذكّر ما كانت الروح قد تعلّمته في العالم اللامادّي، وعن طريق هذه الأسطورة يبرهن على نظريته منتقلا من المجرّد إلى المحسوس.

وفي محاورة المأدبة Symposium تناول فيها أسطورة إيروس "ولادة الحب" جمعت فنونا متنوعة كالفن والأدب والفلسفة، تطرّق فيها إلى مشكلة الحب، مميّزا بين الحب الفاني بين جسدين يتعلق بالحفاظ على استمرار النوع الإنساني، ثم الحب الخالد الذي يدرك الجمال الجزئي ، متدرّجا إلى الأعلى وهو الجمال المطلق الذي يدرك المثل[1].

وفي محاورة فيدون تحدّث أفلاطون عن الأسطورة الجغرافية ومصير النفوس والتي كان موضوعها الأبرز هو النهاية التراجيدية للفيلسوف سقراط، يبيّن من خلالها أفلاطون مشكلة خلود النفس على اعتبار أن سقراط تحدّث فيها عن الخلود وموضوع الحكمة المتجسّد في الرجل المثالي وهو سقراط في آخر يوم من حياته[2].

أما في محاورة الجمهورية فقد كان ذكر الأساطير كتوجّه أخلاقي بغرض إصلاح النفس والمجتمع ، أشار إلى أسطورة خاتم جيجس والتي موضوعها هو تحليل النفس الإنسانية وميلها إلى العدوان إذا ما أتيحت لها الفرصة في ذلك[3].

تطرّق فيها أيضا إلى أسطورة أبناء الأرض استقاها أفلاطون من قصة فينيقية يتمحور موضوعها حول تقسيم المجتمع إلى طبقات تبعا لتمايز المعادن، وأن هذا التفاضل بينهم هو من عمل الإله، فمنهم طبقة الحكام ويقابلها معدن الذهب، ثم طبقة

---

[1] – مها عيسا فتاح العبد الله، مرجع سابق، ص 114.

[2] – المرجع نفسه، ص116.

[3] – المرجع نفسه، ص 121.

الجنود ويقابله معدن الفضة، ثم طبقة العبيد ويقابلها معدن النحاس والحديد، وقد ذكر هذه الأسطورة لغرض إقناع العامة بالطبقية وأنها مسألة إلهية، وحتى يحافظ أفلاطون على المجتمع الطبقي ولا ينتقل أي فرد من طبقة لأخرى[1].

وفي أسطورة الكهف يتحدّث فيها أفلاطون عن أهمية التعليم بالنسبة للنفس وكيفية إدراكها لصورة الخير وأن النفس متى ما أدركت هذا الخير المطلق فقد أدركت كل جميل وباهٍ، ويذكر أفلاطون بعد أسطورة الكهف، أسطورة "آ" ابن أرمينيوس والتي كان موضوعها حول عقاب النفس وثوابها[2].

أما في محاورة فايدروس Phaedrus التي كان موضوعها هو الحب وطبيعة النفس وفنون الخطابة وغيرها من الموضوعات، أشار فيها إلى أسطورة المركبة المُجنحة، حيث صوّر فيها تقسيمه الثلاثي للنفس: نفس عاقلة ، وغضبية، وشهوانية، بالهوس يستطيع المرء معرفة المثل، ولا يحصل ذلك الهوس إلا بسيطرة العنصر الأرقى في النفس، من أجل أن يتمتّع الإنسان بحياة فاضلة وسعيدة، فإذا كان الناس في نهاية حياتهم استردّوا أجنحتهم وطاروا بها إلى موطنهم الأصلي[3].

– **الأسطورة في مرحلة الشيخوخة:** يظهر فيها بشكل واضح استقلال أفلاطون التام عن أفكار سقراط ، تتّصف محاورات الشيخوخة بالتكلّف والحرفية وذلك راجع إلى تغير الجمهور المخاطَب حيث كانت محاوراته موجّهة إلى زملائه في الأكاديمية وطلابها، بالإضافة إلى لجوئه في بعض الأحيان إلى شخصيات خيالية كما يرى إميل برهييه،

[1] – مها عيسا فتاح العبد الله، مرجع سابق، ص 122.

[2] – المرجع نفسه، ص 123.

[3] – المرجع نفسه، ص 125 .

مثل استخدامه لشخصية الغريب في محاورة السوفسطائي والقوانين، قد يكون سبب ذلك هو الظروف السياسية الخطيرة السائدة في وقته[1].

في محاورة السياسي أو رجل الدولة والتي كان موضوعها هو تعريف فن السياسة ووظيفة الرجل السياسي ومشكلة الحكم ، بيّن فيها العلاقة بين عالم الآلهة وعالم الكون والإنسان والسياسة[2]، لجأ فيها إلى توظيف أسطورة ليوضّح بها كيف تتأثر الموجودات بالأسباب الطبيعية وبالعناية الإلهية.

من خلال عرضنا للأساطير وتوظيفها في محاورات أفلاطون، السؤال المطروح هنا لماذا لجأ أفلاطون إلى توظيف الأساطير في حواراته؟ وهل أعوزته الحجج العقلية والمنطقية للبرهنة على مشكلاته الفلسفية؟

ترى موسوعة ستانفورد للفلسفة أن بداية من محاورة جورجياس وبروتاغوراس بدأ أفلاطون يتوجّه إلى الأسلوب السردي الخيالي والتي يطلق عليها "**أساطير**" من أجل تسهيل فهم الفلسفة[3]، وهو الرّأي الذي أكّدته الباحثة مها عبد فتاح العبدالله أن أفلاطون لجأ إلى توظيف الأسطورة : " لمن هم عاجزون عن فهم الأشياء المجرّدة ، فهذا يعني أن الأسطورة قد استخدمت لأغراض تربوية تعليمية "[4]، وجدير بالذكر أن أفلاطون يستخدم عدّة مصطلحات للتعبير عن الأسطورة ، فمثلا أحيانا يستخدم مصطلح ميثوس mythos، في محاورة فايدروس استخدم مصطلح " أكو" akoe للدلالة على شيء مسموع، تقرير أو قصة، وفي محاورة فايدروس أيضا يستخدم مصطلح ميثولوجيما mythologema

[1] – مها عيسا فتاح العبد الله، مرجع سابق، ص 128.

[2] – المرجع نفسه، ص129.

[3] Robert Fowler, Plato's Myths, The Stanford Encyclopedia of Philosophy, published May 24th, 2022, Website : https://plato.stanford.edu/index.html

[4] – مها عيسا فتاح العبد الله، مرجع سابق، ص25.

ولوغوس logos فهذه الاستخدامات المتعددة تدل على مدلول واحد وهو أن الأساطير هي: "سرديات خيالية غير قابلة للدحض، لأنها تصور كائنات أو أماكن أو أحداثا معيّنة تتجاوز تجربتنا"[1]، ويرى الباحث كارل خان Charles Kahn أن هناك تناقضا بين تصورات أفلاطون الميتافيزيقية وبين وضع اليونان في القرن الرابع والخامس قبل الميلاد الرافض لهذه الأفكار، فأراد أفلاطون أن يُوظف الأسطورة كمسافة أدبية تتيح له التعبير عن رؤيته غير الملائمة للمعنى والحقيقة، ويمكن حسب موسوعة ستانفورد الفلسفية أن نلخّص سمات الأسطورة الأفلاطونية في ثمان سمات[2]:

- أنها حوار جماعي لا يقاطعه المستمعون.
- يروي الأحداث متحدّث أكبر سنّا لمن هم أصغر سنّا.
- عبارة عن مصادر شفهية قديمة، قد تكون صريحة أو ضمنية، خيالية أو حقيقية.
- لا يمكن التحقّق منها تجريبيا.
- تستمدّ سلطتها من التقاليد فلا يمكن للجمهور أن يفحصها عقلانيا.
- لها تأثيرات نفسية، كالمتعة والتحفيز الداخلي الذي يتجاوز الإقناع العقلاني.
- هي سردية أو وصفية.
- تتبع عرضا جدليا[3].

[1] Robert Fowle, Op-cit
[2] Ibid.
[3] Ibid.

1- الأسطورة أسلوب للإقناع:

يرى أفلاطون أن الفلاسفة الحقيقيين هم من يبنون أفكارهم على الأدلة العقلية والمنطقية مثل سقراط، أما من لا يستطيع أن يبني حياته على الحجج العقلية فينبغي إقناعه ، ومن أساليب الإقناع استخدام الأسطورة ، لذلك كان حريصا على توظيفها كونها تغرس المعتقدات النبيلة وتستميل الذين ينفرون من الفلسفة، وكذلك الأطفال[1]، فمثلا في أسطورة "المركبة المجنحة" وصف أفلاطون أنه لا بأس أن نسرد على العامة كذبة نبيلة ، ويقصد بها التقسيم الطبقي للمجتمع إلى حكام وجنود وعبيد ، فإن ذلك يغرس فيهم قيما نبيلة ، لأننا إذا علّمنا الحُراس مثلا الفلسفة فسيحصّلون معرفة ولكن لن تجعلهم أكثر إخلاصا وحبّا لمدينتهم ، أما الكذبة النبيلة فستجعلهم متفانين في وظائفهم مخلصين لمدينتهم[2].

2- الأسطورة وسيلة تربوية تعليمية:

بالنسبة لأفلاطون أنه ينبغي على الفيلسوف أن يشارك أفكاره مع الآخرين، وأن يستخدم في ذلك كُل الطرائق والوسائل لتوصيل ذلك، ولكن قد لا يقبل بعض الناس الحجة العقلية، فإذن على الفيلسوف أن يستخدم الصور والتشبيه والأساطير، فالأسطورة أداة تعليمية جيّدة قد تعبّر من خلال سردها على عقيدة فلسفية مجرّدة.

فعلى سبيل المثال إذا أخذنا مشكلة "**المعرفة هي التذكّر**" فإن أفلاطون يعرضها في محاورتين بأسلوبين مختلفين، في محاورة فيدون يقدّمها بشكل عقلاني منطقي خال من الطابع الدرامي، أما في محاورة فايدروس فإنه يوظف أسطورة الروح المجنّحة التي جالت في السماوات قبل حلولها في الجسد فرأت كل الحقائق الأبدية، فلمّا حلّت في

[1] Robert Fowle, Op-cit.

[2] Ibid.

الجسد نسيت كل الأشكال الأبدية[1]، فكلّما رأت تجسيداتها الملموسة تذكّرت الأشكال الأبدية ، فنلاحظ أن أفلاطون لم يُقدم أي دليل عقلي على صحّة هذه الأسطورة ، فهو يفترض فقط أنها صحيحة لأنها وسيلة مقنعة لمن لا يميلون إلى الفلسفة ، ثم إن الأسطورة حسب أفلاطون تحمل قدرا من الحقيقة[2].

3- الميثوس واللوغوس:

في محاورة بروتاجوراس والسفسطائي يفرّق أفلاطون بين الميثوس mythos واللوغوس logos، حيث أن الميثوس يدل على قصّة ، بينما يدل اللوغوس على جدال ، وفي محاورة السفسطائي يخبر الزائر من إيليا أن زينوفانيس وبارمنيدس وهيرقليطس وفلاسفة آخرين من الإيليين والأيونيين يسردون مذاهبهم الفلسفية علينا: "وأساطيرهم كما لو كنّا أطفالا "، فيتضح من خلال نقد أفلاطون هذا للفلاسفة السابقين ، التمييز الظاهر بين ما يعد "ميثوسا" وهو الذي يكون ذا طابع سردي خال من أي إقناع ، وما يعد "لوغوسا" وهو الجدال المستند على الحجج والبراهين العقلية[3].

على الرغم من أن أفلاطون كان يُدين استخدام الصور، ويرى أن الفلسفة الحقّة ينبغي أن تتجنّب الصور، لكنه كان مضطرا لاستخدام الأساطير الحافلة بالصّور والرموز لغرض الوصول إلى الجمهور غير الفلسفي ، لكن بالغ في ذلك إلى درجة الدمج في مواضع كثيرة من محاوراته بين الأسطورة و الفلسفة ، فمثلا في محاورة جورجياس وفيدون والجمهورية كانت الأساطير ممتزجة تماما مع الحجج العقلية الفلسفية[4].

---

[1]- Robert Fowle, Op-cit.
[2]- Ibid.
[3]- Ibid.
[4]- Ibid.

في بعض الأحيان حين يصل العقل البشري إلى حدود لا يمكنه أن يبرهن على بعض المسائل الفلسفية فإن أفلاطون يلجأ إلى الأسطورة كما حصل في محاورة المأدبة[1].

إذا قمنا بقراءة لهذا التوظيف المكثف للأسطورة في كتابات أفلاطون فيمكن القول أن الأسطورة هي امتداد للحجة الفلسفية، وإذا كنا أكثر تطرفا فيمكن اعتبار أن الحدود بين الفلسفي والأسطوري تكاد تتلاشى، ويترتب على هذه القراءة أن النتائج التي توصلنا إليها الطريقة السردية القصصية الخيالية سواء كانت عقلانية أم أسطورية أو عقلانية أسطورية معا ستضرب الفلسفة الأفلاطونية في عمقها.

وإذا كان الأمر كذلك فإن في هذا اعتراف بحدود العقل البشري وأنه حينما يعجز العقل على البرهان تتدخل الأسطورة لملء الفجوات في الطريقة البرهانية، ويمكن القول مع روبرت فاولر Robert Fowler: " كما أن الروح الخالدة العقلانية ملوثة بالجسد فإن المنطق ملوّث بالأسطورة "[2].

[1]- Robert Fowle, Op-cit.
[2]- Ibid.

المطلب الثالث: الأسطورة الرمزية عند يونغ وهيرمينوطيقا الرموز

سنبحث في هذا المطلب وظيفة الأسطورة الرمزية عند يونغ وكيف تكشف عن النماذج البدئية والعمليات النفسية اللاواعية.

يرى يونغ أن الأسطورة هي تعبير رمزي على العمليات النفسية العميقة داخل الإنسان[1].

إن المفتاح الأساسي الذي به نفهم الأسطورة عند يونغ حسب رأي ستيفن ووكر Stephen Walker هو الصورة image عندما قدّم في آخر أيامه النماذج البدئية كحاويات للصور كامنة في حياة الإنسان والحيوان، يقول يونغ عن الغريزة: "عندما تبرز في الذهن تبدو كصورة تعبّر عن طبيعة الدافع الغريزي مرئيا ومحسوسا كاللوحة تماما"[2].

وتعدّ الأسطورة بمثابة مرآة اللاوعي الجمعي، وهي الأساس النفسي العام للحياة الإنسانية كلّها، فالأسطورة من منظور يونغ هي: " تمثيلات لمحتويات أعمق أعماق النفس البشرية المحكمة ثقافيا "[3]، بمعنى هي تمثيلات للنماذج البدئية، وكما أن الغرائز البشرية هي كونية أي تشترك فيها البشرية جمعاء، فإن اللاوعي الجمعي أيضا هو واحد عند جميع البشر، وما الأساطير إلا تمثّل للنماذج البدئية التي هي محتويات للاوعي الجمعي.

وعلى الرغم من تنوّع الأساطير فإن هذا التنوّع تتحكم فيه الثقافات المتعددة، فمن حيث الشكل لا توجد أسطورة واحدة تمثّل البشرية كلّها، أما من حيث الوظيفة فلدى

---

[1] – ستيفن أف ووكر، يونغ واليونغيون وتشريح الأساطير، تر: جميل الضحاك، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2009، ص5.

[2] – المرجع نفسه، ص، ص 17-18.

[3] – المرجع نفسه، ص19.

الأساطير وظائف نفسية واحدة ولكن يتم التعبير عنها بطرق رمزية مختلف، ولكن هذا التنوع في الأساطير ومحدداتها الثقافية لا يعني أنها كشفت كل شيء، بل قد تظهر بشكل غير متوقع جانبا مخفيا في النفس البشرية[1]، ولا يمكن أن نتحدث عن الأسطورة إلا إذا حدّدنا مفهوم النماذج وعلاقتها بالغريزة.

1- علاقة النماذج البدئية بالغريزة:

يذكر ووكر أنه في عام 1959 أعاد يونغ تعريف النماذج البدئية في جوابه عن رسالة طالب كان يدرس البيولوجيا في زيورخ يسأل عن ماهية النماذج البدئية، فأجابه بما يناسب تخصصه بقوله: "النموذج البدئي بالنسبة لي هو صورة لتسلسل أحداث محتمل، تيار اعتيادي للطاقة النفسية. وهو، قد يكون هنا، معادلا للنمط البيولوجي للسلوك" [2]، من الواضح أن هذا التعريف يختلف عن التعاريف التي أوردناها في المبحث السابق، كونه أضاف بعدا آخر للنماذج البدئية وهو البعد البيولوجي، وهذا يؤكّد البنية الغريزية للنماذج البدئية لدى البشر، ويؤكّد يونغ في رسالة أخرى على المساواة بين الغرائز والنماذج البدئية فيقول: "غرائزنا –النماذج البدئية– هي حقائق بيولوجية "[3]، ولإيضاح هذا الترابط نضرب مثالا على ذلك ، الإنسان الذي يشعر بنوع من الخطر فإنه يندفع إلى ترديد مجموعة من الصلوات مع أنه قد لا يكون متديّنا، ولكن حسب يونغ فإن النموذج البدئي للكينونة الإلهية تدفع غريزته إلى مثل هذا النمط من السلوك، وحسب ووكر فإن يونغ ظل في نهاية حياته يؤكّد على الربط بين الجانب السايكولوجي والجانب البيولوجي[4].

---

[1] – ستيفن أف ووكر، مرجع سابق، ص 19.

[2] – المرجع نفسه، ص18.

[3] – المرجع نفسه، ص19.

[4] – المرجع نفسه، ص 19 .

ويوضّح يونغ هذا الترابط في موضع آخر بقوله: "فما ندعوها غرائز عن حق إنما هي دوافع فيزيولوجية تدرك بالحواس، ولكنها في الوقت نفسه تظهر أيضا على شكل أخيلة "[1]، وغالبا "ما تُفصح عن نفسها بالصور الرمزية فقط، هذا الإفصاح هو ما أدعوه بالنماذج البدئية"[2]، نلاحظ هنا أن يونغ لا يُفرق بين الصورة الرمزية والنموذج البدئي ولعل هذا جعل هذا المفهوم ملتبسا وغامضا، لذلك يقترح ووكر وهو من اليونغيين لأجل دفع سوء الفهم ينبغي التفريق بين النموذج البدئي والصورة النموذج–البدئية.

2- الصور النموذج–بدئية وصناعة الأسطورة:

وهنا قد نتساءل بما أن اللاوعي الجمعي والنماذج البدئية هي واحدة ومشتركة بين جميع البشر، والأساطير متنوعة بحسب الثقافات، فكيف يمكن أن نفسر ذلك التنوع الهائل في الأساطير؟[3].

يجيب ووكر عن هذا الاعتراض بأن هناك فرقا بين النموذج البدئي والصورة النموذج–بدئية، يوضّح يونغ هذا التمييز مُعترفا بسوء الفهم الذي صاحب المصطلحين بقوله: "إن الصورة النموذج بدئية القابلة للإدراك، هي ليست مثيلة للصيغة –الفكرة– المتوارثة (النماذج البدئية) التي تتيح عددا غير محدود من التعبيرات الإمبريقية المبنية على التجربة العملية وحدها وليس على العلم والنظريات"[4].

وإذا كانت الصورة هي الصيغة الرمزية للغريزة، فلا يمكن لنا التعرف على تمظهر النموذج البدئي إلا بالصورة، فالنموذج البدئي وراثي، بينما الصورة مكتسبة، فالنموذج هو

---

[1] – كارل كوستاف يونغ، الإنسان ورموزه "سيكولوجيا العقل الباطن"، تر: عبد الكريم ناصيف، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 2012، ص84.

[2] – ستيفن أف ووك، مرجع سابق، ص 21.

[3] – المرجع نفسه، ص 27.

[4] – المرجع نفسه، ص 30.

بمثابة الشكل الوراثي المحدد مسبقا، أما الصورة فهي متغيّرة في الزمان ومليئة بالخبرة الواعية[1].

ومن أجل توضيح العلاقة بين النموذج البدئي والصورة النموذج–بدئية يعرض يونغ مثال بالإله الجرماني القديم " ووتان " Wotan (*) الذي يمثّل صورة نموذج بدئية تشكّلت عبر الثقافات عبر الحكايات الأسطورية في ألمانيا، وأن النموذج البدئي الذي يعمل في الخفاء هو إله الحرب والجنون، وكتب يونغ في 1936 أن حركة هتلر: "هي الووتان المتجوّل يتحرّك" وأن ألمانيا هي أرض الكوارث الروحانية، قد لجأت إلى قوة النموذج البدئي، ووضعت نفسها بين يدي إله العاصفة والجنون"[2].

نلاحظ أن يونغ يجعل من النماذج البدئية مشخّصة في صور حيّة، ولعلّ هذه كانت السّمة الأكثر جدلا في فكره، كما عبّر عن ذلك أنتوني ستور Anthony Storr بأن يونغ: "يميل إلى التشخيص (...) وفي الحقيقة، هناك شاعر داخل يونغ، كما اعترف هو نفسه، شاعر يحتقر اللغة العلمية العقلانية، وهو في وصفه للعمليات والمراحل الحيّة للنفس، يعطي الأولوية للطريقة الأسطورية الدرامية في التفكير عن عمد ووعي" [3]، على العكس من أفلاطون الذي كان يرى في النماذج البدئية كفكرة ميتافيزيقية مجرّدة في عالم المثل غير ممكنة الظهور، إلا عن طريق الميثوس، وهذا التجسيد ليس مقصودا لذاته، بل ليؤدي أغراضا تربوية تعليمية.

أما يونغ فإنه يحاول أن يجعل النماذج البدئية مشخّصة ويستخدم أسلوب الدراما الأسطورية بطريقة واعية، فهو يعمل كمفكر في الأسطورة "ويعمل من داخلها ويتبناها

---

[1] – ستيفن أف ووكر، مرجع سابق، ص31.

(*) يعرف أيضا في الميثولوجيا الاسكندنافية الحديثة باسم Odin.

[2] – ستيفن أف ووكر، مرجع سابق، ص36.

[3] – المرجع نفسه، ص36.

كما لو كانت له"[1]، وهذا ما دعا إليه فرانكفورت كما أشرنا سابقا أن نفكر داخل الأسطورة، ومن وجهة نظرها هي، لا من وجهة نظر خارجة عنها؛ فالأسطورة هي تمثُّل النماذج البدئية، لذلك يعتبر يونغ أن الأسطورة لا تقدّر بثمن، وأنها بمثابة الكتاب المدرسي للنماذج البدئية وأن السرد الأسطوري الدرامي هو من أكبر الأشكال التعبيرية بأمانة عن النماذج البدئية، يقول: "الأسطورة هي اللغة البدائية والطبيعية لهذه العلميات النفسية، ولا تقترب أي صيغ ذهبية من غنى وتعبيرية التخيل الأسطوري، مثل هذه العمليات معنية بالصور البدائية (النماذج البدئية)، وهذه يتم إعادة إنتاجها على أفضل وجه باللغة الاستعارية"[2]، فلغة الأسطورة تُقرّبنا أكثر من فهم العمليات النفسية بما تقدّمه من رموز مُومِضَة، وأكثر من اللغة المفاهيمية المجرّدة الجافّة، ذلك أنها تجعل هذه العمليات عيانية من جهة، وتتيح إعادة تقمّصها عاطفيا من جهة أخرى تنتقل الصور النموذج بدئية إلى الأسطورة عندما يُترك للمخيلة أن تعبر بحرية، فالنماذج البدئية كأوعية فارغة تنتقل عبر آلاف السنين وعندما تصادف مخيّلة نشطة تظهر على شكل رمز أو شيطان أو عمليات نفسية[3]، ويمكن إيجاز طريقة صُنع الأساطير من الصور النموذج–بدئية، لدينا دوافع غريزة بدئية، ونماذج بدئية مشتركة بين جميع البشر وهي عبارة عن قوالب فارغة لديها استعداد لتشكيل صُور، فإذا حصل في العقل الواعي انفعال كخوف شديد، أو حرب، أو أزمة يبدأ الخيال الخلّاق في النشاط فيلجأ إلى مستودع الصور النموذج بدئية حينئذ تصنع الأساطير وتُطوَّر من هذه الصور بشكل إيجابي وواع؛ فالأساطير إذن هي تمثيل للصور النموذج–بدئية والتي بدورها هي تمثيل لعالم غرائز النماذج البدئية[4].

---

[1] – ستيفن أف ووكر، مرجع سابق، ص36.

[2] – المرجع نفسه، ص37.

[3] – المرجع نفسه، ص 38.

[4] – المرجع نفسه، ص39.

3- وظيفة الأسطورة:

تتشابه الأساطير مع الأحلام في الوظائف، فإذا كانت الأحلام لها وظيفة تعويضية Compensatory [*] فردية تقوم بتعويض الوعي الخاطئ، فإن الأساطير هي بدورها تمارس دورا تعويضيا جماعيا يقول يونغ: "إننا ننظر إلى العُقد الشخصية باعتبارها تعويضات عن مواقف للوعي أحادية الجانب أو خاطئة، وبالطريقة نفسها يمكن تفسير الأساطير ذات الطبيعة الدينية كنوع من العلاج الذهني للمعاناة والقلق الذي يقاسي منه الجنس البشري عامة"[1].

ويمكننا على سبيل المثال أن نذكر مثالا تاريخيا[*] يُجسّد هذه الفكرة اليونغية، وهو اهتمام الفلاسفة الألمان بالفلسفة الهندية على الرغم أن العالم الغربي قد حقّق تطوّرا علميا وتقنيا، أما الهند فهي متأخرة حضاريا بهذا المعنى، كيف أصبحت الهند مصدر إلهام استثنائي للرومانسيين الألمان، حيث كتب شيلينغ يقول: "إن ترميم الوحدة بين الشرق والغرب هو المشكل الأكبر الذي يعمل روح العالم الآن على حلّه، إذا ماذا هي أوروبا إن لم تكن الغصن العقيم في ذاته الذي يدين بكلّ شيء إلى تطعيمات شرقية ولا

---

[*] التعويض حيلة من حيل تلجأ إليها الشخصية شعوريا أو لا شعوريا، أو تجمع بينهما، تلجأ إلى هذه الحيلة حين تحسّ بنقص في جانب فتحاول تعويض النقص بتقوية جانب آخر، أو حين تحسّ الحرمان من نوع معيّن من الإشباع فتفرط في نوع آخر من الإشباع لكي تعوّض اللذة المتاحة، وتقهر ألم الحرمان " أنظر (فرج عبد القادر طه وآخرون، مرجع سابق، ص130).

بالنسبة ليونغ فإن هذه الوظيفة النفسية التعويضية يمكن إثبات وجودها عمليّا وتجريبيّا، وهي تتفق مع وظائف التنظيم الذاتي والتثبيت المتزن homeostatic للكائن الحي، وهي التي نلاحظ وجودها في الجانب الفسيولوجي للإنسان، ويقول يونج: "إن التعويض يعني الاتزان والاستكمال والتكيُّف، ومن ثمَّ فإن النشاط التعويضي للاوعي يمثل إحداث توازنٍ مع أيّ اتجاهٍ نحو الانفراد بالعمل من جانب الوعي" أنظر (محمد عناني، مرجع سابق، ص 217).

[1] – كارل كوستاف يونغ، الإنسان ورموزه "سيكولوجيا العقل الباطن"، مرجع سابق، ص 97.

[*] قذ ذكرنا هذه الفكرة في الفصل الأول في المبحث الثالث حينما تطرقنا إلى التقاء فلسفة شوبنهاور مع أفكار يونغ، وأعدنا نفس الفكرة هنا لمناسبة السياق، ومن أجل إيضاح وظيفة الأسطورة.

يمكنه أن يكتمل إلا بفضلها؟ إن ما ينبغي فعله هو إعادة التواصل الحرّ والمفتوح مع الشرق"[1]، فالمجتمع عندما يعاني حسب يونغ نظرة أحادية الجانب، أي عندما يتغلّب جانب على آخر، في مثالنا هذا تغلب العلم والتقنية على الجانب الروحي، فإن اللاوعي الجمعي يعيد التوازن عن طريق البحث عن أساطير تُعبّر عن عطشه للمعنى، عن علاج للقلق الوجودي، والفراغ الروحي، وما الاهتمام بالفلسفات الشرقية إلا مظهر لهذا التعطش، كون الأساطير من جهة لازالت حيوية تُؤدّي دورها الروحي عند الهنود، وبوصفها من جهة أخرى صدًى للإرث المسيحي الروحي المفقود.

في زيارة يونغ لإحدى قبائل الهنود الحمر سنة 1923 يتحدّث عنهم بإعجاب في كتابه "**ذكريات وأحلام وتأملات**" بأنه زار قبيلة قديمة تعيش في زمننا الحاضر، وأنه تكلّم مع روح أسروي المتمثّل في شخص القبيلة الذي وجده شخصا نبيلا، يعتقد هؤلاء الهنود أنهم أبناء الأب الشمس، وأن عيشهم على سطح الماء يُتيح العبور اليومي لأبيهم الشمس، يقول يونغ: "عندئذ تيقنت من النُّبل الذي كان أساسا لرباطة الجأش التي يتحلّى بها الفرد الهندي الأحمر، إنه ينبع من كونه ابن الشمس، وحياته من الناحية الكونية ذات معنى لأنه يساعد الأب الحافظ للحياة في شروقه وغروبه يوميًا، إذا وضعنا مُسوّغاتنا الذاتية الخاصّة بنا (...) مقابل هذا كلّه، عندئذ ليس لنا سوى أن نرى بُؤسنا (...) فالمعرفة لا تُغنينا وحدها، بل تُبعدنا أكثر فأكثر عن عالم الأسطورة والذي ألفناه بحكم الفطرة منذ الولادة"[2].

وهناك مثال آخر عن الدور التعويضي للأسطورة ذكره يونغ حينما كتب عام 1932 حول رواية وليسيس لجيمس جويس، والتي كتبها أثناء الحرب العالمية الأولى،

---

[1] – فتحي المسكيني، مرجع سابق، ص 189.

[2] – ستيفن أف ووكر، مرجع سابق، ص46.

ففي الوقت الذي تصاعد فيه التمجيد للحرب والحماسة الوطنية وهو بالنسبة ليونغ مجرد مشاعر زائفة، يكتب جيمس جويس روايته بعاطفة باردة، يرى يونغ في هذا تعويض عن الميول العاطفية التي أدت إلى مجازر الملايين من البشر "وأن انعدام الشعور بتاتا هو أفضل من أي شعور زائف"[1].

4- هيرمينوطيقا الأساطير "قراءات يونغية تأويلية":

1.4- أسطورة تور:

في الأدب النرويجي كان يعتقد بتور Tor إله الخصب الذي يعبر السماء في عربة يجرها تيسان وبيده مطرقة كلّما طرق بها حرك العواصف والرعود؛ فينزل المطر ويحصل نمو النبات والشجر هكذا كان تفسير الأفعال الطبيعية بطريقة أسطورية، بالإضافة إلى أن هذا الإله له علاقة بضبط نظام العالم فمطرقته لها دور في محاربة آلهة الفوضى وقوى الشر، أو الجبابرة الذين كانوا يسكنون في جزيرة معزولة وكانوا يسعون إلى اختطاف آلهة الخصب "فريا" حتى لا ينزل مطر ولا ينبت شجر، وحتى لا تحمل النساء فيتدخل الإله تور بمطرقته والتي تعد سلاحا لمواجهة هذه القوى والانتصار عليها، وهذا الإله لا يخشى الخسارة وفقدان مطرقته لأن هذه المطرقة تعود لصاحبها في النهاية[2]؛ إذن فدور هذه الآلهة في تحريك الظواهر الطبيعية وفي ضبط الصراع بين الخير والشر هكذا كان تفسير الظواهر الطبيعية والإنسانية بطريقة أسطورية قصصية، وهذا الذي كان يرفضه الفلاسفة[3].

ولم يكن دور البشر سلبيا في مواجهة آلهة الشر إذا حصل قحط أو وباء فلم يبقوا مكتوفي الأيدي حيال أسلحة الشر منتظرين آلهة الخير تخلصهم بل اندفعوا لمواجهة هذه

---

[1] – ستيفن أف ووكر، مرجع سابق، ص43.

[2] – جوستاين غاردر، مرجع سابق، ص30.

[3] – المرجع نفسه، ص، ص30-31.

الآلهة فظهرت في أشكال عدة كالطقوس والممارسات الدينية، وأشهر هذه الطقوس عند السكنديناڤيين القدماء هو التضحية وغالبا كانت التضحية إما بحيوان في غالب الأحيان أو بإنسان في حالات أخرى.

تخبر الأسطورة أن تور استيقظ مرة فوجد المطرقة قد سرقت منه؛ فغضب غضبا شديدا وارتجفت لحيته ويداه ليكتشف أن ملك الجبابرة "تريم" هو من قام بهذا الفعل واشترط أن يرجع المطرقة الزواج من آلهة الخصب "فريا"؛ هنا وقعت آلهة الخير في مأساة حقيقية لأنهم فقدوا السلاح الذي يمدهم بالقوة المطلقة وبدونه لا تحصل حياة للبشر ولا ينمو نبات ولا شجر، فاهتدت آلهة الخير إلى حيلة وهي أن يتنكر الإله "تور" على شكل عروس ويوضع له شعر طويل وحجرين مكان الثديين، ويكون بصحبة الإله "هيمدال" الذي يتنكر في دور وصيفة للعروس من أجل التسلل لمدينة الجبابرة ويستعيدا المطرقة فنجحوا في التسلل إلى المدينة، وأقيمت لهم مائدة العرس وأكلوا وشربوا كثيرا ثم أمر "تريم" أن يؤتى بالمطرقة وتوضع على قدمي العروس "تور"، وعندئذ قام " تور" بقتل "تريم" وتم القضاء على كل ملوك الجبابرة، واستعيدت المطرقة وكانت النهاية سعيدة بانتصار آلهة الخير على قوى الشر[1].

إن هذه الأسطورة بما تحمله من حمولة رمزية تؤكد حسب يونغ القوى الداخلية داخل النفس، وليست مجرّد خرافات فقط بل هي انعكاس للنفس والبشر عندما يخترعون آلهة ويطلقون عليها أسماء ثم يضعون سرديات تحكي الصراع بين الآلهة فهم بذلك يعبرون عن حالاتهم النفسية العميقة[2].

[1] – جوستاين غاردر، مرجع سابق، ص 32.

[2] – ستيفن أف ووكر، مرجع سابق، ص5.

- قراءة يونغية تأويلية لأسطورة الإله " تور":

يرمز الإله تور حسب المفهوم اليونغي إلى قوة الأنا "ego" التي تسعى للحفاظ على النظام الداخلي للنفس، وصراعه مع العمالقة هو تعبير عن الفوضى وانعكاس للصراع داخل النفس بين الغرائز اللاّوعية، أما المطرقة فهي من الرموز المزدوجة قد ترمز إلى القوة إذا كانت في مواجهة قوى الشر، وقد ترمز إلى الخصب إذا كانت جالبة للأمطار؛ فالمطرقة ترمز إلى قوة الذكر المتوازن.

وأما العمالقة فترمز إلى ما يطلق عليه الظل داخل النفس، وهو يعبّر عن الأشياء المكبوتة ويقابل الهو عند فرويد والصراع مع العمالقة يرمز إلى العملية التحولية التي تهدف إلى البحث عن الذات عن طريق التفرد Individuation.

إذا أردنا أن نواصل مع طريقة يونغ في التحليل فإن نيتشه Nietzsche استخدم كلمة المطرقة لا بالمعنى الأسطوري الذي ذكرناه سابقا، ولكن بالمعنى الفلسفي: "أن نطرح أسئلة قرعا بالمطرقة وأن يكون ما نتلقاه كإجابة عن سؤالنا"[1].

في كتابه غسق الأوثان أو كيف نتعاطي الفلسفة قرعا بالمطرقة؟

والذي كان في الأصل مخطوطة بعنوان "**عطالة خبير نفساني**" وكأن نيتشه كان يرى في نفسه أنه عالم نفسي وربما هذا كان من بين الأسباب التي جعلت يونغ يقوم بتحليل شخصية نيتشه [*]، يُمثل هذا الفليسوف حالة الإنسان المعاصر النفسية المتفككة

---

[1] – فريديرك نيتشه، غسق الأوثان "أو كيف نتعاطى الفلسفة قرعا بالمطرقة"، تر: علي مصباح، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2010، ص7.

[*] نشرت في السنوات الأخيرة ثلاثة من أهم الترجمات لمؤلفات كارل كوستاف يونغ والتي ترجمها إلى العربية متيم الضايع، هذه المؤلفات يحلّل فيها يونغ كتاب نيتشه الشهير "هكذا تكلّم زرادشت" الذي اعترف يونغ بقراءته مرات متكررة ودراسته بعناية، الكتب المترجمة هي عبارة عن محاضرات وحوارات قام بها يونغ مع عده شخصيات، عناوينها على التوالي: " نيتشه زرادشت أسفار الخير والشر، نيشته زرادشت مخلّص العصر الحديث، نيتشه زرادشت الحرية

يستخدم المطرقة كأداة نقدية ثورية لكل الموروث الفلسفي والقيمي الغربي، وكل المعتقدات الدينية التي جاءت من الأسلاف، بينما يونغ يريد أن يرجعنا إلى الماضي القديم جدا مُفسرا نفسيا وضعية الإنسان الحديث، وبأنه لا يختلف عن أجداده القدامى منذ آلاف السنين، فإن نيتشه يأخذ مطرقته الفلسفية ويَحفر بها تاريخ الأجداد يهدم الأوثان، وكتابه كان رد فعل على ما كان قد كتبه فاغنر في رسالته التي أجاب بها خطاب ناشر الكتاب "**بييتر غاست**" يقول فيها: "أن العنوان الجديد الذي وجده يُمثل غمزة أخرى غير بريئة موجهة ضد فاغنر الذي كان قد ألف مقطوعة "غسق الآلهة"[1].

إن مطرقة " تور" كما أشرنا تواجه قوى الشر وتأتي بالخير تماما كما أن نيتشه يحفر بمطرقته ويهدم قيم الضعفاء ليبني ويؤسس قيما جديدة قيم الأقوياء.

2.4- قراءة يونغية تأويلية لأسطورة سيزيف عند ألبير كامو Albert Camus:

من بين الفلاسفة الوجوديين الذين نظروا إلى الأسطورة كفلسفة هو الفيلسوف الفرنسي الوجودي ألبير كامو (1913-1960) من خلاله كتاب أسطورة سيزيف، وهو شخصية أسطورية استمدها كامو من الأساطير اليونانية حيث تقول الأسطورة أن سيزيف كان من بين من تجرؤوا على الإله زيوس فعوقب بأن يحمل صخرة عظيمة بكلتا ذراعية صاعدا بها إلى قمة هضبة شديدة الانحدار لتعود مرة أخرى متدحرجة فكان يحاول جاهدا أن يدفع الصخرة إلى الأعلى حتى إذا وصل إلى القمة وبسبب الجاذبية تتدحرج الصخرة إلى أسفل، فيحاول مرة أخرى وثانية وثالثة والعَرَق يتصبَّب عليه ويعلُوه الغُبار وهو لا

بين اللاوعي والإبداع"، ويمكن اعتبار هذه المؤلفات مجالا تطبيقيا لمفاهيم وأفكار يونغ على كتاب "هكذا تكلم زرادشت"، يحلّل من خلالها في بعض الأحيان شخصية زرادشت، وفي أحيان أخرى شخصية نيتشه. (كارل كوستاف يونغ، نيتشه-زرادشت أسفار الخير والشر، تر: متيم الضايع، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية -سوريا، ط1، 2021، ص107).

[1] - فريديرك نيتشه، مرجع سابق، ص5.

يكُفّ عن هذا العمل غير المُجدي[1]، يتساءل سيزيف هل للحياة معنى؟ حتى وإن كانت الحياة عبثية، وبدون معنى فإنه ينبغي على الإنسان "أن يعيش ويخلق حتى في وسط الصحراء"[2]، يحاول أن يجد معنى في لحظة معينة حتى ولو كان فاقدا للمعنى الوجودي الكوني، لقد كان كامو ينظر إلى سيزيف بإعجاب كونه يعبر عن حالة البشر الذي حُكم عليهم أن يعيشوا في عالم بدون آلهة، وقد اختار أن يُقاوم ويعمل ويجتهد بدل الاستسلام والانتحار مع علمه بلا جدوى عمله[3]، يعيش الإنسان وهو يعلم أن حياته بدون معنى كَحمْل سيزيف للصخرة دون معنى، ولكنه يختار أن يعيش ليعمل ويكد ويواصل حياته العبثية كمواصلة سيزيف لإعادة الصخرة إلى قمة الهضبة.

[1] – ألبير كامو، أسطورة سيزيف، تر: أنيس زكي حسن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1، 1983، ص52.

[2] – المرجع نفسه، ص 8.

[3] – المرجع نفسه، ص 54.

- البرسونا Persona وتضخم الأنا عند يونغ:

حسب مفهوم يونغ حول البرسونا Persona [*] ويقصد بها القناع الذي يرتديه الإنسان ليتكيف مع العالم الخارجي، وأن الأنا هي جزء من الذات ولا تُشكل كل الذات، وأن اللاوعي هو مخرون العناصر المكبوتة التي لم تتكيف مع الذات، يمكننا أن نقول مع يونغ أن ألبير كامو يُعبر عن حالة الإنسان المعاصر حيث البرسونا/القناع عنده متضخمة جدا، وكلما كانت البرسونا متضخمة فإن ذلك يؤدّي إلى نشاط القوى اللاواعية بشكل متناقض مع ما تريده الأنا؛ وبالتالي يفقد اتصاله باللاوعي فيحدث توتر وقلق وانفجارات داخلية.

إن التحدّي وعدم الاستسلام الذي ذكره ألبير كامو يرمز إلى محاولة البرسونا/القناع خلق تماسك وقوة وتضخم أمام اللاوعي عند الإنسان المعاصر؛ ولكن في الحقيقة يرمز أيضا إلى فقدان المعنى، الفراغ الداخلي، ومع تطور حالة الإنسان النفسية سيبدأ اللاوعي في النشاط والظهور كون طبيعة الإنسان تفرض عليه البحث عن الأساطير والرموز بمعنى البحث عن المعنى.

---

[*] أخذه يونغ من القناع Mask الذي كان يرتديه الممثلون ليعبّر عن الدور الذي كانوا يؤدونه، أما دلالة البرسونا عند يونغ فهي لا تعني شيئا حقيقيا وإنما هي عبارة عن مصالحة بين الفرد والمجتمع، وما هي إلا قناع للنفس الجماعية، فهو قناع يتظاهر بالفردية يجعل نفسه والآخرين يعتقدون أنه فرد، في حين هو لا يفعل شيئا غير القيام بدور من خلاله تتلكم النفس الجماعية. انظر (كارل كوستاف يونغ، البنية النفسية عند الإنسان، ترجمة نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية– سوريا، (د.ط)، ص129).

إن الثقة في النفس المبالغ فيها حسب يونغ عند من يعتقدون أنهم يعرفون كل شيء، ويتصوّرون أنّ لديهم إحاطة كاملة باللاوعي عندهم؛ فإنّ ذلك يؤدي بهم إلى انتفاخ معيب، يطلق عليه يونغ تضخم الشخصية enlargement، وجنون العظمة. انظر (محمد عناني، مرجع سابق، ص221) .

إنّ غياب المعنى المتجسد في الأساطير والرموز حسب يونغ سيؤدي إلى "**انقسام نفسي**" بتعبير يونغ أو اغتراب ستظهر بعض الأعراض المرضية كالقلق الوجودي، الاكتئاب، الانفصال عن الذات... إلخ.

3.4- هيرمينوطيقا أسطورة الكهف-يونغ قارئا لأفلاطون:

تقول الأسطورة أن هناك مسكن تحت الأرض على شكل كهف فيه رجال مقيدون بالسلاسل منذ نعومة أظفارهم لا يستطيعون الالتفات إلى الخلف ولا ينظرون إلا ما تلقيه الظلال أمامهم على الجدار ومن خلفهم في مكان عال توجد نار ، في الكهف فتحة يدخل منها النور ، ويوجد ممر يوصل إلى الكهف ، يمر أمام الكهف أشخاص وربما حيوانات ولكن من هم داخل الكهف لا يرون إلا ظلالهم التي تلقيها النار على الجدار[1]، فنلتخيل أنّ أحد السجناء فُكَّت قُيوده واستدار إلى الخلف ستكون هذه الحركة مؤلمة جدّا له، وإذا أخبرناه أن ما يراه الآن هو أقرب إلى الحقيقة مما كان يراه سابقا لأُصيب بالدهشة، وإذا شاهد النار فإن عيناهُ ستُؤلمانِه[2]، وسيُحاول الهرب والعودة إلى ما كان يراه سابقا، بالنسبة له فإن الأشياء التي كان يراها سابقا هي أقرب إلى الحقيقة من الأشياء الحقيقية التي أريناهُ إياها، إذا أخذناه إلى الطريق العلوي وشاهد الشمس في العالم الأعلى سيتألم ويثُور ويجد صعوبة في التعوُّد على الواقع الجديد[3]، ولكنه في الحقيقة يتعود وتصبح الأشياء حقيقية أكثر وينظر إلى حاله القديم ورفاقه السجناء بعين الشفقة، فلو افترضنا أنه عاد إلى الكهف وأخبر رفاقه بمشاهدته الحقيقة فإنهم حتما سيسخرُون منه ويتَّهمُونه بأنه عندما صعد إلى الأعلى فسد بصرُه[4].

---

[1] – جمهورية أفلاطون، تر: فؤاد زكرياء، مرجع سابق، ص 403.

[2] – المرجع نفسه، ص 403.

[3] – المرجع نفسه، ص 404.

[4] – المرجع نفسه، ص 408.

إذا قمنا بتحليل الأسطورة تحليلا يونغيا نقول: أن الكهف يرمز إلى اللاوعي الجمعي حيث يوجد النماذج البدئية والأساطير والرموز وهو عالم لامرئي مظلم، أما الأشخاص المقيدين بالسلاسل يرمزون للأشياء المكبوتة أو هو البرسونا /قناع لا يرون إلاّ ظلال الأشياء، يرمز إلى الإنسان قبل أن يُحقق التكامل النفسي الذي يدعوه يونغ بالتفرّد، عندما يمرُّ شخص ما إلى خارج الكهف إلى الأعلى يُبصر النور/الشمس، والشمس عند أفلاطون تعني الحقيقة، وحسب يونغ ترمز هذه الرحلة إلى الأعلى إلى رحلة الإنسان في مواجهته مع الظل وهو في طريق التفرد حيث اتحاد الوعي باللاوعي للوصول إلى الذات والشمس عند يونغ رمز للذات العليا self.

إن أسطورة الكهف كما ساقها أفلاطون في كتابه يريد البرهنة من خلالها على كيفية الوصول إلى الحقيقة، وهي تعبر عن تصور أفلاطون للمعرفة بحيث أن الحقيقة توجد في عالم مفارق وهو عالم المثل، بينما حسب المنظور اليونغي فإن المعرفة توجد في أعماق النفس لا خارجها.

المبحث الثالث: الرموز النفسية وبنية الأضداد

نطرح في هذا المبحث علاقة الرموز النفسية بثنائية الأضداد من خلال مناقشة وتحليل السؤال التالي: هل تشتغل الرموز النفسية عند يونغ باعتبارها أدوات لأغراض علاجية فقط، أم أنها تتعدّى ذلك لتكشف عن بنية كونية أعمق للأضداد تتجاوز الفرد إلى الثقافة والحضارة؟

المطلب الأول: الأحلام والرموز ودورها في كشف اللاوعي الجمعي

من المبادئ التي يتأسس عليها علم النفس التحليلي اليونغي أن اللغة التي يتكلمها اللاشعور هي لغة الرموز ووسيلة الاتصال باللاشعور هي الأحلام، وعموما فإن الحلم عند اليونغيين هو تعبير شخصي وحقيقي(*) يعني الحالم نفسه وحتى الرموز فإنما يختارها اللاشعور والتي تتوافق مع حياة الحالم نفسه لا شخصا آخر، وبالتالي فتفسير الحلم هو مسألة فردية شخصية سواء قدمها الحالم أم المحلل النفسي لا يمكن أن تخضع لقاعدة مطلقة[1].

يؤكّد جون فريمان John Freeman صديق يونغ أن الغالب في الحلم عند اليونغيين يحمل رسالة من اللاشعور تكون في شكل نصح أو إرشاد، وحتى يونغ نفسه لمّا واجهه سؤال هل يؤلف كتاب "**الإنسان ورموزه**" في البداية كان قراره بالنفي قاطعا، ولعل هذا كان تأثيرا من الوعي، ولكنه بعد مدة رأى حلما أنه أمام حشد كبير ويونغ يخاطبهم وهم يستمعون إليه بانتباه شديد ففهم منها أنها رسالة من اللاوعي فوافق على تأليف الكتاب، فاليونغيون يتعاملون مع الحلم بأنه رسالة شخصية موجهة للحالِم تحمل رموزا مستمدّة

(*) غير أن هذه الفردية لا تلغي وجود بنية رمزية مشتركة، بل تفترضها كخلفية لا واعية كلّيّة.

[1] – كارل كوستاف يونغ، الإنسان ورموزه، مرجع سابق، ص، ص8–9.

من البشر كلهم، ولكن طريقة ظهور الرموز في حياة الفرد تكون مختلفة ومتفرّدة لذلك تحتاج إلى مفتاح متفرّد كليّا[1].

- **تعريف الرمز Symbol:**

يعرفه يونغ بقوله: "هو المصطلح أو الاسم أو الصورة التي قد تكون مألوفة في حياتنا اليومية إلا أنها تحمل مضامين خاصة إضافة إلى معناها المألوف والواضح، إنها تتضمن شيئا غامضا، مجهولا أو خفيا بالنسبة إلينا"[2].

كمثال توضيحي على ذلك في بعض الكنائس القديمة كالتي توجد في كاتدرائية شارتر تظهر صور لحيوانات لعقبان وأسود وثيران ترمز إلى أصحاب الأناجيل، الأسد يرمز إلى مرقص، والثور يرمز إلى لوقا، والعُقاب يرمز إلى يوحنا، وهي بدورها مستمدة من إله الشمس حُور المصري وأبنائه الأربعة.

يرى يونغ أن الرمز يكون له دلالة إذا أُبعد من المعنى الواضح والمباشر الذي يتبادر إلى أذهاننا، ويحمل دلالة أعمق ومعنىً خفيا حينها نكون في سياق لغة تتجاوز المنطق وتجعل العقل عاجزا عن تفسيرها تفسيرا مُحددا، فمثلا إذا أردنا أن نتطرق إلى رمزية العجلة يحيلنا ذلك إلى أنها ترمز إلى مفهوم الشمس المقدس فهل يستطيع العقل أن يدرك ما معنى مقدس؟ ليس بإمكان لغة المنطق أن تعبر عن القداسة إلا من حيث تسميتُها فقط أما الدلالات والمعاني فهي أبعد وأعمق، فنحن نلجأ الى استخدام الرموز للدلالة على المفاهيم التي نعجز عن تحديد معناها[3].

---

[1] – كارل كوستاف يونغ، الإنسان ورموزه، مرجع سابق، ص 12.

[2] – المرجع نفسه، ص 19.

[3] – المرجع نفسه، ص 19.

يرى يونغ أن هناك جوانب من اللاوعي في إدراكنا للواقع، فالحواس مجالها محدود دائما حتى ولو استعنّا بالأدوات العلمية لمساعدتنا على تكبير مجالنا البصري أو السمعي فإن هذه الحواس تصل إلى نقطة تعجز فيها عن الإدراك، عندما نلاحظ الأشياء في الواقع تتحول إلى الذهن كوقائع نفسية، ولكنها في بعض جوانبها مجهولة نظرا لأننا نجهل طبيعة المادة ولكن فيما بعد ستظهر في اللاوعي كحلم مثلا ، ولكنها لا تظهر في شكل تفكير عقلاني بل في شكل صورة رمزية[1].

