المعالجة النقدية لقضية الخيال الشعري

د. عبد الله بن خميس بن سوقان العمري
أستاذ الأدب والنقد المشارك
بقسم اللغة العربية في كلية العلوم والآداب ببالجرشي- جامعة الباحة

الملخص:

تتناول هذه المقالة معالجة قضية الخيال الشعري في النقد الأدبي العربي عند علماء البلاغة قديمًا والنقاد العرب في العصر الحديث، وتقف على أهم الآراء النقدية التي تناولت هذه القضية، فقد جاءت عند القدماء تحت فنون (المجاز)، التشبيه، الاستعارة، الكناية وغيرها من الفنون البيانية.

وفي العصر الحديث تباينت نظرة النقاد العرب للخيال، وذلك لتعدد الآراء النقدية والفلسفية التي تناولت هذه القضية، ويقف البحث على أهم تلك الآراء عند الفلاسفة والنقاد ـ علماء البلاغة ـ قديماً