يبين يونغ كيف وصل إلى أهمية الحلم في كونه مصدرا غنيا وسهلا الوصول إليه للكشف عن الرموز، لا يمكن إنكار دور فرويد في اكتشاف اللاوعي وأنّ الأحلام لها علاقة بمشكلات في الوعي فأعراض العُصاب والهيستيريا والسّلوكات الشاذّة هي إشارات يُعبر بها العقل الباطن، لها دلالات رمزية تدل على مشكلات في اللاوعي قد تظهر هذه المشكلات على شكل ردود أفعال جسدية، ولكن جزءٌ كبيرٌ منها يظهر في الأحلام[2].

إن استخدام فرويد لأسلوب التداعي الحر Free Association [*] أسهم في تطور التحليل النفسي؛ بحيث جعل من الأحلام كنقطة بداية لكشف ما يوجد من مشكلات في العقل اللاوعي للمريض، وبملاحظة فرويد الثاقبة أن المريض إذا شجعناه و أطلقنا له العنان واسترسل في سرد الصور في أحلامه؛ فإنّنا نستطيع أن نفهم المشكلة التي يعاني منها انطلاقا من ما يُظهره المريض وأيضا مما يحاول كَبْتَهُ، والنتيجة فإن نظرية فرويد

---

[1] – كارل كوستاف يونغ، الإنسان ورموزه، مرجع سابق، ص21.

[2] – المرجع نفسه، ص26.

[*] تبلورت أهمية التداعي الحر عند فرويد ابتداء من سنة 1892، حيث تأكّد له عدم جدوى أسلوب التنويم المغناطيسي، بدأ بتطبيقه على نفسه وخصوصا مع أحلامه، وكان فرويد يهدف من استخدام هذا الأسلوب أن يقول المريض كل شيء في تلقائية دون تعمّد أو انتقاء، مهما كان تافها أو مستهجنا، وقد كان يونغ من أهم المساهمين في بلورته حينما كان يعمل مع فرويد في مدرسة زيورخ. انظر (فرج عبد القادر طه وآخرون، مرجع سابق، ص110).

كانت فريدة حسب يونغ في أن الكبت وتحقيق الرغبات هي أسباب واضحة لرمزية الأحلام[1]، لكنّ يونغ توصل إلى أنّ طريقة فرويد في استخدام التداعي الحر لتأويل الأحلام "ناقصة ومضلّلة للخيالات الغنية التي يقدمها العقل الباطن"، يقول يونغ: ليس من الضروري أن يستخدم المرء الحلم كنقطة انطلاق لعملية التداعي الحر إذا ما رغب في أن يكشف العُقد النفسية للمريض (...) بإمكان المرء أن يصل إلى المركز مباشرة من أيّة نقطة في الدائرة"[2].

إننا عندما نُقارن بين تصور فرويد ويونغ للأحلام وعلاقتها بالتداعي الحر؛ فإننا نلاحظ أن مسار فرويد خطّي تصاعُدي ينطلق من ملاحظة أعراض العُصاب، ثم بأسلوب التداعي الحر عندما يطلب من المريض سردَ أحلامه يرجع فرويد إلى الماضي للتنقيب في تاريخ الشخص الطفولي؛ ليصل في الأخير إلى الصّدمة الأصلية التي تعني عند فرويد "حدث" يقع في الطفولة يكون سببًا في تشكُّل بنية الإنسان النفسية، ونلاحظ أنّ فرويد ينطلق في تحليلاته من باراديغم Paradigme (*) علمي وضعي قائم على قوانين صارمة، على السّبب والنتيجة متأثرا بالوضعية البيولوجية التي تنظر إلى الإنسان بصفته كائنا تطوّريا يتم تفسيره بمبدأ السبب والنتيجة.

أما يونغ فيتصوّر الأحلام كمسار دائري (*) بحيث لا يهم من أية نقطة ننطلق للوصول إلى مركز النفس فالأحلام بالنسبة له ليست سببًا جانبيًا للكبْت بل هي خطاب

---

[1] – كارل كوستاف يونغ، الإنسان ورموزه، مرجع سابق، ص، ص 26-27.

[2] – المرجع نفسه، ص28.

(*) يشير هذا المصطلح حسبما صاغه توماس كون إلى الإطار الكلّي الذي يحدّد ما يعدّ سؤالا مشروعا، وما يعتبر تفسيرا مقبولاً، وما هي الأدوات والمفاهيم المسموح بها داخل حقل معرفيّ معيّن. انظر (توماس كون، بنية الثورات العلمية، تر: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت–لبنان، ط1، 2007، ص111).

(*) يستخدم يونغ في الغالب مصطلح الحركة الدائرية للدلالة على التركيز والانشغال بموقع يعتبر مركزا للدائرة. انظر (محمد عناني، مرجع سابق، ص217).

يُعبر عن اللاوعي الجمعي العميق حيث تتجلى النماذج البدئية، فبنية النفس الكلية دائرية يمكننا أن ننطلق من الأديان أو الأنثروبولوجيا أو الأدب أو الفن لنصل إلى مركز فهم النفس ، فالنفس ليست تاريخا خطيا بيولوجيا للشخص بل هي كوْن دائري داخلي نستطيع أن نصل إلى أعماقه من أي نقطة رمزية في الدّائرة الكونية، وذلك راجع في تصوُّرنا إلى الباراديغم الذي ينطلق منه يونغ في تحليلاته المستمدُّ من التيارات الكلية التي ترفض التصوّر التجزيئي التحليلي ، وإنما تتجه إلى ربط العناصر الجزئية وفهمها من خلال علاقتها بالكُل على غرار الفينومينولوجيا التي أسّسها إدموند هوسرل Edmund Husserl، وأرادها أن تكون فلسفة: "معرفة بكلية الموجود ... كلية الموجود العالم"[1]، وكذلك التأويلية التي تجعل من نفسها منهجا للعلوم الإنسانية قائمة على الفهم كما عبّر ديلتاي على ذلك بقوله: "نحن نُفسر الطبيعة أما الإنسان فعلينا فهمُه"[2]، والتأويل يتشكل من ثلاثية دلتاي المعروفة (خبرة– تعبير– فهم) وهي خصائص تميز التصور الكلي للعلوم الإنسانية لأنه يعبر عن المشتركات الإنسانية التي تمكننا من فهم الظواهر الإنسانية بعيدا عن التصور التجزيئي الذي يحرمنا من فهم أعمق للإنسان[3]، فلا يمكن أن نفهم النفس بحسب يونغ – منطلقا من الخلفية الفينومينولوجية والتأويلية– إلا في إطار اللاوعي الجمعي الكلي وعلاقاته بالأساطير والرموز والفن والدين.

يُفرق يونغ بين ما يعرضه العقل الواعي من مادّة هي محكومة بزمان ومكان معين لها بداية ونهاية، وبين ما يعرضه اللاوعي من أحلام فتختلف تماما زمانيا ومكانيا، إن

---

[1] – إدموند هوسرل، أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية، تر: إسماعيل مصدق، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2008، ص19.

[2] – نورية خالف، منهج التأويل في العلوم الإنسانية عند دلتاي، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة–الجزائر، المجلد 12، العدد 1، 2024، ص14.

[3] – المرجع نفسه، ص18.

طريقة التداعي الحر الفرويدية تُتيح الذهاب مباشرة إلى الحلم للكشف عن العقد النفسية، أما ما يقترحه يونغ هو أن نُقلّب الحلم من كل وجوهه مرة بعد أخرى حتى نفهمه أكثر، وأن نبقى قريبين من الحلم نفسه ولا نسترسل مع التداعيات التي يقدمها الحالِم[1].

لا يمكن أن نغفل أهمية طريقة التداعي الحر في الكشف عن العقد النفسية؛ ولكن هناك ما هو أبعد من هذه العقد، قد يرى الحالم مثلا إدخال مفتاح في قفل أو استخدام الهراوة أو يدكُّ بابا بآلة دكّ الأسوار، يمكن أن تُفسر هذه الرموز حسب المفهوم الفرويدي بأمور جنسية لكن في الحقيقة هناك أهداف سيكولوجية أخرى أعمق يقولها الحلم[2].

إن في الحلم مادة تُشكّل جزءً كبيرا منه، والتداعي الحر يُبعدنا عن هذه المادة وطريقة يونغ الجديدة تتمثل في أن نبقى قريبين من المادّة تماما بمثابة الطّواف في مكان واحد ونُهمل كل المحاولات التي يقوم بها الحالِم للهروب من محور الحلم لذلك كثيرا ما يُردد يونغ: "لنعد إلى حُلمك، ما تراه يقول الحلم؟"[3].

فطريقة يونغ وكذلك اليونغيين عموما في تحليل الأحلام كخطاب يأتي إلينا من اللاوعي الجمعي بلغة رمزية هي طريقة جدلية لا بالمعنى المنطقي بل تدور بشكل حلزوني متصاعد تقوم على التكرار والمداورة وبحث الأحلام من كل زاوية مرة بعدة مرة، وفي كل مرة يَنتُج معنى جديد لم يكن في التي قبلها إلى غاية الوصول إلى حقيقة الأحلام[4]، إنّه ينطلق من نقطة ثم يدُور كما يدور اللّولب أو كما يدور الطائر حول الشجرة، في البداية تظهر الأوراق والأغصان غير متمايزة عن الأرض وفي كل حركة دائرية نحو الأعلى تتضح له الصّورة أكثر فأكثر، وهو دائما يدُور حول محور الشجرة

---

[1] – كارل كوستاف يونغ، الإنسان ورموزه، مرجع سابق، ص29.

[2] – المرجع نفسه، ص30.

[3] – المرجع نفسه، ص31.

[4] – المرجع نفسه، ص13.

غير بعيد عنها، فكذلك الأحلام لها رموز كونية مشتركة عند البشر كلهم ولكن هذه الرموز تظهر في كل مرة بشكل جديد ، وحتى وإن كانت الطريقة مُعقدة وغامضة ولكنها توسُّعية وعميقة، إذا أردنا أن نُعمّق تصور يونغ عن الأحلام يمكننا المقارنة بين تصوُّره ورقصة الصّوفي "المولوية" نسبة إلى الطريقة المولوية التي تعود إلى مُؤسسها الشاعر والمتصوف جلال الدين الرومي الملقب بالمولوي، وقد اشتهروا برقصتهم الدّائرية(*)، حيث يرقص المريدون/الدراويش حول أنفسهم عكس عقارب السّاعة بشكل دائري حول مركز الدائرة أين يقف شيخهم ولمدّة طويلة[1]، بينما يستمعون إلى الموسيقى/السماع، يعتقدون أن الرقصة بمثابة رحلة روحية دائرية تصاعُدية من خلال النفس والمحبة للوصول إلى الكمال، تبدأ بالدوران بحيث يدخل المريد في حالة من الصَّفاء الذهني والوجد والوصل وإنكار الذات المُعبَّر عنه صوفيًا بالفناء ، محاولا التحرر من مادّيته ولا يكون ذلك إلا بـ : "التخلّي عن الحواس واقعية الجسد، وعن الروح واقعية الحواس، وبقاء الحبيب كلاًّ في الكل"[2].

والمُريد في وجْدهِ ليس منفصلا عن ذاته وإنما كما يرى الباحث محمد إياد حسين يغوص في أعماقه في بحر الروح كما قال الشعراء: "الوجْدُ لهيب ينشأ في الأسرار

(*) المقارنة بين تحليل يونغ للأحلام ورقصة الصوفي المولوية لا يعني التطابق بينهما، بل هو فقط مثال استعاري تشبيهي الهدف من ورائه هو التوضيح والوقوف على كثافة المعاني التي يشير إليها يونغ، بالإضافة إلى أن سبب هذه المقارنة هو إشارة يونغ أحيانا إلى مصطلح الطَّواف الدائري circumambulation والذي يشير إلى الحركة الدائرية أو رسم موقع مقدّس حول شيء مركزي. أنظر (محمد عناني، مرجع سابق، ص216)

[1] – نسيمة زمالي، الرقصة الصوفية المولوية والتأسيس لمسرح الصورة وسينوغرافيا المسرح، مجلة جماليات، جامعة العربي التبسي، تبسة، المجلد 8، العدد 1، 2021، ص 5.

[2] – المرجع نفسه، ص6.

ويُفصح عن الشوق، فتضطربُ الجوارح طرَبًا أو حُزنًا عند ذلك الوارد"[1]، نلاحظ في هذه الرقصة دلالات رمزية ثرية جدا تُؤكّد ما ذهب إليه يونغ بأن هناك رموز كونية مشتركة بين جميع البشر تتمظهر في عدّة حقول معرفية وفنون مختلفة.

إذا تأملنا رقصة المولوية فكلّ حركاتها وطقوسها ولباسها لها رمزية معينة خاصة بها، فالحركة الدورانية تُعبر عن الاستماع للكون المتزامن مع ذكر الله حيث تتّحدُ النفس وتتلاشى في هذه الحركة، وتُمثّل حركة الكواكب حول ذاتها وحول الشمس وصوّر الرومي هذا الدوران بقوله: نيران العشق حين تتقد ، فعندما تشتعل شمعة بنار العشق فإن مئات آلاف أرواح العاشقين تحترق وتتكوي بنارها، وإن العُشّاق يدورون كالفَراش الذي يحُوم حول نور الشمعة المتقدة ، وينادي الشيخ قلبه ويدعوه إلى أن يأخذ مكانه قرب هذا النور ليستنير به"[2]، أما الدوران عكس عقارب الساعة فترمز إلى التحرر من قيود الزمن "إيقاف التنفس الإيقاعي والدخول في سكون مركز نحو الداخل تعبيرٌ عن التجلي اللامتناهي للأحدية في الوجود"[3].

ويستغرق المُريد في حالة وجدانية فنائية ويُوقف الزمن ليصغي إلى زمن لانهائي، إلى الذات الإلهية يتوجه إلى اللاعقلاني بطريقة رمزية، يتقاطع هذا المعنى مع تصور يونغ للأحلام كونها تتحرك بطريقة حلزونية غير خاضعة لأبعاد الزمان والمكان بالمنظور الفيزيائي الكلاسيكي، تماما كحركة الكواكب، وحركة الإلكترون تعود دائما إلى مركز

[1] – عامر محمد حسين، الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة "المولوية أنموذجا"، مجلة بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 4، العدد 3، ص 10.

[2] – المرجع نفسه، ص 14.

[3] – منير بهادي، الجسد بين التواجد والإيقاع في الرقص الصوفي، مجلة التدوين، جامعة وهران 2، الجزائر، المجلد 6، العدد 2، 2014، ص1.

الذات بدوران مُتكرّر يكشف دائما معان متجددة عميقة، يمكن القول أن الرقصة الصوفية هي حلم مرئي شاعري، والحلم اليونغي هو رقصة خفية للاوعي.

المطلب الثاني: الأنيما والأنيموس بين الرمزية النفسية والحب الأفلاطوني

الأنيما Anima والأنيموس Animus:

من بين النماذج البدئية التي لها أهمية في علم النفس التحليلي اليونغي هو نموذج "**الأنيما**" ترجع جذور هذا المصطلح حسب يونغ إلى الفلسفة الصينية القديمة ويقصد بها الجانب الأنثوي من النفس(*).

بمنظور يونغ أن الإنسان له طبيعة إزدواجية سيكولوجية لاشعورية؛ فهناك جزء أنثوي لاشعوري في الرجل ويسمى "الأنيما"، وجزء ذكوري لاشعوري في المرأة يطلق عليه "الأنيموس" وكل من المفهومين يُشكلان اللاوعي الجمعي اليونغي وظيفته ربط صاحبه بأعماق عالمه النفسي، وهذا المفهوم طبقه يونغ على نفسه قبل أن يترسّخ في تحليلاته، يقال أنه وجد "أنيماه" في الطبيبة والمحللة النفسية الروسية "سابينا سبيلراين Sabina Spielrein" كانت مريضته ثم صارت زميلة له بعد ذلك، بهذا شكّل يونغ فكرته عن الأنيما ودورها في حياة الرجل، فسابينا بالتأكيد هي أحد مصادر الإلهام لمفهوم الأنيما"[1].

(*)" الأنيما والأنيموس Anima Ana Animaus أصل كلمة "الأنيما" من اللاتينية لها عدة معان منها نسمة الهواء، الحياة، النفس، فعندما يقال فلان يلتقط نفسه الأخير فيعني ذلك أنه يلتقط روحه، أما كلمة "الأنيموس" فتعني العقل، الضغينة، العدوانية، لم يكن الإغريق والرومان يفرقون بينهما بشكل دقيق فمعنى إطلاقهم: أن الروح "الأنيما" قد تركت الجسد عند الموت هو تقريبا نفس قولهم أن الروح "الأنيموس" قد غادرت، فالمصطلحان عند الإغريق يشيران إلى العالم الداخلي الروحي. نقلا عن ترجمة كتاب أعماق الأنثوي كارل كوستاف يونغ، ترجمة إسماعيل زين العابدين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2024، ص131.

[1] – كارل كوستاف يونغ، أعماق الأنثوي، تر: إسماعيل زين العابدين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2024، ص 131.

من مصادر الأنيما عند يونغ علاقة الإنسان بالوالدين وهي من العلاقات المقدسة في العالم، ومنه انتشرت فكرة عبادة الأجداد؛ ولكن مع تقدمهم في السن ينشطر هذا الاحترام والتقديس بسبب الوعي ويبقى في اللاوعي، ويحلُّ محلَّهُ المرأة وتبقى مرتبطة به، فهي ليست أكبر منه، وتتخذ شكل السلطة الأبوية ولكن لها تأثير جوهري، وهذه العلاقة لا يمكن أن تنشطر عن الوعي بل تبقى قريبة مشاركة مرتبطة به، هي مصدر إلهام له فهي تمتلك قُدرات حدسية ليست عند الرجل، كما أن لها قدرة على التفكير الموجّه نحو الشخصي أكثر من الرجل فعندما نتحدث عن الروح وخصائصها الأنثوية يعد هذا من المصادر الأولى[1]؛ وهناك مصدر ثان يتعلق بكون الرجل له صفات أنثوية، لا يوجد رجل ذكوري تماما ينطوي على جانب أنثوي عاطفي رقيق خفي يحاول أن يكبته ولا يظهره، كما أنه لا يوجد امرأة أنثوية تماما هناك جانب ذكوري قوي عنيف خفي تسعى أن تكبته ولا تظهره[2]؛ قد تظهر الأنيما على شكل رموز في الأحلام ومن المهم حسب يونغ أن نُحلل الحلم بطريقة عميقة، يروي يونغ عن أحد مرضاه أنه رأى في الحلم امرأة سوقية شعثاء الشعر والثياب، وكان يعتقد أن هذه المرأة هي زوجته مع أن الواقع يؤكد أنها تختلف تماما عنها، يرى أننا إذا طبقنا طريقة فرويد في التداعي الحر فإنّ المريض سيحاول تجنُّب هذه الصورة البشعة ومنه نستنتج أن هناك عقدة نفسية يعاني منها المريض. ولكن إذا تعمقنا في رمزية هذا الحلم سنكتشف معنى سيكولوجيا عميقا يتمثل في أنه في العصور الوسطى كان يعتقد أن كل رجل بداخله امرأة.

[1] – كارل كوستاف يونغ، أعماق الأنثوي، مرجع سابق، ص 135.

[2] – المرجع نفسه، ص 135.

بمنظور يونغ هو نموذج بدئي يطلق عليه "الأنيما" بالعودة إلى الحلم نلاحظ أن ما رآه المريض يرمز إلى أنثاه اللاوعية تظهر بشكل سيء ثم قام بإسقاط Projection(*) هذه الصورة على زوجته إسقاطا غير مفهوم، وفي الحقيقة أن الحلم كان يريد إرسال رسالة للمريض بأن أنثاه اللاوعية ليست على ما يرام، وسببُ ذلك تماهيه في دور القناع persona بمحاولته الظّهُور بأنه إنسان كامل، فأدى ذلك إلى نشاط اللاوعي بطريقة تُوحي إليه أنه يتصرف تصرف امرأة منحطة حتى وإن حاول أن يخفي هذا الجانب السيء، إنها محاولة من اللاوعي لإعادة التوازن إلى عقله الواعي[1]؛ وقد فسّر يونغ كثيرا من الإقترانات بين الرجل والمرأة، كون الرجل يبقى محتفظا بأنثاه اللاواعية والتي تكون سببا في انجذابه و الوقوع في حُبّ امرأة والارتباط بها.

بالإضافة إلى أن انتشار كثير من الكتابات والروايات التي تتحدث عن المرأة الحاكمة التي تتمتع بالجمال والذكاء على غرار رواية "هي التي ينبغي أن تطاع " لرايدر هاغارد Rider Haggard، ورواية " أنتينيا " لبيير بنوا Pierre Benoit يدل على حضور الأنيما عن طريق تمظهُراتها في خصائص فوق فردية[2].

إنّ هؤلاء الكُتَّاب ما كان باستطاعتهم الحديث عن هذه التجارب إلا إن كانت عندهم استعدادات نفسية مسبقة الوجود، كامنةٌ فيهم، وأن نظامهم النفسي ضُبط من البداية على المرأة وحُضُورها القوي في حياته عن طريق الأم والأولاد والولادة وغيرها[3].

(*) يعرّفه يونغ بأنه نقل نشاط نفسيّ ذاتي إلى شيء أو شخص خارجي أو إلى موضوع، وهو عكس التقمّص أو التلقي؛ بمعنى آخر الإسقاط هو انتزاع مضمون ذاتي من الذات وإدماجه في الشيء أو الشخص. أنظر (محمد عناني، مرجع سابق، ص315).

[1] – كارل كوستاف يونغ، الإنسان ورموزه، مرجع سابق، ص35.

[2] – المرجع نفسه، ص 136.

[3] – المرجع نفسه، ص 136.

المصدر الثالث لخصائص الروح الأنثوية "هناك صورة جمعية موروثة عن المرأة في لاوعي الرجل" هي استعدادات كامنة لدى كل رجل تنشُط عند أول لقاء بين رجل وامرأة، وكمثال على ذلك الحُب من أول نظرة عندما يلتقي الرجل بامرأة لأول مرة فيحبها حدَّ الجنون، فتفسير ذلك سيكولوجيا –حسب يونغ– هو إسقاط أنثاه اللاوعية على محبُوبته؛ والمعنى نفسه إذا التقت امرأة برجل لأول مرة أحبَّته حُبا جُنونيا فإنها بذلك تكون قد قامت بعملية إسقاط لذَكَرها اللاواعي على من تُحبُّه، وهذه العملية تتم بطريقة لاواعية دون إدراك الطّرفين، وقد ينشطر هذا الحب بمجرد انقطاع عملية الإسقاط[1]؛ وهو يشبه تماما نوع الحُب الذي تحدّث عنه أفلاطون في محاورة المأدبة والتي أوردها أفلاطون في كتابه، تتلخّص في أن هناك حفلة سُكر جماعية وقعت في دار أغانون احتفالا بمُناسبة تتويجه في مسابقة الشعر التراجيدي، كان المدعوون ستّةُ شخصيات بالإضافة إلى امرأة غابت جسديا لكن حُضورَها الرمزي كان قويًّا، والموضوع الرئيس الذي دار بين المتحاورين هو الحُب.

يعدّد أفلاطون في هذه المحاورة أنواع الحبّ على ألسنة محاوريه، فهناك الحبّ الإيروسي المرتبط بالجسد، والحب العقلي أو الروحي المرتبط بعالم المثل؛ فأما الحب الإيروسي فهو حُب زائل يقول أفلاطون على لسان بوسانياس: "فالحب الملازم لزهرة باندیموس هو الحب الذي تعرفه العامة، وتهيم به كالبَهْمِ لما فيه من الشّهوات الدنيئة، وهذا النوع خِصِّيصٌ بالطبقات النازلة من البشر، وعبَّاد هذا الإله يعشقون الأبدان، ولا يأبهون للنفوس، ويفضِّلون الجهل على العلم، ويستهينون بالشرف والجمال، ولا يعملون إلا لإطفاء نيران شهوات الجسد"[2]؛ هذا النوع من الحُب غير ثابت، زائل، زواله مرتبطٌ بزوال مُسبّبه الذي هو زهرة الباندیموس، فإذا ذبُل شكل الزهرة ذبُل الحُب تماما، كما أنه

[1] – كارل كوستاف يونغ، الإنسان ورموزه، مرجع سابق، ص 137.

[2] – زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، دار مصر للطباعة، مصر، ط3، 1984، ص 130.

إذا زال شكلُ الجسد فنيَ الحُب، وانصرف المُحبُّ عن مَحبُوبِه، وهذا من أحَطِّ أنواع الحب عند أفلاطون، وهذا النوع من الحُبّ يقابل الحب الذي تحدّث عنه يونغ حينما أشار إلى الأنيما والأنيموس، وهو مرتبط بعملية سيكولوجية رمزية، أما الحب الباندیموسي جاء في سياق فلسفي يبين من خلاله أفلاطون طبيعة الحب والتمييز بين أنواع الحب ومراتبه، ويطلق عليه في الغالب أيضا مصطلح الإيروس للدلالة على الحب الجسدي في مقابل مصطلح agapé للدلالة على الحب الروحي، وأصل هذا الاستخدام أن اليونانيين كانوا يجمعون بين إله الحب (إيروس) وإله الخمر (ديونسيوس) في مجالسهم ويجعلون من الحب سبيلا للإسراف في الشراب والتمتُّع بمباهج الحب، ومنذ ذلك الحين أصبح الإيروس يشير إلى الحب الجسدي الجنسي المرتبط بشهوات الجسد[1].

إذا كان فايدروس في المأدبة حينما تحدث عن الإيروس وصفه بأنه إله قديم ليس له والدان مستندا على آراء هزيود وأكيوسيليس؛ الذين اتفقوا على أن الحب قديم مصدر لكل جمال وسعادة، وإذا كان أجاثون أنكر قِدَم الإيروس بل اعتبره من أصغر الآلهة مع أنه من أجملها وأقدرها على تعلمينا، فإن سقراط يُجرّد الإيروس من ألوهيته ويجعل منه مُجرَّد مساعد ومُوجِّه لنا وآخذٍ بأيدينا إلى الجمال الأزلي، لأنّ الآلهة كما يتصورُها تتمتع بالجمال والسعادة فهي ليست مفتقرةً إلى شيء، والحُبُّ لا يحوز هاتين الصفتين، وتعريف الحب عند سقراط هو سعي نحو امتلاك شيء وهذا الامتلاك يدلُّ على الحاجة والافتقار فلو كان إلها لما احتاج إلى شيء أي لما افتقر إلى شيء[2]؛ فالحب الإيروسي هو ليس جميلا يسعى للبحث عن الجميل، ولأنه ما من أحد يملكُ شيئا يسعى للحصول عليه،

[1] – زكريا إبراهيم، مرجع سابق المرجع نفسه، ص 132.

[2] – المرجع نفسه، ص 132.

فالقويُّ لا يسعى للحصول على القوة، والغنيُّ لا يسعى للحصول على الغِنَى فهذا من العبث ، وإنما يبحثان عن استدامة ما عندهما.

أما الحب فهو شوق ورغبة في الحصول على شيء ناقص منفصل عنه ويلزم من ذلك أن يكون الشيء الناقص المبحوث عنه مغايرًا للرَّاغب فيه، فإذا كان الحب يبحث عن الجميل فهل يكون بذلك هو جميل أو مالكٌ للجميل؟[1].

ومعلوم أنّ سقراط يرى أن كل جمال هو خير، وينتج عن ذلك أن الحب لا يملك الجمال ولا الخير، ويُعرّف سقراط الحب بتعريف آخر وهو: "ولادة في الجميل بدنًا ورُوحًا"[2]؛ فكلُّ إنسان حسب رأيه له قدرة على التناسل جسديا وروحيا، وعندما يصل إلى سنّ معين فتدفعه غريزة التناسل للارتباط بنصفه الآخر، ولأن طبيعة الحب هي البحث عن الجميل فلا يمكن أن يرتبط بإنسان دميم بل بإنسان جميل، وهكذا يكون الحَبَلُ عن طريق تلاقي الرجل بالمرأة، وعلى الرغم من أنّ الحمْلَ والوَضْعَ لدى الموجود البشري عملانِ فانيانِ، إلاّ أنَّ التكاثر على العكس عمل خالد عليه مَسْحَةٌ من الأبَدية"[3].

ولكن لماذا يسعى الإنسان إلى التكاثر؟ لأن هناك غريزة الرغبة في البقاء والخلود في الحياة، والتكاثر هو الذي يُمكّنُنا من الحفاظ على بقائنا وخلودنا في هذه الحياة، وليس من طريق إلا طريقُ الحب، فالحب هو إذن شوق إلى الخلود، وهذا النوع من التكاثر حسب أفلاطون هو التكاثُر الحسّي.

---

[1] – محمد لطفي جمعة، مائدة أفلاطون "كلام في الحب "، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط 1، 2017، ص 122.

[2] – المرجع نفسه، ص 122.

[3] – زكريا إبراهيم، مرجع سابق، ص 136.

هناك أيضا التكاثر الروحي، فالإنسان يسعى إلى المجد وإلى الخلود، وأن يبقى اسمه مذكورًا بعد مَوتِه، ويضرب أفلاطون مثالا بأبطال وشعراء اليونان العظماء، فهؤلاء لم يقوموا بأعمالهم العظيمة إلا بدافع غريزة حُبّ الخلود بعد الموت، فكما أنّ العامة يَنشُدونَ الخُلود عن طريق التناسل البدني، فإن العظماء والأبطال ينشدُون الخلود عن طريق التناسل الروحي بما يتركُون من خلفهم من حكمة وفضيلة.

ويرى أفلاطون أن التناسل الروحي أفضل من الحسي، لأنّ هذا الأخير فانٍ، أما التناسل الرُّوحي فخَالدٌ، فهُوميروس وهزيود وصُولون بما قدّموه من أعمال عظيمة بقيت آثارهم خالدة في الأشعار والمعابد، ولكن طُوِيَ ذكرُ نسلِهم الآدمي[1]؛ ولكن ينبغي هنا أن نُفرّق بين الروح التي يشير إليها أفلاطون، والروح التي يوظّفها يونغ في علاقتها بالأنيما، وبأن هناك صورة جمعية موروثة عن المرأة في لاوعي الرجل: "هذه الصورة الموروثة هي المصدر الثالث المهم للخاصّية الأنثوية التي تمتاز بها الروح"[2].

إنّ الروح التي أشار إليها يونغ هنا، ليس بمدولها الفلسفي أو الديني، بل بالمعنى النفسي، لكن هذا النفي لا يقتضي عدم وجود علاقة بين ما ذهَب إليه فيما يتعلَّق بالخصائص الأنثوية والذكورية للرّوح والمفاهيم الفلسفية والدينية لها فالروح بالمعنى اليونغي هي المُعَبَّر عنها بخاصّية الخلود[3]: "وهو نشاط نفسي يتجاوز حدود الوعي(...) من الناحية السيكولوجية هو ما وراء الوعي" فالروح كيان غير مرئي مستقل عن عالمنا يعيش في عالم آخر من الأشياء وما يدعم فكرة أن الروح خالدة كونها غيرُ مرئية تختلف طبيعتُها عن طبيعتنا نحن وهذا المعنى مرتبطٌ بالجانب التاريخي للروح[4].

---

[1] – زكريا إبراهيم، مرجع سابق، ص137.

[2] – كارل كوستاف يونغ، أعماق الأنثوي، مرجع سابق، ص137.

[3] – المرجع نفسه، ص138.

[4] – المرجع نفسه، ص، ص138–139.

ولعل ما قصده يونغ حينما تحدّث عن الروح وصفة الخلود وأنها مرتبطة بتاريخ مُمّيز للروح، سنجده مُعَبَّرًا عنه في تأمّلنا وقراءتنا لفلسفة أفلاطون في الحب والجمال وطريقة البرهنة عليها بطريقة جدلية فلسفية؛ فالحب من منظور أفلاطون يسير في اتجاهين: اتجاه أول أفقي زمني فاني تدفعه الرغبة إلى تكاثر النوع الإنساني، واتجاه ثان عمودي خَالِد تدفعه الرغبة إلى تناسل الأرواح المُتشَوّقةِ المتساميةِ إلى الله[1].

وبمنهج أفلاطون الجدلي الصاعد، يرى أن الفرد ينبغي عليه أن يتعلق فقط بحب جسد جميل واحد، بل يجب أن يتعوّد على البحث عن الجميل في كُل جسم في الطبيعة، فيعتقد أن الجمال الموجودَ في هذا الجسم له شبيه في جسم آخر وكل هذه الجمالات هي من نوع واحد وهو الجمال المحسوس، ثم يتعلق بجمال الصور، ثم ينتقل من التعلُّق بجمال الأجساد إلى جمال النُّفوس، ثم إلى جمال النظم والقوانين، ثم ينتقل إلى جمال العلوم النظرية، ثم يتحرر من رؤية الجمال في جسد أو صورة أو علم أو شيء، وهكذا ينتقل السَّالك دَربَ الحُب، باحثًا عن الحقيقة في حركة جدلية تصاعُدية حتى يصلَ إلى الحُب الحقيقي السَّامي الخَالد[2].

يقول أفلاطون على لسان سقراط: "وأشرف أنواع الحب ما كان لأجل الفضيلة وكمال النفس، لا لأجل حُسن الوَجْه وجَمالِ الجسم، والحبُّ الشّريف يقتضي أن يحرص المُحبُّ على المحبوب ويرعاه ليبقى أبدًا طاهرَ النفس، نَقِيَّ القلبِ، مملوءًا بالفضيلة"[3].

نلاحظ من خلال استعراضنا لفكرة الأنيما/الأنيموس اليونغيين والحب بالمفهوم الأفلاطوني كيف أن كِلاَ المشرُوعيْن غير مكتمليْن، تنطلق فكرة يونغ من الأزمة النفسية

---

[1] – زكريا إبراهيم، مرجع سابق، ص138.

[2] – المرجع نفسه، ص138.

[3] – محمد لطفي جمعة، مرجع سابق، ص124.

التي يعاني منها الإنسان والصراع بين الوعي واللاوعي الجمعي بين الأنيما الأنثوية والأنيموس الذكري ثم الدُّخول في عملية بحث عن التفرد لاكتمال الذات.

وكذلك بالنسبة لأفلاطون في طريقة البرهنة عن الايروس/الحب الذي بدأ رحلته بطريقة تراجيدية مأساوية بانقسام الكائن المُتميّز إلى ذكر وأنثى، ثم رحلة البحث عن النصف الآخر، ثم وجود الحب والجمال؛ ولكنه حب وجمال جسدي وعن طريق التأمل والمعرفة نصل إلى حب الجمال الأزلي، والأنيما كنموذج بدئي يرى يونغ أن هذه النماذج موروثة من أسلافنا البشر الأوائل وأن ما نعيشه في حياتنا من عمليات نفسية فيزيولوجية هو نفسه ما عاشه الإنسان منذ آلاف السنين، يقول يونغ: إنَّ حياتنا في الواقع نفس ما كانت عليه منذ الأزمنة السّحيقة، ما أعنيه هنا هو أنَّ حياتنا ليست عابرة أو مرحلية (...) لأن العمليات الفيزيولوجية والسيكولوجية التي قام بها الإنسان منذ الآلاف من السنين لا تزال قائمة "[1].

وهذا ما عبر عنه أفلاطون في سياق حديث سقراط عن الحب استدعى العَرَّافة ديوتيما Diotima لأجل أن يسألها عن نشأة الحب ، فتقول الأسطورة أنّ الأرباب قاموا باحتفال بعيد ميلاد أفروديت ، وكان من بين الحضور الوفور poros والحاجة penia، بعد العشاء خرج الوفور إلى حديقة المُشتري فشَرِب من الرحيق حتى سكِر ونام ، فسألت عنه الحاجة حتى وجدته فأرادت أن تُنجب منه ولدا فنَامت بجانبه وأغْرَتهُ فضاجعها فوُلد الحب[2]، وهكذا يُولد الحب من أول مرة حسب يونغ: "بالتقاء الرجل مع شخصيته الأنثوية الداخلية عبر عملية إسقاطها على امرأة أخرى، عندما يحبّ الرجل امرأة لحدّ الجنون، تكون هذه المرأة مجرّد إسقاط للبعد الأنثوي اللاواعي للرجل، وتتم نفس اللعبة مع المرأة"[3]،

---

[1] – كارل كوستاف يونغ، أعماق الأنثوي، مرجع سابق، ص 140.

[2] – محمد لطفي جمعة، مرجع سابق، ص 124.

[3] – كارل كوستاف يونغ، أعماق الأنثوي، مرجع سابق، ص137.

فهي كذلك حينما تُحب رجلا حُبّا بجنون فإنما تقوم في الحقيقة بإسقاط بُعدها اللاواعي الذكوري على الرجل، هذا الالتقاء بين الأنيما والأنيموس الذي يشير إليه يونغ، يصفُه أفلاطون بدَوره حينما يعود إلى ميثولوجيا الحب ويُوظف أريسطوفانوس في مُحاورته للحديث عن الحب وعلاقته بالذكر والأنثى (الأنيما والأنيموس).

في البداية لم يكُن هناك ذكر وأنثى، يوجد فقط جنس ثالث خنثى يمتلك صفات الذكورة والأنوثة، وقُوة في الأفكار أراد أن يصعدَ إلى الأرباب ويخلعَها عن عُروشها، فتشاور جوبيتر مع الأرباب في العُقوبة التي يستحقُّها هذا النوع، فأشار عليهم المُشتري بأن يُقسم إلى نصفين، وبعد هذا الحدث أصبح كلُّ نصفٍ يشتاق ويبحثُ عن نصفه الآخَر، وبهذه الطريقة وُجد الحب المتبادل بين الطرفين، فكل فرد هو ناقص يبحث عن نصفه الثاني ليُشَكّلا بذلك واحدا كاملاً[1].

[1] – محمد لطفي جمعة، مرجع سابق، ص119.

المطلب الثالث: الأضداد الكونية من الأنيما/الأنيموس إلى الين Yin واليانغ Yang الصينية.

من بين المفاهيم التي تكاد تكون محل اتفاق بين المدارس الفلسفية الصينية ثنائية الين واليانغ بوصفهما يُشكّلان تناغما وانسجاما بين جميع الأشياء؛ وقد عبّر عن ذلك جوانغتسي Zhuangzi بقوله: "الين Yin في أعلى أشكاله هو التجمُّد، واليانغ Yang في أعلى أشكاله هو الغليان، البرودة تأتي من السماء، والدفء يأتي من الأرض، تفاعل هذين الاثنين يُنتج التناغم، فينشأُ منه الكائن، لعلَّ هذا هو قانون كلّ شيء، ومع ذلك لا يُرى له شكل"[1].

هذان المفهومان مُتَّحدان يُشكلان وحدةً بنيوية متكاملة بحيث لا ينفصلُ أحدُهما عن الآخر، ولا يمكن أن يكون أحدُهما أفضلَ من الآخر بل كما ترمزُ الصورة يحتضن أحدهما الآخر ولذلك يُعد هذا المفهوم آلية معرفية تُشكل رؤية كونية منسجمة للعالم في التاريخ الفلسفي القديم[2]، وحسب الرموز الصينية القديمة فإن الكونَ قائمٌ على الثنائيات المتضادة يرجع ذلك إلى امتزاج التجارب الحياتية اليومية عن طريق الملاحظة ثم تعميقها من طرف الفلاسفة القدماء فالين يقابله اليانغ ، الظلام/النور ، الجانب الشمالي من الجبل/الجانب الجنوبي من الجبل، النهار/الليل، العمل مرتبط بشروق الشمس / الراحة مرتبطة بالغروب، يانغ(حركة) / ين (سكون).

يرتبط الين واليانغ كذلك بمفهوم التشي QI ويشير هذا المبدأ إلى أن الين واليانغ هما شكلان من طاقة التشي أي الطاقة الحيوية المبثُوثة في أرجاء الكون والإنسان وباتحادها يحدثُ وجود كلّ شيء[3]، الأرض تقابل السماء ولكل منهما قوانينها والبشر

[1] Robin R. Wang, Yinyang (Yin-yang), Internet Encyclopedia of Philosophy and its Authors, Website: https://iep.utm.edu/yinyang .

[2] Ibid.

[3] Ibid.

تتبع قوانينهما، تقتدي بالسماء وتتكيّفُ مع تنوُّع الأرض، السماء والأرض تُنتجان الحالات الخمس وتستخدمان العناصر الخمس، ثم تظهر هذه الحالات والعناصر في النّكهات والألوان والنغمات، تعمل بتناغم كامل بحيث إذا زاد أيُّ عنصر عن حَدّهِ سادَ الخلل والاضطراب، ولتنظيم الخلل اهتم الصّينيون بالطقوس والموسيقى.

يُعدُّ رمز الين واليانغ من الصور الرمزية المُعبرة عن هذه الفلسفة الكونية، تَشكَّلَ عبر تاريخ نصي بصري، تطوَّرَ تدريجيا، كان أول ظهور لنقاشٍ حول كيفية صياغة نظام كوني فلسفي يُعبر عن ثنائية الين واليانغ من خلال كتاب التغيرات يي جينغ yijing ويُعد أقدمَ وأعمقَ كتاب فكري صيني في فهم الكون وتفسيره[1]، وطُرح سؤال لأول مرة هل يُكتب النظام بالكلمات والمفاهيم أم بالأرقام والصور الرمزية؟ وقد أفرز النقاش تأسيس مدرستين: مدرسة الصور والأرقام ومدرسة المعنى والمنطق، ويقوم الكتاب على ثلاثة عناصر رئيسية: الصورة (xiang) العدد (shu) المعنى (Li) تعد هذه العناصر الثلاثة بمثابة الوسيط بين الظواهر السماوية الكونية وحياة الانسان اليومية على الأرض[2].

يُرمَزُ لليان واليانغ بدائرة يوجد داخل الدائرة جزءان: أسود في أسفله دائرة بيضاء المُعَبّر عنه بالين، وجزء أبيض في أعلاه دائرة سوداء المُعَبَّر عنه باليانغ، ويوجد بينهما خط فاصل بينهما يَقسمهما قسمين متساويين، يجعلهما دائما مُتحرّكين، بحيث لا يمكن أن يوجدَ أحدُهما دون وجود الآخر، بل هما متداخلان يُكمّل أحدُهما الآخر فكل أمر سيء يقابله أمر جيد، وكذلك يشيرُ البياضُ المتخلّلُ للسواد، والسوادُ المتخللُ للبياض إلى عدم وجود شيء مطلق، فالأبيض قد يكون فيه نسبة من السواد، والأسود قد يكون فيه نسبة من البياض، هذه الثنائيات تنسحب على الوجود بأكمله، وكل واحد من الثنائيات

[1]- Robin R. Wang, Op-Cit.
[2]- Ibid.

يُفسّر الآخر ويُعرف به: ذكر/أنثى ، ليل/نهار ، حياة/موت[1]، صيف/شتاء، فلولا الذكر ما عرفنا الأنثى، ولولا الليل ما عرفنا النهار والعكس، وهكذا يُفسَّر كل شيء في الكون، مقسوم على قسمين متساويين ومتكاملين، فالين يرمز إلى الأشياء السلبية كالظلام، الضعف، الأنثى، الحزن، البطء، الشمال، القمر، الليل، السكون، الشتاء، النوم، الأرض، الموت[2].

في المقابل اليانغ يرمز إلى الأشياء الإيجابية كالنور، القوة، الذكر، الفرح، السرعة، الجنوب، الشمس، النهار، الحركة، الصيف، اليقظة، السماء، الحياة. وكل واحد من المتضادات الثنائية يُكمّل الآخر، فإذا زادت نسبةُ كل عنصر من الضدين عن الآخر تحوَّل إلى الضد الثاني، فاليانغ إذا وصل إلى حد أقصى تحوّل إلى يان، وكذلك الين إذا زاد إلى نسبته القصوى تحول إلى يانغ[3].

إن هذه الثنائية المتضادّة الصينية توفّر لنا نموذجاً تماثليا بواسطته يمكننا فهم سيكولوجيا يونغ، فالمتضادات السيكولوجية: الوعي بقابله اللاوعي، الأنا تقابلها الذات، الأنيما تقابل الأنيموس، البرسونا مقابلة للظل في المتضادات الوظيفية نجد: الإدراك يقابله الحدس، التفكير يقابله الشعور وهي وظائف الوعي الأربعة[4].

في المتضادات الوجودية نجد: العالم الداخلي يقابله العالم الخارجي، والمادة تقابلها الروح، الطبيعة يقابلها الإنسان، العالم الغربي يقابله العالم الشرقي، العالم الأعلى يقابل العالم الأدنى، الإنسان البدائي يقابل الإنسان الحديث.

---

[1] – كارل كوستاف يونغ، أعماق الأنثوي، مرجع سابق، ص161.

[2] – المرجع نفسه، ص161.

[3] – المرجع نفسه، ص161.

[4]– محمد عناني، مرجع سابق، ص238.

في اتجاه النفس سنجد: الانبساط يقابله الانفتاح[1]، أما في رحلة التحول نحو التفرد فنجد المتقابلات الآتية: الانشطار/الوحدة، الانفصال/الاتصال، الصراع /التكامل.

من خلال المقارنة بين التحليل النفسي اليونغي والتأمل الفلسفي الطاوي ينتقد يونغ الفلسفة الغربية الحديثة كونها استغرقت في الجانب المادي والوعي والموضوعية إلى غاية التطرف وإقصاء الجانب الروحي واللاوعي، لا ينكر ما وصلت إليه الحضارة الغربية من تطوّر هائل استطاع أن يفكّ شفرات الكون المُعقّدة؛ ويعني ذلك حسب يونغ أنها تماهت مع أناها كلّيا، وتضخَّم عندها البرسونا /القناع الاجتماعي ، وهذا يؤدي إلى صراع داخلي حادّ تكون نتيجته نشاط للاوعي الذي سيعمل كقوة مقاوِمة للأنا والبرسونا في اتجاه مناقض لعمل الوعي بحيث تظهر الاضطرابات والعصاب والأمراض النفسية[2]، فالإنكار العنيف لأي جانب روحي ما هو إلا رسائل من اللاوعي تُنكر تضخم البرسونا وتحاول إعادة التوازن، والحل كما يقترحه يونغ أن نعود إلى الفلسفة الشرقية الطاوية بأن نجد وسيطا بين المتضادات تماما كما تعتقد الطاوية في أن الصورة والرقم والعدد والمعنى بمثابة وسيط بين الظواهر السماوية الكونية وحياة الإنسان اليومية الأرضية فالطاوية كما أشرنا سابقا لا تعتقد بصراع المتضادات بل تعمل بتداخل وتكامل وانسجام، فالين لا يريد القضاء على اليانغ و لا الخير يقضي على الشر، ولا النهار يقضي على الليل، فالعكس هو الصحيح إذا انخرطت المتضادات في صراع سيؤدي ذلك إلى الخلل والاضطراب، فالحياة الحقيقية هي التوازن بين المتضادات[3].

---

[1]– محمد عناني، مرجع سابق، ص238.

[2] – كارل كوستاف يونغ، أعماق الأنثوي، مرجع سابق، ص 148.

[3]- Robin R. Wang, Op-Cit.

لقد وجد يونغ في الفلسفة الطاوية مقاربةً علاجية للعالم الغربي وهو أن يتصالح وعيه مع لاوعيه، و المادة مع الروح وأن يسير في طريق تحقيق التوازن النفسي الذي عبر عنه يونغ بالتفرد Individuation.

خلاصة:

وفي خاتمة هذا الفصل يمكننا القول أن استكشافنا للتمثلات الرمزية عند يونغ بداية من اللاوعي الجمعي والنماذج البدئية، مرورا بالأسطورة الرمزية والرموز النفسية وبينة الأضداد كشف لنا أن النفس الإنسانية لا تعمل بمعزل عن عالمها الرمزي والثقافي، وأن الصّور والرموز تدخل أساسا في بنية الفكر والإحساس والتجربة، لقد أتاح لنا هذا الفصل فهم كيف تتشكل النماذج الرمزية وكيف تترسّخ في اللاوعي الجمعي، وكيف يمكن للأسطورة والرموز أن تعكس تداخل الأضداد الكونية والنفسية من الأنيما والأنيموس إلى مفاهيم الين واليانغ، مما يمكّننا من اعتبارها أدوات تفسيرية لفهم الذات والعالم في آن واحد.

وعلى الرغم من أهمية وعمق هذا التحليل الرمزي والأسطوري ليونغ، إلا أن ذلك بقي مرتهنا بالجانب النفسي ولأغراض علاجية مما جعل النماذج الرمزية تفتقر إلى خبرة إبداعية وجمالية، وهو ما يتقاطع مع اهتمامات غاستون باشلار الذي أخذ على عاتقه دراسة الخيال الأدبي كفضاء لتحويل الصّور والنماذج البدئية إلى تجارب حسّيّة ومادّية.

إن الانتقال من التمثلات الرمزية إلى الخيال الأدبي يساعدنا على فهم كيف تتحوّل الرموز والنماذج من مستوى اللاوعي الجمعي إلى التعبير الفنّي والإبداعي.

الفصل الثالث

الخيال الأدبي الباشلاري "من جينيالوجيا الخيال إلى النماذج المادية للخيال"

تمهيد

المبحث الأول: جينيالوجيا الخيال "التاريخ المفهومي للخيال"

المبحث الثاني: مفهوم الخيال فلي فلسفة باشلار ومصادره

المبحث الثالث: من أحلام اليقظة إلى تأسيس الظاهراتية الشعرية

المبحث الرابع: نماذج الخيال المادي عند باشلار.

خلاصة.

توطئة:

بعد أن استعرضنا في الفصل الأول تمثّلات النماذج في بُعدها المعرفي والعلمي والفلسفي، ثم ناقشنا في الفصل الثاني بُعدها الرمزي والأسطوري، يتطلب منا مسار هذه الأطروحة أن نصل إلى ذروة هذا العمل وأساسه ألا وهو البعد الشعري الظاهراتي وستكون مُقاربتنا حول الخيال بوصفه مفهوما أساسيا في الفلسفة يربط بين المعرفة، الرمزية، والتجربة الشعرية، نسعى من خلال هذا الفصل إلى تحليل الخيال باعتباره يفتح لنا إمكانية تأويل التجربة الإنسانية بمثابة وسيط بين الواقع والرمز، والحسّ والفكر، والوعي واللاوعي.

لقد ظلّ مفهوم الخيال في الفلسفة الغربية مهمّشا وذا حمولة سلبية إذا ما قُورن بالملكات الذهنية الأخرى كالإدراك والاستدلال وغيرها، ولكن هذا لا يعني أن تعاطي الفلاسفة مع هذا المفهوم من منظور واحد أو سلبيا في كلّ السياقات، وهذا يعني أن الخيال لم يكن اختراعا حديثا بل له تاريخ فلسفي ممتد، وتأتي أهمية هذا الفصل في كونه يسعى إلى استكشاف الخيال الشعري الظاهراتي عند باشلار ، وذلك امتدادا لمسار أطروحتنا حول التمثلات والنماذج في الخطاب الفلسفي ، والمشكلة التي يتمحور حولها الفصل نصُوغها كالتالي: كيف تعمل التمثّلات والنماذج في الخطاب الفلسفي على تشكيل معرفتنا وتصوّرنا للواقع والرمز؟

ولتفكيك هذه المشكلة استعنّا بأربعة محاور تتركّز على أربعة أسئلة فرعية وهي:

- كيف تطوّر مفهوم الخيال عبر التاريخ الفلسفي؟
- كيف يعيد باشلار صياغة الخيال شعريا وأنطولوجيا انطلاقا من المصادر الفلسفية والأدبية؟

- إلى أيّ مدى بمكن لأحلام اليقظة والتصوّرات الخيالية أن تؤسّس لظاهراتية شعرية؟
- كيف تكشف نماذج الخيال المادّي عند باشلار عن إمكان التناغم بين المادّة والرمز؟

المبحث الأول: جينيالوجيا الخيال "التاريخ المفهومي للخيال"

المطلب الأول: الخيال عند أرسطو وفلاطون

1- الخيال عند أرسطو طاليس Aristoteles (*)

في كتاب أرسطو "في النفس" يميز أرسطو بين الإحساس والتخيل والتفكير، فالإحساس هو ما تنقله لنا الحواس الخمس: البصر والسمع والشم والذوق واللمس[1]، والحواس لا تتحرك بذاتها، بل تتأثر بما يُشبهها في الواقع الخارجي، فكل حاسّة تُستَفزّ بفعل موضوعها النوعي: فالبصر، مثلًا، لا يدرك إلا الألوان، وهي ما يُفعّل فيه قوة الإبصار؛ والسمع لا يلتقط إلا الأصوات، وهي ما يحرّك فيه قوة الإصغاء. وعلى هذا النحو، تكون المعرفة الحسية عند أرسطو قائمة على مبدأ "تأثّر الشبيه بالشبيه"، حيث تستجيب الحاسة لما يوافقها في طبيعته[2]، وقد عبر أرسطو بقوله: "إن الحاسّة هي القابل

(*) فيلسوف يوناني، يعدّ من أكبر الفلاسفة الذين جمعوا كل فروع المعرفة الإنسانية في تاريخ البشرية كلها، ويمتاز عن أستاذه أفلاطون بدقة المنهج واستقامة البراهين، والاستناد إلى التجربة الواقعية، واضع علم المنطق، ويلقب بالمعلم الأول، وصاحب المنطق، ولد سنة 384 ق.م وتوفي سنة 322 ق.م. من مؤلفاته: المقولات، العبارة، التحليلات الأولى، التحليلات الثانية، في الكون والفساد، الحيوان، ما بعد الطبيعة، في النفس. أنظر (عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ج1، ص 101).

[1] – أرسطو طاليس، كتاب النفس، تر: أحمد فؤاد الأهواني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2015، ص134.

[2] – المرجع نفسه، ص 106.

للصور المحسوسة عارية عن الهيولي "بمعنى أن الحواس تنقل من الواقع الخارجي فقط الصور (خصائصها النوعية التي تُميزها وتجعلها على ما هي عليه) لا هيولاَها بمعنى مادتها (المادة الملموسة)، فالبصر ينقل اللون لا مادّته ، والسمع يلتقط الصوت لا مادته وهكذا ...إلخ[1].

التخيل أو الفانتاسيا phantasia (φαντασία) عند أرسطو مشتق من النور " فاوس" phose، ولمّا كانت حاسة البصر، في نظر أرسطو، أشرف الحواس وأقواها لتعلّقها بالنور، فقد اعتبر أن الصور التي تنقلها هي الأكثر أثرًا في تشكيل الخيال[2]، ويُعرّف أرسطو التخيل بأنه "القوة التي بها نقول إن الصورة تحصل فينا"[3]؛ أي أنه قدرة النفس على حفظ صورة شيء ما بعد غياب الإحساس المباشر به.

وبناء على ذلك، يميز أرسطو بين التخيل والإحساس، فالإحساس يكون حاضرًا ومباشرًا بفعل انفعال الحاسة تجاه الموضوع الخارجي فينتقل الإحساس بالقوة إلى الإحساس بالفعل، بينما التخيل يرتبط بحصول صورة الشيء فقط دون حضور الموضوع[4].

كما يُبيّن أرسطو أن الإحساس مشترك بين جميع الحيوانات ويكون دائمًا صادقًا، في حين أن التخيل يوجد فقط عند بعض الحيوانات، وقد يُنتج صورًا كاذبة، وعليه، فلا يُمكن أن يكون التخيل إحساسا، وكذلك لا يمكن الخلط بين التخيل والظن، لأن الظن يستلزم اعتقادًا بشيء ما، أو حكم على شيء ما، وهو ما لا نجده لدى الحيوانات، بينما

[1] – أرسطو طاليس، كتاب النفس، مرجع سابق، ص 128.

[2] – المرجع نفسه، ص 148.

[3] – المرجع نفسه، ص 145.

[4] – المرجع نفسه، ص 145.

التخيل قد يوجد عند بعضها.

أما عن الظن المصحوب بإحساس، فيقدم أرسطو مثالًا على التمييز بينهما: فحين نرى الشمس بالحواس نتصورُها صغيرة، ولكن العقل يُدرك أنها أكبر من الأرض؛ وهذا يعني أن الظن المصحوب بإحساس قد يكون صادقًا أو كاذبًا، بينما التخيل قد يكون كاذبا إذ بعد غياب الشيء المحسوس يمكن للخيال أن ينقص أو يضيف شيء[1]، وإذا كان التخيل –حسب أرسطو– نوع من أنواع الحركة وإذا كان " كلّ شيء يتحرك هو مُحرك لغيره "، وأن التخيل ناتج عن تأثير الإحساس لا يمكن أن يُتصوَّر وجودُه دون انطباع حسي سابق؛ فإذن يمكن تعريف التخيل بأنه قوة تنقل الصور الحسية وتحتفظ بها بعد غيبة الشيء المحسوس وبالتالي فهو ليس إحساسا ولا ظنا ، وإنما يمكن اعتباره وسيطا بين الإحساس والتفكير[2].

كما اعتبر أرسطو أن التخيل لا يمكن أن يحدث دون تفكير كما أنه لا يُتصور تفكير دون صور عقلية، فوظيفة الخيال تتجاوز الإحساس لتُصبح محركة للصور العقلية حتى تبدو قابلة للقياس العقلي، وفي هذا السياق يقول أرسطو: "فالعقل يدرك صور الأشياء بما يصير إليه من تخيل التوهم، فيكون الشيء المدرك إما مطلوبا، أو مهروبا منه بدون حس"[3]، فالخيال بهذا المعنى صادر عن الإحساس متجاوز له مُحرّك للصور العقلية.

---

[1] – أرسطو طاليس، كتاب النفس، مرجع سابق، ص، ص146–147.

[2] – المرجع نفسه، ص 147.

[3] – عبد الكريم الصواف، جدلية الخيال والمتخيل في الفكر الفلسفي، مجلة الرافد، الإمارات العربية، العدد 295، مارس 2021، الموقع الإلكتروني: https://arrafid.ae/ .

2- الخيال عند أفلاطون platon (*)

على الرغم بأن أفلاطون كان سابقا زمنيا لأرسطو، إلا أن تتبع مفهوم الخيال جينيالوجيا يقتضي البدء بأرسطو، على اعتبار أنه أول من قدّم تحديدا مفهوميا واضحا للخيال بوصفه وسيطا بين الإحساس والتفكير، أما أفلاطون فإن تصوُّره للخيال جاء في سياق نقدي بحيث اعتبره أدنى درجات المعرفة لا بوصفه قوة مستقلة للنفس، هذا الرأي من بين الآراء الشائعة حول موقف أفلاطون من الخيال والذي كان مصدرُه تفسير للعبارة الأفلاطونية "الفن محاكاة" والتي أوَّلها أصحاب القراءات التفسيرية القديمة بأنّ أفلاطون يذمُّ المحاكاة، ولكن إذا تأملنا موقفه من المحاكاة في سياق فلسفته المبنية على عالم المثل فسيتضح لنا أن أفلاطون يميز بين أنواع من المحاكاة، فالفيلسوف يحاكي والسفسطائي والخطيب والشاعر كلهم يمارسون المحاكاة ولكن بأيّ معنى يمكننا أن نفهم ذلك عند هؤلاء؟[1].

ولكن ما علاقة المحاكاة بالخيال الذي نحنُ بصدَدِه؟

إنتاج الصور يقوم على عملية تمثيلية يطلق عليها أفلاطون "محاكاة " "والمحاكاة المنتجة للصور منها ما ينتج صُورا مشابهة للحقائق، ومنها ما يُنتج صورا تبدو للناظر أنها تُشبه الحقيقة ولكنها خيال لا يشبه الحقيقة "[2].

(*) فيلسوف يوناني من أعظم الفلاسفة في العصور القديمة، ولد حوالي سنة 427 ق.م في أثينا، كان تلميذا لسقراط، أسس مدرسته التي عرفت بالأكاديمية في أثينا، كانت تجرى فيها أبحاث علمية وتهيئ التلاميذ لدراسة الفلسفة، من أفكاره الأساسية نظرية المثل، توفي نحو سنة 347 ق.م، من مؤلفاته كتابا الجمهورية، تيماوس، القوانين، السياسي. أنظر (جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 3، 2006، ص71)

[1] – أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص50.

[2] – المرجع نفسه، ص50.

فنلاحظ مع الأستاذة أميرة حلمي مطر أنّ أفلاطون يُميز بين نوعين من المحاكاة: محاكاة هي أقرب إلى الصدق والحقيقة، والثاني هي زيف وتضليل لأنها تقوم على الظن؛ فالنوع الأول هو ما يُؤيده أفلاطون كونه مرتبطا وقريبا من الحقيقة كالشعر الغنائي والملحمي، الذي يُعبّر بصدق عن الحقيقة فالشاعر يكون صادقا وموضوعيا في التعبير عنها[1]، وكذلك يمدح أفلاطون هذا النوع من المحاكاة في تطبيقها على الخطابة الفلسفية مثل خطابة إيزوقراط المبنية على معرفة بطبيعة النفس الإنسانية، وبالتالي فكل محاكاة تقوم على معرفة بالشيء المُحاكى فهو أقربُ إلى الحقيقة وله قيمة إيجابية عند أفلاطون[2].

أما النوع الثاني من المحاكاة الذي يشبه الحقيقة ولكنه خيال أو ظلال، فإن أفلاطون يعتبره أدنى مراتب المعرفة، وهذا النوع يأتي في سياق نقده للأدب والفنون التي كانت معاصرةً له كفن الخطابة السوفسطائية والشعر التمثيلي والنحت والتصوير وغيرها، التي كانت تُركز على النقل الواقعي وتثير العواطف والانفعالات بعيدا عن البحث عن الحقيقة والخير والجمال[3]، وعلى الرغم من أنه كان يحترم شعراء التراجيديا أمثال هوميروس إلا أنه كان له موقف سلبي تُجاه ما يقومون به عبَّر عنه بقوله: "من الواجب ألا نحترم إنسانا أكثر مما نحترم الحقيقة"[4]؛ ذلك أن الرَّسامين يقومون بمحاكاة المحاكاة وهذه تجعلهم يبتعدون عن حقائق الأشياء، فأفلاطون يرى أن ماهية الشيء لا تكون إلا في عالم المثل عالم الحقائق، وأما الصانع فإنما يحاكي صورة ذلك الشيء الموجود في عالم المثل فحينما يصنع المناضد والأَسِرَّةَ يقوم بمحاكاة صُورة كل منها لا يَصنع حقيقتها،

[1] – أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 53.

[2] – المرجع نفسه، ص 52.

[3] – المرجع نفسه، ص 50.

[4] – جمهورية أفلاطون، تر: فؤاد زكرياء، مرجع سابق، ص 506.

وأما الرسام فإنه يُحاكي ما يصنعه الصانع الذي بدوره يحاكي صورة المطلق، أو التي عبّر عنها المترجم فؤاد زكرياء "بالله" فإذن يأتي الرسام في الدرجة الثالثة أي أنه يقوم بتقليد المقلد، وكذلك الشعراء فإنما يقومون بمحاكاة المحاكاة قياسا على الحقيقة[1]، ثم إنّ الرسام حينما يرسم فإنه لا يحاكي صورة الشيء الحقيقية بل يحاكي ما يظهر له منها، فالسرير مثلا له زوايا متعددة والرسام يرسم ما يبدو له منها فهو إذن يقلد مظهرا لا حقيقة[2]، وحتى وإن وُجد لدينا رسام يستطيع أن يرسم كل شيء كما يرى أفلاطون فإنما ذلك: "إلا لأنه لا يلمس إلا جزءا صغيرا من كل شيء، وهذا الجزء ليس إلا شبحا"، وما ذاك إلا خداع منه لا يعني أنه يفعل ذلك حقيقة، تماما كما أننا نرفض أن يقال بأن صانعا ما يستطيع أن يصنع كل شيء ويتقنه أفضل من المحترفين فيه فهذا خطأ وسذاجة ودجل، فالصانع يمكن أن يبرع في شيء محدد لا كلّ الأشياء[3]، ويرى أفلاطون أن الشعراء يدَّعُون أنهم يعرفون كل شيء من الأمور الإنسانية والفضيلة بل وحتى الأمور الإلهية، وإذا كان هؤلاء يأتون في المرتبة الثالثة من الحقيقة، وأن من يريد أن يتحدَّث في موضوع ينبغي أن يكون على علم وإلمام به فكيف أمكنهم ادِّعاءُ مثل هذه المعرفة الشاملة لكل شيء؟[4]؛ ثم يطرح أفلاطون سؤالا في سياق نقده لمحاكاة الشعراء السيئة على لسان سقراط في محاورته عن الفن والمحاكاة، ماهي الملكة التي تؤثر فيها المحاكاة عند الإنسان؟[5].

---

[1] – جمهورية أفلاطون، تر: فؤاد زكرياء، مرجع سابق، ص 508.

[2] – المرجع نفسه، ص 510.

[3] – المرجع نفسه، ص 510.

[4] – المرجع نفسه، ص 511.

[5] – المرجع نفسه، ص 515.

كما هو معلوم أن أفلاطون يُقسم قوى النفس إلى ثلاث: عقلية وغضبية وشهوانية[1]؛ فأفضل الملكات هو العقل الذي يَحكمُ بالقياس، ولذلك صار الحكيم أفضل البشر لأنه يستخدم أشرف ما فيه وهو العقل، وقراراته حكيمة ثابتة ويصعب محاكاته، وإذا كان أشرف ما في الإنسان هو العقل فإن أحطَّ ما فيه هو الغضب والشهوة فهما مصدر العواطف والانفعالات المتقلبة، وهو ما يستهدفه الشعراء في قصائدهم، يقول أفلاطون في هذا الصدد: "وعلى ذلك فلمَّا كان الفن القائم على المحاكاة خَسيسًا مقترنا بخَسيسة، فلا بد أن تكون الذرية بدورها خسيسة"[2]، ولما كانت نتيجة هذا الفن الخسيس تربية أفراد مُنحطّين متقلبي المزاج لا يستطيعون التحكم في أنفسهم لسيطرة الجزء الخسيس عليهم فقد استبعد أفلاطون هذا الصنف من جمهوريته يقول: "هذا هو السبب الأول الذي يُبرر لنا حظر دخوله الدولة التي يحكمها قانون صالح لأنه يثير هذا الجزء الخسيس في النفس ويُغذّيه، وبذلك يُعرّض العقل للدماء[3]،فإذن يمكن القول أن الخيال عند أفلاطون عموما له دور سلبي في فلسفته وخصوصا ذلك الجزء المتعلق بالمحاكاة السيئة لأنه مرتبط دائما بالوهم والخطأ والابتعاد عن الحقيقة.

[1] – جمهورية أفلاطون، تر: فؤاد زكرياء، مرجع سابق، ص 289.

[2] – المرجع نفسه، ص 517.

[3] – المرجع نفسه، ص 519.

المطلب الثاني: الخيال بين الروحية الأفلوطينية والانقلاب الكانطي

1- الخيال عند أفلوطين plotin (*) كوسيط إلى الارتقاء الروحي:

يشير أفلوطين في كتابه التاسوعات إلى مراحل الارتقاء الروحي بطريقة فلسفية مُتدّرجة من الأدنى إلى الأعلى، ويُميز بين ثلاث مراحل: مرحلة الأخلاقيات وفيها تتطهر النفس تطهُّرا جذريا من المحسوسات، ثم مرحلة الطبيعيات فيها يتم تتويج التطهّر، ثم مرحلة الميتافيزيقا أين تصبح النفس المطهرة محلاً للتجليات الإلهية[1].

وبناء على هذا التدرج الفلسفي يرى أفلوطين أن النفس الإنسانية حين تتجه إلى عالم الروحانيات العلوي وتتطهر من علائق الجسد والمحسوسات تدرك الحقائق بالعِرفان أي بالحدس الوجداني المباشر، أما حين تنغمس في العالم الدنيوي السفلي وتشتغل بقوة الخيال فإنها تظل بعيدة عن الحقائق بفعل ظلال المحسوسات والتصورات غير اليقينية، يقول أفلوطين عن النفس: "فإن ذَكَرت الأمور الروحانية أمسكَت عن الهبوط، وإن ذكرت الأمور الدنيوية انحطت إلى هاهنا (...) فالتذكر إنما هو عرفان أو تخيل" [2].

لكن أفلوطين لا يقتصر على هذا الدور السلبي للخيال فحسب، بل يرى أن التخيل كقوة يتكيف بحسب ما تنظر إليه النفس فإن نظرت إلى المحسوسات صار الخيال حِسّيًّا،

(*) فيلسوف يوناني ولد سنة 203 م في ماغنا، من أكبر المفكرين الممثلين للقرن الثالث، مصري الأصل، تعد فلسفته صوفية وقد عاش متوحدا عازفا، كان متأثرا بأفلاطون على الرغم من أن هذا الأخير لا يخفي شهوات جسده والاستمتاع بها، إلا أن أفلوطين كان زاهدا، أسس مدرسته الرومانية وكان من أبرز تلاميذه فورفوريوس، كان متحمسا جدا إلى الارتقاء بالروح نحو ما هو خير وحق كما قال عنه هيغل، وتوفي سنة 269م من أبرز مؤلفاته: التاسوعات، أنظر (جورج طرابيشي، مرجع سابق، ص71).

[1] – أفلوطين، التاسوعات، تر: فريد جبر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997، ص15.

[2] – المرجع نفسه، ص 357.

وإن نظرت إلى الروحانيات صار الخيال روحيًا، يقول: "وليست القوة الخيالية في حد ذاتها بأن تملك الشيء، بل إنها تتكيّف بتكيّف ما تراه"[1].

ويتفق أفلوطين مع أرسطو في علاقة الخيال بتذكر الأشياء المحسوسة، يكون تذكر الأشياء المحسوسة بإدراك صُورتها التي حُفظت في المخيلة؛ أي بعد غياب الشيء تظلُّ صورتُه في الملكة المخيلة، فيكون إدراك هذه الصورة تذكُّرا لذلك الشيء[2]، يقول أفلوطين: "ذلك أن الخيال هو ما ينتهي الإحساس إليه، فإذا زال الإحساس بقي المرئي حاضرا في الخيال"[3]؛ وبقاء صور الأشياء بعد غياب مرئياتها في الملكة المتخيلة مرتبط بقوة الذاكرة وضُعفها، فإذا بقيت الصورة زمنا يسيرا كانت الذاكرة ضعيفة ، وإذا طال بقاء الصّورة كانت الذاكرة قوية[4]؛ لكنه يختلف مع أرسطو في تذكر المعاني العقلية، فأفلوطين يرفض وجود صور في الخيال للمعاني العقلية؛ كما يرى أرسطو فليس لها صورة كما للمحسوسات وحتى وإن وُجدت صورٌ لها فهي مجرد صيغ لغوية يُعبِّر بها عنها فالمعقولات لا صورة لها، وبالتالي فذاكرتها مستقلة عن المخيلة، يقول: "فربما كان ما تتلقاه قوة التخيّل إنما هو النطق الذي يُرافق المعنى المعروف. إن المعنى المعروف شيء لا يتجزّأ، وإنه ليبقى أمرا مغفلاً مادام في الباطن ما يزال كأنه لم يَسْع إلى الخارج، فإذا بسَطَهُ النطق وساق منه مدلولَه إلى قوة الخيال، كُشف وكأنه في مرآة، وبذلك يكون إدراكه بقوة الخيال"[5].

---

[1] – أفلوطين، مرجع سابق، ص 357.

[2] – المرجع نفسه، ص 125.

[3] – المرجع نفسه، ص 352.

[4] – المرجع نفسه، ص 352.

[5] – المرجع نفسه، ص 126.

فالنفس في ارتقائها في سُلَّم العرفان نحو العالم العلوي تُدرِك المعقولات دون حاجة إلى صور أو كلمات بل بحدس مباشر، فكلما ارتبطت النفس بالنفس الكلية صارت متجاوزةً للمكان والزمان والتغير، وبالتالي تصبح معرفتها مباشرة لا وسائط لها، غير أن تعبيرها عن هذه المعقولات في العالم السفلي لا يتم إلا عبر ألفاظ وصور لغوية، فيَظنُّ وهما من لم يصل إلى مرتبة الحدس أن للمعقولات صورا، وفي الحقيقة هي مجرد تعبيرات لغوية لا تطابق حقيقة المعقولات.

والنفس عند أفلوطين نفسان: نفس كلية ثابتة أزلية مرتبطة بعالم المعقولات، ونفس هابطة حالَّة في البدن مرتبطةٌ بالمحسوسات، وكلاهما تتذكران بقوة التخيل، وبما أن لكل واحدة قوة تخيُّل يستلزم ذلك وجود صورتين خياليتين فكيف إذن نميز بين الصورة المُتجهة إلى المعقولات أو التي تتَّجه إلى المحسوسات؟[1].

يجيب أفلوطين عن هذا السؤال بأن ما يُحدث هذا الالتباس ليس تعدد النفوس بل غياب التناسق بينهما، فإذا كانت النفس المرتبطة بالجسد متناغمة مع النفس الكلية بدت الصورةُ واحدة: " فما دامت أشرف القوتين هي السائدة خرجت الصورة الخيالية واحدة، وكأنَّ إحدى الصورتين ترافق الأخرى ظلّا لها أو كأنها نور ضئيل يجري إلى جانب النور الأعظم"[2]، وحينئذ يكون الخيال هنا عرفانيا إشراقيا لقوة تأثير النفس الشريفة.

أما إذا حصل الصراع بين النفسين فتستقلُّ كل واحدة منهما بذاتها ويحصل انقسام حينئذ في الصور التخيلية تبعا لانقسام النفسين، وتظهر بذلك الصور معبرة عن عالمي النفسين: عالم النفس الكلية صورُها واحدة ، عقلية ومشرقة ، وعالم النفس الجسدية

[1] – أفلوطين، مرجع سابق، ص 353.

[2] – المرجع نفسه، ص 353.

صورُها ظلال متغيرة وحسية، فقيمة الخيال عند أفلوطين مرتبطة بتناسق النفسين وبارتقاء النفس الدنيا إلى النفس العليا وبإشراف العليا على الدنيا[1].

2- الخيال عند كانط " نحو انقلاب إبستيمولوجي":

يُعدُّ كانط من الفلاسفة الذين لهم مكانة بارزة في تاريخ الفلسفة، ذلك أنه اضطلع بدراسة أهمّ رافد قامت عليه المعرفة ألا وهو العقل، ويأتي كانط في مرحلة انقسمت فيها المدارس الفلسفية إلى تيارين متعارضين: العقلانية التي ترى في العقل مصدرا للمعرفة، والتجريبية التي تحصر المعرفة في التجربة، لم يكتف كانط بتأييد احدى المدرستين بل قام بعملية نقدية جذرية للعقل، وُيعد كتاب " نقد العقل المحض" أحد أهم محطات الفلسفة الحديثة، كما يُمثل حجر الزاوية في مشروع كانط النقدي[2].

بحث كانط في هذا المؤلف الإجابة عن سؤال الميتافيزيقا كيف يمكن أن تكون علمًا ينطلق من مبادئ ضرورية كلية وفي نفس الوقت لا يُهمل الواقع؟ فكانت إجابته تتمثَّلُ في تحليل بنية الأحكام التركيبية القبلية، وبناء على ذلك انقسمت تحليلاته في الكتاب إلى ثلاثة أقسام: الحساسية المتعالية، التحليلات المتعالية، الديالكتيك المتعالي[3]؛ والذي يهمُّنا في موضوعنا الذي هو الخيال هو جزء التحليلات المتعالية والتي ركّز فيها كانط على أمرين وهما: تحليل التصورات- تحليل المبادئ.

في هذا الجزء أشار فيه إلى أن الفيزياء قبلية تركيبية تستخدم تصورات من نوع خاص أطلق عليها "المقولات" وهي لا تنتمي إلى التجربة بل تكتشف في التجربة فإذن هي قبلية أي سابقة عن التجربة ويتم اكتشافها من خلال التحقق من الأحكام التي نطلقها

---

[1] - أفلوطين، مرجع سابق، ص 353.

[2] - عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ج1، ص 881.

[3] - المرجع نفسه، ص 881 .

على العالم[1]، ويقابل كانط بشكل تناظري بين الأحكام التي هي وظيفة الفكر، والمقولات وهي تصورات قبلية محضة للذهن أو الفهم، فالأحكام تنقسم إلى أربعة أقسام وهي:

1- الكم (كلي- جزئي- مفرد).

2- الكيف (موجب – سالب – لامحدود).

3- الإضافة (حملي- شرطي متصل- شرطي منفصل).

4- الجهة (احتمالي – تقريري – ضروري).

ويقابلها مقولات أربع وهي:

1- في الكم (الوحدة – الكثرة – الشمول).

2- في الكيف (الواقع – السلب – التحديد).

3- في الإضافة (الجوهر والعرض، العلة والمعلول – التبادل).

4- في الجهة (الإمكان – الوجود – الضرورة)[2].

ويمكن أن نُميّز لدى كانط بين ثلاثة أنواع من الخيال: خيال حسي، وتوليدي، وإنتاجي؛ فأمّا الخيال الحسي تكون تصوُّراته من الحساسية والصور التي يُزودنا بها دائما في الزمان والمكان [3]: "وبما أن كل حُدوسنا حسية، فإن قوة المخيلة تنتمي إلى الحسّية لكنها من حيث أنها تقوم بتركيب synthèse يمثل ممارسة للعفوية (...) وهي محددة، لا مجرد قابلة للتحديد كما هو حال الحواس فإنها تستطيع بالتالي أن تُحدد شكل الحس

[1] – عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص 881 .

[2] – المرجع نفسه، ص 883 .

[3] – المرجع نفسه، ص 883 .

مسبقا وفقا لوحدة الإدراك الترافقي"[1]، وهذا النوع من الخيال هو خيال حسي وظيفته استحضار الصور من التجربة، وهو يشبه الخيال بالمعنى الأرسطي[2]، وأما النوع الثاني فهو الخيال التوليدي "يُتيح لنا إعادة توليد فكرة أو صورة أي شيء خبرناه بالفعل"، ويميز كانط بينه وبين الخيال الإنتاجي في كون الأول تصوراته مشتقة، أما هذا الأخير فتصوراتُه أصيلة وهو ما يجعل التجربة ممكنة[3]، يقول كانط: "في داخلنا قوة فعّالة على التوليف التي تنظم التعدد غير المنظم إلى صورة واحدة "[4]؛ فوظيفة الخيال التوليدي هو استحضار الصور الغائبة وتنظيمها وجعلها واحدة، ولكن وظيفته تظل ثانوية كونه يعتمد على صور سابقة أي في الماضي.

وأما النوع الثالث فهو الخيال المنتج يُعرفه كانط: "هو قدرة أساسية في المعرفة الإنسانية، وهو ينتمي إلى الفهم نفسه"، بمعنى هنا يميز بين النوعين السابقين والخيال المنتج، فإذا كان الخيال الحسي ينتمي إلى الحساسية، والخيال التوليدي ينتمي إلى الفهم ولكن وظيفته ثانوية ، فإن الخيال المنتج متعالي أي قبلي تلقائي وهو جزء من بنية الذهن يُعطيه كانط الدور التأسيسي لعملية المعرفة[5]، وبما أن المقولات الكانطية التي أشرنا إليها سابقا هي قوالب خالية، وأن الحدوس الحسية غامضة مشتتة فلا بد إذن من آلية تنظيمية تتمثل في الخيال المنتج تُمكن من الربط بين عالم الفكر وعالم الحس يقول كانط: "المخيلة

[1] – إمانويل كانط، نقد العقل المحض، تر: غانم مهنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013، ص120، ص158.

[2] – عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص 883 .

[3] – إمانويل كانط، نقد العقل المحض، مرجع سابق، ص 54.

[4] – المرجع نفسه، ص122، ص160.

[5] – المرجع نفسه، ص 103 .

توسّط بين الفهم والحساسية "[1]، فالخيال بمثابة وسيط بين المقولات والظواهر يمكنه قبليا وفقا للمقولات أن يخلق اسكيمات/خطاطات هي بمثابة رموز زمنية تساعد في تنظيم العيانات الحسية[2]، يقول كانط: " الخطّاطات هي العنصر الوسيط بين الفهم والحساسية"[3]، فنحن مثلا لا يمكننا أن نُفكر في دائرة دون أن نرسمها في أذهاننا، ولا نستطيع أن نطبق مفهوم السببية كمقولة عقلية على معطى حسي، وليكن رؤيةُ حجر يُرمى فيكسرُ زجاجا إلا إذا كانت هناك خطاطة تنظم الحدث زمنيا فنقول الضرب يؤدي إلى الانكسار وليس العكس، من هنا نلاحظ أن كانط جعل الخطاطات التي ينتجها الخيال تأسيسية في فهم العالم من حولنا وبدونها لا يمكن أن نُطبق المقولات على المعطيات الحسية وفي هذا الصدد يقول كانط : "الأفكار من دون محتوى فارغة ، والعيانات من دون مفاهيم عمياء"[4].

إن ما يجعل العيانات الحسية قابلة للتجربة هو أن تكون مُدرجة تحت المفاهيم /المقولات، وما يجعل هذه الأخيرة لها معنى هو أن تكون منسجمة مع المعطيات الحسية، وحتى تكون عملية الإدراك ممكنة يتأكد وجود وسيط ثالث لا هو عقلي ولا حسي: "لقد اتضح تماما أنه لا بد من وجود شيء ثالث، يجب أن يكون متجانسا مع المقولة من جهة، ومن جهة أخرى مع الظاهرة، ويجعل تطبيق الأولى على الثانية ممكنا، هذا التمثّل الوسيط يجب أن يكون محضا (خاليا من كل ما هو تجريبي)، ومع ذلك، عقليا من جهة، وحسّيا من جهة أخرى مثل هذا التمثّل هو الشيما الترانسندنتالي"[5]، فقولنا في المثال السابق أن الضرب يؤدي إلى الانكسار كشيما زماني ترنسندنتالي متجانس مع مقولة

[1] – إمانويل كانط، نقد العقل المحض، مرجع سابق، ص 103.

[2] – عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص 883.

[3] – إيمانويل كانط، نقد العقل المحض، مرجع سابق، ص، ص 140–141.

[4] – المرجع نفسه، ص 126.

[5] – المرجع نفسه، ص 238.

السببية العامة القبلية من جهة، ومن جهة أخرى متجانس مع رؤيتنا لحدث رؤية حجر يرمى فيكسر الزجاج باعتباره متضمنا في المعطي التجريبي.

نلاحظ أن الخيال المنتج عند كانط لا يقتصر فقط على استحضار صور غائبة أو تجميع صور فحسب، بل له دور تأسيسي في المعرفة فهو الذي ينتج الشيما/الخطاطة، والتي بدورها تقوم بالتنظيم الزمني بين المقولات والحساسية فالخطاطة: "لا تمثل صورة واحدة، بل قاعدة للخيال تمثل تنظيما زمانيا لمفهوم معين"[1].

إن الخيال بهذا المعنى الذي عالجه كانط يعتبر منعطفا إبيستمولوجيا في تاريخ الفلسفة الغربية "فما كان يعتبره الفلاسفة توهُّما أصبح مع كانط و لأول مرة هو عينه ما يُؤسّس للأفق الذي تقوم عليه العلاقة بالموجود " ويصبح ذلك التقابل الذي كان سائدا بين الخيالي والواقعي متجاوزا إذْ صار الخيالي هو المؤسس للواقعي والموضوعي[2].

مع ظهور فلسفة الجمال في القرن الثامن عشر مع ألكسندر بومجارتن Alexander Baumgarten، وإدموند بيرك Edmund Burke والذي تركَّز فيه النقاش حول مسائل الجمال، والتي تلخَّصت في مشكلتين أساسيتين:

- شعورنا بالسعادة أمام الطبيعة الجميلة والعبقرية الفنية.
- إحساسنا عند مطالعة مشاهد الجلال والسمو.

لقد أدرك كانط أن نظريته النقدية ستظل ناقصة دون استيعاب مسائل الجمال السالفة الذكر، وأنه بإمكانه أن يُكمل مشروعه النقدي من خلال كتابيه نقد العقل المحض

[1] – إيمانويل كانط، نقد العقل المحض، مرجع سابق، ص 180.

[2] – محمد طواع، كانط ومنزلة الخيال، مجلة فكر ونقد، منبر الدكتور محمد عابد الجابري، المغرب، المجلد 04، العدد 33، سبتمبر 2000، ص1.

"ونقد العقل العملي" بإضافة جزء ثالث يتعلق بأحكام الجمال كان عنوانه "نقد ملكة الحكم"، والذي ناقش فيه كيف يمكن أن نُدرك الجمال والسمو من خلال الخيال[1]، بطريقة مختلفة عن التي عُولج بها في المؤلفين النقديين السابقين.

لقد لاحظ كانط أن الخبرة الجمالية تختلف عن المفاهيم المعرفية، فحتى يكون فهمُ العالم ممكنا ينبغي أن يُنتج الخيال خطاطة/شيما تنظيمية بين مقولات الفهم والعيانات الحسية، لكن حينما نكون بصدد مطالعة الخبرة الجمالية فإن الخيال لا يعمل بالطريقة نفسها، يتوقف التفكير للحظة لمنح المجال للتأمل في الجمال، ذلك أن الحكم على شيء جميل مثل غروب الشمس لا يتعلق بالشيء نفسه بل بما يشعر به الشخص من جمال تجاه هذا الشيء الجميل، وبالتالي فإن المقولات هنا لا تتدخل لتُضفي سببا على هذا الجمال، فحينما نقول عن زهرة أنها جميلة لسنا بحاجة أن نبحث عن سبب جمالها وحينئذ لا يكون الخيال بحاجة إلى أن يلعب دورا وسيطا بين المفهوم والحس حتى يكون مشهد رؤية الزهرة مفهوما ، وإنما يكون المفهوم والخيال في حالة تفاعل حر بينهما[2]، ما يجعل العقل يشعر بالحيوية يطلق كانط على ذلك "بالشعور بالحياة، شعور بالحرية"، وهذا ما يقربنا من الوظيفة التركيبية للخيال عند كانط للمرة الثانية، فإذا كان في كتابه نقد العقل المحض جعل الخيال وسيطا بين المفهوم والمعطيات الحسية عبر خطاطات/شيمات زمنية تنظيمية تجعل التجربة ممكنة ، وهذه الوظيفة التركيبية الأولى للخيال، فإن كانط حينما ألَّف كتابه الأول "نقد العقل المحض" كان يستهدف فحص العالم الطبيعي النيوتوني

[1] – جينيفر جوزيتي – فرينسي، الخيال مقدمة قصيرة جدا، تر: عبد الفتاح عبد الله، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط1، 2025، ص56.

[2] – المرجع نفسه، ص 56 .

المحكوم بقوانين ميكانيكية سببية [1].

ولمّا أَلَّف كتابه الثاني نقد العقل العملي (الأخلاقي) كان يتوخّى بحث قدرة الطبيعة البشرية تشريعَ قوانينها بطريقة ذاتية لأنها تتمتع بالحرية، فإن تأليفه للكتاب الثالث " نقد ملكة الحكم " يدخل في صميم تقليص ما يدعوه كانط بالهاوية (Abgrund باللغة الألمانية) بين عالمين منفصلين وهما: العقل الخالص والعقل العملي عن طريق الجمال، بحيث يتفاعل الخيال مع الفهم تلقائيا.

وبناء عليه، فالخيال بمثابة وسيط بين الطبيعة التي تقوم على الضرورة، والأخلاق القائمة على الواجب، وبالتالي يمكننا القول أننا حينما نُطالع الجمال تكون الطبيعة دون ضرورة، وتكون الأخلاق دون واجب وهذا هو عين الحرية واللعب الحر بين الخيال والمفهوم[2].

[1] – جينيفر جوزيتي – فرينسي، مرجع سابق، ص 56 .

[2] – المرجع نفسه، ص 57 .

المطلب الثالث: الخيال عند شيلينغ ويونغ " نحو رؤية رمزية جديدة "

1- الخيال عند شيلينغ Friedrich Wilhelm Schelling [*]

لقد أشرنا في المبحث السابق أن كانط كان له دور مهم في نقل الخيال من مفهوم تابع للإحساس تارة أو وسيطا بين الإحساس والعقل تارة أخرى إلى أن يكون وسيطا مؤسّسا معرفيا وجماليا، لكن كانط وعلى الرغم من محاولته التوفيقية بين العقل والطبيعة، والذاتي والموضوعي إلا أنه لم يستطع التخلص من التوتّر الذي يبدو بينهما، ولعل هذا يضعنا في سياق فلسفة شيلينغ فمنذ ما بين(1801-1809) أصبح مفهوم الخيال بارزا في الفلسفة الجمالية لشيلينغ عن طريق ما أطلق عليه "فلسفة الهوية"، وُيعدّ عمله المعنون بـ "نظام المثالية المتعالية" (1800) من بين الأعمال التي توسع في شرحه لمفهوم الخيال، وجعل الفنّ هو أداة الفلسفة لعمل الخيال : "إن الفن هو في آن واحد هو الكتاب الوحيد الحقيقي والأبدي – الأورغانون- ووثيقة الفلسفة"[1].

تنطلق مثالية شيلينغ من فرضية وجود ذاتٍ منقسمة إلى: جزء موضوعي وغير واعي وهو ما يعبر عنه بالواقع أو الطبيعة، وإلى ذات واعية وفاعلة، إذا اعتبرنا الذاتي والموضوعي شيئا واحدا فإن ذلك يوقعنا في تناقض وهو ما ترفضه الفلسفة، إذن كيف

---

[*] فيلسوف ألماني ولد سنة 1775 في ليونبرغ، توفي سنة 1854، تحصل على الدكتوراه سنة 1795، درّس كأستاذ خصوصي في جامعة إيينا أفكار لفلسفة في الطبيعة من أفكاره الأساسية التوفيق بين مذهب وحدة الوجود لاسبينوزا وجدلية فخته، جمع بين فلسفة للطبيعة متأثرا بالمثالية المتعالية، وفلسفة للروح ودمجها في مبدأ الهوية حيث رد كل الأضداد والموجودات إلى مبدأ أعلى ألا وهو المطلق من مؤلفاته: في إمكان صورة الفلسفة بوجه عام، تأثرا في بداياته بالمثالية الكانطية رسائل فلسفية حول الوثوقية والنقدية، في الأنا كمبدأ للفلسفة. أنظر (جورج طرابيشي، مرجع سابق، ص 399)

[1] - Julian Koch, The “Urbild” of “Einbildung”: The Archetype in the Imagination in Eighteenth- Century German Aesthetics, Journal of the History of Ideas , University of Copenhagen , Pennsylvania, Volume 82, Number 4, January 2021, p 30.

نحل هذا التناقض؟ عن طريق الفن: "فالعمل الفني له القدرة على عكس ما لا يمكن إدراكه بطريقة أخرى"[1] متأثرا بالفكرة الجمالية التي طرحها كانط، ولكنّ الجمال عند هذا الأخير ظل تابعا للعقل، يخدم "فكرة العقل بدلا من العرض المنطقي"[2]، ويلعب دور الوسيط بين العقل البحت والعقل الأخلاقي؛ لكن شيلينغ سيتجاوز سلفَهُ الفلسفي كانط بأن أعطى للعمل الفني قدرة استثنائية على كشف ما عجزت الفلسفة عن إدراكه: "الجانب الموضوعي للموضوع، وبالتالي هويته مع الموضوع "[3].

إن تمييز كانط في نظرية المعرفة بين الشيء كما يظهر لنا "الفينومان" والشيء في ذاته "النومان" الذي لا يمكن إدراكه بواسطة العقل المحض وأدواته، سيزول هذا التقسيم بمجرد أن نفهم التعبير الواحد: " لو كان المرء قد فهم هذا التعبير الواحد، لاختفى ذلك الوهم الذي لطالما آلم الفلاسفة، أعني الشيء في ذاته، مثل الجذع والليل، والضوء والشمس"[4].

يريد شيلينغ من خلال هذه الرموز الميتافيزيقية أن يقول أننا إذا فهمنا أنّ المطلق أصلُ كل شيء في الوجود بكثرته ومظاهره المتعددة، وانقساماته المختلفة تماما كما أن الجذع هي أصل الشجرة بفروعها وأغصانها، وأنه كامن لا مرئي يسعى للتجلي والظهور، وهو ما رمز إليه بالليل، سيتجلَّى وينكشف ويصبح قابلا للإدراك، وهنا يزول وهم الانقسام الذي طالما أرَّق الفلاسفة فتتحد الأضداد (اللاّمرئي /المرئي، الكثرة /الوحدة، العقل /الطبيعة ، الوجود الواعي /الوجود اللاّوعي)، وهو ما عبَّر عنه شيلينغ بالهوية المطلقة

[1] - Julian Koch, Op-Cit, p 30 .
[2] - Ibid, p31.
[3] - Ibid, p31 .
[4] - Orrin F. Summerell, "The Theory of the Imagination in Schelling's Philosophy of Identity," Idealistic Studies Journal United States, Philosophy Documentation Center, Duquense University, Vol 34, N°1, 2004, p 3.

أين تتَّحد الأضداد في المطلق الواحد[1]، ولكن كيف ننتقل من التعدُّد إلى الوحدة ومن اللاّمرئي إلى المرئي؟ يُجيبنا شيلينغ عن طريق "الحدس المنتج" مستلهما فكرة ليبنتز في فكرة التدرج في الأشياء والتطوُّر في نظام العالم[2]: "من خلال وضع تاريخ الوعي الذاتي وبناء سلسلة اللحظات التي تُشكل التدرج الذاتي التدريجي للذات العارفة من اللحظات المشروطة للتجربة ما قبل التأمل، مرورا بالفكر التأملي والإرادة والحكم إلى الوعي الذاتي غير المشروط "[3]؛ فمُهمة المثالية المتعالية عند شيلينغ هي وعيُ الذات بالمطلق ثم إدراكه كموضوع أي تحقيق التطابق اللاّمشروط بين العقل الواعي والطبيعة اللاّوعية، وهذه الوحدة تتجلَّى في العمل الفني عبر فعل تخيُّلي جمالي[4].

إن ما يجعل تاريخ الوعي الذاتي مكتملاً هو فلسفة الفن من خلال إضفاء الطابع الموضوعي على الهويّة المطلقة كما هي متجلية في الحدس الجمالي، فإذا كان الحدس الفكري يتيح لنا وعي الذات المطلقة وعيا ذاتيا، فإنَّ العمل الفني يُتيح الحدس الموضوعي، وهكذا لا يتوسّط الخيال بين الفهم والحساسية كما عند كانط ، وإنما يُقدم المطلق بشكل موضوعي في صورة عمل فني[5]، وإذا كان كانط يرى أنّ الروح هي" القدرة على تقديم الأفكار الجمالية تمييزا لها عن أفكار العقل "بوصفها نتاجا للمخيلة التي تُحفّز التفكير لكنها تنفلِتُ من المفهوم لأنها غير قابلة التحديد، فإن شيلينغ يتجاوز التصور الكانطي للجمال في كون مطالعة الجمال ككائن ملموس لا يسمح للجانب الواعي للمعرفة فحسب، بل يُتيح أيضا للجانب اللاوعي للطبيعة بالتعبير عن نفسه "إنّ قوة المخيلة وحدها هي القادرة على توحيد هاتين اللحظتين المتعارضتين"، وكما يُؤكد شيلينغ أن الحدس الجمالي

---

[1] - Summerell, Op-Cit, p 4.

[2] – عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص 634 .

[3] - Summerell, Op-Cit, p 4,

[4] - Ibid, p4 .

[5] - Ibid, p4 .

يثير "الشعور بالرضا اللامتناهي"، ففي العمل الفني وحده فقط " تنحل كلُّ التناقضات وتُحلّ كل الألغاز "[1].

2- الخيال النّشط Active imagination عند كارل كوستاف يونغ:

اكتشف يونغ الخيال النشط خلال الأعوام ما بين 1913 – 1916 بعد انفصاله عن فرويد سنة 1912، مرّ خلالها بمرحلة من الارتباك والاضطراب الداخلي الشديد، بقي يمارس نشاطه[2]، لكنه لمدة ثلاث سنوات لم يستطع خلالها قراءة كتاب واحد متخصص، ولم ينشر إلا القليل، فقد كان يعاني من المخاوف والخمول، كان في حاجة إلى البحث عن شفاء نفسه من الداخل، قرّر أن يتعامل مع دوافع اللاوعي وصوره.

في ندوة 1925 يروي قصَّة عن نفسه وعن تجربته في شفاء نفسه، اكتشف في البداية اللعب الرمزي في الطفولة – وهو رجل خمسيني – يمرّ بأزمة انفصاله عن فرويد حيث فقد رُوحه الإبداعية، تذكر مرحلة الطفولة حين كان صبيا في العاشرة من عمره وهو منهمك في بناء الألعاب، هذه الذكرى كانت مليئة باندفاع العواطف، وأدرك حينها أنّ الطفل في داخله لازال على قيد الحياة، كان عليه أن يلتقط إشارة بما يجب عليه أن يقوم به وهو أن يُقيم جسرا بين أزمته الرّاهنة كرجل في منتصف العمر، وبين روح الطفولة المُبدعة داخله لكن كيف يكون ذلك؟

كان عليه أن يواصل تخيّلاته ويعود إلى الطفولة، ويقلد ما كان يفعله فبدأ يلعب تماما كما كان يلعب في الطفولة، قادته عملية اللعب الرمزي إلى أعمق عُقدة لديه وهو أنه تذكّر حلما مرعبا من طفولته، جاءته هذه اللحظة وهو يلعب لعبة بناء كنيسة مُصغرة

[1] - Summerell, Op-Cit, p 4.

[2] - C. G. Jung, ‘‘Active Imagination‘‘, ed. Joan Chodorow, Princeton University Press, 1997, p 18.

وهو يرفع أحد الأحجار تذكَّر كابوس طفولته عن مذبح، تركت هذه الذكرى أثرا عميقا داخله ، تعلَّم من خلالها أن موقفه الديني انهار عندما كان صبيًّا حينما كان يربط بين الرب يسوع و الموت ، وهو يتلو صلواته في الكنيسة كان يفترض به أن يشعر بالراحة والأمان ، ولكن حلَّ محل ذلك الشعور بالخوف والقلق وهو يقارن بين ما يرِد إليه من تأملات وبين حديث الكبار عن إله نوراني مشرق ومُحب[1]؛ ظل يعيد ترميم انشطار روحه وإعادة بعث ما فقدَهُ، فطوَّر طريقة للتعامل مع النفس بموقف ديني، كابوسه الطفولي كان هو المشكلة والحل في ذات الوقت، استعادة حلم طفولي مُخيف منذ زمن طويل جعله أكثر نضجا ووعيا بذاته ، فبدأت طاقته تعود وأفكاره تتضح، أصبحت الخيالات تتحرّك بداخله في نفس الوقت الذي يمارس لعبته البنائية، لاحظ يونغ أن الخيالات ترِد إليه متواصلة فقرَّر أن يُجرب إجراءات تأمُّلية محددة للتعامل مع أحلامه[2]؛ لقد أعاد يونغ بعد تجربته التخيلية هذه ترتيب حياته وكان مستعدا لقيادة مدرسته الخاصة في علم النفس.

إن هذه التجربة التخيلية مع كونها تجربة ذاتية أي أنها تنطلق من الذَّات إلا أنها ستكون جسرا لظهور كثير من المفاهيم النفسية اليونغية المؤسّسة لعلم النفس التحليلي كاللاوعي الجمعي، الأنيما والأنيموس، الشخصية، الذات، النموذج البدئي، والغريزة الجنسية [3]، فمع كونها تستند إلى تجارب إنسانية ذاتية إلا أن يونغ تصوَّر أنها موجودة عند جميع البشر مما يجعلها موضوعية، وهذا ما ذكرته "روث فراي" Ruth Fry في محادثتها مع يونغ عندما كانت تدرس في زيورخ في الخمسينات أخبرها أنه كان دائما يختبر نظرياته لمدة أربعة عشر عاما قبل أن يشاركها مع الجمهور، وهو ما فعله أيضا

[1] - C. G. Jung, Op-Cit, p 19 .
[2] - Ibid , p 19.
[3] - Ibid, 20.

مع الخيال النشط بعد مواجهته مع اللاوعي والتي كانت مواجهة داخلية وضرورية، عندما أدرك أن تجربته الشّفائية نجحت، شرع في تعليم الطريقة لمرضاه[1]، ولعل هذا ما كان يحلم به شيلينغ فلسفيا وميتافيزيقيا أن يتوحَّد الذاتي والموضوعي، العقل والطبيعة في العمل الفني كتجلّي للمُطلق الواحد، صاغه يونغ سيكولوجيا ورمزيا وتجريبيا، فكان توجُّهه العلمي يدفعه دائما الى الحذر من تماهي الأنا مع اللاوعي تماهيا تاما في الخيال النشط؛ ولذلك كان يونغ يحرص على التفريق بين التعبير الرمزي وحالة الاندماج مع اللاوعي، فالأنا في الخيال النشط تتماس مع اللاوعي ولكنها لا تتماهى معه بشكل تام فبالنسبة ليونغ الفائدة الكبرى للخيال هي: "تمييز أنفسنا عن محتويات اللاوعي"[2].

صحيح أن يونغ استخدم الخيال النشط كأداة علاجية يتم التعبير عنها بطريقة رمزية بالكتابة والرسم والتلوين، إلا أنه كان يرى أنها عملية طبيعية فطرية، فهي ليست تقنية بقدر ما هي ضرورية داخلية: " أنا أكتبُ عن الأشياء التي تحدثُ بالفعل، ولا أقترح طُرقا للعلاج "[3].

– من أين تبدأ طريقة العلاج بالخيال النشط؟

هناك طريقتان للبدء:

– **الطريقة الأولى:** التركيز على الانفعالات، كون المادة التي يتكون منها اللاوعي هي الدوافع والانفعالات والصور، ولكن بروز هذه المواد إلى سطح الوعي يختلف من مريض لآخر، لذا يؤكّد يونغ على الاضطراب العاطفي بقوله: "يجب أن يَجعل الحالة العاطفية أساسَ أو نقطةَ انطلاق الإجراء، ويجب أن يَجعل نفسه واعيا قدر الإمكان

[1] - C. G. Jung, Op-Cit, p 22.
[2] - Ibid, p 19-20.
[3] - Ibid, p 26 .

بالمزاج الذي هو فيه ، وأن يُغرق نفسه فيه دون تحفّظ كل ما يطرأ عليه من خيالات وارتباطات ، ويجب أن بسمح للخيال بأكبر قدر ممكن من الحرية في اللعب ولكن ليس بطريقة تجعله يَخرج عن مدار موضوعه أي الوجدان"[1].

– **الطريقة الثانية:** فتتمثل في اختيار صورة من حلم أو رؤية أو خيال ويتم التركيز عليها حتى تنبُض بالحياة، فيونغ يتعامل مع صورة اللاوعي ككائن حي تتوجّه Yاليه بنوع من القصدية الهوسرلية، هذا الكائن الحي قد يضطرب فيتحرَّك ويُنتج ويتكاثر ويصبح قوّة حية[2]،بعد تحفيز الخيال النشط، وأصبح قوة حية يقترح يونغ طريقة للتعبير عن هذا الخيال، ونلاحظ هنا أنه يُعبر عن تشكُّل الخيال النشط بعدة مصطلحات متداخلة، فقد يصطلح عليه بالوسيط الرمزي كالرسم، أو النحت، أو الرقص، أو الكتابة، أو اللعب الرمزي؛ وهي طُرق طبَّق يونغ عددًا منها على مرضاه، وقد يصف نوعية الحدث الداخلي كمصطلح "درامي"، "جدلي"، "طقوسي"، وفي بعض الأحيان يصف تصنيفا للحواس كالأنواع البصرية، والأنواع السمعية اللفظية[3]؛ وتنوُّع هذه الوضعيات يعود إلى تنوّع أشكال التعبير عن الخيال النشط التي صادفها يونغ لدى مرضاه، وهي متكاملة ومتداخلة وقد يبدأ الخيال النشط بانطباعات بصرية تتحول إلى بناء درامي ثم إلى شخصيات محاورة عن طريق الصوت واللغة كما حصل مع يونغ نفسه.

وقد يتشكّل من خلال اللعب الرمزي فقد طبقه يونغ على نفسه ثم شجع لاحقا تلميذته وزميلته "دورا كالف" فطوَّرت أسلوبا علاجيا عن طريق "اللعب بالرمل" [4]، وقد يُعبّر عن الخيال النشط بالرقص؛ كما طبّق ذلك يونغ مع إحدى التلميذات الريفيات، وقد

[1] - C. G. Jung, Op-Cit, p 26.
[2] - Ibid, p 26.
[3] - Ibid, p 28.
[4] - Ibid, p 27.

يكون عن طريق الكتابة كما فعل مع "كريستيانا مورغان" بأن تكتُب مُلخصا بعد جلسة التحليل ثم تطور الأمر عندها إلى الرسم[1].

– ما هي مراحل الخيال النشط؟

يمر الخيال النشط بمرحلتين وهما: مرحلة السماح للاوعي بالظهور، ومرحلة التصالح مع اللاوعي.

عندما يُعبر يونغ " بالمراحل " فإنه لا يقصد الزمن الخطي المستقيم، فقد بينا في أكثر من مناسبة أنّ اللاوعي، كما يُقدمه يونغ ينفلت من الزمن العادي ويتخذ شكلا آخر مختلفا عن الزمن الذي نعرفه، فمراحل الخيال النشط تسير على نفس المبدأ الذي يسير به اللاوعي قد تتبع شكلا خطيا، فتظهر المرحلة الأولى ثم المرحلة الثانية وقد يكون بينهما مدة زمنية طويلة كما حصل مع يونغ فقد أمضى خمسين سنة من عُمره فقط للتصالح مع لاوعيه ، كما يمكن أن تظهر المرحلتان بشكل متزامن في تجربة واحدة ، وأحيانا تتداخل فيها المرحلتان ذهابا وإيابا[2].

في المرحلة الأولى يتم السماح للاوعي بالظهور وذلك بأن تُمارَس تمارين منهجية للقضاء على الانتباه النقدي وتقليل حضور الوعي، ويستلهم في ذلك المصطلح الألماني betrachten الذي يدل على بَعث الحياة في الأشياء، وهو عين ما يعنيه يونغ في هذه المرحلة، كما يستلهم الفكرة الطاوية "وو وي" التي شرحها في كتابه "سر الزهرة الذهبية" 1929، والتي تدل على ترك الأشياء تتحدّث، وبينما يبدأ اللاوعي في الظهور، يكون الوعي متيقّظا داخليا يُراقب ويُسجل دون أن يتدخل[3].

[1] - C. G. Jung, Op-Cit, p 28.
[2] - Ibid, p 30.
[3] - C. G. Jung, Op-Cit, p 30.

أما في المرحلة الثانية للخيال النشط، والتي يَعُدُّها يونغ أهم مرحلة لتعلُّقها بمسائل المعنى والمطالب الأخلاقية، فيأخذ الوعيُ زمام المبادرة يكون حاضرا مشاركا في التجربة وذا بصيرة، يشير يونغ إلى ضرورة تحويل البصيرة إلى التزام أخلاقي، ينخرط الوعي في عملية حوارية حقيقية ويجمع كل أجزاء المشكلة لملاحظة الاختلافات ويُطلق عليها يونغ مرحلة التصالح مع اللاوعي[1].

نجد تطبيقا لهذه المرحلة " الحوار الداخلي " من الخيال النشط عند الشاعر "راينر ماريا ريلكه (Rainer Maria Rilke) (1875–1926)[(*)]" مع كونه لا يعرف طريقة الخيال اليونغية إلا أنه كان مُدركا تماما قيمة الحوار الداخلي المتمايز، مع مزاج مزعج بعث برسالة وجّهها إلى شاعر شاب سنة 1904 كان مضطهدا بميول نقد الذات والشك يقول فيها: "ويمكن أن يصبح شكُّك صفة جيدة إذا درّبته يجب أن يصبح معرفة، يجب أن يُصبح نقدا، اسألها كُلما أرادت أن تفسد لك شيئا "لماذا شيء ما قبيح"، طالبها بالبراهين، اختبرها ستجدها ربما حائرةً ومحرجةً، وربما محتجّةً أيضا، لكن لا تستسلم، وأصرَّ على الحجة، وتصرَّف بهذه الطريقة منتبهًا ومثابرا في كل مرة وسيأتي اليوم الذي

[1] - Ibid, p 31.

[(*)] شاعر وروائي نمساوي–بوهيمي، يُعد أحد أبرز شعراء الأدب الغنائي الألماني في مطلع القرن العشرين. يتميز شعره بعمق تأملي وروحانية خاصة، إذ جمع بين الحساسية الفنية والبعد الميتافيزيقي. من أهم أعماله: "كتاب الساعات" (الذي يتناول العلاقة الحميمة بين الإنسان والله)، و"مراثي دوينو" التي عالج فيها موضوعات الوجود والموت والمطلق، "سوناتات إلى أورفيوس" حيث اتخذ من أورفيوس رمزًا للشعر والفن والخلود، يمثل ريلكه انتقالًا من الرومانسية المتأخرة إلى الحداثة الشعرية، وتأثر بالتصوف المسيحي، بالفنون التشكيلية، وبالفكر الفلسفي (خاصة نيتشه). كما ارتبط في حياته بالكاتبة لوي أندرياس–سالومي التي أثرت في تكوينه الفكري والروح. انظر:

Ralph Freedman ,Life of a Poet: Rainer Maria Rilke, Northwestern University Press, 1998, p 245.

بدلاً أن يكون هادمًا لك ، سيُصبح من أفضل العاملين لديك وربما أكثرِهم ذكاء من بين كل من يبنون حياتك "[1].

هذا النص لريلكه يوضّح كيف أنّ المصادر العميقة التي يستمد منها كل من ريلكه ويونغ واحدة وهي اللاوعي الجمعي، وهو ما جعل يونغ معجبا جدا بشعره، عبّر عن هذا التلاقي بأن ينابيعنا واحدة: "هو كشاعر حالم وأنا كطبيب نفساني وتجريبي"[2].

من خلال ما سبق نستنتج أن الخيال النشط عند يونغ كان له دور بارز في مجال علم النفس التحليلي ذلك أنه يفتح لنا قناة بين الوعي واللاوعي تسمح بالحوار بين الأضداد بين (الوعي/اللاّوعي، الذاتي/الموضوعي، الطبيب المعالِج /المريض المعالَج) لإزالة التوتُّر القائم ثم التصالح بينها فيما بعد، وأن الصُّورة هي مفتاح بداية الخيال النشط، ووسيلةُ التعبير عن صُوره هي الرُّموز التي تُحيلنا إلى عالم اللاّوعي الجمعي والنماذج البدئية.

لكنّ هذه المفاهيم تفتح بدورها تساؤلات إشكالية:

- هل الخيال دائما يكون فقط بالعودة إلى الماضي النفسي (اللاّوعي) واستنطاقه؟
- ألا توجد إمكانات أخرى لا تتّجه إلى الماضي بل تنفتح على المستقبل؟
- هل نلجأ للخيال فقط لأجل العلاج والشفاء من التوتر بين الوعي واللاّوعي؟
- هل الصورة تختزل فقط في المعنى النفسي الرمزي للعُقد النفسية؟
- وإذا كان شعر ريلكه يُعدّ نموذجا تطبيقيا للخيال الرمزي اليونغي، فماذا لو قرأنا قصائد ريلكه من زواية أخرى مفتوحة لا تُركّز على الماضي والجذور النفسية فحسب،

[1] - C. G. Jung, Op-Cit, p 31.
[2] - Ibid , p 32.

بل تتجه إلى معنى الوجود نفسه ودهشة الصور الشعرية الحرة؟ والتي تنبثق في لحظة تأمّل لا كرمز نفسي بل كتوهّج خيالي يتّجه إلى المستقبل لا الماضي؟

المبحث الثاني: مفهوم الخيال فلي فلسفة غاستون باشلارGaston Bachelard [*]ومصادره.

المطلب الأول: من الخيال إلى الخيال الأدبي الباشلاري "المفهوم والدلالات"

يُعرف الخيال جميل صليبا في معجمه الفلسفي أنه: "الخيال الشخص، والطيف، وصورة تمثال الشيء في المرآة، وما تشبه لك في اليقظة والمنام من صور، والخيال أيضا الظن والتوهم ... يدل على الصورة الباقية في النفس بعد غيبة المحسوس"[1].

ونجد لالاند يعرف الخيال بقوله: "ملكة تركيب خيْلات في لوحات أو في متواليات، تحاكي وقائع الطبيعة وظواهرها، لكنها لا تمثل شيئا ممّا هو واقعي أو وجودي"[2].

مما سبق من التعريفين يمكن أن نقول عن الخيال أنه صورة مُحاكية أو مشابهة للواقع تقع في الذهن بعد غياب ما هو محسوس عنها، ويلاحظ أيضا أن الخيال جاء مرادفا للظن والتوهم وهذه الحمولة السلبية ظلت مرافقة له في المنظور الغربي وخصوصا في الفلسفة الكلاسيكية.

أما عند باشلار فالخيال هو ملكة لتغيّر الصور وإعادة تشكيلها وتخليصنا من الصور الأولى التي تأتى عن طريق الإدراك la perception وليس فقط ادراك الصور

---

[*] فيلسوف علوم فرنسي ، ولد سنة 1884، حصل على الليسانس في الرياضيات والعلوم، درّس الفيزياء والكيمياء في مدرسة بار، تحصّل على الدكتوراه في الآداب قسم الفلسفة من جامعة السوربون سنة 1927، عيّن أستاذا للفلسفة في جامعة ديجون سنة 1930، ثم أستاذا لتاريخ العلوم وفلسفتها في قسم الفلسفة بكلية الآداب بالسوربون بباريس وبقي في منصبه هذا إلى غاية تقاعده سنة 1954، وتوفي سنة 1962، تدور مؤلفات باشلار على محورين وهما: نظرية المعرفة العلمية، النزعة الشعرية المقترنة بالتحليل النفسي، من مؤلفاته: العقلانية التطبيقية، التحليل النفسي للنار، جماليات المكان شاعرية أحلام اليقظة وغيرها. أنظر (عبد الرحمان بدوي، مرجع سابق، ص 292).

[1] – جميل صليبا، مرجع سابق، ص 546.

[2] – أندريه لالاند، مرجع سابق، ص 620 .

وتجميعها فإذا لم يستطع الخيال تغيير الصور ومزجها بطريقة غير متوقعة فلا يمكن الحديث عن خيال ولا فعل متخيل[1]، فنلاحظ أن مقولة الخيال عند باشلار Bachelard أصبح لها دور إيجابي تجاوز بذلك ما كان سائدا في الفلسفة الغربية من حُمولة سلبية لهذا المصطلح، لكن ما علاقة الخيال بالأدب حسب منظور باشلار؟ وما هي الأسباب التي دفعته لدراسة الخيال الأدبي ثم تجاوز المنظور السلبي له؟

إذا عدنا إلى أعمال باشلار Bachelard التي أنجزها والتي تعالج مشكلات الخيال الأدبي وتعلقاته السيكولوجية والفينومينولوجية يمكننا أن نسجل في هذا الصّدد ما يلي:

– في كتابه التحليل النفسي للنار هو بداية اكتشافه للخيال من خلال أحد مكوناته الذي هو النار ولكنه ظل متأثّرا بأبحاثه الإبستمولوجية الصّارمة والتي تهمش من أدوار الخيال .

– في كتابه لوتريامون lautréamont 1939 يُعد كنموذج لمقاربة باشلار النظرية لقصائده، أو بتعبير آخر محاولات تطبيقية لتصوراته النظرية.

– أما في أعماله الأخيرة: (شاعرية حلم اليقظة، شاعرية المكان، شعلة قنديل) فقد خصّصها لبناء المنهج الظاهراتي لدراسة الخيال الأدبي.

– في أعماله اللاّحقة والمتعلقة بـ: (الماء والأحلام، الأرض وأحلام يقظة الراحة، الهواء والأحلام، الأرض وأحلام يقظة الإرادة) تُمثل هذه الأعمال توجُّه باشلار إلى

[1] – سعيد بوخليط، المتخيل والعقلانية "دراسات في فلسفة غاستون باشلار "، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص38.

الخيال الأدبي عن طريق مُكوناته الكوسمولوجية الأربعة، والتي تُعد المجال الخصب لحيوية الخيال وكثافته وتعدُّد صُوره[1].

ويتساءل باشلار Bachelard عن الأسباب التي دفعته لدراسة الخيال الأدبي من خلال أعماله ويرجع ذلك إلى سببين رئيسين وهما: عنصر الكفاءة، وطموحاته في أن يكون قارئا جيدا كما عبَّر بذلك: "لا أعتبر نفسي كأستاذ للأدب، ليست لي ثقافة كافية لذلك، أليس كذلك؟ لم أحاول دراسة حقبة أو النبش في أخرى. كل هذه الكتب التي صنعت هي بالنسبة لي كتب للتسلية"[2]، صحيح أنها كانت قراءات للتسلية والمتعة حسب تواضع باشلار Bachelard، ولكنها أنتجت لنا ثورة في مفاهيم الخيال الأدبي سيؤثر ذلك مستقبلا على الأدب المعاصر وحقل النقد الجديد، وربما تظهر أصالة باشلار حسب ميشال مونسوي Michel Mansuy: "إذا أشرنا إلى أن اقترابه من الخيال خاصٌّ جدا، فهو يبحث على من يفاجئه ليس انطلاقا من أسرار أو اختبارات، ولا من خلال ملاحظة الإنسان الحي، أو المتكلم السوي، أو المريض؛ لكنّه يراقب ذلك في العمل المكتوب وفي مصنفات الأساطير والروايات وكذا القصائد"[3].

المطلب الثاني: فلسفة الخيال الباشلاري "من الروح العلمية إلى الروح الشعرية"

يُعدّ غاستون باشلار من الفلاسفة الذين أحدثوا ثورة إبستمولوجية في فلسفة العلوم، وكان مسارُه الأكاديمي والمهني من العوامل التي ساعدته في ذلك، كونه كان مولعا

[1] – سعيد بوخليط، مرجع سابق، ص 24.

[2] - Michel Mansuy, Gaston Bachelard et les éléments, Librairie José Corti, Paris, 1967, p 116.

[3] – Ibid, p 116.

بمهنة الأستاذية التي مارسها حتى وفاته[1]، وقد قادته رغبته في فهم العقل البشري إلى إنتاج فلسفة ذات منظورين: منظور علمي وآخر أدبي، فلسفة تقدّم مقاربيتن متناقضتين لا يمكن الجمع بينهما، فمن جهة عقلانيته الصارمة جاء إنتاجه العلمي يصبّ في سياق التأسيس لفلسفة للعلم تختلف عن ما كان سائدا، ومن جهة افتتانه بالخيال والأحلام كانت مؤلّفاته اللاحقة تقدم الوجه الآخر لاهتماماته ألا وهو الشعر[2].

وانطلاقا من ولعِه بمهنة الأستاذ كانت نظريته الإبيستمولوجية، فقد ألّف كتابه "تكوين العقل العلمي" الذي عرض فيه الخصائص العلمية للمنطق مُحلّلا وناقدًا الأساتذة في عدم معرفتهم الكافية بالمعارف التجريبية المتراكمة للطالب، فإن دور الأستاذ لا يقتصر فقط على نقل المعرفة التجريبية "بل على تغييرها وتجاوز العقبات التي تراكمت بفعل الحياة اليومية"[3]، وبناء على هذه الملاحظة التي التقطها باشلار كأستاذ كان مشروعه الإبيستمولوجي والذي قام على أساس أن التقدّم العلمي في كفاح مستمر ضدّ العوائق الإبيستمولوجية Obstacles épistémologiques[4].

يشير هذا المصطلح إلى مظاهر الركود والنكوص الذي يُميز المعرفة العلمية في مرحلة من مراحلها، فتطور العلوم وتباطؤها، وعطالتها، وانبعاثها من جديد مُشكل يُطرح في صورة عوائق تعترض العالم في اكتساب المعرفة،

[1] – محمد أحمد طجو، غاستون باشلار "فلسفة بوجهين"، مجلة الآداب العالمية، المجلد 40، العدد 170، إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2017، ص 3.

[2] – محمد أحمد طجو، غاستون باشلار "فلسفة بوجهين"، مرجع سابق، ص 3.

[3] – المرجع نفسه، ص 3.

[4] – المرجع نفسه، ص 4.

يقول باشلار في كتاب تكوين العقل العلمي: "إن الأمر ليس في اعتبار عوائق خارجية، مثل تعقد الظواهر وسرعة زوالها، ولا باتهام الحواس والفكر البشري بالضعف والقصور، ففي عملية اكتساب المعرفة ذاتها في صميمها تبرز بنوع من الضرورة الوظيفية، تباطؤات، وغشاوات، فسنبين على هذا المستوى أسباب الركود، بل وحتى أسباب التقهقر وسنكشف على هذا المستوى عن الأسباب المعطلة التي نطلق عليها تسمية العوائق الإبستمولوجية"[1]؛ وبذلك يمكن القول إن العائق الإبستمولوجي مفهوم باشلاري بامتياز فهو الذي أدرجه في قاموس الفلسفة المعاصرة، حدد طبيعته، ومصدر نشأته كما أحصى أشكاله.

إن التميز الباشلاري في التأسيس لهذا المفهوم بأن العوائق الإبستمولوجية مصدرها ليس خارجا عن العلوم بل ناجمة عنها ولأسباب طبيعية توجد بداخلها، فالأمر لا يتعلق بشروط خارجية للمعرفة مثل تعقد الظواهر، أو ضعف الحواس والفكر الإنسانيين، بل يتعلق بفعل المعرفة ذاته فهي عوائق نفسية قبل كل شيء ويسميها أيضا بالعقبة المعرفية "المكبوتات الفعالة" ويناظر بينها وبين اللاشعور الذي يؤثر في سلوك الإنسان، وفي اختيارات و توجّهات الباحث[2]، والعائق الإبيستمولوجي الأول الذي ينبغي التغلب عليه هو عائق الملاحظة أو عائق التجربة الأولى L'expérience première، فالمعرفة العامية تعتمد على التجربة الحسية، وبالتالي فإنّ الواقع المباشر لا يقود إلى معرفة علمية، والموضوع المباشر الذي تقدمه الحواس يُلغي دور العقل في التفكير والنقد ويفرض عليه

[1] – غاستون باشلار، تكوين العقل العلمي "مساهمة في التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية"، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1982، ص13.

[2] – المرجع نفسه، ص 14.

التصديق الكلي بكل ما تقدمه الحواس، ولذلك تُشكل التجربة الأولى العائق الأكبر أمام تطور المعرفة العلمية.

إنّ أطروحة باشلار تتمثل في القضاء على مقاومة إغراء الصور الحسية [1] ، لأن هذه العوائق ليست أخطاء عارضة فقط بل تشكّل التطور العلمي والذي ينبغي على العقل أن يقوم بانتقاده على الدوام، والتوقّف عن الافتتان بالملاحظة الأولى وتأثير الحسّ المشترك الذي ينتج عن صور والذي بدوره يؤثر على إنتاج المفاهيم والتصورات[2]، وأبرز مثال يعرضه في سياق تحليل هذه العوائق مثال الإسفنجة [*] وحتى ديكارت أعجب بالصورة الإسفنجية و اعتبرها من المفاهيم الواضحة و المتميّزة ، وانتقل الفكر القبعملي من لفظ الإسفنجة إلى لفظ (الثقب) فجميع الأجسام الطبيعة مليئة بالمسام.

لقد استلهم باشلار بعض مفاهيم كارل كوستاف يونغ فكان عنوان كتابه " التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية " عبارة عن تحليل نفسي للغة العلم ففي الفكر العلمي المعاصر، ينبغي على الإبستيمولوجي وتحت إلحاح الموضوعية القيام بذلك حتى يكشف عن العبارات النفسية المؤثرة واللاواعية ويميز بينها وبين المفاهيم العلمية المعاصرة التي

---

[1] – غاستون باشلار، تكوين العقل العلمي " مساهمة في التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية"، مرجع سابق، ص 15.

[2] – محمد أحمد طجو، مرجع سابق، ص 4.

[*] فهذه الكلمة أعتمد عليها في تفسير الكثير من الظواهر حيث أعتبر الهواء كالقطن أو كالإسفنج، بل إسفنجيا أكثر من أي جسم آخر، على اعتبار أن كل الأجسام إسفنجية نتيجة لما يتميز به الإسفنج من خاصتي التشرب والقابلية للتشكل. فالأثقال تضغط على الهواء وينفذ فيه الماء كما فسرت المادة والزجاج وغيرها بهذا التفكير الإسفنجي. ونتيجة لولع الفكر العلمي وإعجابه بالاستعارات والتشبيهات، وتعلقه بما هو سطحي ومعمم، فإن العبارات غير المحددة بطريقة عقلانية كثيرا ما أبعدت الفكر للاهتمام بما هو أعمق" إن التوريات تغوي العقل". أنظر (غاستون باشلار، تكوين العقل العلمي، مرجع سابق، ص 65)

لا تتحدد بصفات بل بعلاقات، فكل مفهوم مرتبط بمفهوم آخر ومنتج لمفاهيم أخرى. فإذا كان التحليل النفسي يهدف إلى العودة إلى الماضي من أجل التحرر من العقد النفسية، فإن باشلار يستخدم التحليل النفسي للغة العلم من أجل العودة إلى تاريخ الفكر العلمي بغية التحرّر من المعتقدات السابقة التي علقت به بشكل تراكمي "فالعقلانية الملتزمة التي توجّه مشروع باشلار الفلسفي تقوم باتجاه دروب مختلفة كلّيا عن دروب الشعر والخيال والليل"[1].

ويمكن تصنيف أعمال باشلار إلى مجموعتين رئيسيتين كما صرّح هو نفسه بذلك في مارس 1950 في جلسة للجمعية الفلسفية الفرنسية مستعيرا تشبيه أعماله بالساعة البيولوجية نهارا وليلا، فأعماله النهارية هي أطروحته الإبيستمولوجية في فلسفة العلوم، بينما تُمثّل أطروحاته عن الشعر والخيال أعماله الليلية[2]، وبلغة كارل كوستاف يونغ تمثّل أعمال باشلار الأنيموس (أعماله العقلية)، والأنيما (أعماله الشعرية)، استعارة باشلار للساعة البيولوجية بشقيها المزدوجين (الليل والنهار) يُبين أن فلسفته كذلك ذات شقين متناقضين وهما العلم والشعر، في كتابه التحليل النفسي للنار يقول باشلار: "إن محوري الشعر والعلم معكوسان وكل ما تأملُه الفلسفة هو جعل الشعر والعلم متكاملين ، والجمع بينهما من حيث هما متضادان (...) يجب إذن مقابلة أو التقاء الروح الشعرية الفياضة بالروح العلمية الكتُومة التي تعتبر النفور المبدئي احتياطا سليما "[3]؛ فالفلسفة حسب باشلار بمثابة همزة وصل بين لغة الشعر ولغة العلم ، وإذا كانت الروح الأنثوية (الأنيما)

[1] – محمد أحمد طجو، مرجع سابق، ص 5.

[2] – المرجع نفسه، ص 5.

[3] – غاستون باشلار، النار في التحليل النفسي، تر: نهاد خياطة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982، ص 12.

عن طريق حلم اليقظة تُحرك الخيال المادي في عنصري الماء والتراب، فإن الروح المذكرة (الأنيموس) وعن طريق الأحلام هي المحرّكة للمنامات والخيال التحريكي في عنصر الهواء[1].

المطلب الثالث: المصادر الفلسفية والأدبية لفلسفة الخيال عند باشلار

إذا فحصنا المرجعية الأدبية والفكرية لباشلار الناقد المؤسس لنظريته في الخيال الأدبي سنجد أنها متنوعة وثرية، ويمكننا أن نلخصها فيما يلي:

- **أعمال كارل كوستاف يونغ:**

يعد علم النفس التحليلي " أو ما قدمه كارل غوستاف يونغ بالذات من أهم المصادر التي استقى منها باشلار أفكاره الأدبية والشعرية، فإذا استعرضنا المسار العام للخيال الباشلاري سنجد أن باشلار قد وظّف ثلاثة مفاهيم مستقاة من المصدر اليونغي وهي:

– مفهوما الروح المؤنثة (الأنيما) والروح المذكرة (الأنيموس) وهما مفهومان أساسيان في حلم اليقظة.

– مفهوم النماذج البدئية les archétypes

– الخيال المادي من خلال العناصر الكوسمولوجية كانعكاس للنماذج البدئية[2].

نلاحظ أن الخيال المادي عند باشلار يتضمن بشكل غير مباشر فكرة النماذج البدئية ومفهوما الروح المذكرة والمؤنثة، ففي الخيال المادي نجده مرتبطا بعنصري الماء

[1] – عبد الحق بولخراص، موقع الروح الشاعرة من الروح العلمية عند غاستون باشلار، مجلة العلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة قسنطينة 2، المجلد 7، العدد 2، جوان 2021، ص 7.

[2] – عماد فوزي شعيبي، الخيال ونقد العلم عند غاستون باشلار، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 1999، ص 9.

والتراب، في حين أن الخيال التحريكي مقترن بعنصر الهواء، وأما عنصر النار فغير مرتبط بأي محدّد للخيال، وللوقوف على معنى هذه الارتباطات نجد أن ارتباط الخيال المادي بعنصري الماء l'eau والتراب la terre كونهما مؤنثان في النموذج البدئي وفي اللغة الفرنسية أيضا، وبالتالي له علاقة عند باشلار بالروح المؤنثة (الأنيما)، بينما يصل حلم اليقظة الخيال التحريكي بالهواء l'air، وهو عنصر مُذكر فيه إشارة إلى ارتباطه بالروح المذكرة (الأنيموس): "حيث الخيال التحريكي هو الذي يُترجم هذا النزوع الداخلي في الإنسان نحو الحركة، ويصفه كمحاولة للتخلص من الجانب المادي فينا، والانتزاع من سيطرة الجسد كي يصبح روحا وكي يمكّن لنا أن نفهم هندسة الكون عيانيا بما يفتح لنا عالما وبشكل واسع وهو عالم نافذته السماء"[1].

وهكذا فإن باشلار جعل عنصر الماء مرتبطا بالحلم الليلي، وعنصر الهواء بالمنامات، بينما جعل عنصر التراب مقترنا بأحلام يقظة الإرادة وأحلام الراحة، في حين بقي عنصر النار مرتبطا بالتحليل النفسي اليونغي – الباشلاري في البداية وصولا إلى أحلام اليقظة في كتاب شعلة الشمعة[2].

- **التراث الأدبي والشعري المتنوع:**

ولأن باشلار مولع بالقراءة فإن ذل ك أثّر بشكل كبير في تعدّد مصادره الشعرية والأدبية وتجلّى ذلك بوضوح في أفكاره الشعرية نذكر من بينها: الأدب الكلاسيكي، القصيدة السوريالية، الرومانسية الألمانية والإنجليزية، بودلير، هوغو، شيلي وغيرهم [*].

[1] – عماد فوزي شعيبي، مرجع سابق، ص 11.

[2] – المرجع نفسه، ص 11.

[*] ونذكر على سبيل المثال أيضا: نوفاليس، ادغاربو، هنري بوسكو، مالارميه، لوتريامون، سلفادور دالي نيتشه، سورينبرن، فاليري ... إلخ.

إنّ هذا التنوع في أصول باشلار المعرفية والفكرية والأدبية يترتب عليه تنوّع الأدوات المنهجية التي وظفها، ويمكننا إجمالها حسب جون كلود مارغولان Jean-Claude Margolin [*] في منهجيتين أساسيتين هما:

- **التحليل النفسي:** يتجسد ذلك في كتابه "التحليل النفسي للنار" 1938، "لوتريامون" 1939، العناصر الأربعة، الذي كان يهدف من خلاله إلى فحص المعرفة العلمية حول النار وتخليصها من المفاهيم الخاطئة، التزم في ذلك الموضوعية إلى أبعد الحدود، كان متأثرا فيها بنزعته العلمية والمناخ المعرفي الذي كان سائدا وارتباط أبحاثه في تشكيل الفكر العلمي[1].

- **المنهج الظاهراتي:** في كتبه "شاعرية المكان، شعلة قنديل، شاعرية التأمل الشارد"؛ كان يهدف الى التقاط كل ممكنات الصورة الشعرية وربطها بحصول الوعي في الذات، وهذا لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الظاهراتية القادرة على ادراك الصورة الشعرية في أولانيتها، ومن خلال هذه المرحلة بدأ يتخلى فيها بشكل تدريجي عن

---

[*] فيلسوف وباحث فرنسي وُلد سنة 1923 مهتم بالإنسانيات وفكر عصر النهضة، وبصفة خاصة بـ إيرازموس (Érasme) وبقضايا الثقافة الأوروبية الحديثة المبكرة، من مؤلفاته "باشلار" 1973، تناول فيه فلسفة غاستون باشلار، خصوصًا ثنائيته بين الروح العلمية والروح الشعرية، ومفهوم الخيال والصورة الشعرية. ويُعدّ كتابه من أبرز القراءات الفرنسية المبكّرة التي حاولت تقديم باشلار في إطار متكامل يجمع بين مشروعه الإبستمولوجي من جهة، ومشروعه في فلسفة الخيال من جهة أخرى وتوفي سنة 2013، أنظر:

(Margolin Jean-Claude, Bachelard Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Paris, 1983, p210)

[1] – سعيد بوخليط، مرجع سابق، ص 58.

الموضوعية إلى الذاتية، التزم فيها باشلار بمنهجية فينومينولوجية تعطي للوعي الفردي الأولوية في تحديد البعد الأنطولوجي للصورة الفنية[1].

المطلب الرابع: الصور بين الإدراك الحسي وسيرورة الخيال.

في بداية هذا العنصر سنستعرض نقطة أثارها باشلار في استهلال كتابه " الأرض وأحلام يقظة الإرادة "، أيُّهما يحدّد الآخر هل رؤيتنا للأشياء هي التي تحدّد الخيال أم الخيال هو الذي يُحدد إدراكنا الحسي للصور؟[2].

إذا كانت الفلسفة الواقعية وعلم النفس يُركّزان على الحواس في إنشاء الخيال، وأنه كلما كانت الرؤية واضحة كان الخيال جيدا، فإنّ باشلار على العكس من ذلك يَقلب المعادلة بأن جعل الخيال في المرتبة الأولى ثم الحواس ثانيا، فإذا كان الواقعيون ينصحوننا أن نرى جيدا، فإن باشلار يقول علينا أن نحلم جيدا "وأن نظلّ في نفس الوقت مُخلصين لحُلمية النماذج الأصلية المتجذّرة في اللاوعي البشري"[3].

ومن هنا نلاحظ كيف أن باشلار جعل الخيال في مكانة أساسية، وإذا أردنا أن نقارن بينه وبين فيلسوف آخر في تصوّر الخيال فلا نجد أفضل من كانط الذي يُعدّ من الفلاسفة الأوائل الذين تحدثوا بإسهاب عن الخيال والصور، ولكن باشلار يذهب بعيدا في هذا، كونه خصَّص عددا من مؤلفاته لتحليل الخيال وعمِل مَسْحا تحليليا للصُّور عبر مُحركات الخيال الأربعة.

---

[1] – سعيد بوخليط، مرجع سابق، ص 58.

[2] – غاستون باشلار، الأرض وأحلام يقظة الإرادة "بحث في خيال القوى"، تر: قيصر الجليدي، دار الثقافة والسياحة، أبو ظبي، ط1، 2018، ص 25.

[3] – المرجع نفسه، ص 25.

يميز باشلار في هذا الصدد وهو يجيب على هذا السؤال بين نوعين من الخيال: الخيال المقلّد l'imagination imitatrice، والخيال الإبداعي l'imagination créatrice، ويرى أن الخيال المقلّد يقوم على إدراك الصور حسّيًا، وإعادة إنتاجها، وإليه تنتمي وظيفة الواقع وهذا ما تتبناه المدرسة الواقعية، أما الخيال الإبداعي فهو مختلف تماما، فهو ليس إعادةً أو تكرارًا بل هو إبداعُ صور جديدة حين تلامسُ الذاتُ الحالمة الموادَّ الأصلية، وإليه تنتمي وظيفة اللاّواقع، يوجد العزلة التي تساعد في حلم اليقظة تُعدُّ من أبرز مظاهرها[1]؛ وحتى يُبرهن باشلار على أن الصورة بدئية (*) primitivité، وأنها أسبق من الادراك الحسي لها ، فإنه يربط بين بدئية الصور والنماذج الأصلية التي وظَّفها كارل يونغ في علم النفس التحليلي كما أشرنا سابقا "فالصور المتخيلة هي بالأحرى تصعيدات (*) للنماذج الأصلية لا استنساخات للواقع "[2]؛ فقبل الإدراك الحسي تُعدّ النماذج الأصلية مركوزة في البنية النفسية الداخلية مُتجذّرةً في اللاوعي البشري بمثابة ذاكرة كونية وهي صورٌ تتكرر في الأساطير والأدب والشعر، ووظيفة الخيال هو تصعيد هذه الصُور أي رفعها إلى أن تكون رُموزا شعرية ذات بعد أنطولوجي.

---

[1] – غاستون باشلار، الأرض وأحلام يقظة الإرادة، مرجع سابق ص 26 .

(*) البدئية primitivité: كون الصورة بادئة أو سبّاقة في الإفصاح عن الخيال المادي للإنسان، أنظر : (غاستون باشلار ، الأرض وأحلام يقظة الإرادة، مرجع سابق، ص 26)

(*) التصعيد أو التسامي suplimation : "مصطلح أدخله فرويد إلى أدبيات التحليل النفسي ليوضح به تلك الأنشطة التي ليس لها أصل جنسي ولا تستهدف أمرا جنسيا ، ويقصد به عملية تكون شعورية وغالبا لاشعورية تقوم على تغيير الموضوع بالنسبة للغريزة ، وتحويل الطاقة المتصلة بالرغبات والدوافع الممنوعة – كالعدوانية والجنسية – إلى توجهات اجتماعية وأخلاقية وثقافية وأدبية وفنية وفكرية سامية و نافعة " بتصرف (عبد المنعم الحفني، المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، دار نوبيليس، بيروت– لبنان، ط1، 2005، ص 157).

[2] – غاستون باشلار، الأرض وأحلام يقظة الإرادة، مرجع سابق، ص 26.

إن ما يجعل الخيال الإبداعي مغايرا للخيال المقلّد هو أنه ملكة تشتق منها كل الملكات وأنشطة العالم الداخلي والعالم الخارجي كما عبر نوفاليس Novalis على ذلك، تتولد منه صُور ذات حقيقتين نفسية وفيزيائية؛ أي أن هذه الصور تجعل الذات الحالمة المتخيِّلة قريبة من المواد المتخيَّلة[1] "إن النفس البشرية تتكون بدئيا في شكل صُور" هذه العبارة إذا أخذناها في سياق رفض باشلار أن تكون هذه النماذج، والبدئية التي يبني عليها الخيال، يرفض أن تكون ميتافيزيقية، وخصوصا إذا استحضرنا نقله عن سبنليه spenlé الذي أشار بدوره إلى أمنية نوفاليس وهو يبني مثاليته الساحرة أن لو كان أسس فيخته للفنطازيا المتعالية لكان الخيال ميتافيزيقاه[2]؛ يُعلق باشلار أننا لا نرتفع عاليا مع هذه الميتافيزيقا بل يكفي أن نعثر في الصور على عناصر لِمَا وراء حياة نفسية ، وهو مُعجب بما وصل إليه يونغ من بحوثه في الخيمياء التي وجد فيها آثار النماذج الأصلية.

إذا استحضرنا هذين الموقفين فإننا نتساءل: هل النماذج الأصلية التي أسس لها يونغ وتبنّاها باشلار كتعميق للخيال والبحث عن عناصر ماورائية حتى ولو كان الأمر يتعلق بالحياة النفسية، ألا يُعد ذلك ميتافيزيقا؟

في الحقيقة أن يونغ نفسه قد عانى من هذه المشكلة وحاول في كل موطن يخشى فيه من أن تلتبس مفاهيمه النفسية بمعان ميتافيزيقية، حاول دفع هذا الالتباس باللجوء إلى حُجة التجريب على المرضى، وأنّ صور النماذج الأصلية متكررةٌ عند كثير من الحالات المرضية التي عالجها، ولعل الأمر نفسه ينطبق على باشلار، أراد أن يؤسس للخيال الإبداعي مستلهمًا نماذج لاواعية، منتقدًا الفلسفة التقليدية في تركيزها على الإدراكات الحسية في الخيال، مبتعدا قدر الإمكان عن التحليق في المثالية والميتافيزيقا

[1] – غاستون باشلار، الأرض وأحلام يقظة الإرادة، مرجع سابق، ص 27.

[2] – المرجع نفسه، ص 27.

ولكنَّ الغموض لازال حاضرا في تحليله للخيال، والدّليل على ذلك أن النماذج الأصلية تُحيل إلى الميتافيزيقا، لأن اللاوعي الجمعي بمنظور يونغ والذي يحوي النماذج الأصلية سابق وموروث من الأسلاف الأول للبشرية، كما أن محركات الخيال وهي العناصر الأربعة وصورها متجذرة في اللاوعي البشري عند باشلار، وقد ظهرت عند اليونان في السياق الميتافيزيقي مع هيرقليطس وطاليس وإنبادوقليس وغيرهم، بل كانت معروفة حتى في الفلسفات الشرقية القديمة كالطاوية والهندوسية حيث عرفت العناصر الأربعة كمبادئ للوجود.

نعود إلى مناقشة علاقة الصورة بالإدراك الحسي، يرى باشلار أن الخيال المادي هو المحرك للخيال الإبداعي ولكن لماذا استفاض في تحليلاته للخيال المادي؟

يجيب باشلار أن ذلك لسببين أساسيين وهما: كفاءة القراءة، والجدّة[1]:

– **القراءة:** فقد كان يمضي أياما يقرأ نصوص الشعراء ويحللها ويقف عندها مرارا، وقد يقضي زمنا طويلا في قراءة سطر واحد كما صرح هو نفسه، محاولا مقاومة تأثير الحضور الواعي، وذلك فقط لأجل أن يعيش داخل الصور المجددة للنماذج الأصلية.

– **الجدة:** وهي من أبرز مظاهر الخيال الخلّاق، ومن علامات ضعف الخيال استخدامه المحاكاة، لذلك فهو يدعو الأدب دائما أن يكون مفاجئا، فالخيال الخلّاق ينتج الصور الجديدة، ولكن كل صورة جديدة تختلف عن الأخرى، لذلك يعبّر باشلار بقوله: "فالصورة الأدبية تقول ما لا يمكن أبدا تخيّله مرتين"[2].

[1] – غاستون باشلار، الأرض وأحلام يقظة الإرادة، مرجع سابق، ص 28.

[2] – المرجع نفسه، ص 28.

فتجدّد الصور يدخل ضمن إحياء اللغة الذي هو وظيفة الأدب والشعر، واكتشاف أصل اللغة هو نوع من التفلسف كما قال "جاكوبي"، فكلُّ صورة جديدة هي نصٌّ جديد للغة، وكأننا نُعيد اكتشاف اللغة من جديد من خلال ما يولِّده لدينا الخيال من صور متجددة، وإذا تأملنا عصرنا من حيث هو عصر الصورة فنحن خاضعون للصور بطريقة أو بأخرى ، ولا يُمكن استثناء الأدب من هذا التأثير ، ففي كل حين ينكشف الأدب مدفوعا بحماسة أدبية معاصرة بما يُعبر عنه باشلار بانفجار اللغة مستعيرا "يتوقع الكيميائيون انفجارا عندما يصبح احتمال التفرع أكبر من احتمال الإنتهاء"[1]، وهكذا حين تتوهج الصور تتفرع أكثر ولا تعود مجرد عبارات، وهذا ما يميز قوافي فيكتور هوغو Victor Hugo فبين كل قافيتين متوافقتين تُومض أنواع من الصّور ، وفي شعر السوريالية Surréalisme المتحرر تصل اللغة إلى قمة تفرعها[2].

إنّ دراسة الخيال من خلال أبعاده المختلفة، من مختلف مصادره الفلسفية والأدبية مرورا بتحليل تحريك الصور البدئية والإبداعية تمهّد لفهم أعمق لكيفية اشتغال التوتّر بين الأضداد في الفكر الإنساني، وهو ما سنحاول مناقشته بعمق في الفصل القادم من البحث.

[1] – غاستون باشلار ، الأرض وأحلام يقظة الإرادة ، مرجع سابق ، ص 29 .

[2] – المرجع نفسه، ص 29.

المبحث الثالث: من أحلام اليقظة إلى تأسيس الظاهراتية الشعرية

المطلب الأول: أحلام اليقظة كتجربة خيالية شعرية خالصة

لا يخفى تأثر باشلار بالتحليل النفسي وخصوصا في مفهوم الأحلام، وكفيلسوف لم يقنع بما ركّزت عليه الفلسفة في تاريخها وهو الفكر وحده، لذا فقد انتقد التحليل النفسي من جهة أن الأحلام تحصل للإنسان وهو في حالة غياب عن الوعي، وبالتالي نحن في حاجة إلى منطقة خاصة تنشُط فيها صور الخيال دون غياب الوعي؛ أي أن يكون حالِما وهو في حالة حضور للوعي، وهي ما يطلق عليه باشلار بحلم اليقظة le rêve éveillé أو بتعبير أدق صرّح به في محاضرة شهيرة كانت بعنوان: "الحالم المتيقظ " le dormeur éveillé، لقد عاب على الفلسفة التقليدية انغماسها في التركيز على الفكر وحده وكأنّ كينونة الانسان لا تتحدد إلا بالفكر، وإهمال الإمكانيات الأخرى في ذات الإنسان وخصوصا الخيال، فلذلك اهتم باشلار في النصف الثاني من حياته بهذه القوة الإنسانية محوّلا محور الاشتغال الفلسفي من الإنسان ككائن يُفكر إلى كائن يتخيّل، وبوّابة الخيال هو حلم اليقظة إذا التقى بالعناصر المادية يكون الخيال أكثر نشاطا وتوهّجا[1].

يقول باشلار وهو يتحدّث عن إغفال الفلسفة جوانب مهمة في الكائن الإنساني: "غالبا ما تنسى أنه قبل الفكر، هناك الأحلام، وأنه قبل الأفكار الواضحة الثابتة هناك الصور التي تومض وتمرّ، ليس الانسان إن نحن نظرنا إليه في كليته، كائنا يُفكر فحسب، بل هو أيضا وقبل أي شيء آخر كائن يتخيّل، في يقظته يظلّ مغزوّا بعالم من الصور المشخصة، وفي نومه يروح يحلم في عتمة تتحرّك فيها أشكال غير مكتملة (...)؛ وعليه فمن أجل تحديد كامل للكيان الإنساني ينبغي أن نُمسك بهذا المجموع لكيان

[1] – غاستون باشلار، الأرض وأحلام يقظة الإرادة، مرجع سابق، ص 12.

ليلي وآخر نهاري ، وأن نعثر على الحركات الجائلة بين قطبي الحلم والتفكير هذين[1]، فإذا أعملنا هذا المسار سنلاحظ أن الليل والنهار، والفكر والخيال ليسا متعارضين تماما، تلك الصّور التي يشاهدها نهارا يحلمُ بها ليلا ، وقد يكون الانسان في لحظة عزلة من النهار تتفجّر صور فيحلم وهو متيقّظ.

إذا كانت الأحلام عندما تكون أمام مادّة النار تكون الصور متقدة، وأمام الماء تغدو انسيابية هاربة، وأمام الهواء خفيفة متصاعدة، فإنّ الأمر حين يتعلق بالأرض يبدو متميزا حيث الأحلام هنا أكثر واقعية وثباتا "إلى درجة لا نعرف معها كيف يمكننا أن نُجسم أحلام يقظة تلامس حميمية المادة، يعبّر بودلير Baudelaire عن ذلك: "بقدر ما تكون المادة في الظاهر واقعية وصلبة، يكون عمل الخيال لطيفا ومثابرا"[2].

ومن خلال هذه الأحلام المتشابكة مع عناصر الطبيعة الأربعة، نلاحظ أنّ الصّور الشعرية لا تتشكّل بشكل عشوائي، بل تقوم على علاقة جدلية بين المادّة والشّكل، وهو ما سنعالجه انطلاقا من العلّة المادية والعلة الصّورية في الخيال الشعري.

[1] – غاستون باشلار، الأرض وأحلام يقظة الإرادة، مرجع سابق، ص 13 .

[2] – المرجع نفسه، ص 25.

المطلب الثاني: المادة والصورة " العلة المادية مقابل العلة الصورية "

ينطلق باشلار من مفهوم العلة الأرسطي ويوظفه في الخيال فيقسم العلة التي تُولد الخيال إلى نوعين: علّة صورية وعلة مادي، فالعلّة الصورية تنشُد فيها قوى المخيلة صورة الأشياء أي كيف تبدو صور الأشياء في وعينا، تستهدف الجِدّة والتنوُّع واللاّتوقع، يُشبّه باشلار ما تُنتجه هذه القوى بالأزهار، أمّا العلّة المادية فتحفِر قوى المخيلة في عمق المادة لبحث سؤال من أين يُولد الخيال المادي، ما تنتجه هذه القوى يُشبَّه بالبراعم[1]؛ إنّ هذا التقسيم كما يرى باشلار ضروري لدراسة الخيال الشعري دراسة فلسفية، فلا بدّ أن يوجد لدينا في الخيال علّة صورية شعورية لأنها تتيح لنا لغة مُتعددة، وتنوعًا متغيرًا، وهذا النمط يدعوه باشلار بـ "صور الشكل images-forme"، كما لا ينبغي أن نُهمل مادة الخيال على حساب الشكل، كون العلة المادية تسمح لنا بتحسُّس المادة وعجنها شعوريا، وهذا النمط يطلق عليه "صور المادة images–matière "؛ فالعلّة الصّورية بمثابة الجسد الخارجي للصورة يهتم بالأشكال والألوان، أمّا العلّة المادية فهي بمثابة القلب، ما يجعل الصور ثقيلة نابضة بالحياة والديمومة[2].

إنّ التركيز على الشكل الظاهري للصّور، الألوان والتناسق والترتيب يُفرغ الخيال المادي من العُمق وخصوصية المادة، ولذلك يرى باشلار أن وظيفته هي مقاومة إغراء الجمال الظاهري، واكتشاف الصور المخفية، والغوص في ما وراء الصور الظاهرة للمادة حيث العمق وجذور التخيل[3]؛ تتطلب هذه المهمة الفلسفية نقد فلسفة الجمال لافتقارها

[1] – غاستون باشلار، الماء والأحلام " دراسة عن الخيال والمادة "، تر: علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007، ص 16.

[2] – المرجع نفسه، ص 16.

[3] – المرجع نفسه، ص 17.

للعلة المادية، فإذا كنا بصدد البحث عن الفَرَادة l'unicité فهل نعثر عليها فقط في مفهوم الأشكال؟ ألا يوجد هناك فَرَادة في عُمق المادة؟

إنَّ المبدأ الذي تقوم عليه المادة المتأمَّلة هو نفسه يُهمل الأشكال، فالأشكال تتغير وتتلون وتزُول، ولكنَّ المادة تظلُّ كما هي، وما يجعلنا نُقيّم المادة المتأمّلة هو اتجاهان كما يقول باشلار: "اتجاه التعميق l'approfondissement واتجاه الانطلاق l'élan، فباتجاه التعميق تبدو غير قابلة للسبْر كمثل لغز، وتبدو باتجاه الانطلاق باعتبارها قوة لا تستنفذ باعتبارها معجزة وبالاتجاهين كليهما ينمّي التأمّل خيالا مفتوحا"[1]؛ ولنشيِّد مذهبا فلسفيا متكاملا في الخيال يتحتّم علينا أن نعمل بالعلتين الصورية والمادية معًا، ننظر إلى أشكال الصور وتناسقها وألوانها ثم نعزوها حميميًا إلى موادّها الصحيحة، علينا أن نبحث في العلائق بين السببية المادية والسببية الصورية لندرك أن للصور الشعرية شكل ومادة[2].

يعبّر باشلار عن هذا المعنى بقوله: "تنمو في عُمق المادة نبتة قاتمة، كما تُزهر في المادة أزهار سوداء، سبق أنها اكتسبت نُعومتها ونموذج عِطرها"[3]؛ يرى باشلار أن الخيال يجد مادّته في قانون العناصر الأربعة (الماء – النار– التراب– الهواء)، وأنه إذا أراد حُلم يقظة مَا أن تكون له ديمومةٌ، ولا يفنى، وأن يُكتب لعمل شعري الثباتَ ينبغي أن يجد كلُّ حلم يقظة مادَّته الخاصة، وفي المقابل تُضفي عليه المادة ماهيتها[4].

[1] – غاستون باشلار، الماء والأحلام، ص 17 .

[2] – المرجع نفسه، ص 18 .

[3] – المرجع نفسه، ص 17 .

[4] – المرجع نفسه، ص 18 .

نستحضر مع باشلار الفلسفات القديمة حينما أرادت تفسير الكون تفسيرًا علميًا اختارت وبشكل حاسم العناصر الأربعة، هذا الاختيار ينبني على الأحلام فقد يوصل الحلم من المعنى ما لا يمكن للأفكار أن تنجح في إيصاله، ويستلهم باشلار تقسيم ليسيوس في كتابه فن العيش طويلا: فالعناصر الأربعة تقابلها الأمزجة الأربعة، وبناء على الأمزجة الأربعة تتشكل أنواع الأحلام الأربعة:

1- فالنار يقابلها مزاج صفراوي وتأتي أحلامهم غالبا شبيهة بالنيران، جرائم وحروب.

2- التراب يقابله مزاج سوداوي وتكون أحلامهم ترابية، أعمال الدفن، الأشباح، القبو، الحفر.

3- الماء يقابله مزاجه نخامي وتأتي أحلامهم تشبه الماء، المحيطات، الأنهار، الفيضانات، الغرق.

4- الهواء يقابله المزاج الدموي وتأتي أحلامهم شبيهة بتحليق الطيور، والسباقات[1].

فالحلم عادة يسبق التأمل، وما يجعل الفلسفات القديمة لازالت حاضرة بقوة هو اكتشافها لعُمق النفس في عمق العناصر المادية الأربعة، يعتقد باشلار أن حلم اليقظة يسبق التفكير ورؤية المشاهد بشكل واع، وينبغي دراسة هذه المساحة جيدا لأن الإحساس الجمالي يبدأ معها: "لقد كان تيك Tieck على حق إذ تبين في الحلم البشري فاتحة الجمال الطبيعي" فنحن قبل أن نرى المناظر نحلم أولا، وكل منظر هو تجسيد لحلم مرئي سابق، وما يجعل منطقة أحلام اليقظة جديرة بالتأمّل هو انطواؤها على مادة فيّاضة[2]؛

[1] – غاستون باشلار، الماء والأحلام، مرجع سابق، ص 19 .

[2] – المرجع نفسه، ص 20 .

فالربط بين أحلام اليقظة والعناصر الأربعة ، بين الحلم والنار ، الحلم والماء (...) يجعلنا ننفتح على مسارات عميقة ومعان كثيفة إذ يمكن أن نؤسس من هذه الارتباطات جماليات النار وعلم نفس النا، وكلها تُغذي التعليم ، وتُكثف المعنى، "تجعلنا نفهم حياة الكون عبر حياة قَلبِنا"[1].

وبينما تكشف العلّتان المادية والصّورية عن أبعاد العلاقة بين الصّور الشعرية والمواد الطبيعية، فإن هناك سؤالاً منهجيًا يفرض نفسه: كيف يمكن دراسة هذه الصّور في ذاتها بعيدًا عن التّأويل النفسي التقليدي؟

يقودنا هذا السؤال إلى تأسيس المنهج الظاهراتي عند باشلار كمجال يسمح بمعايشة الصّور في طزاجتها وأصالتها.

المطلب الثالث: من نقد التحليل النفسي إلى تأسيس الظاهراتية الشعرية

في البداية ينبغي أن نُميز بين الصّورة l'image والمفهوم le concept، وهذه الثنائيات المتقابلة تمايُزها واضح عند باشلار، فالصورة هي الشعر /القصيدة التي يقابلها الأنيما، بينما المفهوم هو العلم الذي يقابله الأنيموس[2]، الصورة حسب التصور الباشلاري مُحركة للخيال بنوعيه الدينامي والمادي، فالشاعر أو المبدع حتىّ في تأليفه مقاطع شعرية يُحدث في نفس المتلقي/القارئ صورًا جديدةً، تجاوز باشلار في تصوره للخيال المدارس النفسية الكلاسيكية التي تنظُر إلى الخيال من خلال تأمّلات الأحلام للوقوف على النزوات التي تقف وراءها ، أما باشلار فيدرُس الخيال في ذاته ولذاته[3].

[1] – غاستون باشلار، الماء والأحلام، مرجع سابق، ص 20 .

[2] – سعيد بوخليط، مرجع سابق، ص 58 .

[3] – المرجع نفسه، ص 58 .

ويمكننا أن نلخص نقد باشلار للتحليل النفسي في أمرين:

- **النقد المنهجي:**

– ما يعيبه باشلار على علم النفس والتحليل النفسي أنه واستنادا إلى المنهج المُتبع يبحثون عن السببية الكامنة في الصور الشعرية لمحاولة تفسيرها وفهمها، وفي الحقيقة ترفض الصورة الشعرية ذلك لأنّ ما يُعبر عن إنسانية الانسان هو اللوغوس، والذي يُحرك اللوغوس عنده هو الصور الشعرية، فتبدو طازجة أولية، ووظيفة الظاهراتي هو اقتناص أصالة هذه الصُّور، وهذا لا يتأتى إلا عند انتقال الصور من روح إلى روح أخرى، فبينما يكون المُحلل يبحث عن السببية لمُحاولة الوصول إلى فهم وتفسير سلسلة الصّور؛ فإنّ الظاهراتي يعتبر هذه مشكلة، والتي تتمثل في خنق واختزال للترددات الشعرية، بينما المطلوب هو مُعايشة هذه الصور وإعادة قراءتها وسماعها وامتلاكها للوُصول إلى طزاجتها وأصالتها في ظاهراتية الخيال الشعري يجب أن نبحث عن الطزاجة في الصور الشعرية والتي تُعبر على الجدة la nouveauté، والأصالة والتي تعبر عن الأولية la primauté.[1]

– إهمال علماء النفس والتحليلين للصّورة الشعرية باعتبارها عبثية، وليس لها دلالة، أما الظاهراتي فيدرس الصورة الشعرية بذاتها دون أحكام مسبقة، ولا افتراضات قبلية.

– هناك مشكلة منهجية أخرى في غاية الأهمية يطرحها باشلار وهي أنّ التحليل النفسي وهو يقوم بعمليات التّسامي، فإن هناك صورا طازجة لم تُعش من قبل ويُهملها التحليل النفسي، وأما الظاهراتي فلا يمكن أن يتجاوز أو يهمل هذه الصّور لأنها تدخل

[1] – غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص 23.

في صميم منهجيته، وكمثال على هذا الصور نجدها في أشعار بيير جان جوف[1].

يؤكد باشلار من خلال عبارات الشاعر بيير جان جوف Pierre Jean Jouve أنه ينبغي الاهتمام فقط بالشّكل الخالص للغة بمعنى أن نمارس قصديتنا عليه دون عوامل أخرى مثلما تقوم به آليات التحليل النفسي، لأن ثمّة فقط نتمكن من حدْس الصورة الشعرية في طزاجتها، وهذا ما يُميز الشعر المعاصر، يظهر بشكل يدهشنا وتكون صُوره غيرُ متوقعة، وهذا الذي لا يدركه أغلب نقاد الأدب والمحللون النفسيون.

أغلب الشعر حسب باشلار تتداخل فيه الانفعالات ويحتوي على علم النفس، ومن الأهمية المنهجية أن نُميز بين التسامي كما يطرحه المحلل النفسي والتسامي كما يطرحه الظاهراتي، فالمحلل النفسي يعالج التسامي عن طريق دراسة وتحليل شخصية الشاعر بواسطة الانفعالات التي تظهر في شعره؛ لكنه يظلُّ حبيسا في تلك الانفعالات وهو غير قادر على تجاوزها، وهذا ما يؤكده كارل كوستاف يونغ: "بمواصلة إتباع عادات إصدار الحكم الكامنة في التحليل النفسي فإنّ الاهتمام ينصرف عن العمل الفني ويضيعُ في فوضى متاهة علم النفس، بالبحث في السوابق والأحداث القديمة، فيصبح الشاعر حالة مرضية، مثالا توضيحيا، يحمل رقما في سايكولوجية الجنس المرضية، وهكذا فإن التحليل النفسي للعمل الفني يُبعد الفن عن غرضه، ويُحوله إلى منطقة المشكلات الإنسانية العامة، ومثل هذه المشكلات لا تقتصر على الفنان وحده، كما أنها ليست ذات أهمية بالنسبة لفَنه "[2]، أما الظاهراتي فانه يدرس التسامي المطلق الذي يتجاوز الانفعالات إلى مُعايشة الصور الشعرية في طزاجتها وتوهجها.

---

[1] – غاستون باشلار، جماليات المكان ، مرجع سابق، ص 27 .

[2] – المرجع نفسه، ص 28 .

- **النقد المعرفي:**

– يركز التحليل النفسي على الرجوع إلى الماضي للبحث عن الأمراض والعُقد النفسية وإيجاد تفسير سببي لها، بحيث لا يهتم كثيرا بتجدّد الصور الشعرية، أما الظاهراتية الشعرية – كما يرى باشلار – فإنها تُركز على تجدُّد ظهور الصورة الشعرية بواسطة اللغة باعتبار أن ذلك يُلغي الفواصل الزمنية بين الماضي والحاضر، فتظهرُ الصور الشعرية في كينونة جديدة وهي كينونة الانسان السعيد.

يرفض المحلل النفسي هذه الكينونة بحُجة أنّ هناك فرق بين لغة الانسان السعيد وواقعه، فقد يكون مُتحدثا عن السعادة شقيا في الواقع، مما يدفعه للتخلي عن دراسة أنطولوجيا الصور الشعرية منصرفا للبحث في ماضي الشاعر وعن عُقده ومكبوتاته، فيصير كما عبّر باشلار كمن يريد "تفسير الزَّهرة بالسَّماد كمن يصرف نظره عن جمالية ونضارة الزهرة باحثا في سواد وعتمة السّماد"[1]؛ أما الظاهراتي فإنه يُركز على اللحظة الآنية للصورة الشعرية، وعلى التسامي في الشعر، فهنا فقط تتجلى السّعادة بالرغم من حجم المأساة التي تُعبر عنها؛ فالخيال في الصور الشعرية حسب باشلار ينبغي أن يُدرس في ذاته ولذاته، ولذلك استخدم مصطلح المتخيل l'imaginaire للدلالة على الانفتاح والجِدَّة والحداثة بدل كلمة صورة image[2]؛ وحتى يَدرس الخيال في ذاته ولذاته استعان بالمنهج الظاهراتي في تحليل الصّور الشعرية بحيث يساعد ذلك المتلقي لوعي الصّورة في لحظتها المباشرة[3].

---

[1] – غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص 27.

[2] – سعيد بوخليط، مرجع سابق، ص 58.

[3] – المرجع نفسه، ص 59 .

يقول باشلار: "والمنهج الظاهراتي هذا، بما يفرض علينا من عودة دائمة إلى ذاتنا وبذل جهدٍ استيضاحي في عملية الوعي، حول صورة مُعينة قدمها شاعر، فهو هكذا يدفعنا إلى محاولة الاتصال مع الوعي المبدع لهذا الشاعر فتغدو الصورة الشاعرية (...) أصلا للوعي، وعند الاكتشافات الكبرى (...) يمكن أن تصبح صورة شاعرية بدايةَ كونٍ تخيّلهُ شاعرٌ في أحلامه الشّاردة "[1]؛ يميّز باشلار بين نوعين من الظَّاهراتية: ظاهراتية معقلنة، وظاهراتية تخييلية، فأما الظاهراتية المعقلنة فهي تتيح للوعي تمثّل سلسلة الوقائع كحقائق وهي مهمة من الصعوبة بمكان، بينما الظاهراتية التخييلية فتعدّ متحررةً من هذه المسؤوليات الصّارمة، إن من شأنها: "تقديم مواضيع لتدريس أولي للنظريات الظاهراتية"[2].

قد يُطرح سؤال مفاده: لماذا يلجأ باشلار إلى توظيف المنهج الظاهراتي في دراسة الصور الشعرية؟ ما هي الدواعي الفكرية والفلسفية والمنهجية التي استند عليها باشلار في توظيف الظاهراتية في تحليل الخيال الشاعري الحالم؟

إذا كان التحليلي النفسي يدعونا إلى البحث عن المعاني النفسية الكامنة وراء الصور في النماذج البدئية المتجذرة في اللاوعي الجمعي، فإنّ ذلك يكون من الصعوبة بمكان لأنه يحرمنا من العُثور على أصَالة الصور، ولا نعثر عليها إلا إذا طبقنا قواعد الظاهراتية كونُها تتيح لنا العودة إلى الصورة ذاتها، ومعاينةِ تقلبُّاتها في الخيال، فالتحليل النفسي يفتقر إلى هذه الأصالة والمعايشة؛ ولذا يرى باشلار أن نُعمق ما يدعو إليه التحليل النفسي ولا يكون ذلك كذلك إلا بتوظيف الظاهراتية، ولكن ليس بالمعنى العقلاني الهوسرلي وإنما ظاهراتية تخييلية؛ وإذا كان المُحلل النفسي يبحث عن كينونة لا واعية

[1] – غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة "علم شاعرية التأملات الشاردة"، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص 6.

[2] – المرجع نفسه، ص 6.

سابقة، ويفسر الصور بالعودة إلى الغرائز المكبوتة ، بأنها زلاّت لسان مثلا، فإن الظاهراتية تُضيء من خلال الصور الشاعرية الوعي، إنها تحُيل إلى كينونة لغوية جديدة، لا تعودُ إلى الماضي بقدر ما تُحيل إلى المستقبل، فتغدُو حينئذٍ صورَ الشاعر لا تعبيرا عن فلتات اللسان بل افتتانًا وإعجابًا، ليس عودة إلى الماضي بحثا عن العُقد، بل توجّها إلى المستقبل عن طريق ما تُتيحه لغة الشعر من صُور متجددة[1].

إن استخدام الظاهراتية في تحليل الصور الشعرية بما تمنحنا من الوعي الصافي يجعلنا نتخلص من الاختيارات التي يقدمها المحلل النفسي، والتي تفقد الذوق الأدبي جماليته وتُحوّله إلى مجرد عادات، سنكون متحررين من تاريخ الشاعر وسوابقه المرضية، تجعلنا الظاهراتية أمام الصّورة الشعرية في تجدّدها وتقلباتها[2]؛ وإذا أردنا أن ندرك تقلبات الصور وتجددها ينبغي علينا أن ننطلق أولا من المنهج الظاهراتي لأن هذه الأخير يتيح لنا الوعي الآني بالصّور، يجعلنا ذلك مُتحرّرين من أي تأويل مسبق أو تفسير قبلي، إنه يسمح لنا بمعايشة الصور في سذاجتها الأولية la naïveté première وكأننا نتلقاها لأوّل مرة، ولعلّ هذا أحد الأسباب التي دفعت باشلار إلى توظيف المنهج الظاهراتي في تحليل الصور الشعرية، ذلك أنه وباستخدام آلياته المنهجية من العودة إلى الشيء ذاته وتعليق الحكم، يجعل من الصورة تبدو ظاهرة لوحدها دون تفسيرات وتأويلات التحليل النفسي، ولئن كان باشلار قد استعان بالظاهراتية إلا أنه لم يقتصر في توظيفها على الأشياء الواقعية بل حاول توسيعها ليُطبقها على الصور الشعرية المتخيّلة[3].

---

[1] – غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، مرجع سابق، ص 8 .

[2] – المرجع نفسه، ص 8 .

[3] – المرجع نفسه، ص 8 .

يلاحظ باشلار أن الظاهراتية التقليدية هي ظاهراتية استسلامية بحيث أنها تقف عند حدود العودة إلى الصور، وتعليق الحكم، ولا تقوم بدور إيجابي، تجعلنا مستسلمين للوصف، بينما يقتضي الأمر أن نُكثف مشاركتنا في التخيّل الخلاق، فالظاهراتية ليست وصفا تجريبيا للظواهر: "إن الوصف التجريبي هو عُبودية للموضوع عن طريق وضع قانون يُبقي الذات في وضع استسلامي"[1]؛ من بين العوائق التي تواجه المنهج الظاهراتي في تحليل الصور الشعرية حسب باشلار، أنّ ما يقدمه التحليل النفسي من صور وأحلام وتأملات شاردة يُثقلها المحلل بالتأويل، وبين ما تطلبه الظاهراتية من منهجية صارمة في القصدية إلى الظاهرة بذاتها ووصفها وصفا دقيقا، فالمفارقة تُصاغ على النحو الآتي: كيف يُمكن أن نتلقىَّ الصور والأحلام التي يُزودنا بها التحليل النفسي دون إثقالها تأويليا، ونُطبق عليها المنهج الظاهراتي الصَّارم مع أن الصورة الشعرية غير مكتملة بعد؟

بما أن كلَّ وعي هو وعيٌ بشيء ما، وأن كلّ وعيٍ بشيء ما ينمو بشكل متسارع بحيث يحجُب عنا هذا التسارعُ عملية النمو فتبدو الصُّورة حينئذ كمعطى نهائي بدل أن تعاش كصورة تتدرّج في تشكّلها[2]، وإذا كان كل نموّ للوعي ينتج كينونة جديدة للمتخيّل، فإنّ باشلار ولتجاوز هذه المفارقة بين ما يقدمه التحليل النفسي من مادة خام كالأحلام والصور والتأملات الشاردة، وبين ما يطلبه الظاهراتي من وصف صارم للظواهر، يتمثّل البديل الباشلاري في اعتبار الصُّورة الشعرية ليست رمزا تأويليا كما يزعم التحليل النفسي، ولا هي صورة نهائية كما يطلب الظاهراتي، بل هي صورةٌ تعُاش في الوعي ولا تولدُ مكتملةً، بل تتطور تدريجيا عبر الوعي بها "إنها صيرورة نفسانية نشيطة "[3]، تظهر في

[1] – غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، مرجع سابق، ص 9.

[2] – مرجع سابق، مرجع سابق، ص 9 .

[3] – المرجع نفسه، ص 9.

اللغة وبالتحديد في الصور الشعرية بحيث كل إضافة لكلمة هو تطوير لوعي المتكلّم.

وحتى يتفادى باشلار أيّ اعتراض أو سوء فهم فإنه يوضّح بأن موضوع تطبيق الظاهراتية ليست أنصاف الأحلام، بل هي التأملات الشعرية التي تُكتب فسنعثر من خلالها على خزّان من الصور يقول: "وها هو الحالِم بدأ بسماع أصوات الكلام المكتوب، أعرفُ أديبا، أضعته لا أدري أين كان، يقول أن رأس الريشة هو عضو من أعضاء الدماغ، أنا متأكد من ذلك، عندما تبصُق ريشتي، أُفكر خطأ، من يستطيع أن يُعيد لي مَحبرة الطفولة المدرسية؟[1]؛ ففي لحظات التأمل الشعرية تستيقظ الأحاسيس وتظهر الصور كما لو أنها بتعبير شليغل "ابتكار تمّ بدفق واحد"، لذا فإن باشلار يرى بأن على الظاهراتي المتخيّل معايشة وثبات التخيّل في لحظات التأمل الشعرية[2]، وهنا ينتقد باشلار كلّا من التحليل النفسي والرومانسية الكلاسيكية كونُهما يبعداننا عن الصورة الشعرية، فالمحلّل النفسي يذهب بعيدا إلى دراسة حياة الشاعر، والمواهب الشعرية، ويقوم بعقد مقارنات بين الشعراء الموهوبين، دون أن يشارك في الموهبة الشعرية، إنَّ هذه المقارنات تنقص من القدرات التعبيرية التي تظهرها اللغة الشعرية.

كما أن الرومانسية الكلاسيكية تُحلّق بعيدا عن الصورة الشعرية ففي عملية الإلهام الشعري يستعين الشعراء بكيانات ميتافيزيقية مثل المُلهِمة Muse وربّات الفن(*)، وهذه الكيانات المتعالية الميتافيزيقية : " تحجب عنّا كينونة الوحي inspiration"[3]، وهذا النقد يأتي في سياق دعوة باشلار إلى توظيف الظاهراتية كونها تتيح لنا العودة إلى الصورة

[1] – غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، مرجع سابق، ص 10 .

[2] – المرجع نفسه، ص 10.

(*) كلّ آلهة من الآلهات التسع الشقيقات اللواتي يحمين الغناء والشعر والفنون والعلوم والميثولوجيا الإغريقية.

[3] – غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، مرجع سابق، ص 11.

الشعرية في حدّ ذاتها، ومعايشتها، والمشاركة الفعلية في عملية التخيّل الخلاّق، وأن لا نذهب بعيدا عنها إلى قوى ميتافيزيقية أو تفسيرات رمزية تقتل عملية الابداع وتحرمنا من الوثبات التي تفصح عنها اللغة الشعرية عن طريق نمو الصّور وتقلباتها.

إن التأملات الشاردة تختلف عن الحلم، كون هذا الأخير هو عملية سردية، بينما التأمل الشارد هو عملية مشاركة، إعادة كتابة، إعادة معايشة للقصيدة: "أن نعيشها من جديد، أحسن من السابق، لأننا نُعيد كتابتها، إنها لدُرجة ماتت لكن حسنتها تبقى "[1].

هناك مشكلة منهجية تعترض تطبيق الظاهراتية في دراسة الصور الشعرية وهي التداخل بين الحلم والتأمل الشارد، إذ يفرق باشلار بين الاثنين، كون الحلم الليلي مشتت وغامض، بالإضافة إلى أنه يفتقر إلى المعايشة؛ فالحالم حينما يسرد حلمه وكأنه ينقسم إلى ذاتين، ذات تحلُم، وذات تسرُد الحلم، ولذا فيصعب علينا معرفة من هو صاحب الحلم، حتى وإن كان الحالم يسرد الحلم في ثقة تامّة وقد يخترع أشياء لم يعاينها في حلمه: "وأي تفسير فينومينولوجي بحت للحلم الليلي هو بحدّ ذاته مشكلة صعبة "[2]، لذا يقترح باشلار تطوير علم نفس التأملات الشاردة بالتزامن مع علم ظاهراتية التأملات؛ بمعنى بدل أن نبحث عن الحلم في التأمّلات الشاردة ، ينبغي أن نبحث عن التأملات الشاردة في الحلم، في لحظات التأملات الشاردة يسترخي الوعي، تكون الكينونة في حالة راحة، عندها يقدّم العالم كهديّة لا كموضوع ليُسعد الذات الحالمة ، فتنفتح الأنا le moi على اللاأنا le non-moi، الأنا الحالمة قبالة اللاأنا المُسعِدة، ومن خلال هذا التلاقي يصبح كل شيء جميلا ويتجسّد ما يطلق عليه باشلار "جذر السعادة" la racine du bonheur[3].

[1] – غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، مرجع سابق، ص 11.

[2] – المرجع نفسه، ص 15.

[3] – المرجع نفسه، ص 15.

ويستشهد باشلار بإحدى تأملات فيكتور هوغو والتي تعبّر عن كيفية تحويل الأحلام الليلية إلى تأمّلات شاردة تنمحي فيها التحديدات الموضوعية للزمان والمكان، وتغيب فيها الحدود بين الداخل والخارج، ففي إحدى زيارات هوجو لمدينة فرنسية سنة 1844 خرج في الغسق ليتأمّل الأحجار الرملية الغريبة يتساءل " أتى الليل ، هدأت المدينة ، أين المدينة ؟ كل هذا لم يكن لا مدينة ، ولا كنيسة ، ولا ساقية ، ولا لون ، ولا ضوء ، ولا ظل ، إنها تأملات شاردة ، بقيت بدون حركة طويلا ، تاركا نفسي تتداخل فيها كلّ هذه الأشياء التي يصعب التعبير عنها ، رصانة السماء وتعاسة اللحظة ، لا أعرف ما كان يجري في ذهني ولا يمكنني أن أعبّر عنه ، كانت تلك إحدى اللحظات الصعبة التفسير والوصف ، حيث نُحسّ في ذاتنا شيئا ما يسترخي ، وشيئا آخر يستيقظ"[1]، فالذي يسترخي هو الوعي ، والذي يستيقظ هو الخيال الشعري ، هذا الأخير يُهَدِّئ من غرابة اللاأنا وعُدوانيتها، فإن في حالة استرخاء الأنا تُعزز استيقاظ أحاسيس الجمال باللاأنا، وتُعطيه ثقة أن يعيش ككائن في العالم، وإذا كان الواقع يتطلب من الأنا التأقلم مع العالم الواقعي ، فإن التأملات الشاردة في حالة استرخائها وملاقاتها بالعالم ، ومن خلال الخيال تُعزز اللاواقع وتحفظ الحياة النفسية الإنسانية وتُخفّف من وطأة اللاأنا الغريبة والعدوانية[2].

إن التأملات الشاردة كما يصفها باشلار هي ظاهرة انعزال وتوحّد بحيث لا يمكن للخيال أن يعمل في الضوضاء، هو بحاجة إلى وحدة وانعزال حتى تجد الروح طريقها، ولا يمكن لهذه الأخيرة أن تعبّر عن نفسها إلا في الشعر لذا فإن باشلار يصف الشعر بأنه علم ظاهراتية الروح، غير أن الروح لا تفهم بالمعنى اللاهوتي الديني، وإنما تعبّر

[1] – غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، مرجع سابق، ص 16.

[2] – المرجع نفسه، ص، ص 16-17 .

عن المعنى الوجودي الظاهري كما في الاستخدام الألماني، إنها تشير إلى ذلك الشيء العميق في الكائن الإنساني، المتجذّر في الماضي البعيد، المتجاوز للحظي والفردي والمتحرّر من قيود الزمن والمكان، إلى المدلول الكوني المتمظهر في الوجود: " تجدّد راحتها في العوالم التي تتخيّلها التأملات الشاردة"[1].

ويميّز باشلار بين الفكر والروح، فإذا كان الفكر يستطيع أن يعمل في الضوضاء، وتميل طبيعته إلى التعقيد، ويمكن أن يُفسر، فإن الروح تنشط في الوحدة والانعزال، وهي بسيطة، تميل إلى التقارب بين الأرواح، لغتها غير قابلة للترجمة والتفسير بل تدرس مباشرة ، وتتجلّى في التأملات الشاردة، في الصور الكونية التي نجدها في الشعر ، يقول باشلار: "إن التأملات الشاردة تعطينا عالم روح ، وأن الصّور الشاعرية تدلّ على روح تكتشف عالمَها، العالم الذي فيه تودّ العيش، حيث تستحقّ العيش"[2].

بعد تحليلنا في العناصر السابقة لمكانة الخيال عند باشلار ومصادره، وبيان أن الصّور الشعرية تنشط في أحلام اليقظة، قمنا بإبراز حدود التحليل النفسي والظاهراتية العقلانية الهوسرلية عن دراسة هذه الصور، وفي المقابل قدّم باشلار البديل المنهجي في الظاهراتية التخييلية التي تسمح بمعايشة الصور في أولانيتها وطزاجتها، ولكنّ هذه الصّور تجد ثراءها وغناها في العناصر المادّية الأربعة، وهو ما سننتقل لتحليله في المبحث الرابع.

[1] – غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، مرجع سابق، ص 18.

[2] – المرجع نفسه، ص 19.

المبحث الرابع: نماذج الخيال المادي عند باشلار

المطلب الأول: الخيال المائي

1- الشاعر والحالم بالماء:

من المهم أن نذكر أن باشلار كان قارئا حقيقيا لنصوص الأدباء والشعراء ولذا فهو يطبق بمثابة علم نفس الخيال المادي على عنصر الماء هنا يفرق بين الشاعر الناظر للماء والحالم بالماء وهذا التمييز لا يتأتى من فراغ بل يدل على أن قراءة باشلار للشعر كانت قراءة عميقة جعلته يفُرق بين أصناف الشعراء في تناولهم لموضوع الماء، بل نراه ينتقد نوعا من الشعراء المائيين الذين يميلون اكثر إلى الافتتان بالمنظر الخارجي والصور الظاهرة أكثر من كونهم حالمين بالماء وذلك ما جعل النصوص التي تتناول شاعرية الماء قليلة من وجهة نظر باشلار السبب الذي أدى إلى صعوبة مهمة دراسة الماء وصوره[1].

نجد في كل الثقافات أن الماء هو أصل الوجود ومصدر الحياة، وفي نفس الوقت هو عنصر انتقالي بين الأرض والنار وبالتالي هو رمز يعبر عن الانتقال بين الحياة والموت: "الماء يجري كل يوم، الماء يهطل كل يوم، وعلى الدوام ينتهي بموته الأفقي"، ولكنه موت ليس كموت النار موت عنيف، إنّما موت ناعم مثل طبيعته الإنسيابية ولذلك عبر عنه باشلار بأن موت الماء أكثر حلمية من موت التراب[2].

الماء نموذج للألفة بل هو الأكثر ألفة من بين العناصر الأخرى، ونموذج القدر، قد تبدو بعض التفاصيل الصغيرة المهملة بداية رحلة خيال مادي وجودي، هكذا يتأمل باشلار الماء، وبالتحديد المياه الساكنة، فإذا هي تثير فينا الاكتئاب، اكتئاب لا بالمعنى

[1] - غاستون باشلار، الماء والأحلام، مرجع سابق، ص 21.
[2] - المرجع نفسه، ص 22.

النفسي إنما اكتئاب حالم، التقاء باشلار الحالم بالمياه الساكنة النعناع المائي la menthe aquatique ينخرطان في نوع من التراقص الوجودي أو بعبارة باشلار "الصدى الوجودي" résonance ontologique فتغدو هذه التفاصيل الصغيرة كونا وجوديا آخر يستعير باشلار مقولة أسطورة تمثال كوندياك الفلسفي "أنا رائحة ورد" ولكن بتعبير باشلار الحالم "أنا رائحة نعناع، رائحة نعناع الماء"[1]؛ يستغرق باشلار في حالميته عن الماء إذ تعود به إلى أحلام الطفولة، إلى مقاطعته الأصلية شامبانيا la champagne وبالتحديد الفالاج vallage والتي تعني "واد" حيث كانت تعج بالأنهار والسواقي ذلك غاية ما يرجوه رجل حالم كباشلار "إن أجمل مسكن في نظري هو ذاك الذي يقع في جوف واد ، على ضفة مياه جارية ، في الظل الضئيل لأشجار السوحر والصفصاف ، وحين يحل شهر تشرين الأول/أكتوبر مع سحابات ضبابه على النهر"[2]؛ نلاحظ من خلال هذا النص ونصوص أخرى لباشلار أن جوهر الخيال المادي وصوره لا تُسمع ولا تُرى فقط، بل يجب أن تُعاش بالتعبير الظاهراتي لذلك كانت نصوصه المُعبرة عن معايشته الذاتية أكثر شاعرية والأقرب إلى مشروعه الجمالي ، ولذلك كان يُميز بين ما يعيشه جماليا ، وما يقرأ أو يسمع عنه ، فأفضل الصور – كما عبر هو نفسه – عن الماء تلك التي عايشها في ينابيع مياه بلدته[3]، فكان يستفيض في ذكرها في ثنايا كتبه بروح شاعر حالم[4]، ولعلّ هذه الملمح هو أحد خصائص المنهج الظاهراتي الشاعري الذي اتبعه باشلار في كتب الخيال المادي.

---

[1] – غاستون باشلار، الماء والأحلام، مرجع سابق، ص 21 .

[2] – المرجع نفسه، ص 24 .

[3] – المرجع نفسه، ص 24 .

[4] – المرجع نفسه، ص 25 .

ما يجعل باشلار يعود كثيرا إلى أحلام الطفولة ومسقط الرأس هو أن الأطفال يولدون ماديين وحينئذ يكونون أكثر حالمية من غيرهم: "ثمة شيء أكيد على كل حال هو أن حلم اليقظة عند الطفل حلم مادي، لأن الطفل مادّي بالولادة وأحلامه الأولى أحلام مواد عضوية"[1]؛ وهو في هذا ينتقد التحليل النفسي حين اختزل الليبيدو في نوع واحد من الرغبات، ولم يجعله عاما ومبهما ومرتبطا بجملة الوظائف العضوية الأخرى، ذلك أن الطفل في اكتشافه للعالم لا يُفرق بين ما يقوله العقل، وما تختبره الحواس، فهو يكتشف العالم عن طريق أعضاء الجسد (الحواس)، ثم يُجردها عقليا لاحقا وحين تلتقي متعة الأعضاء والجسد بالمادة تُولد الصور الأولى، وحينما يختبر بحواسه فهو يعيش اللحظة بكل اندهاش وهذا ما يجعلُه حالما[2].

وانطلاقا من فكرة أن الماء مادة لأحلام اليقظة يمكن أن تتحاور مع من يتأملها؛ يمكن أن تتولد من خلال هذا التأمل خيالات لا حصر لها تعبر عن جوهر الماء وماهيته، ممّا يخلق صورا جمالية لا يعيشها إلا شاعر حالم حقيقي.

إن الشاعر الحالِم وحده من يستطيع أن يلمس جوهر الماء وحقيقته، وبالتالي يكشف صوره العميقة، وبما أن الماء هو رمز الوجود فإن الخيال المادي الذي يتحدث عنه باشلار هو خيال رمزي ويصبح الشاعر المتخيل به حالما كونيا ورمزيا، لكن ما هي أنواع الصور المائية التي يتحدث عنها باشلار؟

[1] – غاستون باشلار، الماء والأحلام، مرجع سابق، ص 26.

[2] – المرجع نفسه، ص 26.

فيما يبدو أن الخيال المائي عند باشلار يولّد أنواعا من الصور لا يمكن حصرها وهذا راجع لطبيعته التكثيفية المولدة للصور الخلاقة والمتجددة، ولكن سنقتصر على بعض الأمثلة.

2- من النرجسية الفردية إلى النرجسية الكونية:

يرى باشلار أن دراستنا لشعرية الماء تسمح لنا بالكشف عن صور النرجسية(*)، فرؤية شاعر لوجهه في الماء ليس لها هدف سوى أنه يعشق رؤية ذاته في الماء، ولكنها نرجسية ليست مرَضية بالمعنى الفرويدي، ولكنها نرجسية حالمة، لأننا إذا سألنا الحالِم وهو ينظر إلى نفسه في الينبوع لماذا تعشق النظر إلى نفسك؟ أو ضد من تنظر إلى

(*) النرجسية narcissisme، جاء في معجم صليبا أن أصل هذا المصطلح يعود إلى اليونان؛ حيث يدل على " اسم فتى أسطوري جميل الصورة، أعجب بجمال صورته المنعكسة على صفحة الماء فعشقها، وأراد أن يعانقها فغرق فحولته الآلهة إلى الزهرة المعروفة بهذا الاسم " (جميل صليبا ج 2، مرجع سابق، ص 462)

يدل المصطلح عند علماء التحليل النفسي على مرض نفسي "يجعل المرء غارقا في عشق ذاته" عند فرويد يفرق بين نوعين من حب الذات: نرجسية أولية، ونرجسية ثانوية، وهذا النوع الأخير يعني عجز المرء عن فصل الذات عن الأشياء والناس، وهو ما يؤدي إلى المرض يطلق عليه فرويد "اضطراب الشخصية النرجسي" (محمد عناني، مرجع سابق، ص 294)

يستخدم باشلار هذا المصطلح لا بالمعنى الفرويدي الذي يحمل دلالة سلبية مرضية، بل توظيفه أقرب إلى المدلول الذي نجده عند أتباع يونغ؛ حيث يشير المصطلح إلى الصراع الداخلي بين ارتباط المرء بالعالم وسعيه إلى تحقيق ذاته والوصول إلى أهدافه. وبالتالي فإن النرجسية تغدو بهذا المعنى عند اليونغيين تطور ومهمة لا تتوقف طول العمر، يعزز هذا الرأي محاولة "كوهوت" تطوير مقاربة بين مفهوم تحقيق الذات عند كل نرجسي وفكرة التمرد عند يونغ (محمد عناني، مرجع سابق، ص 294)

وهو ما يتقاطع مع المعنى الذي نجده عند باشلار في قراءته وتحليله لقصائد الشعراء في سياق الخيال المائي ضمن مفهوم النرجسية المائية الفردية والكونية؛ حيث أن الشاعر النرجسي أمام الماء الذي يعكس صورته يشعر أن جماله مطرد وأنه غير مكتمل، وهو ما عبر عنه باشلار بالخيال المفتوح (غاستون باشلار، الماء والأحلام، مرجع سابق، ص 44)

نفسك؟ لكانت الإجابة مُعبرة عن نرجسيته الشاعرة[1]؛ وهنا باشلار يفرق بين مشاهدة الذات في مرايا الزّجاج حيث الجمال ثابت ومكتمل، أما أمام الأنهار والينابيع فيظهر الجمال شاحب أو غير مكتمل، بحاجة إلى إكمال، وهكذا ينخرط الشاعر النرجس فيما يعبر عنه باشلار بالخيال المفتوح l'imagination ouverte يقول: "إن مرآة الينبوع فرصة خيال مفتوح والانعكاسُ الغائمُ قليلا المائلُ إلى الشُّحوب يوحي ببعض الأمثلة، إذ يشعر نرجس أمام الماء الذي يعكس صورته أن جماله مطّرد، وأنه غير مكتمل، ويجب إكماله"، فالذي يحرك الخيال ليس السطوح الثابتة كمرايا الزجاج، بل المياه المتحركة، المرتجفة تُحرك في الشاعر نرجسية، ولكنها ليست عقدة نفسية بل تجربة مفتوحة لإعادة النظر مرة بعد أخرى، وفي كل مرة تظهر صور جديدة مختلفة عن التي قبلها[2].

يستعير باشلار أسطورة نرجس الإغريقية وإن كان لا يميل إلى علم الأساطير كمادة معرفية؛ لكنه يستعين بها في تحليلاته الشعرية، فمثلا في أسطورة نرجس نلاحظ أنه يوظفها كرمز شعري يعبر عن تأمل الشخص/الشاعر لوجهه في الماء فتتفجر لديه صور مدهشة تجعله يعشق ذلك في صورة نرجسية فردية؛ لكنه لا يكتفي فقط بتأمل ذاته لأن صورته الخاصة هي مركز العالم، فمع نرجس ومن أجل نرجس تتمرّى الغابة كلها –أي تنظر إلى نفسها في الماء –، والسماء بأكملها تأتي لكي تعي صورتها العظيمة"، وهذا ما يدعوه باشلار بالنرجسية الكونية حيث "أنا جميل لأن الطبيعة جميلة، والطبيعة جميلة لأنني جميل"[3].

[1] – غاستون باشلار، الماء والأحلام، مرجع سابق، ص 44.

[2] – المرجع نفسه، ص 45.

[3] – المرجع نفسه، ص 49.

هنا ينشأ حوار لا ينتهي بين خيال المبدع والطبيعة حيث تتحول كل الكائنات إلى أزهار، والأزهار نفسها تعي جمالها، بتعبير باشلار" فالأزهار تتنرجس" les fleurs se narcissent وكأن الأزهار حين تنظر إلى نفسها في الماء تعشق صورتها فيصيرها العشق إلى نرجسية لا مرضية بل جمالية، نلاحظ أن النرجسية المائية تتدرج مع باشلار من الأسطورة إلى الشعر بأن تكون نرجسية فردية ثم تتحول إلى " كونية" ثم تصير "زهرية" أي تصبغ الوجود بالجمال، وسنجد أن أحد النصوص يجمع هذه التدرجات في مقطع شعري فريد للشاعر "كيتس" حين يتحدث نرجس(*) مع حوريته إيكو في مشهد جمالي حالم السماء الزرقاء منعكسة على ماء الينبوع وعلى الضفاف كانت توجد زهرة جميلة، يقول:

"يباغت صورةً وحيدة

زهرةٌ متواضعةٌ مهملة

حانية جمالها على مرآة الموجة

لتدنو عشقا من صورة ذاتها المحزونة

غير مستجيبة للنسيم العليل تظلّ جامدة

لكنها كانت تبدو شرهة للانحناء والضنى والحب "[1].

(*) نرجس narcissus "نرسيس" فتى جميل عشقته الحورية إيكو" فلم يلتفت إليها وتركها لأنها لا تستطيع إلا أن تردد صدى كلماته، عاقبته نيمسيس بأن جعلته يعشق نفسه ويتأمل صورته فصار لا يحب إلا نفسه، وفي المكان الذي مات فيه نبتت زهرة النرجس، النرجسية: في التحليل النفسي تعني حب الإنسان صورته الخاصة، أنظر: (ماكس شابيرو – رودا هاندريكس، معجم الأساطير، تر: حنا عبود، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، سوريا، ط3، 2008، ص 182)

[1] – غاستون باشلار، الماء والأحلام ، مرجع سابق، ص 50 .

يعيد باشلار صياغة النرجسية بأبعاد جمالية حالمة بعيدا عن عقد التحليل النفسي المرضية ومن خلال الخيال المائي يصبغ الأسطورة والحلم والشعر بصبغة نرجسية لا تنتهي بالموت كما في الأسطورة بل تعيد اكتشاف الجمال في العالم في صور متجددة.

بالإضافة إلى حضور " الصدى ورجع الصدى" أو ما يعبر عنه باشلار بالصدى الوجودي مستلهما ذلك من أسطورة "نرجس" مع الحورية "إيكو" Écho هو يتكلم معها وهي لا ترد إلا صدى، فالشاعر المتأمل لمادة الماء تجعل هذا الأخير يرد بصوت فيتلقى الشاعر حينئذ الصوت بما يشبه رجع الصدى هو استجابة قوية واستيقاظ لصور الشعر والحلم تجاه الماء، لكن الفارق الوحيد هو أن المشهد كان في الأسطورة تراجيديا، أما باشلار فيُحوله إلى مشهد شعري جمالي.

3- الوظيفة الجنسية لمياه النهر وعقدة البجعة:

من الصور التي وقف باشلار عندها طويلا في تحليلاته للخيال المائي هو الطابع الجنسي لمياه الأنهار حيث أنّ تأمل نصوص الشعراء ذات الموضوع المائي أمكنه من اقتناص مشاهد أنثوية جنسية تكرّرت في قصائدهم، فكلّما ينعكس في الماء يُعبر رمزيا على النرجسية، البراءة، العُري، الإنسيابية، الرغبة، الجنس، المرأة، وهذه كلّها سمات أنثوية، وأحسن مثال على هذا الحضور حينما كان الكاتب جان بول Jean Paul على ضفة نهر يتأمل وفجأة يقول دون أن يفسّر: "كانت قمم الجبال والهضاب ترتفع من وسط من موج البحيرات الصافي لكأنها مستَحِمَّات خارجات من الماء"[1].

كيف استطاع الكاتب أن يجمع بين الصور الجبلية الذكورية والصورة الأنثوية المنعكسة في الماء، في الحقيقة الصورة فرضت نفسها على الكاتب.

[1] – غاستون باشلار، الماء والأحلام، مرجع سابق، ص 63 .

إن هذه الصور المنعكسة في الماء ذات الدلالات الأنثوية هي ما يدعوه باشلار بعقدة البجع حيث يُعبر بقوله: "البجعة في الأدب بديل من المرأة العارية، إنها العري المباح، البياض الناصع والظاهر مع ذلك، فعلى الأقل الإوزَّات يُبحن أنفسهن للرؤية، والذي يعبد – البجعة يشتهي المستحمَّة"[1]؛ في تأمله لنصوص غوته Goethe في فاوست الثاني حين يتحدث عن البجعة، يرى باشلار أن البجعة كأي صورة من الصور الفاعلة في اللاشعور هي خنثى تجمع بين صفات أنثوية حين يتأمّلها الشاعر في لحظات سُكون، وصفات ذكورية حين تتحرك وتسبح وتضرب الأمواج، ففي داخل البجعة استعداد للتحول من الأنثوي إلى الذكوري[2]، فصُور فاوست هي نموذج للصورة الكاملة لعقدة البجعة التي تجمع بين تأمل الخيال وتجميع الصور، الحلم، الرغبة، الإغراء، ثم الفعل الذكوري.

المطلب الثاني: الخيال الترابي

الأرض عنصر صلب وديناميكي يوجد تقريبا في كل العالم، عنصر تتوقف عليه الحياة، ولذلك حسب باشلار فإن أهمّ خاصية تميّزها هي مقاومتها، قليل ما نجدها في العناصر الثلاثة الأخرى، فالأرض هي رمز المقاومة: "فإن مقاومة المادة الأرضية تكون فورية وثابتة، إنها على الفور الشريك الموضوعي والصريح لإرادتنا، لا شيء أوضح لتصنيف الإرادات من المواد التي عولجت بيَدَي الإنسان"[3].

[1] – غاستون باشلار، الماء والأحلام، مرجع سابق، ص 63.

[2] – المرجع نفسه، ص 66.

[3] – المرجع نفسه، ص 32.

1- جدلية الصّلب والرّخو:

المادة حُلميا إما صلبة أو رخوة وكلاهما ثابت فيزيائيا، لكن ثبات المادة هو ما يجعل الخيال يتحرك، فيتحرك نحو المادة الصلبة بالحَفر والتغيير، ونحو المادة الرّخوة بالذوبان والاحتضان، فالأولى تعبّر عن القوة، والثانية عن الضّعف، فالخيال يُحرّك في اتجاهين، يُحرّك المادة في حدّ ذاتها، ويُحرك الجدل بين الصلب والرخو، إنّ ما يُولد الصور هو الجدلية بين الصّلب والرخو، "النعم واللا"، الإستدعاء والإقصاء، فقد تتحول هذه الثنائيات إلى جدل مفتوح "جدلية تنقلب أحيانا بفعل تأثير إزدواجيات غريبة"[1].

تُصبح المادة الصلبة ضعيفة، والرّخوة قوية، أو تتحول الصّلبة إلى مسالِمة، والرّخوة إلى عدوانية، وهكذا فإنّ الجدل في الخيال الشعري مفتوح أي لا يسلُك مسارا تصاعديا هيغليا (القضية، نفي القضية، التركيب)، بل هو جدل دائري، فصورةُ العدوانية تقابلها صورة المسالَمة، ثم قد تَصير المسالَمة إلى عدوانية، ثم تهدأ وهكذا؛ فخيال المقاومة الذي تستثيرُه المواد الصلبة والرخوة يُحقق لنا وعًيا بقوانا الحركية والمتناقضة، نَعِي الصيرورات الكثيرة "فالخيال المقاوِم يرفعنا خارج الوجود الساكن statique بل خارج الوجود بعامة "[2]، عندما تواجه الحدَّاد مثلا المادةُ الصلبةُ تثير فيه قوى الحركة والمقاومة والإرادة في تشكيل الحديد ، بهذا المثال يرى باشلار أنّ الشاعر يرى في هذا ولادةَ صورة تُبرز تأثير الإرادة في المادة الصلبة، حينما تواجهنا المادة الصّلبة المستفزة للإرادة والفعل، ينقلنا الخيال من كائنات وجودية ساكنة لا تفعل إلى كائنات وجودية فاعلة متحركة ذات إرادة، أي نتحول من كائنات أنطولوجية إلى كائنات ما فوق أنطولوجية شاعرة وحالمة، نلاحظ أن باشلار يميز بين الوجود البسيط والوجود المنفتح، وأن من مميزات الحياة

[1] – غاستون باشلار، الأرض وأحلام يقظة الإرادة، مرجع سابق، ص 42 .

[2] – المرجع نفسه، ص 42 .

النفسية أن لها قوة دفع، تدفع الوجود البسيط الخامل، المنسحِب، الثقيل، المنجذِب إلى الماضي، فيقوم الخيال بتحريك هذا الوجود، وإيقاظ الثّقل المراكِم، وفتح الوجود على إمكانيات متعددة، ومضاعفة الصّور لتكون المواد أكثر حميمية "وهو أيضا إرادة الزيادة في الوجود، إرادةً ليست أبدا متهرّبة، بل سخيّةً، ليست أبدا متناقضةٌ بل مهووسة بالتعارض[1].

عندما نتأمل حجر الصَّوان الغرانيت ونحلُم به، تستفزُّنا صلابتُه، وتثير فينا التحدي، تُحركنا إلى الفعل وإرادة أن نصقله ونشكّله يقول باشلار: "إنها جدلية جديدة سيجد فيها مَبحَثُ حركيةِ الضد الفرصةَ لإقامة العديد من الفوارق ما إن نحلم ونعمل ونعيشُ حلمَ يقظة الارادة حتى يصطبغ الزّمن بصبغة الحقيقة المادية"[2]؛ تتحرّك الصور بطريقة تفاعلية جدلية، صلابة الصوان تثير تحدّي الذات الحالمة والتحدّي يؤدي إلى الفعل، والفعل يحرّك الذات نحو المادة، فصلابة الصوان كصورة شعرية هي مادة يتخيلها الشاعر، وحتى تُكسر وتُشكل تحتاج هذه الحركة إلى زمن يسير جدليا بين جهد العامل والمادة المقاوِمة ، فتُصبح المادة هي عين الزمن، في المقابل الشاعر وهو يتخيل العامل يحملُ فأسا ويتحرّك ويستخدم عضلاته ومفاصلَه، وجهدَه، وهي حركات ديمومة من أكثر الصور امتلاءً في الشعر، حينما يبدأ الطَّرْقَ على الحجارة يحصل اندماج بين العامل والمادة الصلبة فيصير الزّمن مادة: "تدمج حركة العمل بشكل ما الموضوع المقاوِم، لا بل المقاومة ذاتها، فالمادة– الديمومة هي هنا انبجاس حركي فوق زمان–مكان معيّن"[3].

المادة تُصبح زمنا أي تتحرك، والزمن يصبح مادة، فالحركة هي ما تولد صورا

[1] – غاستون باشلار، الأرض وأحلام يقظة الإرادة، مرجع سابق، ص 50 .

[2] – المرجع نفسه، ص 46.

[3] – المرجع نفسه، ص 47 .

جديدة من توتُّر الزمن والمادة، فهذه الحركة فوق زمان–مكان هي التركيب الثالث المتولد عن صراع الزمن والمادة في الفيزياء يُركبهما الخيال في صورة خلاّقة تجمع بين الزمن والمادة المنفصلين فيزيائيا.

إن مقاربة باشلار للزمن والمادة في الخيال الشعري تتقاطع مع مقاربة برغسون للزمن حيث تُعد المدة من المفاهيم الأساسية في فلسفة برغسون Bergson ، أو ما يُعبر عنه بعض المترجمين بالديمومة la durée، وإن كان الأفضل تأويل المصطلح إلى "الزمن الحي" فهو الأقرب دلالةً إلى روح فلسفته، فالزمن البرغسوني يختلف عن الزمن الفيزيائي، فهذا الأخير منفصل، يُحلَّل، يقاس بالساعات والدقائق والثواني، أمّا الزمن الحي فهو زمن متصل، لا يوجد فيه تقطُّعات، لا نُفرق فيه بين الماضي والحاضر والمستقبل، فالحالات النفسية كما يقول برغسون: "ليست عناصر منفصلة بل يتصل بعضها ببعض في تيار يسيل إلى ما لا نهاية "[1]؛ ومثال برغسون الشهير يشرح بطريقة واضحة فلسفة الزمن، هو أشبه بمعزوفة موسيقية تحتوي على نُوتات، العقل يحسب النُّوتات ويدركها أنها منفصلة كل نُوتة منفصلة عن الأخرى، ولكن الحدس لا يعمل بنفس الطريقة التحليلية، فهو يسمع اللحن كقطعة موسيقية واحدة لا يهتم بالنّوتات المنفصلة بل بانسياب اللحن وتدفُّقه بشكل مستمر، هكذا يقربنا هذا المثال من مدلول الديمومة ويوضح أكثر برغسون هذا المفهوم بقوله: "وذلك لأن ديمومتنا –زمننا الحي– ليست لحظة تحلّ مكان لحظة أخرى، وإلا لما كان هناك سوى الحاضر، ولما كان هناك امتداد للماضي في الحاضر(...) إن الديمومة هي التقدّم المستمر للماضي الذي ينخر المستقبل ويتضخّم كلما تقدّم "[2].

[1] – هنري برغسون، التطور الخلاق، تر: محمد محمود قاسم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015، ص 28.

[2] – المرجع نفسه، ص 29.

يلتقي باشلار مع برغسون في مفهوم الزمن في نقدهما للزمن الفيزيائي التحليلي، وفي أن الزمن لا يُقاس من الخارج بل يُعاش من الداخل، ولكن باشلار ينتقد برغسون في كونه أهمل الانسان المُنخرط في المادّة، وبالتحديد يعيب عليه تشويهه للإنسان الصَّانع، وأن كل صانع لا بد أن يستغرق زمنا "ذاك الذي ينظم زمن العمل ويجعل منه ديمومة إرادية ومنتظمة، فهنا أداة تريد سرعة ما، وهناك أخرى تريد بطْأً، وهنا أداة تستهلك القوة خلال حركة طويلة..."[1]؛ إذن يختلف باشلار مع برغسون في أن الزّمن بمنظوره شعري مادي خيالي، أمّا عند برغسون فهو حدسي عقلي.

إن تلاقي الذات الحالمة بالمادة المقاوِمة هو ما يجسّد الثنائية الفلسفية للذات والموضوع، ولكن ليس صراعا بل انسجام يدل على قوة الخيال، فالذات الحالمة تُوقظ المادة النائمة، في حين تُحرك المادة حلمَ اليقظة، يستشهد باشلار بقانون نوفاليس في الخيال المتعلق بالفعل وردة الفعل: "في كلّ اتصال تتولّدُ مادة معيّنة، ويستمرّ تأثيرها بقدر ما يستمرّ اللمس، ما يعني أن المادة مزوّدة بالقابلية على لَمسِنا، وهي تلمسُنا مثلما نلمسُها، بعنف أو بلطف، ذاك هو أساس كلّ التغيرات التركيبية للفرد "[2]؛ ولكن باشلار يرى أننا لسنا بحاجة إلى أن يكون المتخيِّل الحالِم هو البادئ بالتفاعل مع المادة، كما تتصور مثالية نوفاليس، فليس مُهِمًّا من يُبادر بالصراع في مملكة الخيال طالما أنّ القوى الحالمة والمواد وجدت مجالا جدليا للكشف عن الجدل المضاعف. إن مهمتنا فقط هي: "إبراز فرحِ الصور وهو يتجاوز الواقع"[3].

---

[1] – غاستون باشلار، الأرض وأحلام يقظة الإرادة، مرجع سابق، ص 80.

[2] – المرجع نفسه، ص 49.

[3] – المرجع نفسه، ص 49 .

حين تلتقي المادة واليدُ تُشكلان معا تآلف القوة الطاقية يعملان بانسجام عند نقطة توازن، وهذه الثنائية تعمل عكس الثنائية الكلاسيكية للذات والموضوع التي اختزلها التأمّل، اختزل الذات في البطالة، والموضوع في الخمول[1]، فالمادة التي تُعاش حركيا تفتح لنا أُفقا واسعة وعميقة، تُنقِّب في عمق المادة، وتُخرج أسرارها وكنوزها، وعندها يُمكّننا الخيال المادي من خلال الصور بتجاوز الوجود المباشر ومضاعفة الوجود السطحي، ينشأ تعميق في باطنية الذات الحالمة، وباطنية موضوع المادة ، ويتبادلان هذا التعميق جدليا فيتولّد من هذا الإيقاع انطواء وانفتاح ، ولكن هاتان الحركتان النفسيتان ليستا متعلقتين فقط بالذات الحالمة بل ينتقلان إلى المادة لذلك يقول باشلار : "إذا ركّزنا حقا على موضوع ما، وفرضنا عليه شكلا رُغم مقاومته ، فإن الانطواء والانفتاح لن يكونا مجرد اتجاهين(...) إنهما نوعان من الطاقة. وتتطور هاتان الطاقان عبر التبادل"[2]؛ يعني ذلك إذا توجّهت الذات الحالمة إلى موضوع مادّي ما، وتحركت لفعل الضرب والتشكيل والتغيير فإذا تفوّقت بالجهد والنجاح تكون إنفتاحية ويكون الموضوع المادي خاضعا مُنطويا، وبالضد أيضا إذا فشلت الذات في كسر المادة الصلبة والتغلب عليها ترجع إلى الوراء، إلى الاستسلام والإنطواء، ويكون الموضوع المادّي في المقابل إنفتاحيًا مقاومًا، فالإنطواء والإنفتاح ليسا مفهومين جامدين قد يكون الإنطواء يحتوي على إنفتاح قوي، أو الإنفتاح متضمّن لإنطواء قوي[3]، أو بتعبير آخر مستلهمين مفاهيم أرسطو، في الإنفتاح بالفعل يكون الإنطواء بالقوة، وفي الإنطواء بالقوة يكون الإنفتاح بالفعل.

[1] – غاستون باشلار، الأرض وأحلام يقظة الإرادة، مرجع سابق، ص 50.

[2] – المرجع نفسه، ص 58 .

[3] – المرجع نفسه، ص 58 .

في الرّخاوة تكون حركة الخيال انطوائية تُحفّز صور الصمت والسكينة والرقّة، وفي المادة الرخوة نستمتع بالبطء، بل بالإفراط في البطء، الحِرفي العجّان وهو منهمك في تشكيل العجين يستغرق في تلك اللحظة، ويحاول أن يجعل الزمن بطيئا جدا، يَعجن في خمول هذه المادة، ذلك ما يتخيّله الشاعر في عين العجّان تلمعُ عيونُه، ويفرح بالزمن البطيء، فرحٌ طفوليٌ ليس هناك من طفل لم يستمتع بالعجْن وتلمُّس اللزوجة بين يديه[1].

الخيال بما أنه مندفع فهو متحرّر لا يخضع للأشياء، قد يقبل منها الصور الأولى، ولكن ليس بغرض الاستسلام لها، بل ليغيرّها، ويُعيد تشكيلها، وأفضل تعبير عن هذا التمرّد حسب باشلار هو فكرة تريستان تزارا القائل: "يفضّل عجن هبّة الريح، على أن ينذر نفسه للرخاوة"[2].

المادّة الصلبة والرخوة بما هي مقاومة للذات الحالمة فإن الخيال يُحرك جدليتهما عن طريق العُدوانية، فكلاهما يُبرزان صور العنف، في الصلبة عدوانيةٌ مستقيمةٌ معلنة، وفي الرخاوة عدوانيةٌ منحنيةٌ صامتة، يقول عالم المعادن روميه دوليل Romé de l'isle: "الخط المستقيم هو بشكل مخصوص وقف على مملكة الجماد (...) وفي المملكة النباتية لا يزال الخط المستقيم يعترضنا بشكل متواتر، ولكنه يكون دائمًا مصحوبًا بالخط المنحني، أخيرا وفي المواد الحيوانية (...) يكون الخطّ المنحني مهيمنا"[3].

إن وظيفة الخيال هي دمج هذه الصور المُتأتية من الممالك الثلاث، وتجميع صورها، وجعلها في متناول الخيال المادي، فبفضل الصور يكون الخيال قادرا على

[1] – غاستون باشلار، الأرض وأحلام يقظة الإرادة، مرجع سابق، ص 51 .

[2] – المرجع نفسه، ص 52.

[3] – المرجع نفسه، ص 52 .

تشكيل كل المواد، فيُحركُ الخط المستقيم في المادة الصلبة، ويكوّر الأشكال المنحنية للرخوة[1].

2- الشجرة: من ظاهراتية شعرية إلى تأويل رمزي

الشجرة كرمز كوني نجدها حاضرة في الأديان والأدب والأساطير وعند مختلف الشعوب، وإذا أردنا أن نسلك طريقة يونغ في تعميق المعنى، نبحث إلى أيّ شيء ترمز الشجرة؟ ولماذا حضورُها المكثّف والمتكرر في المخيال الإنساني؟

لننطلق من تحليلات باشلار لشجرة السنديان الظاهراتية، إن الشاعر في تأمُّله للشجرة ينخرط فيها، يعيش معها، وفيها، يستند على ظهرها، يتمثّلها وكأنها هي هو، وهو هي، ما الذي تثيره السنديان في الشاعر؟

يرى باشلار أن الخيال يتحكم في الإدراكات الحسية ويستعرض تحليلا لصور الصلابة الملتوية، إن أقلَّ ملامسة للصلابة يُفجر سيلاً من الصور، بمعنى أن الكائن الصّلب حين يصطدم بموضوع صلب أخر ينشط الخيال كما أشار إلى ذلك "ريلكه":

"انتظر! الأكثر صلابة ينبّه من بعيد الصلابة

يا للبؤس – المطرقة الغائبة تتهيّأ للضرب "[2].

فأحلام اليقظة تنتعش حينما يلمس جسد صلب كائنا صلبا آخر، حيث تنشأ من التلامس صور غزيرة واستعارات تأتي اللغة فتحمل دلالات الموضوع وتُؤلف منه استعارات تُضاعف القيم، وتثمن القيم، فكلمة الصلب تدل كثيرا على القوة الإنسانية،

[1] – غاستون باشلار، الأرض وأحلام يقظة الإرادة، مرجع سابق، ص 52.

[2] – المرجع نفسه، ص 93 .

على الغضب أو الازدراء أو التكبر[1].

إن أقل ادراك حسي بالأشكال والألوان يبين أنه مدفوع بمجموعة من الصور، يقوم الخيال باستعارة صفات الصلابة ليشكل منها قيما أخلاقية ، يقول الدكتور فيلي هلباخ Dr.Willy Hellpache: "عندما نتكلم عن سنديانة (*) Le chêne كثيرة العقد، فإننا لا نفكّر فقط في العقديات الحقيقية التي يمكن أن توجد في أغصانها، ولكننا نريد أن نبين فكرة التصلّب التي تقترحها نفس الصورة فيما يتعلق بخلق إنسان ما، وهكذا فالصورة التي كانت الشجرة نقطة انطلاقها تعود إليها بعد أن قِيم بنقلها إلى تعيين الخصوصيات النفسية للإنسان"[2]؛ الشاعر يرى في السنديان الصلابة التي تليّن، تتحدى الأمراض، تقاوم الفطريات، تظل صامدة، فروعها شامخة في السماء، وجذورها ضاربة في الأرض.

وهو يتأمل وكأنه يرى ذاته في السنديان فهو صلب أيضا ، لن يلين رغم كل الأخطار والأمراض ، راسخٌ رسوخ السنديان في الأرض، وشامخ كشموخ ساقها ، وكما أن الزمان لم يكسر السنديان فكذلك إرادة الشاعر لا تُكسر ، هنا تنتقل الصور من السنديان كموضوع مادي صلب إلى الحالمِ الصلب أيضا ، تُعمق قيمهُ النفسية والأخلاقية، هكذا السنديان في شعر فرهارين verhaeren : "هي كائن الجبل الذي يظهر من أرض الصوان، بين الصخور تتلوّى في بطنها لتخرج من الأرض ، تنعقد لتتركّز لا على تربة عضوية غنيّة وضعيفة، بل لتتركّز على ذاتها ، على هذا الاحتياط من الصلابة الذي هو جذع كثير العقد ، تصبح صلبة لتدوم ، ولا يمكن أن تصبح صلبة إلا بالعودة

---

[1] – غاستون باشلار ، الأرض وأحلام يقظة الإرادة ، مرجع سابق ، ص 94 .

(*) شجرة السنديان أو البلوط : شجرة معروفة في المخيال الأوروبي، مقدسة عند بعض الشعوب الجرمانية ، تتميز بطول عمرها تعيش من 500 إلى 2000 سنة، يصل طولها حوالي 30 متر، عميقة الجذور، نموّها بطيء، بسيقانها القوية والمتينة، أنظر (موسوعة ويكيبيديا، 7 نوفمبر 2025 على الساعة 17:24 مساءًا، الموقع الإلكتروني: https://ar.wikipedia.org/wiki.

[2] – غاستون باشلار ، الأرض وأحلام يقظة الإرادة ، مرجع سابق ، ص 95 .

إلى ذاتها "[1]؛ إنّ ما يجعل الشاعر مندهشا أمام السنديانة الصلابة كما يرى باشلار ليس هو صلابتها ، بل هو اللّيّ في صلابتها ، لأن هذ اللّي لا يتجسّد إلا إذا كان الجسم صلبا ، بهذا تغدو هذه الصورة فاعلة تدفع الخيال إلى توليد صور أخرى متعددة وخلاّقة كالتي نقرؤها في وصف فيرجينيا وولف(Virginia Woolf) : "أطلق زفرة عميقة وألقى بنفسه بعنف، لقد كان في حركاته انفعال يبرر هذه الكلمة على الأرض، أسفل جذع السّنديانة كان يحبّ أن يحسّ (...) بفقرات الأرض التي كان يستند إليها، ذلك أن الجذر الصلب للسّنديانة كان ذاك بالنسبة إليه ، كما كانه ، إذ الصورة تتبع الصورة، ظَهْرُ حِصَانٍ كبير يركبُه، أو ظهرُ قاربٍ مائل، في حقيقة الأمر، كان كذلك أيّ شيء صلب، لأنه كان يحسّ بالحاجة إلى شيء ما يشدُّ إليه قلبه الحائر "[2].

يتأمل باشلار هذه الصور مجتمعة، على الرغم من اختلاف أشكالها، ولا يمكن للبصر أن يوحّد بينها، كيف يتلاعب الخيال بالمادة الصلبة وكيف يشكل منها صورا جمالية، لا يمكن لأي تفسير واقعي أو منطقي أن يستوعبها، ينتقل خيال الشاعر من مرتفعات عالية حيث تنمو شجرة السنديان إلى سهل منخفض حيث يركض حصان، ثم إلى بحر حيث يرسو قارب، هذا ما يجعل الخيال سابقا عن الإدراك الحسّية بل متحكّما فيها[3].

إذا أردنا أن نسير على منوال لحظة الاندهاش الباشلارية، ومن منطلق معايشة الشاعر ظاهراتيا لشعرية خيال الشجرة المادية الصلبة من أجل توليد الصور، وكثافة المعنى، نستعين بكارل يونغ في تأويلاته الرمزية، حيث أن الشجرة من النماذج البدئية

[1] – غاستون باشلار، الأرض وأحلام يقظة الإرادة، مرجع سابق، ص 96 .

[2] – المرجع نفسه، ص 98 .

[3] – المرجع نفسه، ص 98 .

متجذرةٌ في اللاوعي الجمعي، متمظهرةٌ في كل الثقافات والأديان والأساطير والشعر، ولا يدل ذلك إلا على ارتباط الانسان القديم بهذا الرمز الكوني.

– ففي الأديان ارتبط حضور الشجرة بقصة الخلق الأولى في الجنة الأولى حيث كان منها طعامه، يسمح له بالأكل منها، ويحرّم عليه بعضها، لكنه تجرّأ وأكل من المحرّم فانكشفت عورتُه فلجأ إلى أوراقها ليغطي عورته، وعُوقب بأن أخرج منها فهو يتوق إلى العودة إليها حيث الخلود[1]؛ نجد كذلك في الإسلام شجرة " سدرة المنتهى" التي يُؤولها الصوفية بأنها رمز على الترقي الروحي، وتمثل الشجرة قمة هذا الارتقاء للوصول إلى الله ، ذكر هذا في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**وَلَقَدْ رَءَاهُ نَزْلَةً أُخْرَىٰ عِندَ سِدْرَةِ ٱلْمُنتَهَىٰ عِندَهَا جَنَّةُ ٱلْمَأْوَىٰٓ**﴾"[2].

– في التصوّف الإسلامي تُعتبر الشجرة من المفاهيم الحاضرة في التراث الصوفي، وخصوصا عند ابن عربي الذي ألّف كتابا بعنوان "شجرة الكون" مستنبطا من القرآن حضورها المكثف فهي ترمز إلى المعرفة كما في شجرة آدم، الكلمة الطيبة، رمز الشر كما في الشجرة الملعونة، شجرة الطيبات لأهل الجنة، شجرة الزقوم لأهل النار، شجرة النفع والفوائد كشجرة طور سيناء، شجرة البيعة، وشجرة يونس[3].

انطلاقا من هذا كله، جعل ابن عربي الكون كله مستنَسخا على مثال الشجرة، فقد رأى في القرآن رموزها، وتجلياتها، وارتباطها بمسائل الوجود، بكثير من الأنبياء، بالجنة والنار، فالكون كله ما هو إلا شجرة، يقول في كتابه هذا: "فإّني نظرت إلى الكون وتكوينه،

---

[1] – مها عبد القادر مبيضين– جمال محمد مقابلة، الشجرة دلالتها ورموزها لدى ابن عربي، مجلة جامعة، قسم اللغة العربية وآدابها، المملكة الأردنية الهاشمية، دمشق، المجلد 28، العدد 2، 2012، ص 2.

[2] – القرآن الكريم، سورة النجم ، الآيات 13–14–15.

[3] – مها عبد القادر مبيضين– جمال محمد مقابلة، مرجع سابق ، ص 4 .

وإلى المكنون وتكوينه، فرأيت الكون كّله شجرة "[1]؛ وأصل هذا من نور حبّة " كن " نشأ عنه تلقيح الكاف ببذور فعل الخلق الإلهي، ثم تفرع عنه غصنان ذا أصل واحد وهما: الإرادة والقدرة، ثم نشأ عن جوهر الكاف : كاف الكمالية وكاف الكفرية، ونشأ عن جوهر النون : نون النكرة ونون المعرفة ، ثم أَبرز "كن" من العدم ورشّ عليهم من نُوره ، فمن تأمّل شجرة الكون وتمعّن فيها فلاَح له من الكاف أنها كاف الكمالية، فهذا من النور الذي أصابه، وأما من أخطأ في تهجئة معنى "كن" ففهم من معناها كاف الكفرية ، فقد أخطأه النور، و خسر وكان من الكافرين[2].

يجعل ابن عربي الشجرة كائنا أنطولوجيا، بل ما فوق أنطولوجي، تصبغ كل الوجود والموجودات على اختلافها وتنوعها فهي ترجع إلى أصل واحد وهو النور الإلهي، تماما كما أن الشجرة لها أصل واحد وهو البذرة ثم تتفرع الأغصان والأوراق والثمار.

قد ينتقل ابن عربي في رحلته الروحية من النور الواحد ليفسر الكثرة عن طريق التجلي، أو من الكثرة لتدلَّه على الأصل الواحد الذي هو التوحيد، وسواء أكان صاعدا أم نازلا ، فالكائنات كلُّها ما هي إلا مظاهر للوجود الإلهي ، فالذات الإنسانية تستمد وجودها من الذات الإلهية كتجلّ لها ، وترجع إليها باعتبارها أصلها ومصدرها[3].

– وفي الأدب العربي تحمل الشجرة دلالات مختلفة حسب ذاتية الشعراء، وسياقات القصائد، فمثلا يقول محمود درويش في قصيدة بعنوان "شجرة الزيتون الثانية":

شجرة الزيتون لا تبكي ولا تضحك وهي

[1] – مها عبد القادر مبيضين– جمال محمد مقابلة، الشجرة دلالتها ورموزها لدى ابن عربي، مرجع سابق ، ص 4 .

[2] – المرجع نفسه، ص 5 .

[3] – المرجع نفسه، ص 7 .

سيّدة السفوح المحتشمة، بظلّها تغطي

ساقها، ولا تخلع أوراقها أمام عاصفة

تقف كأنها جالسة، وتجلس كأنها واقفة

ترمز شجرة الزيتون إلى الإنسان الفلسطيني المقاوِم الذي يشبه شجرة الزيتون في شموخها وتحديها، في حالة الثبات والصمود، وكأنّ الشاعر هنا يتقمّص الشجرة أو بتعبير باشلار يعيش داخل الشجرة، يسكن فيها، يستمد منها قيمه الأخلاقية[1].

– إذا انتقلنا إلى الفلسفات الشرقية وبالتحديد إلى الفلسفة البوذية، نجد أيضا ارتباط الشجرة بمؤسسها وهو " بوذا " بعد رحلة من الزهد، وتعذيب الجسد بترك الطعام والشراب حتى وصل به الحال إلى ضعف قُوته وفقدانه الحركة، قرَّر بعدها أن يعود إلى الطعام والشراب فاستعاد نشاطه، ثم سار حتى وصل إلى شجرة فاستظلَّ بظلها، وبينما هو تحت ظلها فاض عليه العلم وانكشفت له أسرار العالم، يقول عن نفسه: "جلست تحت الشجرة في تلك الليلة من شهر الأزهار، وقلت لعقلي وجسدي: اسمعا، لا تبرحا هذا المكان حتى أجد ذلك الحق، لينشف الجلد، ولتتقطع العروق، ولتنفصل العظام، وليقف الدم عن الجريان، لن أقوم من مكاني حتى أعرف الحق الذي أنشده فينجيني"[2].

فحصلت له الاستنارة، أو النيرفانا، فبدأ يُعلّم الناس هذه التعاليم والتي أسماها بالنظام، فتجمع حوله المريدون وانتشرت أفكاره في أماكن واسعة من الهند والصين.

---

[1] – محمود درويش، شجرة الزيتون الثانية، الديوان، الموقع الإلكتروني: https://www.aldiwan.net.

[2] – مصطفى حلمي، الإسلام والأديان "دراسة مقارنة"، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان، ط1، 2004 ، ص 68 .

الشجرة في الديانة البوذية ليست فقط نباتا، بل هي رمز أنطولوجي روحي ، يعبر عن الإشراق وكشف أسرار العالم ، عندما تتحد الشجرة مع الدين تصبح نموذجا بدئيا بالمنظور اليونغي، وعند باشلار كائن رمزي شعري يمدُّ الذات الإنسانية بالمعارف الإشراقية .

بالإضافة إلى صفات الأرض الصلابة والرخاوة، تتصف أيضا بأنها هادئة وديناميكية، فالبراكين والزلازل يرمزان لهدوء الأرض وغضبها، كذلك نلاحظ أن الأرض نقطة انطلاق التحليق إلى السماء وهي في الوقت نفسه نقطة سقوط، فبدون الأرض لن يكون هناك بداية الطران، وبدون جاذبيتها لن يتوقف الهبوط، فلأرض والسماء نقطتان متقابلتان ترمزان إلى الصعود والهبوط ، ولذلك يتكرر ذكرهما في الأدب والشعر، فعندما يتكلم الشاعر في قصيدته على الأرض يوحي للقارئ باسم السماء، والعكس صحيح أيضا، فشجرة السنديان مثلا بقدر ماهي متجذرة في الأرض بصلابتها، هي كذلك رافعة إلى السماء كما عبّر باشلار على ذلك بقوله : "هذا الحالم المتجمد فوق الأرض ، تعيده الشجرة إلى حركة الأطيار والسماء"[1]؛ فيدرك الشاعر الحالم أن صلابة الشجرة الباطنية الضاربة بجذورها في باطن الأرض أنها ليست صلبة وقاسية عبثا، إنها تحملنا كذلك بتاجها الهوائي وأغصانها المجنحة إلى السماء، وما هذه الصلابة المتعالية للسنديان – إن صح التعبير – إلا كبرياء إنسانية مشروعة [2].

في الفلسفات الشرقية وخصوصا الصوفية، تقابُل بين الحياة الأرضية والحياة السماوية ، فالحياة الأرضية تجذِبنا إلى أسفل حيث أُثقل الجسدُ بالشهوات والخطايا ، أما الحياة السماوية فترتقي بنا بخفة إلى سموّ الروح ، كما في حكمة الإشراق للسهروردي

[1] – غاستون باشلار، الأرض وأحلام يقظة الإرادة ، مرجع سابق ، ص 100.

[2] – المرجع نفسه، ص 100 .

الذي اعتبر أنّ: "النور هو مبدأ الوجود ، وكلّما انحدر الوجود من مستوى المصدر الأعلى إلى ما تحته ، انخفضت درجة النور، وعندما نصل إلى عالم الأجسام ، نجد النور يقل، ثم يتلاشى تماما في عالم الظلام "[1]؛ فالمصدر الأعلى هو العالم السماوي العلوي يرمز إلى النور ، أما عالم الأجسام فهو العالم الأرضي السفلي يرمز إلى الظلام.

المطلب الثالث: الخيال الهوائي

يحدد باشلار الخيال بأنه ليس فقط تجميع الصور، بل هو القدرة على تغييرها، التغيير اللامتوقع للصور، استحضار الصور الشاذة إلى جنب الصور الحاضرة، أن تؤدّي صورة واحدة شاذة إلى تفجير مجموعة من الصور، الخيال في جوهره مفتوحٌ ، مراوغٌ ، متجدّد ، إنه الوجود نفسه كما عبّر باشلار على لسان "وليام بليك": "إنه الوجود الإنساني نفسه"[2]، الخيال يرفض الاعتياد ، الثبات ، تحديد الصورة بشكل نهائي، وهذه صفات الإدراك الحاضر، إنّ الصورة التي تكون ثابتة محدّدة هي مقصوصة الأجنحة تخلّت عن قوتها التخيّلية.

ينتقد باشلار علم النفس كونه اهتم بتكوين الصور على حساب المسألة الجوهرية وهي حركية الصور، فالخيال تتجاذبه مهمتان متعارضتان: الوصف والحركة، ولمّا كانت المُهمة الأولى أسهل من الثانية، فإنّ علم النفس اختار المهمة الأسهل، أما المهمّة الثانية فهي الأهم والأعمق في نظر باشلار، فالتخيل هو حركة الروح، أكثر حيوية وخصوبة، وهو ما يريد باشلار بشكل منهجي أن يدرسه ، وحتى تكون الدراسة شاملة للخيال ينبغي

[1] – علي بنهرار، السهروردي المقتول "عرّاب الفلسفة الاشراقية في التاريخ الإسلامي" 19 أكتوبر 2025، مرايا، الموقع الإلكتروني: https://marayana.com

[2] - Gaston Bachelard, L’Air et les songes: Essai sur l’imagination du mouvement, Librairie José Corti, Paris, 1943, p11 .

دراسة الصورة وحيويتها وخصوبتها وحركيتها[1]؛ أي نتتبَّع مسار حركية الصورة في خيال الشاعر في صعُودها ونزُولها، خفَّتها وثقلها، في كل نقطة تحوّل لها، وهو ما يسميه باشلار: "رسم هودوغراف hodographe حقيقي لكل صورة "[2].

سيتجاوز باشلار الصور التقليدية، الواضحةَ، المحدَّدة الأشكال لأنها فاقدة لقوتها الخيالية، أمّا الصور الأخرى فهي تُجدد الروح والقلب، وتبعث في الجسد البهجة، إنها هي ما تجعل الانسان يشعر بإنسانيته، هي ما تُثري اللغة، وثراء اللغة ثراءٌ للفكر، وثراء اللغة هو مستوى آخر من الوُجود[3]، ولا يتأتىّ ذلك إلا باستعادة حركة كلّ صورة كما قال نيتشه: "أن نبحث خلف كلّ كلمة، وأن نتجاوز تصوّراتنا العادية للأشياء، أن نسأل أنفسنا ما هي الحماسة التي تبعثها فينا كلّ صورة؟ باختصار نحتاج إلى سرد كل الرغبات في ترك ما نراه ونقوله لصالِح ما نتخيّلُه"[4].

إذا كان الخيال في مادة الماء يُسقط انطباعات حميمية على العالم الخارجي، فإنه في عنصر الهواء يُسقط الوجود كلّه، نشعر بأن الخيال مفتوح بأتم الكلمة، توقانٌ لحقائق الجوّ، كما قال ريلكه: "هذه المرّة سأكتُب، أنا الصّورة التي سيتمّ نقلُها"[5].

يستحضرُ الخيال الهوائي صورًا مزدوجةً مركبة وغامضة، تلك الصور التي تمتزج فيها التناقضات امتزاجا غريبا ولكنه جمالي، تذوب الحدود الفاصلة بين الأضداد، إن هذا ما يجعل الخيال يعبّر فعلا على الجرأة الإنسانية[6].

[1] - Gaston Bachelard, Op-Cit 11 .
[2] - Ibid, 12 .
[3]- Ibid, p 12 .
[4] - Ibid, p 13.
[5] - Ibid, p 15-16 .
[6] - Ibid, p 16.

لماذا يختار باشلار الهواء بالرغم من حُمولته السّلبية في تاريخ الفكر الفلسفي؟ لماذا يجعل الهواءَ أساسًا ماديا للخيال مع أنه ارتبط في تاريخ الفلسفة بالخفَّة والسطحية والفراغ؟

يُوظف باشلار الهواء كعنصر مادي خيالي، كونُه يتميّز بصفة الحرية، الانعتاق من الجسد والانطلاق نحو الأعلى، لذلك فإذا كانت الحركة في النار تنتهي بالرّماد، وفي الماء حركتُه أفقيةٌ ترمز إلى الذّوبان، فإنَّ الحركة في الهواء حركةٌ متصاعدةٌ لانهائية "مع الهواء سيكون لدينا ميزة كبيرة من حيث الخيال الديناميكي ، مع الهواء الحركة لها الأسبقية على المادة، لذلك ليس هناك مادّة ما لم تكون هناك حركة، ستُمكّننا النفس الهوائية من تنفيذ مراحل التسامي"[1]؛ ولكن ينبغي التمييز بين الرؤية البصرية للفضاء وتمثِّل الخيال لها، ففي الخيال تقلب الأشياء الفيزيائية ، ما نراه فضاءً ذا أبعاد ثلاثة: طول وارتفاع وعمق، يتمثّله الخيال نقطةً نفسية حميمةً ، يستدل باشلار بعبارة راؤول أوباك أن نمنح "الفضاء المضاد جدارته الذاتية l'espace opposé sa propre dignité" باعتباره فضاء شعريا[2]؛ فالأشياء في الخيال تُغير معناها بالتناوب بين الذات والموضوع بطريقة معكُوسة، وعندما ينخرط في ذلك يُعيد اكتشاف الفضاء مقلوبا، كما قال عنه راؤول أوباك: "بين الفضاء الثلاثي الأبعاد والفضاء الحميم"، أو بعبارة جويه بوسكيه: "الفضاء صفري الأبعاد" ففي الهواء اللامتناهي تختفي الأبعاد، ويغدو الفضاء حميميا متساميا[3]؛ ستُعلمنا الظواهر الجوية دروسَ التسامي والصعود والارتقاء، أو بما يُطلق عليه باشلار بعلم النفس الصُّعود، نشعر في الصعود بخفَّة، ويكون الارتقاء عَموديًا حقيقيًا، يُساعدنا هذا التفاضل العمودي على تحديد التطور النفسي الإنساني.

[1] - Gaston Bachelard, Op-Cit, p 18 .
[2] - Ibid, p 19-20 .
[3] - Ibid, p 20.

من بين المبادئ التي يقوم عليها خيال الصعود: "أن استعارات الارتفاع والعُلو والعُمق والهبوط والسقوط هي استعارات بديهية أولية des images premières أي أنّه لا شيء يفسرها، ولكنها تفسّر كلّ شيء"، إنها أكثر طبيعية، وإبهارًا من أيّ صورة أخرى، قويةً سيّدةً على اللغة بما يجعلها عاجزةً عن التعبير عنها، سابقة عن العقل، لا يمكن أن يستغني عنها، غير قابلة للتفسير العقلاني[1].

تحرّك استعارات الخيال الصاعد جدلية الحماس والألم، وكما أن هناك رحلة إلى الأعلى صعودًا وتحليقا، فكذلك يُوجد رحلة إلى الأسفل هبوطا وسقوطا، فالصعود هو دافع إنساني، والسقوط حقيقة نفسية، كل نفي لحركة هو إثبات لضدّها فكثيرا ما يقال: "من لا يصعد يسقط "، فرحلة التسامي إلى الأعلى تثير فينا مسارات العظمة كما قال "رامون غوميز دي لاسيرنا"[2].

" إنّ الصُّعود هو حقيقة أنطولوجية في الخيال الشعري الباشلاري وليس حركة فيزيائية فقط: "فكلُّ شيء في الانسان مسار، وكل مسار في صعود"[3]، والمسار دائما عموديا، في ذات الانسان توْقٌ إلى الانعتاق، إلى التحرر من الجاذبية، إلى الطيران، أمّا السقوط فهو حالة نفسية عرضية، فلا يستطيع إنسان أن يعيش أفقيا، فنومه هو سقوط.

يميز باشلار بين نوعين من الحلم: حلم اليقظة، وحلم المنام، فحلمُ اليقظة هو منطقة الخيال الشعري، لذلك فهو خلّاق وإبداعي، وثريّ بالصور، وكلّ أحلام المواد بما فيها الحلم بالتحليق والصعود هي أحلام يقظة، وهو الذي يُفضله باشلار ويستطردُ في متابعة صُوره وتحليلها في مشروعه الشعري الظاهراتي.

---

[1] - Gaston Bachelard, Op-Cit 20.
[2] -, Ibid,p 20.
[3] - Ibid, P 20.

أما النوع الثاني فهو حلم المنامات فهي مساحة اللاواعي بالمنظور التحليلي النفسي، يتميز بغياب الوعي، غالبا تكون الأحلام ضعيفة وغيرُ مبدعة، ركّز عليها التحليل النفسي بوصفها مادّةً غزيرةً من الصور التي تُحيل إلى اللاوعي وتُفسر كثيرا من العقد النفسية، لذلك لا يلتفت إليها باشلار، فحُلم السقوط غالبا يكون في المنام ولا يكون حلم يقظة، وهو لا يعبّر عن أنطولوجية الكائن الإنساني الشاعر، يقول باشلار: " la Chute Est Un Cauchemar, Jamais Une Rêverie" السقوط كابوس، ولا يكون أبدا حلم يقظة"[1].

إنَّ فلسفة برغسون في المادة والتي من بين أفكارها "أن العادة هي القصور الذاتي للتطور النفسي "لا يمكن أن تستوعب "أولوية الصعود" لأن الخيال الإبداعي يرفض العادة، كونها تقتُلُ الابداع وتحجُبهُ، بل العكس هو الصحيح، فالخيال الإبداعي ليس اعتياديا، وصورُه لا يمكن أن تُفسر بالمنطق البرغسوني[2].

يصف باشلار العناصر الأربعة بأنها: هرمونات المخيلة "فهي التي تُنشط صور الخيال، تجعلنا نرى الأشياء بحميمية" الهواء الخيالي هو الهرمون الذي يجعلنا ننمو نفسيا"[3].

---

[1] – Gaston Bachelard, Gaston Bachelard, Op-Cit, p, 33.

[2] – Ibid, 21

[3] – Ibid, 21

المطلب الرابع: الخيال الناري

يرى فرانسوا بيير Francois Pire أن مشروع باشلار تبنّى ثلاث منظورات للخيال:

- **الخيال الرافض:** وهو موقف تابع للميتافيزيقية الغربية في كونه يحمل حمولة سلبية تدل على الزيف والخطأ.
- **المنظور الحتمي والجبري:** يرتبط هذا التصور بالعناصر الأربعة (الماء، النار، الهواء، الأرض) في كونها أصل الخيال[1].

ويمكن أن نُلخص هذا المنظور في مستويين:

– **المستوى الاجتماعي والنفسي:** يُقرر باشلار أن النار " كائن اجتماعي" وأن احترام النار وتبجيلها نابع من موقف في مرحلة معينة يُمنع من مسّ النار ويعاقب عليها، وأن هذا الموقف مكتسبٌ وليس طبيعيا نشأ عنه الخوف الانعكاسي، فهو موقف اجتماعي بدايةً يمثّله سلطة أبويةٌ آمرةٌ وينتهي بموقف نفسي يتمثل في الخوف من الاحتراق ثم بعد ذلك ينمو هذا الموقف إلى الخوف من الأخطار التي تُسببها النار.

يحاول باشلار فكّ الارتباط بين البعد الطبيعي للنار والبعد الاجتماعي عبر بعد ثالث[2].

[1] – سعيد بوخليط، غاستون باشلار وفلسفة النار، الأحد، 12 أفريل 2015، الموقع الإلكتروني: https://gastonbachelard1.blogspot.com/.

[2] – أحمد عويز، تأويل دلالات النار عند باشلار، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، كلية التربية، العراق ، العدد 18، 2016 ، ص 8

- **المنظور الإنبهاري والإندهاشي:**

تجاوز باشلار المستويات النفسية والاجتماعية بحثا عن فلسفة بديلة للصورة الشعرية، يؤكّد باشلار "بأنه تتبّع في رصده الأمكنة والمواقف ولحظات اليقظة الحلمية رصدًا ظاهراتيًا"[1]؛ هذا الرصد كما وضع أُسسه هوسرل Husserl قائم على أساس دمج الذات الراصدة (الذهن) مع الموضوع المرصود ، بعد عملية قصدية تقوم بها الذات نحو الموضوع الخارجي كما اصطلح على ذلك هوسرل Husserl بتسميته الكوجيتاتوم cogitatum " أنا أفكر – أقصد – شيئا ما" فتتحول الذات إلى وعي راصد للمواضيع التي تصبح حاضرة في وعينا؛ فالظاهراتية بالمفهوم الهوسرلي كانت تتوخى الموضوعية وتأسيس الفلسفة كعلم دقيق والبحث عن مخرج للأزمة التي وقعت فيها العلوم الإنسانية، ولكن باشلار وجد في الظاهراتية أداة منهجية لدراسة صور اليقظة الحلمية في "حقل الخيال لا في حقل المعرفة الموضوعية أو التجريبية"[2]؛ وعندئذ يصبح الوعي الهوسرلي ذاتا حالمة باشلارية تُمثل الخيال الذي يعتبره باشلار Bachelard من أقوى الحقائق ، لقد وجد في الظاهراتية الأداة التي تُمكننا من ربط صور الخيال بعناصرها المادية يقول باشلار: "تظهرُ وحداتٌ أثبتت عندما يحلمُ حالمٌ بالمادةِ ، عندما يذهبُ في تأملاتهِ إلى –أعمقِ الأشياءِ– كلُّ شيءٍ يُصبحُ كبيراً وثابتاً ، عندمَا تُوحِّدُ التأمّلات الشاردة الكونَ والمادةَ في أثناءِ الأبحاثِ اللاماتناهيةِ حولَ تخيلِ – العناصر الأربعة– حول الموادِ التي ارتكز عليها دومًا الانسانُ ليدعم وحدةَ العالمِ، حلمنا غالبًا بتأثير الصور المعتبرة كونية تقليديا، وهذه الصور مأخوذةٌ أوّلا بالقربِ من الإنسانِ، وتكبرُ بذاتِها حتى مستواها الكوني ، فنحنُ نحلمُ أمامَ نارٍ ويكتشفُ التخيّل أن النار هي مُحرك العالم ، نحلم أمام ينبوع

[1] – أحمد عويز، مرجع سابق، ص 6.

[2] – المرجع نفسه، ص6.

ويكتشف التخييل أن الماءَ هو دمُ الأرضِ ، وأن الأرضَ عُمقًا حيًّا ، معنا في يَدينا عجينة معطّرة ، فنروح نُدلك بها مادة العالمِ "[1].

- **عقدة هوفمان Hoffman (1776-1822)**

تلعب النار وظواهرها دورا كبيرا في أعمال هوفمان Hoffman حسب باشلار تعمل النار ومُحدداتها في قصيدة الشعلة على إثارة أحلام الشاعر ، تمثل شعلة الكحول مصدر إلهام كبير، إنَّ هذا الحضور المُكثف لعنصر النار أطلق عليه باشلار بعقدة " بنش " وسماها أيضا بعقدة " هوفمان Hoffman " [2].

كما أن الفلاسفة الأوائل ربطوا بين العناصر الأربعة ومقابلاتها من الأمزجة الأربعة كما عند أرسطو Aristote (384 ق.م- 322 ق.م) فإن باشلار يُطور هذه الفيزياء والكيمياء للوصول " إلى عقيدة رباعية القيمة للأمزجة الشعرية " [3].

إن هذه الأمزجة الشعرية الأربعة هي صُور بدائية من ميراث الأجداد التي تضرب في أعماق تاريخ الإنسانية بالتعبير اليونغي، يلتقط باشلار هذا المعنى ليبرهن على علاقة الشعراء بالعناصر الأربعة: "وإذا أردنا أن نكشف عن سر شاعر حقيقي مخلص (...) فما علينا إلا أن نقول له كلمة واحدة " قل لي ما شبحُك أهو العفريت أم السمندل أم حورية البحر أم السلفة ؟ "، والحال أن جميع هذه الكائنات الخيالية فد تكوّنت وتغذّت من مادة واحدة: فالعفريت أرضي مكثف يسكن في شق صخرة ويتولى حراسة المعدن والذهب وهو مشبع بأشد المواد تماسكا، والسمندل ناري، ويبتلع نفسه في لهيبه.

---

[1] – غاستون باشلار، النار في التحليل النفسي، مرجع سابق، ص 8 .

[2] – سعيد بوخليط، غاستون باشلار وفلسفة النار، مرجع سابق، ص 25 .

[3] – غاستون باشلار، النار في التحليل النفسي، مرجع سابق، 82.

أما حورية الأمواه فتنزلق بلا ضوضاء فوق المستنقع وتغتذي من انعكاس صورتها على صفحة الماء، وأما السلفة فيثقلها أقل شيء وتجفل من أقل الكحل، وقد تغضب من المدخن الذي يلوث عنصرها "[1].

رغم أن تعدد الصور عند الشعراء إلا أن مصدرها واحد وهو المادة، لكن هذا لا يعني حسب باشلار التماثل في تمظهرات المادة عند الشعراء، يقارن على سبيل المثال بين النزعة الكحولية عند هوفمان Hoffman وتلك التي تضمنتها نصوص إدغار بو Edgar poe (1809-1849) " الكحول عند هوفمان Hoffman يلتهب، يتّسم بعلامة للنار كليا نوعية وذكورية ، في حين أن كحول بو Poe تغمر وتقود إلى النسيان والموت فهي تتسم بخاصية مائية ، مطلقا كمية وأنثوية"[2].

يمكننا القول مع فرانسوا بيير أن باشلار تدرّج في منظوره للنار ، قد يبدو في كتاباته الأولى متأثرا بأبحاثه الإبستمولوجية والبحث عن معرفة علمية موضوعية خالصة من الشوائب وأخطاء المرحلة ما قبل علمية، ولكن في كتاباته اللاحقة نحا منحى فينومينولوجيا أكثر ذاتية ووجد في العناصر الأربعة المادة الزئبقية التي تجعل من خيالنا أكثر خصوبة ومرونة وجِدة ، لذلك يطرح باشلار العلاقة بين هذه العناصر وما يحكمها من جدليات متكاملة تتداخل أحيانا وتتنافر أخرى كزواج النار بالأرض كما هو مذكور في كتب الكيمياء ، وعلاقة النار بالماء كعنصرين بينهما عداوة قد يلتقيان في الصور الشعرية أكثر حميمية.

[1] - غاستون باشلار، النار في التحليل النفسي، مرجع سابق، ص 82 .
[2] - سعيد بوخليط ، غاستون باشلار وفلسفة النار، مرجع سابق، ص 25.

خلاصة:

ممّا سبق يمكننا استخلاص النتائج التالية:

– أظهر تحليلنا للخيال عند غاستون باشلار بأنّه ليس وظيفة تابعة للإدراك أو الذّاكرة كما كان سائدا في الفلسفة القديمة، بل هو طاقة أنطولوجية مُبدعة تُنتج الصّور من خلال معايشة المادّة، لا من تمثّلها العقلي أو تفسيرها النفسي.

– تبيّن لنا حدود كلّ من التحليل النفسي الفرويدي، والظّاهراتية الهوسرلية العقلانية في دراستهم للصّور الشعرية وفهمها، لكونهما يتعاملان معها إمّا كأعراض مرضية، أو كمعطيات قصدية، بينما الصّورة الشعرية عند باشلار هي حدَثٌ أوّلي يُعاش قبل أن يُفكّر فيه.

– أسّس باشلار الظّاهراتية الشعرية التخييلية كبديل منهجي يسمحُ بمعايشة الصّورة في جِدّتها وأوّليتها وطزاجتها، ويمنح حلم اليقظة دورًا بارزاً باعتباره المجال المهمّ لاشتغال الخيال المادّي.

– من خلال عرضنا وتحليلنا لنماذج الخيال المادّي (الماء، التراب، الهواء، النار) عند باشلار لاحظنا أنّ الصّور الشعرية لا تُنتج وفق مسارٍ خطّي أو سببي، بل ضمن جدل ديناميكي مفتوح، تتحاور فيه الثنائيات والأضداد (الصلب/اللّين، الصّعود/السّقوط، الإنطواء/ الإنفتاح)، دون أن تلغي إحداها الأخرى.

من هنا يبرُز سؤال جمالية هذا التوتّر بين الأضداد بوصفه أُفقا تأويليا يسمح بفهم الخيال لا كميدان للصّراع والانقسام، بل كإمكانية لتناغم الأضداد.

الفصل الرابع

جمالية التناغم بين الأضداد "نحو أفق تأويلي"

تمهيد.

المبحث الأول: جدلية الأضداد في الفكر الفلسفي من اليونان إلى العصر الحديث.

المبحث الثاني: الخيال والصّور الشعرية عند باشلار– مقاربة ظاهراتية.

المبحث الثالث: من الانكشاف إلى التزامن: هيدجر ويونغ.

خلاصة.

توطئة:

يرجع سؤال الأضداد إلى الأصل الأوّل للفلسفة اليونانية حيث قدّم هيرقليطس فلسفته عن العالم انطلاقا من جدلية الصّراع والتوتّر، واعتبر أن الانسجام لا يتحقّق إلا بعد الصّراع، غير أن هذا التصوّر الأوّلي الذي كان يرى في التوتّر مبدأ كونيا اتّخذ مسارا فلسفيا أكثر تعقيدا مع أفلاطون وأرسطو؛ حيث ظلّ محافظا على فكرة الصّراع لكن تمّ تأطيرها في أُطر ميتافيزيقية ومنطقية أسّست بشكل تدريجي فكرة الانقسام بين الثنائيات، بين ما هو عقلي وما هو حسّي، بين الصّورة والمادّة، وبين الثابت والمتغيّر، هذا المسار وإن لم يُحدث قطيعة مع فلسفة هيرقليطس، إلا أنه رسّخ توتّرا بين الثنائيات في الفكر الفلسفي ظلّ مُصاحبًا له عبر تاريخه الطّويل.

إذا انتقلنا إلى الفلسفة في العصر الحديث نُلاحظ أن هذا التوتّر زاد تعمّقا، وتحوّل إلى شرخ كبير وبالخصوص مع ديكارت وجون لوك حيث تشكّلت ثنائية الذات والموضوع، والعقل والمادّة باعتبارها الإطار المرجعي الأساس لفهم نظرية المعرفة والواقع.

ومنذ هذه اللحظة الفلسفية في تاريخ الفلسفة أصبح التفكير الفلسفي والعلمي محكُومًا بدرجة كبيرة بمنطق الفصل والتمييز، بل وبمنطق السّببية الخطّية التي تفصل بين الظواهر النفسية والوقائع الفيزيائية، بين المعنى والحدَث، بين الداخل والخارج، وقد أَلقى هذا الشّرخ بظلاله على مختلف المدارس والتيارات الفلسفية وصولا إلى الفكر المعاصر.

وانطلاقا من هذا المسار التاريخي المتأزّم يكتسب عنوان هذا الفصل "جمالية التناغم بين الأضداد –نحو أفق تأويلي–" مشرُوعيته من كونه يُحاول إعادة طرح السؤال اليوناني القديم، لكن ليس وفق منطق الصّراع فحسب، وليس أيضا عبر قراءة تركيبية سطحية، بل عن طريق البحث عن أنماط جديدة لتلاقي الأضداد تتجاوز فكرة الصّراع دون اختزال، وقد مهّدنا لهذا المسار في الفصل السابق من خلال تحليل الخيال عند

باشلار والانتقال من جينيالوجيا الخيال إلى نماذجه المادّية الأربعة؛ حيث تظهر إمكانات التقاء الأضداد داخل التجربة الشعرية والخيالية، ويَفتح لأوّل مرّة حوارا مُثمرا بين النفس والمادّة.

غير أنّ باشلار وعلى الرّغم من جُرأته في إعادة الاعتبار للخيال باعتباره قوّة معرفية، ظلّ متردّدا بين عقلانيته الصّارمة في بدايات مشرُوعه، وشاعريته الحالمة في مراحله المتأخرة، فالتقاء الأضداد في تجربته الشعرية مع أنّه يتميّز بثرائه الجمالي والرمزي، إلا أنّه بَقي حبيس التجربة الشعرية.

ومن هنا كانت الحاجة مُلحّة إلى تفكير أنطولوجي بإمكانه مُساءلة هذا اللقاء خارج المجال الجمالي، بمعنى من الضّروري توسيع هذا السّؤال إلى أُفق أوسع، إلى علاقة الإنسان بالوجود، والبحث عن إمكانات أخرى يلتقي فيها النفسي بالمادّي، والمعنى بالحدث، دون اختزال أحدِهما في الآخر.

في هذا السّياق، نُقدّم فكرة مارتن هيدجر باعتبارها مُحاولة جذرية لتجاوز ثنائية الذات والموضوع، وإعادة الفلسفة إلى سؤالها المَنسيّ وهو سؤال الوجود، فمن خلال نقدِه لاختزال الحقيقة في منطق العلّة والنتيجة، وطرحه لمفهوم الانكشاف بوصفه نمطا تاريخيا لظُهور الموجود.

هذا الانفتاح والانكشاف سمَح بإعادة فهم علاقة الإنسان بالعالم؛ لكن رغم عُمقه الأنطولوجي، إلا أنّه لم يتجاوز مستوى الوصف، الأمر الذي يترك سؤال التلاقي غير السّببي بين الحدث النفسي والواقعة الفيزيائية مفتوحًا دون معالجة مباشرة.

من هنا، كان الانتقال ضروريًا إلى اهتمامات كارل كوستاف يونغ، الذي سبق وأن تطرّقنا إلى بعض مفَاهيمه في علم النفس التحليلي كفكرة اللاّوعي الجمعي والنماذج البدئية في الفصل الثاني، غير أننا في هذا الفصل سوف نُركّز على فكرة التزامن باعتباره

المفهوم الذي يبلُغ فيه الحوار بين النفس والمادّة ذُروته، فالتزامن كما طرحه يونغ لا يشير إلى علاقة سببية، وإنّما يدلّ على تزامن يحمل دلالة بين حدث نفسي وواقعة خارجية، الأمر الذي سيضعُنا أمام توتّر حادّ بين السّببية واللّاسببية، وبين الصّدفة والمعنى.

يتمثّل هذا التوتّر على وجه الخصوص في تقاطع يونغ مع فيزياء الكم، ويتجلّى ذلك من خلال لقائه الشهير مع باولي فولفغانغ، والذي يمثّل لحظة جديرة بالاهتمام في تاريخ الفكر الحديث، حيث يلتقي علم النفس التحليلي بالفيزياء النظرية.

ونحن إذ نعرض هذا اللقاء لا نهدف إلى اختزال أحد الحقلين في الآخر؛ بل نُريد اقتراح مساحة من التفكير المشترك حول حُدود التّفسير السّببي، وإمكانية فهم بعض الظواهر باعتبارها حوادث تحملُ معنىً لا تُختزل في السّببية.

انطلاقا من هذه المساحة المشتركة سوف ننتقل بالنقاش في هذا الفصل إلى فلسفة العلم المعاصرة، وبالتحديد إلى بعض المقاربات التي تحاول التفكير في علاقة التّزامن بالنمذجة الرياضية وفيزياء الكم، لا نهدف من إدراج هذه المقاربات إلى إدّعاء تقديم تفسير علمي للتزامن، ولا ادّعاء بناء نموذج مكتمل، إذ أنّ ذلك يتطلّب أدوات منهجية وحُجج فلسفية لا ندّعي أننا نملكها في الوقت الحالي؛ وبالتّالي فإنّ ذلك يتجاوز حدود هذا العمل؛ بل سوف نُحاول اقتراح مجال تأويلي غير سببي سيتُيح فهم التّزامن كمبدأ يكشف جمالية التناغم بين الأضداد، وعن بُعد ميتافيزيقي للحدث لا يمكن للسّببية الفيزيائية أن تُفسّره، ولا يمكن للتجربة النفسية أن تستوعبه.

وانطلاقا من هذا التمهيد يمكننا طرح التساؤلات الإشكالية التالية:

– هل يمكن التفكير في تلاقي الأضداد خارج منطق الصّراع أو التركيب الجدلي، باعتباره تناغما يكشف بعدا جماليا وأنطولوجيا للفهم؟

– إلى أيّ مدى يُتيح مفهوم التزامن تجاوز الانقسام التقليدي بين النفس والمادة؟

– هل يمكن للمقاربات المعاصرة للتزامن من خلال الرياضيات وفيزياء الكم أن تفتح لنا آفاقا تأويلية جديدة لفهم اللاّسببية؟ وهل يمكن اعتبار أنّ التزامن بمثابة مبدأ يكشف جمالية ميتافيزيقية للحدث؛ حيث يتقاطع المعنى والواقع في تناغم غير سببي؟

المبحث الأول: جدلية الأضداد في الفكر الفلسفي من اليونان إلى العصر الحديث

1- هيرقليطس Heraclitus – التغيّر والصّراع

منذ الفلسفة اليونانية ظهر التوتر الأنطولوجي بين الأضداد باعتباره سؤالا تأسيسيا للفكر، فقد رأى فيثاغورس Pythagoras الكونَ منتظما في شكل ثنائيات مُتعارضة (الخير– الشر، الحار– البارد، النور– الظلمة)؛ لكنّ هيرقليطس كان يرى في ثنائيات فيثاغورس انحيازا لأحد الضّدين مُقابل الضد الآخر، انحيازاً للنور أمام الظلمة، والخير أمام الشر، والمُذكر أمام المؤنث، لذلك كان هيرقليطس يرى أن الضّدين يُشكلان كُلاّ لا يُمكن أن يوجد أحدُهما دون الآخر.

يحكُم الأضداد قانون للوجود وهو قانون التغيّر: "لن تستطيع أن تخطو مرتين في النهر نفسه "[1]، فقد اعتبر أن الأشياء كلّها في جريان مستمر، وتغيّر دائم، هذا التغير يحكُمه أيضا قانون آخر وهو قانون الصراع الدائم عبّر عنه بقوله: "الحرب أبو الأشياء جميعا"[2]؛ فالأضداد جميعها (الخير والشر، النور والظلمة، الحار والبارد) في صراع مستمر، بحيث أنّ كل طرف يكمّل الطرف المضاد، وينتُج عن هذا الصراع تناغم: "وهو تناغم يسحب إليه نقيضه كتناغم قوس أو قيثارة "[3].

---

[1] – آرمسترونغ، تاريخ الفلسفة القديمة، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2009، ص30.

[2] – المرجع نفسه، ص 30.

[3] – المرجع نفسه، ص 30.

2- بارمنيدس Parmenides – الثبات والوحدة .

على النقيض من فلسفة هيرقليطس نجد بارمنيدس الذي أرجع وُجود العالم إلى مبدأ الكل الواحد ويمكن اعتباره من الفلاسفة الأوائل الذين لجأوا إلى التعليل العقلي.

ينطلق بارمنيدس من قضية أساسية مفادُها: " ما يُوجد يوجد ومن المستحيل عليه أن لا يُوجد "، هذا هو طريق الحقيقة، والعقل هو مصدر الحقيقة لا الحواس، فاللّاوجود (العدم) هو أمر لا مُفكّر فيه، فالقسمة الثنائية التي تفترض متضادّين: الوجود والعدم، هي بالنسبة لبارمنيدس وهْم للحواس، فالعقل لا يُفكر إلا فيما يوجد، أما ما لا يُوجد فهو من خداع الحواس، وبما أنه وهْم وخداع فلا يمكن للعقل أن يُفكر فيه، وما لا يُفكَّر فيه فهو غير موجود، إذن الوجود هو واحد كلّي ثابت لا يتجزّأ؛ فالحركة والتغيّر والصيرورة ماهي إلا أوهامٌ للحواس، والحقيقة هي من إنتاج العقل وحده[1].

وهكذا أصبحنا أمام موقفين متصارعين، موقف التغيّر الدائم الهيرقليطي وموقف الواحد الثّابت البارمنيدي، وهو ما يجعلنا أمام مفارقة كبرى: فإذا كان العالم في تغيّر دائم كيف نُثبت المعرفة؟ وإذا كان الوجود واحدا ثابتا كيف نُفسّر الحركة والتعدّد؟

3- أفلاطون: التوفيق بين التغيّر والثبات

يحاول أفلاطون أن يعيد تأسيس الصّراع الأنطولوجي بين الأضداد في محاولة توفيقية بين التغير الهيرقليطي والثبات البارمنيدي، بحيث لم ينحاز إلى موقف ضدّ آخر؛ بل أسّس الموقفين ضمن مستويين من الأنطولوجيا، بين عالم المثل وعالم المحسوس، والحقائق الكلية والأشياء الحسّية: "ففي رأي أفلاطون أنّ الموضوعات التي ندركها في التصورات الكلّية، والموضوعات التي تعالجها العلوم، والموضوعات التي تناظر الحدود الكلّية في الحمل المنطقي هي مُثُل موضُوعية أو كليات لها قِوام ، توجد في عالم مفارِق

[1] – آرمسترونغ، مرجع سابق، ص 33.

خاصّ بها هناك في مكان ما بمعزِل عن الأشياء الحسّية"؛ أما هذه الأخيرة "فهي نُسخ أو مشاركات في هذه الحقائق الكلية – والفرق بينهما– أنّ الحقائق الكلية تُقيم في عالم خاص بها لا يتغير، في حين أن الأشياء الحسّية تخضع للتغيّر"[1].

لقد بدت مُحاولة أفلاطون وكأنّها لرأْب الصّدع الذي أسّست له فلسفات هيرقليطس وبارمنيدس، غير أن النتيجة لم تكُن رفع التناقض بين الفلسفتين؛ بل إعادة تأسيس لثنائية الأضداد ضمن نسق أنطولوجي مزدوج، فالصراع بين الأضداد لم يُلغ بل رسّخه أفلاطون في ثنائية أنطولوجية بين عالم المثل الثابت وعالم الظواهر المتغير؛ وبالتالي يمكن القول أنّ أفلاطون لم يحلّ المشكلة بل عمّقها أكثر، وهكذا فقد رسم معالم الميتافيزيقا القائمة على ثنائية الصيرورة والثبات، والتي ستغدو فيما بعد مسَارًا طويلاً في تاريخ الفكر الغربي.

4- أرسطو: الجوهر والمادّة

فيما يبدو أن محاولة أرسطو كانت لأجل تعميق التوفيق الأفلاطوني بين الأضداد عن طريق الهيولي والصورة، إلا أنّه قد انحاز بدوْره إلى المادة أكثر من الهيولي.

ومن هنا، كان التأسيس اليوناني للشّرخ بين الأضداد مع محاولة كلّ فيلسوف الانتصار لضدّ مقابل ضد آخر، وظلّ هذا الشرخ مصاحبا لتاريخ الفلسفة[2]؛ وإذا كان أفلاطون قد جعل الوجود الحقيقي هو وجود عالم المثل المفارِق، وما المحسوسات إلا نُسخ وظلالٌ ناقصة، فإنّ أرسطو سوف يسلُك مسلَكًا مُغايرًا فيعيد الوجود إلى الموجود الطبيعيّ ذاته، لا في مثال خارج عنه، فالمبدأ عنده ليس في عالم مفارق، بل في الجوهر

[1] – فريدريك كوبلستون، تاريخ الفلسفة المجلد الأول (اليونان والرومان)، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص 244.

[2] – آرمسترونغ، مرجع سابق، ص 34.

القائم في الشيء الذي يحمل صفاته وهي بمثابة أعراض تتغير، أما هو فثابت.

ويُعبّر يوسف كرم عن هذا التحوّل في شرحه لمقولات أرسطو بقوله: "الجوهر أحق المقولات باسم الوجود، أما التسع الباقية فلا تُسمى وجودات إلا بالتبعية، لأنها حالات للجوهر، وهو سابق عليها فإنها تتقوّم به، وهو يتقوّم بذاته (....) وليس الجوهر شيئا مجهولا تحت المحمولات متمايزا عنها في الوجود (...) ولكنه الموضوع الذي يتصف بها، وقد يتصف بغيرها بعدها، كما يدل عليه التغيّر، فإن التغير لا يُفهم من غير هذا التمييز الميتافيزيقي بين الجوهر والعرض، ويقال الجوهر على الهيولي موضوع الصورة، وعلى الصّورة موضوع الخصائص والعوارض، وعلى المُركّب من الصورة والهيولي"[1]؛ وهكذا فإن الجوهر عند أرسطو يغدو أساسا للوجود ومعيارا للتغير، لا كفكرة عقلية خالصة كما ذهب إلى ذلك أفلاطون، بل كموضوع حامل للصفات يتحقق في المادة والصورة معًا.

5- العصر الحديث: ديكارت ولوك وفصل الذات عن العالم .

مع بداية القرن السابع عشر نلاحظ أنّ الميتافيزيقا الغربية دخلت مرحلةً جديدة، وخاصة مع رونيه ديكارت René Descartes، تميّزت بتعميق الشرخ والتفريع بين الثنائيات، بحيث أنّ ديكارت قدّم فصلا جوهريا وميتافيزيقيا بين العقل/النفس والجسم واعتبرهما شيئان متمايزان ومتغايران، وحدّد طبيعة كلّ منهما، فالعقل/النفس طبيعته التفكير، وأمّا الجسم فطبيعتُه الامتداد، يقول ديكارت: "استطعت القول بأن ماهيتي إنما انحصرت في أني شيء مفكّر ، أو جوهر كل ماهيته أو طبيعته إلا التفكير (...)، ومن جهة أخرى لديّ فكرة متميّزة عن الجسم، من حيث إنّه ليس إلا شيئا ممتدًّا وغير مفكّر،

[1] – يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، دار تواصل للطباعة والنشر والتوزيع، مكتبة التقوى ناشرون للطبع والنشر والتوزيع، مصر، 2020، ص 321.

فقد ثبت أنّ هذه الإنّيّة أعني نفسي التي تتقوّم بها ذاتي وماهيتي ، متميّزة عن جسمي تميّزًا تامًّا وحقيقيًا"[1]؛ وإذا كان ديكارت يعتقد أنّ العقل هو مصدر المعرفة كونه يحتوي في داخله على مبادئ فطرية ، فإنّ الاتجاه المقابل لفلسفة ديكارت العقلية هو فلسفة جون لوك التجريبية، هذا الأخير الذي رفض فكرة المبادئ الفطرية، بالتالي فالعقل ليس مصدرا للمعرفة.

وفي رسالته في العقل البشري يبحث جون لوك سؤال مصدرية الأفكار وجوهرها وماهيتها ونوعها، فيرى أن الأفكار تتحصّل عن طريقين: إما بالحواس أو بالتأمل، فيفترض لوك أن العقل صفحة خالية، وأن الذي يملؤها هو التجربة الإنسانية، فالإنسان يلاحظ العالم الخارجي فيكوّن انطباعات حسّيّة مثل أبيض، أصفر، حلو، بارد، أملس... إلخ، ثم يأتي الطريق الثاني وهو تأمّل تلك الأفكار في عقله، فما يحصل في العقل من عمليات فكرية كالشك، الإيمان، التفكير، المعرفة، الإرادة...إلخ، يتمّ بناءه على الإدراكات التي تنقُلها الحواس، فالمصدر النّهائي والوحيد للمعرفة حسب جون لوك هو التجربة[2].

لقد أسهم ديكارت ولوك في تعميق الشّرخ الإبيستمولوجي بين ثنائية الذات والعالم، فبينما انطلق ديكارت من الذات المفكّرة ليُبرهن على وجود العالم، يسلُك جون لوك طريقا مناقضًا للأول وهو أنه ينطلق من مُعطيات العالم الخارجي (التجربة) ليحلّل أفكار الذات.

وهكذا نلاحظ أن هذا الانقسام المتزايد بين ثنائية الذات والموضوع ينقلنا من أن السؤال الفلسفي لم يبق مقتصرًا على شروط المعرفة، بل أصبح من الضّروري البحث

---

[1] – رينيه ديكارت، التأملات في الفلسفة الأولى، تر: عثمان أمين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009، ص 249.

[2] – محمد سليمان حسن، مرجع سابق، ص 79.

عن إمكان تجربة تُعيد للوجود وِحدته دون أن نقع في اختزال سببي، وهو ما يجعل الشعر كأُفق بديل للفهم.

المبحث الثاني: الخيال والصّور الشعرية عند باشلار– مقاربة ظاهراتية

1– المقاربة الشعرية للخيال: قصدية باشلار والروح مقابل العقل

في القسم الثاني من اهتمامات باشلار الفكرية ينتقل فيه من فلسفة العلم إلى قراءة الشعر، يمكننا أن نتساءل معه كيف تلتقي الأضداد في التجربة الشعرية؟

حاول باشلار أن يُعيد التفكير في علاقة الثنائيات ووجد في الشّعر بما هو: "ظاهراتية للرّوح أكثر من كونه ظاهراتية العقل"[1]؛ وبالاستعانة ببعض أدوات المنهج الظاهراتي وجد فيه الطريق إلى إمكان قراءة هذه الثّنائيات داخل تجربة الخيال من منظُور مختلف، يقول باشلار: "وعلى مستوى الصورة الشعرية فإن ثنائية الذات والموضوع متنوعة، ذات وميض مفاجئ، نشطة في تحوّلاتها المتدفقة دون توقّف"[2]؛ فهو إذن يُطبق القصدية l'intentionnalité في الشعر لا بمفهوم العقل بل بمفهوم الروح (*) لأن باشلار يبحث عن تنوّعات الصور، ولا نجد ذلك إلا في الشعر الذي هو لغة الروح، وبالتالي فإن القصدية بمفهوم باشلار يمكن اعتبارها قصدية في حالة استرخاء لأن ثمة فقط تظهر

---

[1] – غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص18.

[2] – المرجع نفسه، ص17.

(*) في كتابه جماليات المكان، يميز باشلار بين العقل والروح بحيث أنه يعيب على القاموس الفرنسي عدم التمييز بين هذين المصطلحين؛ ممّا يفوت كثيرا من فهم واستيعاب القصائد الشعرية على عكس التمييز الذي نجده في اللغة الألمانية بين العقل والروح: "بالنسبة لفلسفة كهذه فالروح والعقل ليسا مترادفين، وحينما نعتبرهما كذلك فإننا نعجز عن ترجمة بعض النصوص الثمينة ونشّه بعض الوثائق التي يرجع الفضل في كشفها إلى علماء حفريات الصورة "، وجدير بالذكر أن باشلار لا يقصد الروح بالمعنى الديني ولا الأفلاطوني. انظر (غاستون باشلار، المرجع نفسه، ص 18)

صُور ومواد لا يمكن أن تظهر في حال قصدية الوعي المعرفي.

يستعين باشلار بمفهوم القصدية (*) لا بوصفه مبدأ لتأسيس المعنى انطلاقا من الوعي كمركز، كما هو الحال مع الفينومينولوجيا الهوسرلية، فالمعرفة حسب طبيعتها "تنطوي على قصد؛ أي أنّها تقصد شيئا ما وتتعلق بهذا النحو أو ذاك بموضوع "[1]؛ بل باعتباره خطوة منهجية لمعايشة الصورة في لحظة ظهورها، ذلك أن باشلار يميّز في خطواته المنهجية بين قصدية هوسرل وقصدية الشعر التي يريدُها: "إنّ الوعي المتّصل بالروح أكثر استرخاء وأقلّ قصدية من الوعي المتصل بظاهراتية العقل"[2]، وظاهراتية الروح تتمظهر في حالة الاسترخاء الشعري أين تكون الروح في حالة استرخاء تام مّما يجعلها أكثر نشاطا ويقظة، بينما العقل يكون في حالة تخدير هنا فقط يستطيعُ الشاعرُ الإبداعَ والإمتاع، أن يُبدع صورا شعرية يُمتع ويؤثر بها في الأرواح الأخرى.

إن الفرق بين الوعي المتصل بالعقل والمتصل بالروح ينتُج عنه أنذ بناء القصيدة يستلزم تخطيطا وبناء مسبقا، بينما في الصورة الشعرية فقط نحتاج إلى وَمضة من الروح[3]؛ هذه الخطوة المنهجية حسب باشلار تُتيح لنا معايشة الصورة الشعرية لحظة ظهورها بغرض اقتناص أصالتها، وهذا لا يتأتي إلا عند انتقال الصور من روح إلى روح

(*) تعني فكرة القصدية التي أكّد عليها هوسرل فعل القصد أو توجيه الإدراك نحو الموضوعات الخارجية قصد وضع حد للصراع بين الفلسفتين –العقلية والتجريبية– ومحاولة توحيدهما عن طريق الثنائية الجديدة التي لا ترجّح عنصرا على عنصر آخر(...)؛ وبالتالي فهو عملية يتوجّه من خلالها الذهن الإنساني نحو موضوعاته قصد بحثها ودراستها دراسة علمية" أنظر (نورة فريدة غيوة، إتجاهات وشخصيات في الفلسفة المعاصرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة–الجزائر، ط1، 2002، ص57).

[1] – إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، تر: فتحي إنقزو، المنظمة العربية للترجمة، بيروت– لبنان، ط1، 2007، ص93.

[2] – غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص 19 .

[3] – المرجع نفسه، ص 21.

أخرى، لا نبحث عن السببية لمحاولة الوصول إلى فهم وتفسير سلسلة الصّور، فهذا يعدّ مشكلة تتمثل في خنق واختزال للترددات الشعرية، بينما المطلوب هو معايشةُ هذه الصور وإعادة قراءتها وسماعها وإمتلاكها للوصول إلى طزاجتها وأصالتها[1].

2- الرنين Résonance ورجع الصّدى Retentissement في الصّورة الشعرية:

رغم انتقاد هوسرل لكوجيتو ديكارت الذي تسبّب في نشوء انقسام كبير داخل الفلسفة نفسها بين المذهب المثالي والمادي، هذا الانقسام ناتج عن فشل ديكارت في ربط العالمين الكبيرين أو ثنائية الذات/الموضوع، فكانت قصدية هوسرل محاولة لربط هذه الثنائية، فبينما ظلّت قصديتُه مرتبطةً بمركزية الفكر أو الوعي كون هذا الأخير يحتاج إلى موضوع معيّن يتّجه نحوه: "فالفكر عنده لا يكون فكرًا إلا إذا كان فكرًا في موضوع ما، أو في شيء ما"[2]؛ فإنّ باشلار يعمل على إزاحة هذه المركزية مُفسحًا المجال للصّورة الشعرية، والتي لا تفرض هيمنة الوعي على الموضوع، بل تُتيح تفاعلا بين الرنين Résonance ورجع الصدى Retentissement، فالرنين هو عملية خارجية فنحن نسمع القصيدة ثم نقولها ثم نمتلكها، وهي تمتلكنا في الوقت ذاته لتُشكل بذلك وحدة الوجود، أما رجع الصدى فهو عملية داخلية تستلزم الغوصَ في أعماقنا[3]، فتلك الترددات التي تطلقها القصيدة بمثابة جهاز إرسال بالتعبير الإلكتروني – وهنا هو الشاعر– تُحدث هذه الترددات رنينًا عن طريق المستقبِلات، أو جهاز الاستقبال أي المتلقي، أو القارئ فيسمع القصيدة ويعيد قراءتها، وعن طريق رجع الصدى نعيش تجربة الشاعر ، وتُحيي فينا القصيدة الطّاقة الشعرية لنغُوص في أعماقنا ، لنُعيد اكتشاف ذواتنا ، هذه القصيدة نشعر وكأنّها ملكُنا أو وكأننا نحن الذين أبدعناها، أو كان بإمكاننا أن نقولها فهي قريبة منّا،

---

[1] – غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص 23.

[2] – نورة فريدة غيوة، مرجع سابق، ص58 .

[3] – غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص 20.

بل هي في داخلنا؛ فالشعر يحرك الابداع عند الشاعر والقارئ، ويُحرك كذلك آلية اللغة وهذا بالتحديد ما قصدهُ باشلار بأن الشعر يخلُق الوجود عن طريق اللغة، أو ما يُعبر عنه بأنطولوجيا الخيال الشعري[1].

غير أن هذا اللقاء بين الذات والمادة في التجربة الشعرية؛ وإن أزاح من خلاله باشلار هيمنةَ الذات على الموضوع عن طريق ظاهرة الرنين ورجع الصدى، إلا أنّ ذلك لا يُلغي وجودَ توتر داخلي في بنية الخيال نفسه عند باشلار في كتابه "الماء والأحلام" لا يتخلى باشلار عن منطق الصراع بين الأضداد، لكنّه ينقل ذلك من صراع ميتافيزيقي مُهيمن إلى كونه عاملا أساسيا في تحريك الخيال، فالذي يُحرك الخيال المادي هو الصّراع بين الأضداد، بين الحسي والعاطفي اعتبره باشلار بمثابة قانون للخيال، بحيث أنّ المادة الأصلية لا تكون كذلك إلا إذا حرّكت في الذات الحالمة توتّرا بين التناقضات الداخلية، ينتُج عنه صور شعرية جديدة خلّاقة ومفتوحة يعُبر على ذلك بقوله: "لا تستطيع المادة التي لا يتمكن الخيال من جعْلها تعيش حياتين أن تأخذ الدور النفسي للمادة الأصلية، المادة التي ليست تعارضا نفسيا لا يمكن أن تجد قرينها الشعري الذي يُتيح ضُروبا لا حصر لها من التنضيد combinatoire "[2]؛ فالمادة لا تكون أصلية إلا إذا تمكنت من أن تحيا حياتين فالحياة الأولى هي حياتُها الفيزيائية، أما الثانية فهي ما تُثيره في الذات الحالمة من شاعرية وتجربة معايشة، والمادة حينما تُحرك خيال الحالِم تتصارع في داخله التناقضات ما يتولّد عنه صور شعرية متعدّدة عبّر عنها باشلار بالتنضيد، وهو المصطلح العربي الأقرب لشاعرية باشلار، تركيب الأشياء بعضها فوق بعض

[1] – غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص 21 .

[2] – غاستون باشلار، الماء والأحلام " دراسة عن الخيال والمادة"، مرجع سابق، ص 30 .

بنظام، فكذلك الصور الشعرية تُركب من التناقضات وينتُج عنه صور جديدة متخلقة مفتوحة[1].

3- الماء كعنصر وسيط بين الأضداد:

ويُمكننا أن نأخذ عنصر الماء كمثال يُجسد قانون التوتر بين الأضداد الذي يُعد أكثر إغناءً للخيال؛ إذ تتولّد منه صور متعارضة ذلك أنه "يدعو باستمرار إلى السّفر المتخيّل الحالم"[2]، وتُعبّر شاعريتُه عن غِنى أشكاله وتعدُّد حركاته، فالمياه الصافية والربيعية والمتدفقة بمثابة أداة خِصبة لتشكيل صور شعرية حيّة، وطبيعية ذات أبعاد نرجسية وإيقاعية حالمة[3]، وحين تتوقف المياه عن التدفّق والحركة والجريان كما هو الشأن في البحيرات؛ فإنها تولّد راحة كبيرة وعميقة تحرّك صورا أخرى وتخيُّلات تصف الماء بالنوم والبطء والطمأنينة.

ونجد أيضا مستوى آخر لإيحاءات الماء الغنية بالصّور عندما تنشأ علاقة حميمية تربط الشاعر بينه وبين الماء تُماثل علاقة الابن بأمُّه: "فتصبح كل المياه الهادئة والعذبة حليبا تَسقي به أبناءها كما عبّر أحد الشعراء بقوله: "يا بحر أنت أحبّ إلي حتى من شهوات الحب، إنكَ أمّي"[4]، والماء في الخيال المادي هو عنصر انتقالي بين الأرض والنار ، وبالتالي هو رمز يُعبر عن الانتقال بين الحياة والموت ، فإذا كانت الأرض ترمز إلى التجذُّر والأصل والمنبت فإنّ النار تُعبر على التدمير والافناء بعنف، فإن الماء هو الوسيط الثالث الذي يجمع بين الأرض والنار في توتّر شعري كعنصر لطيف انسيابي

---

[1] – غاستون باشلار، الماء والأحلام " دراسة عن الخيال والمادة"، مرجع سابق، ص 30.

[2] – إدموند هوسرل ، فكرة الفينومينولوجيا، تر: فتحي إنقزو، المنظمة العربية للترجمة، بيروت– لبنان، ط1، 2007، ص102.

[3] – غاستون باشلار، الماء والأحلام " دراسة عن الخيال والمادة "، مرجع سابق، ص 103.

[4] – المرجع نفسه، ص 104.

يجمع الأضداد دون أن يُدخلها في صراع، فيكون من جهة هو أصل تخييلي للوجود وللحياة ومن جهة ثانية رمز تخييلي للغرق والفيضان والموت ، ولكنه موت ليس كموت النار موت عنيف وحارق ومدمّر ، إنّما موت ناعم وحلمي مثل طبيعته الانسيابية؛ ولذلك عبر عنه باشلار بأن موت الماء أكثر حلمية من موت التراب.

ويتجلّى هذا الدور الوسيط بوضوح فيما عبّر عنه باشلار بـ "عقدة أوفيليا" le complexe d'Ophélie و"عقدة كارون " le complexe de Charon[1]، ففي عقدة أوفيليا(*) يتجلّى الموت عبر الماء في صورة بطيئة وهادئة، حيث لا يظهر الفناء كتدمير وعُنف بل كذَوبان حلُمي: "الرّعب الذي يبتسم الابتسامة الحنُونة لأمّ محزونة، حيث أن للموت في ماء هادئٍ ملامح أُمومية، والرّعب المُريح ذائب في الماء"[2].

غير أن هذا البعد الأمومي للموت ليس هو الدلالة الوحيدة للماء، تظهر عُقدة كارون لتضيف دلالة أخرى، وهي تُمثّل صورة الرحيل والعبور عبر الماء، حيث يغدو الماء نهرًا يفصل بين عَالميْن، وتجربة انتقال نهائي كما يعبّر باشلار بقوله: "ذلك أن أسطورة الرحيل توضّح جانبا من نفسنا الليلية، والإنعكاسات في نظر الحالم متّصلة بين هذا الرحيل والموت والماء"[3]، ومن خلال الجمع بين هاتين العقدتين فإنّ الماء لا يُختزل في صورة واحدة للموت، بل يقدّم نفسه بوصفه عنصرا وسيطا يجمع بين الاحتضان

---

[1] – غاستون باشلار، الماء والأحلام "دراسة عن الخيال والمادة"، مرجع سابق، ص 22 .

(*) كارون caron هو ملّاح في نهر الموتى في العالم السفلي، وأوفيليا ophélie هي خطيبة هاملت في مسرحية شكسبير التي انتحرت غرقا وطفت جثتها على الماء. ترمز العقدتان إلى الرحيل الأخير عبر الماء. أنظر (غاستون باشلار، المرجع نفسه، ص 31).

[2] – المرجع نفسه، ص 138 .

[3] – المرجع نفسه، ص 115.

والعبور، وبين السكون والرّحيل، وهو في ذلك لا يُلغي التوتر التخييلي بين الأضداد ممّا يُضفي على التجربة الشعرية خُصوبة وغناءً.

إذا كان باشلار قد كشف من خلال الظاهراتية الشعرية، إمكانية التقاء الأضداد داخل تجربة الخيال، ولا سيما في شعرية الماء باعتباره وسيطًا بين الحياة والموت، فإنّ هذا اللقاء رغم أنه خفّف من هيمنة الذات/الوعي كما ترسّخت عبر تاريخ الميتافيزيقا الغربية إلا أنه ظلّ حبيس الصورة الشعرية حيث لازال ضمن إطار ذات حالمة وموضوع مادي؛ فالأضداد عند باشلار تتحاورُ داخل تجربة شعرية، لا داخل بنية الوجود ذاته.

ومن هنا تبرز حُدود المقاربة الباشلارية، فيا ترى ماهي حدود هذه المقاربة؟ وهل يمكن القول عن لقاء الأضداد في تجربة الشعر عند باشلار هو لقاء أنطولوجي؟

ترى فلورنس نيكولا Florence Nicolas : "أن أنطولوجيا العالم كما نشرها هايدغر تبدو لنا مطابقة للأنطولوجيا الموجودة ضمنيًا في فكر باشلار عن العناصر المادية، وهي أنطولوجيا يتجرّأ باشلار أحياناً على رسمها في سياق الجُمل دون أن يفصلّها "[1].

تفترض هذه الأنطولوجيا حسب الباحثة نيكولا أن الشعرية إذا أخذناها بمعناها الجذري والعميق تقودُنا إلى المصدر الحي للوجود كلّه بدلا من أن تحصُرنا في مجال محدّد وضيّق، مستلهمة إشارة باشلار نفسه في مقدمته لكتاب جدلية المادة: "مهما كانت ثقافتنا المجردة الفقيرة غير مُهيأة لهذه المشاعر، فقد بدا لنا أن التأملات الإيقاعية التحليلية قد جلبت لنا نوعا من الصّدى الفلسفي للأفراح الشعرية، وفجأة كُنا نعثر على مقاطع، واتفاقات، وتناظرات بودليرية بين الفكر الخالص والشعر الخالص"[2].

---

[1] - Nicolas, Florence, L'expérience poétique chez G. Bachelard et M. Heidegger, Cahiers Gaston Bachelard, N° 1, Dijon, 1998, p 6 .

[2] - Ibid , p 6 .

ويتساءل باشلار في السياق نفسه: "أليس من الممكن أن يكون الشعر إذن حادثا أو تفصيلا أو تسلية للوجود؟ هل يمكن أن يكون مبدأ التطور الإبداعي ذاته؟ هل سيكون للإنسان قدر شعري؟ هل سيكون على الأرض ليتغنى بجدلية الفرح والحزن؟ هناك مجموعة كاملة من الأسئلة هنا لم نكن مؤهلين لاستكشافها"[1].

في قراءة الباحثة نيكولا لتجربة باشلار الشعرية نوع من الصحّة؛ إذا أخذنا بعين الاعتبار ما تدلّ عليه نصوص باشلار ضمنيا من إشكالات أنطولوجية أساسية يوضّح ذلك سؤاله عن دور الشعر في الوجود نفسه، إذ لا يكتفي باشلار بوصف الشعر كصورة شعرية تقليدية، بل يطرح أسئلة عميقة حول ما إذا كان الشعر يُشكّل لحظة انبثاق للوجود في تجربة الخيال، وهل هو فعّال في كشف معنى الوجود؟

ولكن من ناحية أخرى، هناك مجازفة إذا اعتبرنا أن أُنطولوجيا هيدجر متضمنة في نصوص باشلار بطريقة غير مباشرة، وهو الأمر الذي لم يجرؤ باشلار نفسه على الاعتراف به، ليس عجزا وإنما ولضرورة منهجية واضحة اقتضتها قراءاته الشعرية تتمثّل في رفضه حصر التجربة الشعرية في سياق أنطولوجي مُغلق يعبّر على ذلك بقوله: "أن الشعر يخلُق الوجود عن طريق اللغة"[2]؛ بمعنى أن باشلار لم يقصد ابتداءً تأسيس نظرية في الوجود، وإنّما يأتي الوجود لاحقا بعد الشعر؛ أي أن الشعر يسبقُ الوجود من حيث التجربة والوعي والظهور، وهو ما يشير إلى حدود مقاربة باشلار، ويمكن أن تكون نقطة انتقال إلى قراءة أشدّ صراحة في سؤال الوجود مع هيدجر، ممّا يحيلنا إلى السؤال: هل يقتصر التقاء الأضداد على الخيال أم أنّ له أساسا في بنية الوجود ذاته؟

---

[1] - Nicolas, Florence ? Op-Cit, p 6 .

[2] – غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص 22.

المبحث الثالث: من الانكشاف إلى التزامن: هيدجر ويونغ

1- الانكشاف ونقد العلّية عند هيدجر:

إن الانتقال إلى مارتن هيدجر Martin Heidegger يفتح لنا أُفقًا أكثر عمقا؛ إذ لا يعود السؤال متعلّقًا بكيفية تشكُّل الصور الشعرية، بل بالشروط الأنطولوجية التي تجعل كلّ تجربة وكل شعر وكل خيال ممكنًا أصلًا، ففي كتابه "مدخل إلى الميتافيزيقا" يطرح هيدجر السؤال الجذري: " لماذا يوجد الموجود بدلًا من أن لا يوجد؟"[1]، معتبرًا إيّاه السؤال "الذي طواه النسيان" وأنه من الضروري إعادة بحثه[2]، وتتلخّص أهميته في ثلاث نقاط، أنه الأول من حيث المكانةُ الفلسفية، وأنه السؤال الأعمق إذا قُورن بالأسئلة الفلسفية الأخرى، وأنه سؤال أساسي للشّروع في عملية التفلسف[3]؛ غير أن عمق هذا السؤال لا يكمن في صياغته اللفظية، بل فيما يفترضه ضمنيًا فسؤال " لماذا" لا يعني هنا البحث عن علّة سببية بالصّيغة التي طُرحت من قبل عند ليبنتز وشيلينغ وغيرهم، والتي تتلخّص في: "لماذا الوجود هو وجود وليس عدم؟ وبمعنى آخر أين هي العلّة والأساس الذي بمُوجبه يمكن القول إنّ ثمّة وجودا وليس ثمّة عدم"[4]، بل التساؤل الذي يعنيه هيدجر كما طرحه في محاضرته "ما الميتافيزيقا" عن الأساس، وعن المعنى الذي يجعل الوجود ممكنًا؟ من أيّ منبع يستمدّ الشيء وجوده؟ وعلى أي أساس ينكشف؟[5]، ولماذا يحوز الإنسان على مبدأ الأفضلية؟ ولماذا لا يتم التفكير في "لاشيء" بوصفه

---

[1] – مارتن هيدجر، مدخل إلى الميتافيزيقا، تر: عماد نبيل، دار الفارابي، بيروت–لبنان، ط1، 2015، ص20 .

[2] – مارتن هيدجر، الكينونة والزمان، تر: فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت–لبنان، ط1، 2012، ص 55.

[3] – مارتن هيدجر، مدخل إلى الميتافيزيقا، مرجع سابق، ص 19.

[4] – عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان، ط1، 2007، ص244.

[5] – مارتن هيدجر، مدخل إلى الميتافيزيقا، مرجع سابق، ص 20.

مطابقا لما هو موجود؟[1]؛ بهذا المعنى، لا يفكّر هيدجر في العلاقة بين الإنسان والعالم كعلاقة تقابُل بين ذات وموضوع، بل بوصفها انفتاحًا أصليًا وانكشافًا للوجود لذا يستخدم هيدجر مصطلح "الدازاين" للدلالة على هذا المعنى؛ فالإنسان بوصفه دازاين (Dasein) له دلالتان: الدلالة الأولى عامة يعني في القاموس الألماني الكائن الحاضر أو الكائن هنا"[2]، فتترجم كلمة الـ da "هنا" في "Dasein" كظرف مكان.

أما الدلالة الثانية خاصّة، لا يدلّ عند هيدجر على مكان معيّن، إنّ الـ da عند بعض القارئين لهيدجر"هي في الواقع المنفتح بواسطة انفجار الإنسان Irruption "[3]، والدازاين لا تعني عند هيدجر الإنسان، بل الوجود الذي يعنى بفهم الوجود".

ويميّز هيدجر بوضوح في كتابه " الكينونة والزمان " sein und zeit بين الدازاين والإنسان بقوله: "ليس الانسان إنسانا إلا من خلال الدازاين الذي فيه " فالدازاين إذن ليس ذاتًا تُواجه عالمًا خارجيًا، إنما هو الانفتاح الممكن للإنسان على العالم Welt حيث "يعرف الدزاين كوجود في العالم"[4]؛ وهذا الانفتاح على معنى الوجود سابق عن كل تمثّل أو تخيّل.

ومن هنا يتحوّل الإشكال، فبدل أن نطرح السؤال كما عند باشلار، حول كيف تلتقي الأضداد داخل التجربة الشعرية؟ يُصبح السؤال الهيدجري: بأيّ معنى يكون هناك شعر أصلًا؟ وبأيّ معنى يمكن للخيال أن ينكشف، لا بوصفه نشاطًا نفسيًا، بل كإحدى طرائق انفتاح الوجود نفسه؟

---

[1] – عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، مرجع سابق، ص 244.

[2] – فيصل لكحل، الدازاين بين سؤال الكائن والكينونة "قراءة في مؤلف "الكينونة والزمان" لمارتن هيدغر"، مجلة التربية والإبيستمولوجيا، العدد 9، 2015، ص 2.

[3] – المرجع نفسه، ص 2.

[4] – المرجع نفسه، ص 3.

إن أهم ما أنجزه هيدجر ليس فقط أنّه أعاد سؤال الوجود المنسيّ، بل كشف عن أُفق جديد لفهم العلاقة بين الإنسان والعالم، أُفق يتجاوز منطق التقابل بين الذات والموضوع، كما يتجاوز أيضا الفهم السببي الأداتي الذي يُهيمن على التصوّرات الحديثة.

ويتجلّى هذا الأفق في نقده للتصوّر الأداتي للتقنية، حيث يبيّن هيدجر: " أنّ التصوّر الأداتي للتقنية رغم صحّته لم يكشف لنا بعدُ عن ماهيتها لكي نسير نحوَها أو على الأقل لنقترب منها"[1]؛ لأن هذا التصوّر ظلّ مُنحصرا في اعتبار التقنية مجرّد وسيلة لإنتاج نتائج.

وانطلاقا من هذا النقد يُسائل هيدجر الطّابع الأداتي ذاته: "ما معنى الوسيلة والغاية؟ تعني الوسيلة ما به نُنجز ونحصلُ على شيء ما، أما ما يَنتج عن هذا الإنجاز يسمّى عادة علّة"[2]؛ غير أنّ هيدجر ينبّه إلى أنّ: "الشيء الذي بواسطته يكون شيء آخر قد أنجز لا يكون وحده كافيا ليسمّى علّة"، إذ أنّ "الغاية التي بموجبها تتحدّد طبيعة الوسائل هي أيضا تعتبر بمثابة علّة"[3]، وهكذا حيثما: "تصبح الغايات موضعَ بحث ، والوسائلُ موضعَ استعمال ، وحيث تكون الأداتية سائدة هنا أيضا تسود العلّيّة"[4]؛ لكنّ هيدجر من خلال هذا التحليل لا يهدف إلى تثبيت الفهم السّببي للعلّة ، بل إلى مساءلته، لذلك يعود إلى التصوّر اليوناني للعلّيّة كما صاغها أرسطو عبر نظرية العلل الأربعة، ولنأخذ مثال الكأس المصنوعة من الفضّة التي تُعدّ للقربان الذي هو عيد ديني، في هذا المثال يوضّح فيه هيدجر كيف تتضافر العلل الأربعة، فالعلة المادية (المادة التي يُصنع

---

[1] – مارتن هيدجر، التقنية–الحقيقة–الوجود، تر: محمد سبيلا و عبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، د،ط، ص 48.

[2] – المرجع نفسه، ص 48 .

[3] – المرجع نفسه، ص 48 .

[4] – المرجع نفسه، ص 48 .

بها كأس الفضة)، والعلة الصورية (شكل الكأس)، والعلة الغائية (الغاية التي تحدّد مادة وشكل الكأس الذي نريده)، والعلة الفاعلة (الصائغ الفاعل في انتاج الكأس)[1].

ويتساءل هيدجر هنا عن العلّيّة، ما المقصود بكلمة "علّة"؟ لماذا هناك بالتحديد أربع علل؟ وما الذي يجعل هذه العلل الأربعة متضامنة الواحدة تلو الأخرى؟ يوضّح هيدجر المعنى الصحيح لكلمة "علّة" بأنها لا تعني عند اليونان "ما يُحدث أثرا"، بل تعني "الفعل الذي يستجيب لـ"؛ أي ما يكون مسؤولا عن حضور شيء ما.

إنّ هذه الأنماط الأربعة ليست أسبابا تعملُ وفق تسلسل خطّي، بل تُشكّل وحدةً مترابطة ومتضافرة تجعل الشيء حاضرا أمامنا، تُعبّر عن الظهور، أي إخراج شيء من اللاّحضور إلى الحضور، ويستلهم هيدجر في هذا السياق مقولة أفلاطون في المأدبة: "كلّ إتيان بـ "أيّا كان" يمرّ ويتقدّم من اللاّحضور إلى الحضور هو إنتاج"[2]؛ وإذا أخذنا كلمة الإنتاج بمعناها العميق فإنها لا تعني فعلا سببيا يُحدث نتيجة، وإنما تدلّ على إحضار شيء من الخفاء إلى الحضور؛ أي إلى ما يُطلق عليه هيدجر "الانكشاف" Unverborgenheit ، فالإنتاج هو ما يُتيح للشيء أن يظهر ليس نتيجة لفعل سببي فقط، بل ضمن وحدة تضافُر تجعل الكائن حاضرا أمامنا، وبالتالي فإن ماهية التقنية كما هي ماهية الوجود لا تُفهم ضمن منطق العلّة والنتيجة، بل ضمن أُفق الانكشاف والظهور[3]؛ وإذا كان تفكير هيدجر في التقنية والوجود قد أتاح لنا فرصة إعادة التفكير في اختزال الحقيقة في منطق العلّيّة والنتيجة، وفتح أفق الانكشاف كنمط تاريخي لظهور الموجود، فإنّ هيدجر بعد هذا التحليل لا يقدّم تصوّرا حول تلاقي الأحداث عند غياب الروابط السببية و حضور المعنى، فصحيح أن هيدجر بيّن محدودية الفهم السّببي، لكنّه يتوقّف

---

[1] – مارتن هيدجر، التقنية–الحقيقة–الوجود، مرجع سابق، ص 49.

[2] – المرجع نفسه، ص 54.

[3] – المرجع نفسه، ص 54.

–فيما يبدو لنا– عند حدود الوصف الأنطولوجي للانكشاف، دون أن يتطرّق إلى ظواهر زمنية تُظهر تلاقي ما هو نفسي مع ما هو واقعي، وهذا ما يُحيلنا إلى مفهوم التزامن Synchronicité عند كارل كوستاف يونغ.

2– التزامن Synchronicité بين الصدفة والمعنى:

1.2– البدايات الأولى لفكرة التزامن عند يونغ:

كانت بداية اهتمام يونغ بالصّدف ذات المعنى ما بين سنة 1898 إلى 1899 وهو ابن ثلاث وعشرين، وقع حدثان كانا لهم الدور الأبرز في اهتمامات يونغ اللاحقة، فأمّا الحدث الأول فإنه كان مع والدته في بيت العائلة جالسين في غرفة الطعام وفجأة ودون تدخل مادّي أو بشري تحطّمت طاولة خشبية مستديرة من البلّوط الصلب إلى نصفين، تلا ذلك بأسابيع قليلة حدثٌ ثانٍ حيث دخلت والدته المطبخ لتجد سكين الخبز الفولاذية مُنكسرةً ومُقطّعة إلى قطع في الدّرج، وقد رُتّبت تلك القطع وكأنّ يدا بشرية رتّبتها عمدا، فأما والدته المتدينة والمؤمنة بالخرافات اعتقدت أن هذين الحدثين يحملان معنى ما ، وأما يونغ فإنّه حاول تفسير الحدثين تفسيرا ماديا في البداية (تغيّر الرطوبة، التمدّد الحراري)، ولكنه سرعان ما أدرك عدم كفاية الأسباب المادية لتفسيرها، ثم اكتشف لاحقا أن ابنة خالته كانت تُقيم جلسات تحضير أرواح مع وسيط روحي فطلبوا منه الانضمام إليهم ليُراقب الأمر علميا ، وفعلا انضم يونغ إلى هذه الجلسات واستمرت سنتين كاملتين، وكانت مادّة أطروحته للدكتوراه الأولى بعنوان: "عن علم نفس وعلم الأمراض فيما يسمّى بالظواهر الغامضة"، دفعت هذه التجربة يونغ إلى طرح تساؤل المركزي : " كيف يُمكن

لحدث مادّي أن يحمل معنى نفسيا دون وُجود علاقة سببية واضحة" والذي ظل يرافقه في سنواته اللاحقة[1].

2.2- مفهوم التزامن:

يُقصد به "تلك التزامنات التي تفترض وُجود صلة أو رابطة فعلية بين حوادث تبدو منفصلة لا رابط بينها"[2]؛ ويرى يونغ أنّ هذه التوافقات المحمّلة بالمعنى ليس لها دلالة فقط على الشخص الذي يعيشها، وإنما قد تتجاوز ذلك، وأنّ التزامنات هي تجارب ذاتية لها أساس موضوعي، عبّر عنه يونغ " بالعالم الواحد "الذي يعدّ بمثابة أرضية مشتركة تجمعُ ميادين التجربة بين الفيزياء وعلم النفس التحليلي"[3].

يقول يونغ: "إنّ الخلفية المشتركة التي تجمع بين الفيزياء المجهرية (الميكروفيزياء) وعلم نفس الأعماق هي خلفية فيزيائية بقدر ما هي نفسية، ولذلك فهي ليست أيّا منهما، بل شيئا ثالثا، قوة باطنية حيادية لا يُقيّض لنا أن نقبض عليها إلا بالتلميح والإلماع إذ هي مُتعالية في جوهرها"[4]؛ يحدّد يونغ طبيعة التزامن بأنّ المكان الذي تبرز فيه عناصر التزامن هو اللاوعي ، ويرتبط ظهوره بالنماذج البدئية Les archétypes عن طريق اللاوعي الجمعي L'inconscient collectif، وهذه النماذج البدئية هي من جهة ظواهر واقعية في ذاتها، لكنها غيرُ مرتبطة فيما بينها برابطة سببية ، بل ترتبط بارتباط متعالي يتجاوزُ منطق الزمان والمكان.

---

[1] - C. G. Jung , Synchronicity An Acausal Connecting Principle, From The Collected Works Of C. G. Jung Volume 8 Bollingen Series Xx , First Princeton/Bollingen Paperback Edition, 1973, P7 .

[2] – ألان كومبس، مارك هولند، التزامن والأسطورة والألعبان، تر: ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2008، ص 12.

[3] – المرجع نفسه، ص 13.

[4] – المرجع نفسه، ص 13.

وحين نُدركها كحدث تزامني فإننا لا نمارس عليها قدرةً إدراكية بل نُسجل حادثة واقعية تحدُث داخل أنفسنا لذلك يقول يونغ: "إنني أؤكّد على واقع الحادث وليس على إدراكه ، وهو تصوّر يتماشى مع الفرضية التي تقول بوجود روابط لا سببية؛ أي أنه يتماشى مع تحديد للكينونة لا مكاني ولا زماني"[1]؛ وعندما يعبّر هنا بالكينونة sein فإنه يقصد بها النفس التي تشير إلى اللاوعي الجمعي ويوضّح يونغ أن هذه النفس: "قوّة غير ممتدّة لا جسما يتحرّك في الزمن (...) لا أبعاد لا مطلقا لا في المكان أو في الزمان" وإذا كانت النفس باعتبارها لاوعي جمعي غير ممتدة، واقعا متعاليا فإنها لا تخضع إلى منطق السببية الذي تخضع له الأشياء المحدّدة في المكان والزمان، وبالتالي إنّ هذا العالم الواحد حسب يونغ هو عالم محايد يقف خلف العالم الفيزيائي والنفسي على قدم التساوي[2].

يطرح مفهوم التزامن Synchronicité تساؤلا إشكاليا قد يبدو في ظاهره بسيطا لكنّه يحمل أزمة في دلالته: هل ما نُسميه "مصادفات" هي مجرّد تلاقيات عمياء للأحداث بمثابة خلط وتوزيع أوراق اللعب، أم أنّ بعض هذه الحوادث ذات معنى ومغزى يتجاوز منطق الصدفة البحتة؟

من بين الأمثلة الكلاسيكية التي تُستحضر في هذا السياق سلسلة الحوادث التي وقعت للفرنسي "ديشان " Duchamp والتي يصعب ردّها إلى مصادفة بسيطة، فقد حدث أن زار عائلته ضيف اسمه "فورغيبو" زارهم في بيتهم وقدّم له حلوى الخوخ، بعدها بسنوات يدخل ديشان مطعما لا يعرف مالكه ويطلب حلوى الخوخ ليجيبه النادل بأنها نفدت ويشير إلى صاعب المطعم بأنه هو السبب وكان ذلك المالك هو فورغيبو نفسه، وبعدها بسنوات

[1] – ألان كومبس، مرجع سابق، ص 14 .

[2] – المرجع نفسه، ص 14 .

كان ديشان في مأدبة عشاء يسرد مواقفه السابقة مع فورغيبو ويخبرهم بأن المأدبة لا ينقصها إلا هذا الشخص ، فيطرق الباب ويقوم ديشان لفتح الباب فإذا الطارق هو فورغيبو نفسه ، قد أصبح عجوزا ضيّع طريقه ودخل إلى المكان الخطأ[1].

إذا قمنا بتأويل مثل هذه المصادفات بأنها صدفة عمياء بمثابة خلط وتوزيع كما يحصل في لعبة الورق سنجد أنفسنا أمام سؤال إشكالي آخر لا يقلّ إشكالية عن الأول وهو: لماذا يتكرر حدُوث هذا النمط من المصادفات؟ ولماذا يتّخذ شكلا سرديًا متماسكًا؟ هنا يتبن أن تفسير " الصدفة المحضة " تفسير ساذج وبالتّالي يُصبح من المشروع البحث عن نمط آخر للفهم.

3.2- التزامن كحدث ذي دلالة شخصية:

يرى يونغ أن بعض الحوادث المتزامنة قد تحمل معنى وقد يكون معنى شخصيا، بمعنى قد تبدوا مصادفة في الظاهر، ولكنها تحمل دلالة لها علاقة بالبنية النفسية للذات المعنيّة في باطنها ، وكمثال على ذلك ما حصل مع عالم النفس السويسري كارل كوستاف يونغ وموقف الخنفساء والمريضة المعالَجة والتي كانت تسرد حلما على يونغ حول الخنفساء الذهبية المصرية، يقول يونغ: "بينما كانت تسرد هذا الحلم على مسامعي كنت جالسا وقد أدرت ظهري إلى النافذة الموصَدة، وفجأة سمعت صوتا ورائي، صوتُ نقرٍ خفيف، وحين التفتّ رأيت حشرة طائرة تلطِم زجاج النافذة من الخارج ففتحتُ النافذة وأمسكت بهذا المخلوق وهو يطير إلى الغرفة ، كانت خنفساء شديدة الشّبه بالخنفساء الذهبية مما نجده في مناطقنا "[2].

---

[1] – ألان كومبس، مارك هولند، مرجع سابق، ص8.

[2] – المرجع نفسه، ص، ص11-12 .

يرمز هذا النوع من الخنفساء إلى الانبعاث في الأساطير المصرية، بالنسبة ليونغ كان هذا الحدث من الأمور اللاعقلانية التي وقعت في نفس الوقت الذي كان يُعاني يونغ مع هذه المريضة إذْ فشل طبيبان نفسيان في علاجها، وذلك لطبيعة شخصية المريضة والتي كانت تتميّز بالعناد وتصوّرها عن الواقع كان جامدًا، وكانت ترفض تماما الاقتناع بأمر آخر، كان ظهورُ هذه الخنفساء في حلمها حسب يونغ علامةً على تقدم العلاج عندها، وكان ظهور الحشرة في الواقع بمثابة تحطيم تصوّر المريضة للواقع وأسهمت في تقدّم العلاج.

3- لوفغانغ باولي وكارل كوستاف يونغ " لقاء الفيزياء بعلم النفس ":

باولى فولفغانغ Wolfgang Pauli ولد سنة 1900 وتوفي سنة 1958، هو فيزيائي نظري ومُفكر عميق، في مراهقته كتب ثلاث أوراق بحثية مُتعمقة حول النسبية العامة حظيت بتقدير كثير من علماء الرياضيات كهيرمان ويل Hermann Weyl، أُعجب أرنولد سومرفيلد Arnold Sommerfeld أحد الخبراء في نظرية الكم القديمة بمعرفة باولي الرياضية وبصيرته الفيزيائية ، كلّفه بكتابة مقال مراجعة للنسبية لمجلة العلوم الرياضية وهو ابن عشرين سنة، حينما سلَّم عمله هذا في شكل مخطوطة تزن ثلاثة أرطال كتب ماكس بورن Max Born إلى أينشتاين Einstein مادحًا: "هذا الشاب الصغير ليس ذكيّا فحسب بل مجتهد أيضا"، ليشيد أينشتاين بعدها بباولي بقوله: "من يدرس هذا العمل الناضج والمؤلّف ببراعة لن يُصدّق أن مؤلفه شاب يبلغ من العمر واحد وعشرين عاما، لا يعرف المرء ما الذي يجب أن يعجب به أكثر: الفهم النفسي لتطور الأفكار، دقة

الاستنتاج الرياضي، البصيرة الفيزيائية العميقة، القدرة على العرض المنهجي الواضح، المعرفة الأدبية، اكتمال الحقائق، أم عدم قابلية النقد للخطأ"[1].

في عام 1921 تحصّل باولي على درجة الدكتوراه من جامعة ميونيخ في موضوع يتعلق بنظرية الكم العميقة ، في عام 1924 تحصّل على درجة الأستاذية من همبورغ، وفي عام 1925 اكتشف باولى مبدأ الاستبعاد Pauli exclusion principle، شغل منصب أستاذ كرسي في الفيزياء النظرية في المعهد الفيدرالي السويسري للتكنولوجيا في زيورخ[2]، يعدّ باولي إلى جانب نيلز بور Niels Bohr، وهيزنبرغ Heisenberg، وديراك Dirac من المبدعين الأساسيين لنظرية الكم ونظرية الحقل الكمومي النسبي، كان مفتونا بشدة بالعدد البنيوي الدقيق 1/137 وظل افتتانُه بهذه الرقم يرافقه طوال حياته.

في أوائل الثلاثينيات مرّ باولى بأزمات متتالية بداية بتحيّزه العقلاني الذي كان يصفه هو نفسه بأنه مرضُه الكبير أو عصابته الكبيرة بحيث كان لديه حساسية شديدة من الخطأ، وكان متمسّكا جدّا بالدقة والمنطق العلمي بحيث لم يكن يتسامح مع نفسه ولا مع زملائه فكان ذلك يؤثر عليه ويضغط عليه نفسيا، تلا ذلك انتحار والدته عام 1927، ثم طلاقُه من زوجته الأولى 1930، أدّت هذه الأحداث المتتالية وخصوصا عقلانيته المفرطة إلى صراعات نفسية داخلية، وبنصيحة من والده طلب المساعدة من عالم النفس كارل كوستاف يونغ ، وبعد لقائهما الأول لاحظ يونغ مستوى التدريب العملي المتميّز وقدرات باولي الفكرية العالية[3].

---

[1] - Harald Atmanspacher, The Hiden Side Of Wolfgang Pauli An Eminent Physicist ‘S Extraordinary Encounter With Depth Psychology, Journal Of Consciousness Studies, ETH, Zurich, Vol 3, N° 2,1996, P1.

[2] - Ibid , p 2 .

[3] - Harald Atmanspacher, Op-Cit, p 2 .

يقول يونغ: "رأيته مليئا بالموادّ القديمة"، فقرّر يونغ أن يُجري عليه تجربته الشخصية وأن يُحافظ على هذه المواد نقيّة دون تدخّل منه، فأرسله إلى طبيبة مبتدئة بقي معها خمسة أشهر تُراقب لاوعيَه وموادّه النفسية، ثم اشتغل باولي لنفسه لمدّة ثلاثة أشهر كان فيها يراقب لاوعيه بدقة عالية، خلال خمس سنوات تم تسجيل 1500 حلم لباولي تتضمّن عددا كبيرا من الصّور النموذجية، اختار منها يونغ 400 حلم ليُوظفها في محاضراته وندواته اللاحقة سنوات 1935، 1936، 1937، كان يونغ خلالها يُخفي هويّة باولي الحالِم فكان يستخدم عبارات مبهمة (شاب متعلم، رجل مشهور، عالم)، في عام 1934 أنهى باولي تحليله مع يونغ ، وتزوج مرّة أخرى، ولكن يونغ استوقفته أحلام باولي فطلب منه أن يُواصل تسجيل أحلامه وتفسيرها ظلّ باولي على اتصال مع أينشتاين لمدة خمس سنوات يتبادل معه الحوارات، ومع عدة شخصيات كبرتراند راسل، تحصّل سنة 1945 على جائزة نوبل عن مبدأ الاستبعاد، أُصيب باولي بمرض السرطان وتوفي بعد ذلك بمستشفى في غرفة تحمل رقم137 سنة 1958 بزيورخ[1].

4- التزامن بين النفس والمادة:

يرى يونغ أن النماذج البدئية ليست مجرّد صور نفسية بل بُنى متعالية سابقة على التجربة الفردية، و أنّ لها جانبان مادي ونفسي، بمعنى أن النماذج البدئية هي شيءٌ واحدٌ يُعبر عن جانبين مادي ونفسي ولكن ليس بالمعنى الميتافيزيقي، لذلك اقترح يونغ فرضية التزامن، وهو سبب إنجذاب باولي إلى أطروحات يونغ؛ بحيث أنّ باولي وهو الرجل الفيزيائي العقلاني الصارم تحصُل معه أحداث لا يجدُ لها تفسيرا علميًا، وهي تبدو غير مفهومة، فإذا افترضنا أن المادّة والنفس ليسا منفصلين وأن بينهما علاقةٌ ما، وحتى نُفسر تلك الحوادث غير المفهومة لا بدّ من افتراض أن هناك علاقة غير سببية، يمكن

[1] - Ibid,, p3 .

أن نُطلق على هذه العلاقة مصطلح التزامن، وتُصبح هذه العلاقة محاولة لتفسير هذه الوقائع دون اختزالها.

يعدّ الحوار بين فولفغانغ باولي وكارل كوستاف يونغ مثالا مقبولا يحاول الجمع بين مفهومي النفس والمادّة، ضمن سياق يتمحور حول مشكلة "العلاقات النفسية الفيزيائية"[1]؛ وقد عبّر عنها باولي بقوله: "مفتاح الوضع الروحي لعصرنا"، إذا نظرنا إلى هذه العلاقة من زاوية العلوم الطبيعية الحديثة فإن هذه العلاقة تأتي في سياق الفصل الديكارتي بين النفس والمادة، غير أن باولي ويونغ قدّما مقاربات مختلفة سواء من حيث الدوافع أو الأساليب، من شأنها أن تتجاوز هذا الانقسام التقليدي وذلك عبر مجلّدهم المشترك Naturerklärung und Psyche، ناقشا فيه دور اللاوعي والنماذج الرمزية في توجيه التفكير العلمي ، واستكشفا كيفية تأثير الصور الداخلية على تطوير المفاهيم الفيزيائية والنظرية العلمية[2].

لقد حاول باولي ابراز أهمية الرموز الدينية والنموذجية كالثّالوث الديني في تفسير أفكار يوهانس كبلر Johannes Kepler حول مركزية الشمس والثلّاثية المكانية للكون، وأوضح أنّ هذه الصور ليست مجرّد تصورات فردية فحسب، وإنما تُجسّد محتويات موضوعية للنظرية العلمية التي تعكس اللاوعي الجمعي عند يونغ.

وفي المقابل يرى باولي أنّ مقارنة كبلر بمعاصِره روبرت فلود Robert Fludd يُشير إلى أنّ الرموز الرباعية عند فلود أضافت أبعادا نوعية وتكاملية لتصورات كبلر العلمية، على الرغم من الانتقادات التي وُجّهت لرؤى فلود والتي " اعتُبرت أحلامًا مفرطة التخمين"[3].

---

[1] - Harald Atmanspacher, Op-Cit,, p 8 .

[2] - Ibid, p 8.

[3] – Ibid , p 8 .

إن هذه الدراسة تكشف عن كيفية تقاطع المعرفة العلمية مع العمليات النفسية الرمزية، الأمر الذي يجعل العلاقة بين النفس والمادة ليست فقط مسألة فلسفية أو رمزية، بل يمكن اعتبارها عنصرا فاعلا في تشكيل النظرية العلمية نفسها، وهو ما ينسجم مع مفهوم عبّر عنه مؤرّخو العلم بسياق الاكتشاف، ولكنها تتجاوز هذا المفهوم لمحدوديته، وتركّز بشكل صريح على المحتويات النموذجية "الموضوعية" للاوعي الجماعي عند يونغ[1].

5-مقاربات معاصرة لفكرة التزامن:

تبرز بعض المقاربات المعاصرة في مجال الإدراك الكمومي وهي محاولات لتجاوز النماذج السببية والاحتمالية الكلاسيكية في فهم السلوك الإنساني، ونحن إذ ندرج هذه المقاربات في مبحثنا هذا لا ندّعي تأسيس أنطولوجيا جديدة للواقع ، وإنما نحاول تقديم مقاربة تأويلية للتزامن في حقول مختلفة .

1.5- التزامن بين علم النفس والفيزياء الحيوية:

يرى مايكل هايلاند Michael E. Hyland أن هناك علاقة محتملة بين التزامن Synchronicity والتشابك الكمومي Quantum Entanglement على مستوى البيولوجيا الجزيئية، لكنّه يؤكد على ضرورة إيجاد آلية فيزيولوجية تُبرز إمكانية هذه العلاقة وتبرر مشروعية هذا الربط علميا، وانطلاقا من ذلك، افترض هايلاند ثلاث فرضيات:

- لحدوث التشابك الكمومي بين الجزيئات البيولوجية لأشخاص مختلفين يفترض حصول تفاعل فيزيائي مباشر ولو لمرّة واحدة ينبغي، وهو ما يسمح بنشوء ترابط كمومي أوّلي.

[1] – Ibid , p 8 .

– أنّ التشابك الكمومي قد يحصل داخل خلايا الجسم البشري نفسه، وقد يمتدّ من حيث المبدأ إلى كائنات أخرى، الأمر الذي قد يفسّر ظهور خصائص فيزيائية مترابطة بين أنظمة حيوية متمايزة[1].

– أن التشابك الكمومي قد يكون له دور محتمل في بعض العمليات البيولوجية الأساسية، وعلى رأسها عمليات الانقسام الخلوي.

ولكن تبقى هناك مشكلة أساسية حسب هايلاند تتمثّل في عدم وجود آلية فيزيائية تضمن نشوء أو استمرار التشابك الكمومي بين أجسام بيولوجية مختلفة؛ إذا أخذنا بعين الاعتبار تأثيرات البيئة وفقدان التماسك الكمومي ، هذا الاشكال حاول مقاربته الباحث إيغور ليمار Igor Limar[2]؛ حيث يرى أن هايلاند قد أغفل إمكانية أن الانقسام الميوزي Meiosis قد يشكّل آلية طبيعية تُتيح نشوء ترابطات كمومية غير محلية بين أجسام مختلفة، وهو ما يمكّن من توفير إطار تفسيري لبعض ظواهر التزامن.

ويُعرَّف التشابك الكمومي Quantum Entanglement بأنه حالة ميكانيكية يكون فيها وصف الحالة الكمّية لجسمين أو أكثر مترابطًا بشكل غير محلّي؛ بحيث تظهر ارتباطات بين خواصّهما الفيزيائية حتى وإن كانا متباعدين تفصلهما مسافات كبيرة[3].

وانطلاقا من هذا التعريف اقترح بعض الباحثين أنّ هذه الظاهرة يمكن استخدامها في إطار تأويل بعض أشكال التزامن بين العمليات العقلية لدى أشخاص مختلفين دون

---

[1] - Igor V. Limar, Carl G, Jung's Synchronicity and Quantum Entanglement: Schrödinger's Cat 'Wanders' Between Chromosomes, the journal NeuroQuantology, Ukraine, volume 9,issue 2 , 2011. P 4.

[2] - Igor V. Limar, Carl G, Op-Cit, p 4 .

[3] - Ibid , p 4 .

افتراض تبادل معلومات مباشرة، ممّا يشير إلى أن التزامن قد ينشأ نتيجة ارتباطات كمومية غير محلّية بين جزيئات الدماغ.

لقد أظهرت الأبحاث الحديثة في مجال البيولوجيا الكمومية وجود ظواهر كمومية في بعض الجزيئات البيولوجية، وخاصّة في الأحماض النووية DNA سواء أثناء الانقسام الفتيلي، أو الانقسام الاختزالي، ممّا يجعلنا نفترض أنّ الحمض النووي يمكن أن يكون "بمثابة ناقل مادّي للوعي" يؤدّي دورًا وسيطًا في الحفاظ على ترابطات كمومية داخل الجهاز العصبي مما يُتيح تشكيل التشابك الكمّي بين خلايا دماغية مختلفة داخل نفس الفرد، وربما بين خلايا مختلفة لأشخاص مختلفين عبر الآليات الوسيطة أثناء الانقسامات الخلوية[1]؛ ولكن من المهم التنبيه إلى أنّ هذا الطرح هو مجرّد فرضية لا ترقى إلى مستوى الإثبات التجريبي القاطع.

كما أظهرت بعض الدراسات إمكانية الحفاظ على التماسك الكمّي لفترات طويلة رغم تأثيرات البيئة من خلال التحكّم في ظاهرة الترابط، وضمن هذا السياق تُبرز الفرضية أنهّ من الممكن أن يُشكّل الانقسام الخلوي أثناء تكوّن الأمشاج Meiosis آلية لضمان التشابك الكمّي بين الحمض النووي لخلايا مختلفة، وهو ما يُقدّم إطارا تأويليا يُفسّر ظهور التزامن على مستوى الأفراد والجماعات[2]؛ وبالتّالي يمكن النظر إلى أن التزامن بمثابة تجلّ نفسي لمبادئ فيزيائية دقيقة –ولا يعني بذلك اختزاله في الفيزياء– حيث تعمل الجزيئات النشطة أثناء الانقسام كحلقة وصل تربط بين العمليات العصبية للوعي البشري؛ ممّا يجعل هذه العمليات العصبية متقاطعة من حيث التأويل والمعنى بالظواهر النفسية التحليلية ليونغ[3]؛ وإذا أمعنّا النظر من زاوية أعمق فإنّ الظواهر التي تتناولها ميكانيكا

[1] - Ibid , p .5
[2] - Igor V. Limar, Carl G, Op-Cit, p 6.
[3] - Ibid, p 7.

الكم لا تتوافق بأيّ شكل من الأشكال مع تصوّرنا للعالم المحيط بنا في حياتنا اليومية، وهو ما ينطبق بوضوح على مبدأ التراكب الكمومي في نظرية الكم حيث يمكن لجسم من عالم الميكروكوزم Microcosm – صوريا– موجودًا في حالات متعدّدة في فضاء هيلبرت في الوقت نفسه، وقد أبرز أحد مؤسسي نظرية الكم إرفين شرودنغر Erwin Schrödinger في تجربته الفكرية الشهيرة الطابع الإشكالي لهذا المبدأ عبر نموذج القطّة التي تكون "حيّة" و "ميّتة" في الوقت ذاته[1]، وعلى الرغم من أن هذا المثال ظلّ طويلا في حدود التجربة الفكرية، إلا أنّ هناك تجارب عملية حديثة تهدف إلى تحقيق التراكب الكمومي على المستوى الماكروسكوبي.

وإذا أخذنا هذا بعين الاعتبار فإننا يمكن أن نقدّم قراءة تأويلية موسّعة كما يوردها "ليمار" في مقاله بأن بعض الباحثين يقترح أن تكون واحدة من نتائج هذه الظواهر والتي تتمثّل في وجود التشابك الكمومي بين كروموسومات الخلايا العصبية الدماغية لدى أشخاص مختلفين، قد يفسّر هذا تأويليا أنّ الوعي ليس محلّيا في دماغ فرد واحد، بل ينتمي بشكل مُتزامن إلى مجموعة من الذوات ، وهو تصوّر يقترب من أطروحات أرنولد ميندل Mindell أكثر مما يقترب من مفهوم اللاوعي الجماعي عند يونغ[2].

2.5– مقاربة التزامن والنمذجة الرياضية Modélisation mathématique:

يقدم كلا من كاتارينا موريرا Catarina Moreira وأندرياس فيشرت Andreas Wichert من خلال مقالهما المعنون ب " مبدأ التزامن في ظل الاستدلالات الاحتمالية الكمية الاحتمالية " The Synchronicity Principle under Quantum Probabilistic Inferences نموذجا رياضيا بديلا يتمثّل في: "شكل جديد من شبكة بايزية (*) كمومية

[1] - Ibid, p 8.

[2] - Igor V. Limar, Carl G, Op-Cit Ibid , p 8 .

(*) يمكن تعريف شبكة بايزية على أنها رسم بياني موجه غير متسلسل تمثل فيه كل عقدة متغيراً عشوائياً وتمثل كل حافة تأثيراً سببياً مباشراً من العقدة المصدر إلى العقدة الهدف (التبعيات الشرطية).

لنمذجة الأنظمة لاتّخاذ القرارات البشرية"[1]؛ ينطلقان من ملاحظة أنّ: "الأنظمة الاحتمالية الحالية لا تستطيع إجراء تنبّؤات موثوقة في الحالات التي يتمّ فيها انتهاك قوانين الاحتمالات"[2]؛ وهي حالات "تحدُث بشكل متكرّر جدّا في الأنظمة التي تحاول نمذجة القرارات البشرية "[3]، لذلك انطلاقا من هذا الفشل يلجأ الباحثان إلى الاستدلالات الاحتمالية الكمّيّة، مستثمرين "تأثيرات التداخل الكمّي" بغرض استيعاب هذه الانتهاكات، فقد اقترحا تأويلا ملخّصه أن: "المعايير الكمّيّة يُمكن أن ترمز إلى التشابهات الدّلالية التي يمكن أن تولّد روابط غير سببية بين الأحداث"[4].

ويعترف الكاتبان بوضوح بأن هذه الاستدلالية : "مستوحاة من مبدأ التزامن ليونغ" الذي يُعرّف بأنه : "وقوع أحداث ذات معنى ولكن ليست مترابطة سببيا" بمعنى تلاقي حالة ذهنية مع حدث في العالم الخارجي دون علاقة سببية مباشرة[5]؛ غير أن هذا الطرح لا يحاول إثبات التزامن كمبدأ أنطولوجي، بل يكشف من داخل نموذج رياضي صارم عن إمكانية بناء روابط بين الأحداث على أساس المعنى المشترك لا على أساس السّبب والنتيجة، يقول أصحاب البحث: "من أجل استيعاب الانتهاكات البشرية لنظرية الاحتمالات، استلهمنا نظريات يونغ حول ترابط الأحداث غير السببية. نحن نعتقد أنه عندما يتّخذ البشر قراراتهم، فإنّ الأحداث التي يُحاولون الجمع بينها في أذهانهم تكونُ مترابطة من خلال معنى مشترك، وليس من خلال علاقات السبب/النتيجة، تمامًا كما جاء في نظرية الاستدلال التمثيلي Theory of analogical reasoning"[6].

الأمر الذي يتيح أفقا تأويليا يقارب تصوّر يونغ للتزامن بوصفه نوعا من الترابط ذي معنى يظهر عند حدود السببية الكلاسيكية، وبالتالي فإنّ هذا الطرح يفتح لنا المجال

---

[1] - Catarina Moreira and Andreas Wichert, The Synchronicity Principle under Quantum Probabilistic Inferences, NeuroQuantology, March 2015, Volume 13, Issue 1, p 2 .

[2] - Ibid, p 2.

[3] - Ibid, p 2.

[4] - Ibid, p 2.

[5] – Ibid , p 1

[6] – Ibid , p 5

لاقتراح نموذج تفسيري بديلٍ يستوعب الحوادث الإنسانية النادرة والفريدة.

خلاصة:

ممّا سبق يمكننا تلخيص نتائج الفصل في النقاط التالية:

– بعد عرضنا التاريخي لثنائية الأضداد لاحظنا أن الفكر الفلسفي ظلّ محكوما بالتّوتر بين الثنائيات: التغير والثبات، الجوهر والمادة، الذات والموضوع، العقل والمادة، بحيث لم يُلغ الصّراع بل أُعيد صياغته في أطر ميتافيزيقية ومنطقية.

– تُعتبر تجربة باشلار الشّعرية من اللحظات التّاريخية المهمّة في الفكر الفلسفي ذلك أنه أعطى للخيال مكانة أساسية، وكشف أن الصّور الشعرية والخيال المادّي إذا أصغينا إلينا وعايشناها فإنها تُظهر التقاء الأضداد (الحياة والموت، العقل والروح، الأرض والماء)، وتتنوّع الصّور داخل تجربة حالم، وأن الآليات التي تتيح لنا هذا اللقاء هو البديل الذي جاء به باشلار، وهو الظاهراتية الشعرية التتخييلية وظاهرة الرنين ورجع الصّدى.

– أنّ هيدجر أعاد قراءة العلاقة بين الإنسان والعالم متجاوزا فكرة الثنائية وناقدا لحدود السّببية، بحيث جعل الانكشاف كشرط لإمكانية الوجود هو القضيّة المركزية بدل الثنائيات التي حكمت مسار الميتافيزيقا الغربية.

– تعتبر فرضية التزامن التي اقترحها يونغ فكرة تكشف عن التوتّر القائم بين السّببية واللاسببية، بالإضافة إلى أنّه يجعلها كإطار يجمع بين الحوادث النفسية والوقائع الخارجية ممّا يُبرز تناغما بين الأضداد.

– أن تعدّد القراءات التي قمنا بها في هذا الفصل من التجربة الشعرية (باشلار) ، إلى التحليل الأنطولوجي (هيدجر)، وأخيرا مع التزامن (يونغ) فتح لنا آفاقا لتأويل الأضداد بطريقة غير سببية، حيث يمكن للإنسان فهم العلاقة بين النفس والمادّة ، المعنى والحدث كحوار تناغمي لا تختزل أحد الأضداد في الأخرى.

الخاتمة

انطلقنا في أطروحتنا من إشكالية مركزية مفادها: كيف تمثّلت الذاتُ العالَم في الخطاب الفلسفي عبر نماذجه الفكرية؟ وما أبعاد ذلك معرفيا وعلميا ورمزيا وظاهراتيا؟ وإلى أيّ مدى تكشف هذه النماذج حدود التمثّل السّببي الكلاسيكي وتستدعي أفقا تأويليا يستوعب التقاء الأضداد واللّاسببية؟

لقد كان مسارنا في هذه الأطروحة مسارا تصاعديًا عبر مقاربة تحليلية تأويلية مقارنة، حاولنا من خلالها اكتشاف كيفية تشكُّل مفهوم التمثّل من كونه أداة إبيستمولوجية لتنظيم المعرفة، إلى كونه بنية رمزية، ثم إلى أن يغدو أفقا ظاهراتيا وأنطولوجيا يكشف إمكانات جديدة لفهم علاقة الإنسان بالعالم.

توصلّنا في تحليلنا وقراءاتنا التأويلية لهذه الأطروحة إلى أن النماذج ليست فقط أدوات إبيستمولوجية تقوم بدور الوسيط بين العالم والذات ، بل هي بناءات فلسفية تأسست منذ أفلاطون ، وتجدّدت مع الفلسفة التحليلية المعاصرة مع ويليامسون وجيليفرت، فالتمثّل بمنظورهما يغدو إذن شرطا معرفيا لفهم علاقة الذات بالموضوع .

لقد كشف تحليلُنا لتصوّر كارل كوستاف يونغ أنّ التمثّل لا يُمكنه أن يعمل وحدَهُ، بل يستدعي وسيطا آخر، ليس هو المفهوم العلمي، وليس أيضا الحدس الفلسفي الخالص، هذا الوسيط هو الرّمز.

إنّ تحليلنا للتمثّلات الرمزية عند يونغ بداية من كيفية تشكّل النماذج البدئية الرمزية، وكيف تترسّخ في اللاوعي الجمعي، وكيف يُمكن للأسطورة والرموز أن تعكس تداخل الأضداد الكونية والنفسية من الأنيما والأنيموس اليونغيين إلى مفاهيم الين واليانغ الصّينية، أظهر لنا أن النفس الإنسانية لا تعمل بمعزِل عن عالمها الرمزي والثقافي ، وأن الصّور والرموز تدخل أساسا في بنية الفكر والإحساس والتجربة، ممّا يمكّننا من اعتبارها أدوات تفسيرية لفهم الذّات والعالم في آن واحد.

توصّلنا أيضا إلى أنّ كارل كوستاف يونغ وعن طريق اللاوعي الجمعي والنماذج البدئية أسهم في إعادة قراءة و التفكير في الأحلام والرموز والأساطير، فانتقل التمثّل من كونه عملية معرفية إلى أن أصبح بنية رمزية أسطورية، وعلى الرغم من أهمّية وعمق هذا التحليل الرمزي والأسطوري ليونغ، إلا أنه ظلّ منهجيا مرتبطا بإطار سيكولوجي تحليلي، مما جعل النماذج الرمزية تفتقر إلى خبرة إبداعية وجمالية.

لقد كان انتقالنا إلى الخيال الأدبي مركزيا في أطروحتنا، حيث يمثّل هذا الانتقال انعطافا حاسما من النماذج الرمزية والأسطورية كمجال نفسي إلى نماذج الخيال في مجال الأدب ، ومن منطق التفسير السّببي إلى منطق المعايشة الظاهراتية؛ حيث أسّس غاستون باشلار ظاهراتية تخييلية تجاوز من خلالها المدارس السيكولوجية تجعل الخيال قوّة أنطولوجية خلّاقة ليست مرآة عاكسة للواقع، بقدر ما تُعيد تشكيله عن طريق الصّور الشعرية ونماذج الخيال المادّي الأربعة، من خلال معايشة المادّة ، لا من تمثّلها العقلي أو تفسيرها النفسي.

وهنا ينعطف باشلار بالخيال من كونه مُلحقًا تابعًا للإدراك أو الذّاكرة كما كان سائدا في الفلسفة القديمة، بل كطاقة أنطولوجية مُبدعة تُنتج الصّور، وإلى كونه مبدأ يكشف علاقة الإنسان بالعناصر المادّية والعالم.

غير أنّ تحليلنا لنماذج الخيال المادّي الشّعري (الماء، التراب، الهواء، النار) عند باشلار كشف لنا أنّ الصّور الشعرية لا تُنتج وفق مسارٍ خطّي أو سببي، بل ضمن جدل ديناميكي مفتوح ، تتحاور فيه الثنائيات والأضداد (الصلب/اللّين، الصّعود/السّقوط، الانطواء/الانفتاح)، دون أن تُلغي إحداها الأخرى.

إنّ هذا التلاقي بين الأضداد شعريا مع أنه يتميّز بغناه الجمالي وقّوته الإبداعية إلّا أنّه ظلّ يطرح سؤالا لم يتمّ الفصل فيه بعْد: هل يمكن لتلاقي الأضداد بين النفس

والمادّة، والمعنى والحدث أن يتجاوز المجال الشّعري ليُصبح أفقا أنطولوجيا تأويليا غير سببي؟

انطلقنا من هذا السّؤال إلى توسيع مجال التّحليل عن طريق مساءلة منطق الصّراع بين الأضداد والسّببية الخطّية ، واقترحنا مفهوم التناغم كنمط جديد لفهم التقاء الثنائيات، ولقد كان مفهوم التزامن عند كارل كوستاف يونغ وخصوصا تقاطعه مع فيزياء الكم – من حيث الجانب التأويلي – مجالًا يدفعنا إلى إعادة التفكير في الحدث بوصفه حاملاً للمعنى دون أن يكون نتيجة لعلّة سببية مباشرة.

وهكذا أعدْنا طرح علاقة النفس والمادّة من خلال التزامن، ومحاولة فهمها ليس وفق منطق الاختزال أو التركيب الجدلي، بل باعتبارها مجالا للتلاقي يحمل بعدا تأويليا، بحيث يتقاطع المعنى والحدث في أفق غير سببي.

إنّ العلاقة بين هذه الأبعاد الثلاثة: المعرفية العلمية ثم الرمزية الأسطورية وأخيرا الظاهراتية ليست منفصلةً تماما عن بعضها، بل يربطُ بينها خيط ناظم يجعل هذه المستويات متداخلةً ومتشابكةً.

وفي تقديرنا أنّ ما ساهمت هذه الأطروحة في إضافته للقراءات التأويلية للخيال، كون هذا الأخير ليس مجرّد وسيط أو ملحق بالملكات الذهنية الأخرى؛ بل هو في الحقيقة مبدأ تأسيسي يسمح لنا بإعادة فهم الانسان والطبيعة.

بالإضافة إلى إعادة التفكير في مفهوم الخيال والنماذج، وأن ننقل ذلك من مستوى التمثّلات الذهنية إلى مستوى أن تكون مبادئ تكشف وتسمح بفهم الإنسان والعالم خارج المنطق التراتبي والجدل الصّراعي بين الذات والموضوع، وذلك ضمن أفق للتأويل يدمج المعرفي والرمزي والجمالي والأنطولوجي.

لا نّدعي من خلال هذه الأطروحة أننا نقدّم تفسيرا علميا للتزامن، ولا بناء نموذج فيزيائي مكتمل، وإنما نقترح مقاربة تأويلية فلسفية تسمح بالتفكير في اللاّسببية باعتبارها مجالا يفتح لنا آفاقا للفهم، لا نزعم أنه بديل عن العلم، ولا نقيضا له.

كما يمكن القول أنّ قراءتنا التأويلية كشفت إمكانية بناء جسر بين العلم والفلسفة والتحليل النفسي والشعر من خلال مفهوم الخيال.

ومن هذا المنطلق تفتح دراستنا آفاقا بحثية مستقبلية، من بينها تعميق الحوار بين فلسفة الخيال والعلوم المعاصرة، وتوسيع المقارنة بين التصوّرات الظاهراتية لدى باشلار وبول ريكور.

بالإضافة إلى دراسة إمكانات التقاطع بين مفهوم التزامن والتجارب الروحية والفلسفية غير الغربية، خصوصا في التصوف الفلسفي.

كما نقترح أيضا التفكير في تأسيس نموذج أنطولوجي تأويلي يستوعب الحوادث غير السّببية والتي لم يستطع المنطق السّببي تفسيرها، وخصوصا مع المحاولات النقدية الإبيستمولوجية التي يقدّمها كوين Quine ودفيد بوم David Bohm من خلال فكرة الكلّية Holism، ونظرية النظام الضمني Implicate Order Theory.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

- **المصادر باللغة العربية:**

1) غاستون باشلار:

- تكوين العقل العلمي "مساهمة في التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية"، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1982.
- النار في التحليل النفسي، تر: نهاد خياطة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982.
- جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984.
- شاعرية أحلام اليقظة "علم شاعرية التأملات الشاردة"، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.
- الماء والأحلام " دراسة عن الخيال والمادة "، تر: علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007.
- الأرض وأحلام يقظة الإرادة "بحث في خيال القوى"، تر: قيصر الجليدي، دار الثقافة والسياحة، أبو ظبي، ط1، 2018.

2) كارل كوستاف يونغ:

- البنية النفسية عند الإنسان، ترجمة نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية– سوريا، (د.ط).
- دور اللاشعور ومعنى علم النفس الحديث، تر: نهاد خياطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط1، 1992.

- البنية النفسية عند الإنسان، تر: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا، (د.ط)، 1994.
- الإنسان ورموزه "سيكولوجيا العقل الباطن"، تر: عبد الكريم ناصيف، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 2012.
- النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، تر: متيم الضايع، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2016.
- أعماق الأنثوي، تر: إسماعيل زين العابدين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2024.

- **المصادر باللغة الأجنبية:**

3) C. G. Jung , Synchronicity An Acausal Connecting Principle, From The Collected Works Of C. G. Jung Volume 8 Bollingen Series Xx , First Princeton/Bollingen Paperback Edition, 1973.
4) C. G. Jung, ‘‘Active Imagination‘‘, ed. Joan Chodorow, Princeton University Press, 1997.
5) Gaston Bachelard, L’Air et les songes: Essai sur l’imagination du mouvement, Librairie José Corti, Paris, 1943.

ثانيا: المراجع

- **المراجع باللغة العربية:**

6) إدموند هوسرل، أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية، تر: إسماعيل مصدق، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2008.

7) إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، تر: فتحي إنقزو، المنظمة العربية للترجمة، بيروت– لبنان، ط1، 2007.

8) إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، تر: فتحي إنقزو، المنظمة العربية للترجمة، بيروت– لبنان، ط1، 2007.

9) آرثر شوبنهاور، العالم إرادة وتمثّلا، تر: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة " المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، 2006.

10) آرثر شوبنهاور، العالم إرادة وتمثّلا، تر: فؤاد زكرياء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1994.

11) أرسطو طاليس، كتاب النفس، تر: أحمد فؤاد الأهواني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2015.

12) آرمسترونغ، تاريخ الفلسفة القديمة، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2009.

13) أفلاطون "المحاورات الكاملة "، تر: شوقي داود تمراز، دار الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994.

14) أفلاطون "المحاورات الكاملة"، تر: شوقي داود تمراز، دار الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994.

15) أفلاطون "فيدون" في خلود النفس، تر: عزت قرني، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2001.

16) أفلاطون، في الفضيلة "محاورة مينون"، تر: عزت قرني، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001.

17) أفلوطين، التاسوعات، تر: فريد جبر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997.

18) ألبير كامو، أسطورة سيزيف، تر: أنيس زكي حسن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1، 1983.

19) ألكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، تر: منذر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 2005.

20)إمانويل كانط، نقد العقل المحض، تر: غانم مهنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013.

21)إمانويل كانط، نقد العقل المحض، تر: غانم مهنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013.

22)أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998.

23)توماس كون، بنية الثورات العلمية، تر: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت–لبنان، ط1، 2007.

24)جمهورية أفلاطون، تر: فؤاد زكرياء، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004.

25)جوستاين غاردر، عالم صوفي "رواية حول تاريخ الفلسفة "، تر: حياة الحويك عطية، دار المنى، د.ط، 2002.

26)جينيفر جوزيتي – فرينسي، الخيال مقدمة قصيرة جدا، تر: عبد الفتاح عبد الله، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط1، 2025.

27)ديف روبنسون، جودي جروفر، أقدم لك أفلاطون، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة "المشروع القومي للترجمة "، مصر، 2001.

28)رينيه ديكارت، التأملات في الفلسفة الأولى، تر: عثمان أمين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009.

29)زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، دار مصر للطباعة، مصر، ط3، 1984.

30)ستيفن أف ووكر، يونغ واليونغيون وتشريح الأساطير، تر: جميل الضحاك، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2009.

31)سعيد بوخليط، المتخيل والعقلانية "دراسات في فلسفة غاستون باشلار "، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

32)عادل مصطفى، كارل بوبر مائة عام من التنوير، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط1، 2002.

33)عبد المنعم الحفني، المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، دار نوبيليس، بيروت– لبنان، ط1، 2005.

34)عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان، ط1، 2007.

35)فتحي المسكيني، الهجرة إلى الإنسانية، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط1، 2024.

36)فرانكفورت جون ولسون، ما قبل الفلسفة " الانسان في مغامرته الفكرية الأولى، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1980.

37)فرج عبد القادر طه وآخرون ، معجم علم النفس والتحليل النفسي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، ط1 ، دس.

38)فريدريك كوبلستون، تاريخ الفلسفة المجلد الأول (اليونان والرومان)، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

39)فريديرك نيتشه، غسق الأوثان "أو كيف نتعاطى الفلسفة قرعا بالمطرقة"، تر: علي مصباح، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2010.

40)كارل بوبر، عقم المذهب التاريخي "دراسة في مناهج العلوم الاجتماعية "، تر: عبد الحميد صبرة، دار المعارف، الإسكندرية، ط1، 1959.

41)مارتن هيدجر، التقنية–الحقيقة–الوجود، تر: محمد سبيلا و عبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، د،ط.

42)مارتن هيدجر، الكينونة والزمان، تر: فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت–لبنان، ط1، 2012.

43) مارتن هيدجر، مدخل إلى الميتافيزيقا، تر: عماد نبيل، دار الفارابي، بيروت–لبنان، ط1، 2015.

44) ماكس شابيرو – رودا هاندريكس، معجم الأساطير، تر: حنا عبود، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، سوريا، ط3، 2008.

45) محمد عناني، علم النفس التحليلي عند كارل كوستاف يونغ دراسة ومعجم، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط1، 2022.

46) محمد لطفي جمعة، مائدة أفلاطون " كلام في الحب "، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط1، 2017.

47) محمد محمد قاسم، كارل بوبر نظرية المعرفة في ضوء المنهج العلمي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 1982.

48) مصطفى حلمي، الإسلام والأديان "دراسة مقارنة"، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان، ط1، 2004.

49) مها عيسا فتاح العبد الله، تأويل الأسطورة في كتابات أفلاطون، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2016.

50) ميشال بورودو، أوغست كونت، تر: موقع حكمة، موسوعة ستانفورد للفلسفة، الولايات المتحدة، 2022.

51) نورة فريدة غيوة، إتجاهات وشخصيات في الفلسفة المعاصرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة–الجزائر، ط1، 2002.

52) هنري برغسون، التطور الخلاق، تر: محمد محمود قاسم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015.

53) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، دار تواصل للطباعة والنشر والتوزيع، مكتبة التقوى ناشرون للطبع والنشر والتوزيع، مصر، 2020.

- **المراجع باللغة الأجنبية:**

54) Axel Gelfert, How to Do Science with Models A Philosophical Primer , SpringerBriefs in Philosophy, Switzerland, 2016 , p 91 .
55) Catarina Moreira and Andreas Wichert, The Synchronicity Principle under Quantum Probabilistic Inferences, NeuroQuantology, March 2015, Volume 13, Issue 1.
56) Harald Atmanspacher, The Hiden Side Of Wolfgang Pauli An Eminent Physicist 'S Extraordinary Encounter With Depth Psychology, Journal Of Consciousness Studies, ETH, Zurich, Vol 3, N° 2,1996,
57) Igor V. Limar, Carl G, Jung's Synchronicity and Quantum Entanglement: Schrödinger's Cat 'Wanders' Between Chromosomes, the journal NeuroQuantology, Ukraine, volume 9,issue 2 , 2011.
58) Julian Koch, The "Urbild" of "Einbildung": The Archetype in the Imagination in Eighteenth- Century German Aesthetics, Journal of the History of Ideas , University of Copenhagen , Pennsylvania, Volume 82, Number 4, January 2021.
59) Kant (E), Critique de la raison pure, Ed. Flammarion, Gaunier, Paris, 1976.
60) Margolin Jean-Claude, Bachelard Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Paris, 1983.
61) Michal Blay, Larousse grand dictionnaire de la philosophie, CNRS, Paris, 2003 .
62) Michel Mansuy, Gaston Bachelard et les éléments, Librairie José Corti, Paris, 1967.
63) Nicolas, Florence, L'expérience poétique chez G. Bachelard et M. Heidegger, Cahiers Gaston Bachelard, N° 1, Dijon, 1998.
64) Orrin F. Summerell, "The Theory of the Imagination in Schelling's Philosophy of Identity," Idealistic Studies Journal United States, Philosophy Documentation Center, Duquense University, Vol 34, N°1, 2004.
65) Ralph Freedman, Life of a Poet: Rainer Maria Rilke, Northwestern University Press, 1998.
66) Timothy Williamson, Model-Building in Philosophy: The Problem of Philosophical Progress, in Russell Blackford and

Damien Broderick (eds), Philosophy's Future , John Wiley & Sons, Inc, USA, 2017.

ثالثا: المعاجم والموسوعات

67) أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت– باريس، ط2، 2001.

68) جان لابلانش، بونتاليس ، معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر: مصطفى حجازي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط1 ، 1985.

69) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت– لبنان، ط1 ، 1982.

70) جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 3، 2006.

71) عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 1984.

72) عبد المنعم الحفني، المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، دار نوبيليس، بيروت– لبنان، ط1، 2005.

73) نبيل موسى، موسوعة مشاهير العالم " أعلام علم النفس وأعلام التربية والطب النفسي والتحليل النفسي، دار الصداقة العربية، بيروت، ط1، 2002.

رابعا: المجلات

74) أحمد عويز، تأويل دلالات النار عند باشلار، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، كلية التربية، العراق، العدد 18، 2016.

75) خليدة زكاري، إشكالية التحليل النفسي عند كارل بوبر، مجلة دراسات فلسفية، جامعة الجزائر، المجلد 10، العدد 10، 2014.

76) عامر محمد حسين، الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة "المولوية أنموذجا"، مجلة بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 4، العدد 3.

77) عبد الحق بولخراص، موقع الروح الشاعرة من الروح العلمية عند غاستون باشلار، مجلة العلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة قسنطينة 2، المجلد 7، العدد 2، جوان 2021.

78) فيصل لكحل، الدازاين بين سؤال الكائن والكينونة "قراءة في مؤلف "الكينونة والزمان" لمارتن هيدغر"، مجلة التربية والإبيستمولوجيا، العدد 9، 2015.

79) محمد أحمد طجو، غاستون باشلار "فلسفة بوجهين"، مجلة الآداب العالمية، المجلد 40، العدد 170، إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2017.

80) محمد سليمان حسن، جون لوك "رسالة في الفهم البشري"، مجلة المعرفة، سوريا، العدد 371، أغسطس 1994.

81) محمد طواع، كانط ومنزلة الخيال، مجلة فكر ونقد، منبر الدكتور محمد عابد الجابري، المغرب، المجلد 04، العدد 33، سبتمبر 2000.

82) منير بهادي، الجسد بين التواجد والإيقاع في الرقص الصوفي، مجلة التدوين، جامعة وهران 2، الجزائر، المجلد 6، العدد 2، 2014.

83) نسيمة زمالي، الرقصة الصوفية المولوية والتأسيس لمسرح الصورة وسينوغرافيا المسرح، مجلة جماليات، جامعة العربي التبسي، تبسة، المجلد 8، العدد 1، 2021.

84) نورية خالف، منهج التأويل في العلوم الإنسانية عند دلتاي، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة–الجزائر، المجلد 12، العدد 1، 2024.

85) حمدي شهرزاد، الوضعية المنطقية وهاجس توليد المعنى من لغة الميتافيزيقا المفرغة إلى لغة الفيزيقا المشبعة "دراسة تحليلية نقدية"، مجلة استغراب المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، العدد 18، 2022.

خامسا: المواقع الإلكترونية

86) بوغسواف ياشينسكي، اللاوعي في فلسفة يونغ، الأحد 13 أكتوبر 2024 على الساعة 3:18 مساءً، مركز دلتا للأبحاث المعمقة، الموقع الإلكتروني: https://khitabdelta.com/?p=1393

87) سعيد بوخليط، غاستون باشلار وفلسفة النار، الأحد، 12 أفريل 2015، الموقع الإلكتروني: https://gastonbachelard1.blogspot.com/

88) عبد الكريم الصواف، جدلية الخيال والمتخيل في الفكر الفلسفي، مجلة الرافد، الإمارات العربية، العدد 295، مارس 2021، الموقع الإلكتروني: https://arrafid.ae/

89) ليساندرو جيندرو، الاختلاف والمساواة " تناقضات اللاوعي الجمعي، تر: زينب سعيد، 14 مارس 2022، مركز التكامل للدراسات والأبحاث، الموقع الإلكتروني: https://www.takamoul.org

90) مجموعة من الباحثين ، نظرية الكم والديناميكا الحرارية: شيطان ماكسويل، جامعة ناغويا ، 25 فيفري 2025، أخبار العلوم، الموقع الإلكتروني: https://www.sciencedaily.com

91) محمود درويش، شجرة الزيتون الثانية، الديوان، الموقع الإلكتروني: https://www.aldiwan.net

92) الجامعة التقنية برلين، البروفيسور الدكتور أكسل جيلفيرت، 10 أكتوبر 2025، الموقع الإلكتروني: https://www.tu.berlin/philsci

93) زهير الخويلدي، مفهوم النماذج العلمية، 31 مارس 2022 على الساعة 10:22 صباحًا، بوابة الهدف الإخبارية، الموقع الإلكتروني: https://hadfnews.ps/

94) علي بنهرار، السهروردي المقتول "عرّاب الفلسفة الاشراقية في التاريخ الإسلامي" 19 أكتوبر 2025، مرايا، الموقع الإلكتروني: https://marayana.com

95) موسوعة سوبوك ويكي، سانفورد فريدنثال، ما هو النموذج، 25 أكتوبر 2025، الساعة 20:56، الموقع الإلكتروني: https://sebokwiki.org

96) موسوعة ويكيبيديا الحرة، تيموثي ويليامسون، 26 أبريل 2025، الساعة 09:00، الموقع الإلكتروني: https://en.wikipedia.org/wiki/Timothy_Williamson

97) موسوعة ويكيبيديا، 7 نوفمبر 2025 على الساعة 17:24 مساءًا، الموقع الإلكتروني: https://ar.wikipedia.org/wiki.

98) Robert Fowler, Plato's Myths, The Stanford Encyclopedia of Philosophy, published May 24th, 2022, Website : https://plato.stanford.edu/index.html

99) Robin R. Wang, Yinyang (Yin-yang), Internet Encyclopedia of Philosophy and its Authors, Website: https://iep.utm.edu/yinyang.

.

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ–س

الفصل الأول: النماذج والتمثلات بين المعرفة العلمية والفلسفية 16

توطئة: 17

المبحث الأول: من النموذج العلمي إلى بناء النماذج في العلم والفلسفة .. 18

المطلب الأول: النماذج وعالم المثل عند أفلاطون 18

المطلب الثاني: مفهوم النموذج العلمي Scientific Model 23

المطلب الثالث: بناء النماذج عند تيموثي ويليامسون Timothy Williamson : 24

المطلب الرابع: النموذج عند أكسيل جيلفيرت Axel Gelfert 30

المبحث الثاني: التمثّل من المعرفة إلى الوجود 38

المطلب الأول: مفهوم التمثّل représentation 38

المطلب الثاني: مفهوم التخيل imagination : 41

المطلب الثالث: التمثل عند جون لوك John Locke : 42

المطلب الرابع: التمثّل عند إمانويل كانط Immanuel Kant : 45

المطلب الخامس : التمثل عند آرثر شوبنهاور Arthur Schopenhauer: 48

خلاصة: 60

الفصل الثاني: التمثلات الرمزية عند كارل جوستاف يونغ 61

توطئة: 62

المبحث الأول: اللاوعي الجمعي والنماذج البدئية بين العلم والفلسفة 64

المطلب الأول: مفهوم اللاوعي الجمعي: inconscient collectif 64

المطلب الثاني: النماذج البدئية Les Archétypes الدلالات والمصادر. 66

المطلب الثالث: النماذج البدئية هل هي حقيقة علمية أم افتراض فلسفي؟ 70

المبحث الثاني: التمثّل الأسطوري للعالم "من الميثوس الأفلاطوني إلى الأسطورة الرمزية اليونغية" 87

المطلب الأول: مفهوم الأسطورة Mythe في الفكر الفلسفي 87

المطلب الثاني الميثوس عند أفلاطون: 94

المطلب الثالث: الأسطورة الرمزية عند يونغ وهيرمينوطيقا الرموز 102

المبحث الثالث: الرموز النفسية وبنية الأضداد 117

المطلب الأول: الأحلام والرموز ودورها في كشف اللاوعي الجمعي 117

المطلب الثاني: الأنيما والأنيموس بين الرمزية النفسية والحب الأفلاطوني 125

المطلب الثالث: الأضداد الكونية من الأنيما/الأنيموس إلى الين Yin واليانغ Yang الصينية. 135

خلاصة: 139

الفصل الثالث: الخيال الأدبي الباشلاري "من جينيالوجيا الخيال إلى النماذج المادية للخيال" 140

توطئة: 141

المبحث الأول: جينيالوجيا الخيال "التاريخ المفهومي للخيال" 142

المطلب الأول: الخيال عند أرسطو وفلاطون 142

المطلب الثاني: الخيال بين الروحية الأفلوطينية والانقلاب الكانطي.... 149

المطلب الثالث: الخيال عند شيلينغ ويونغ " نحو رؤية رمزية جديدة " . 159

المبحث الثاني: مفهوم الخيال فلي فلسفة غاستون باشلار Gaston Bachelard ومصادره. 170

المطلب الأول: من الخيال إلى الخيال الأدبي الباشلاري "المفهوم والدلالات" 170

المطلب الثاني: فلسفة الخيال الباشلاري "من الروح العلمية إلى الروح الشعرية"..... 172

المطلب الثالث: المصادر الفلسفية والأدبية لفلسفة الخيال عند باشلار 177

المطلب الرابع: الصور بين الإدراك الحسي وسيرورة الخيال. 180

المبحث الثالث: من أحلام اليقظة إلى تأسيس الظاهراتية الشعرية 185

المطلب الأول: أحلام اليقظة كتجربة خيالية شعرية خالصة 185

المطلب الثاني: المادة والصورة " العلة المادية مقابل العلة الصورية ". 187

المطلب الثالث: من نقد التحليل النفسي إلى تأسيس الظاهراتية الشعرية 190

المبحث الرابع: نماذج الخيال المادي عند باشلار 201

المطلب الأول: الخيال المائي..... 201

المطلب الثاني: الخيال الترابي 208

المطلب الثالث: الخيال الهوائي 222

المطلب الرابع: الخيال الناري 227

خلاصة:..... 231

الفصل الرابع: جمالية التناغم بين الأضداد "نحو أفق تأويلي"..... 232

توطئة: 233

المبحث الأول: جدلية الأضداد في الفكر الفلسفي من اليونان إلى العصر الحديث..... 236

المبحث الثاني: الخيال والصّور الشعرية عند باشلار- مقاربة ظاهراتية. 241

1- المقاربة الشعرية للخيال: قصدية باشلار والروح مقابل العقل 241

2- الرنين Résonance ورجع الصّدى Retentissement في الصّورة الشعرية: 243

3- الماء كعنصر وسيط بين الأضداد: 245

المبحث الثالث: من الانكشاف إلى التزامن: هيدجر ويونغ 249

1- الانكشاف ونقد العلّية عند هيدجر:..... 249

2- التزامن Synchronicité بين الصدفة والمعنى: 253

3- لوفغانغ باولي وكارل كوستاف يونغ " لقاء الفيزياء بعلم النفس ": 257

4- التزامن بين النفس والمادة: 259

5-مقاربات معاصرة لفكرة التزامن:..... 261

خلاصة:..... 266

الخاتمة..... 267

قائمة المصادر والمراجع 272

فهرس الموضوعات..... 284

الملخص: 290

Abstract:.....291

Résumé:.....292

الملخص:

تعدّ إشكالية تمثّل الذات للعالم من الإشكاليات المركزية التي لطالما رافقت الفكر الفلسفي منذ بداية ظهور المشكلة، غير أنّ المقاربات التي تناولت هذه الإشكالية كانت متعدّدة ومختلفة من حيث منطلقاتُها ومآلاتُها، ويمكن من حيث المنهج العام تمييز مسارين رئيسيين في مقاربة العلاقة بين الذات والموضوع: مسار يحاول بناء علاقة تراتبية تقوم على أولوية الموضوع وقوانين السّببية والتفسير، نجد جذوره الأولى عند أرسطو ثمّ تبلور عند أوغست كونت وبعض اتجاهات الفلسفة التحليلية يقابله مسارٌ ثان من يُقدم طرحا حواريا مفتوحا وغير تراتبي يجعل العلاقة بين الذات والموضوع يحكُمها التفاعل والتأويل المتبادل كما نجده عند أفلاطون ويتجدّد بصيغ مختلفة مع كارل يونغ وباشلار. ومن أجل فهم عميق لثنائية الذات والموضوع خارج النموذج التفسيري المغلق اخترنا في هذه الأطروحة المسار الثّاني، محاولين تقديم قراءة ذات ثلاثة أبعاد: البعد المعرفي والعلمي، والبعد الرمزي الأسطوري، ثم البعد الشعري الظاهراتي انطلاقا من سؤال التمثّلات والنماذج.

هذه القراءة تتيح لنا الوقوف على التوتّر بين منطق السّببية ومنطق اللاّسببية، وهو توتّر يتجلّى في إشكالية الأضداد، وفي هذا السياق نقترح توظيف مفهوم التزامن كما طرحه يونغ باعتباره أفقا تأويليا كونه يبرز التقاء الحدث بالمعنى ولكن وفق منطق غير سببي ممّا يكشف عن جمالية للتناغم بين الأضداد.

<u>الكلمات المفتاحية:</u> التمثّلات، النماذج، الخيال الظاهراتي، الرمز، التأويل، اللاسببية، جدلية الأضداد، التزامن، غاستون باشلار، كارل غوستاف يونغ.

Abstract:

The problem of how the self represents the world has constituted a central and enduring question in philosophical thought since the emergence of philosophy itself. Approaches to this problem, however, have differed markedly in their methodological presuppositions and theoretical outcomes. From a broad methodological perspective, two main trajectories can be distinguished in the analysis of the self–object relation . The first trajectory seeks to establish a hierarchical framework grounded in the primacy of the object and governed by causal explanation and interpretive determination. Its early foundations can be traced back to Aristotle and were later systematized within positivist philosophy, notably by Auguste Comte, as well as by certain strands of analytic philosophy . By contrast, a second trajectory advances an open, non-hierarchical, and dialogical conception of the self–object relation, one that is structured by interaction, reciprocity, and interpretive co-constitution. This approach is already discernible in Plato and is subsequently rearticulated in different forms in the works of Carl Gustav Jung and Gaston Bachelard. In order to move beyond closed explanatory models of subject–object dualism, this dissertation adopts the second trajectory and proposes a threefold interpretive framework : a cognitive and scientific dimension, a symbolic and mythological dimension, and a poetic-phenomenological dimension, articulated through the concepts of representation and modeling . Such a framework makes it possible to elucidate the tension between causal logic and non-causal logic, a tension that finds a paradigmatic expression in the problem of opposites. Within this context, the concept of synchronicity, as formulated by Carl Gustav Jung, is proposed as an interpretive horizon. Synchronicity allows for an understanding of the convergence of event and meaning without recourse to linear causality, thereby opening onto an aesthetic and ontological conception of harmony between opposites.

Keywords : Representations, Models, Phenomenological Imagination, Symbol, Interpretation, Acausality, Harmony of Opposites, Synchronicity, Gaston Bachelard, Carl Gustav Jung.

Résumé:

La question de la manière dont le soi se représente le monde constitue l'un des problèmes centraux et persistants de la pensée philosophique depuis l'émergence même de la philosophie. Les approches qui ont traité cette problématique se sont toutefois révélées multiples et hétérogènes, tant par leurs présupposés méthodologiques que par leurs orientations théoriques. D'un point de vue méthodologique général, il est possible de distinguer deux grandes orientations dans l'analyse du rapport entre le soi et l'objet.

La première orientation vise à établir un cadre hiérarchique fondé sur la primauté de l'objet et régi par les lois de la causalité et de l'explication. Ses racines remontent à Aristote et elle a été ultérieurement systématisée dans la philosophie positiviste, notamment chez Auguste Comte, ainsi que dans certains courants de la philosophie analytique. À l'opposé, une seconde orientation propose une conception ouverte, non hiérarchique et dialogique de la relation entre le soi et l'objet, relation structurée par l'interaction, la réciprocité et la co-interprétation. Cette perspective est déjà perceptible chez Platon et se trouve réélaborée, sous des formes diverses, dans les œuvres de Carl Gustav Jung et de Gaston Bachelard. Afin de dépasser les modèles explicatifs clos de la dualité sujet-objet, cette thèse s'inscrit dans cette seconde orientation et propose une lecture à trois dimensions : une dimension cognitive et scientifique, une dimension symbolique et mythologique, et une dimension poétique-phénoménologique, articulées à partir des notions de représentation et de modélisation. Une telle approche permet de mettre en lumière la tension entre la logique causale et la logique non causale, tension qui se manifeste de manière paradigmatique dans la problématique des opposés. Dans ce contexte, le concept de synchronicité, tel que formulé par Carl Gustav Jung, est proposé comme horizon interprétatif. La synchronicité rend pensable la convergence de l'événement et du sens en dehors de toute causalité linéaire, ouvrant ainsi sur une conception à la fois esthétique et ontologique de l'harmonie des contraires .

Mots-clés: Représentations, Modèles, Imagination phénoménologique, Symbole, Interprétation, Acausalité, Harmonie des opposés, Synchronicité, Gaston Bachelard, Carl Gustav Jung.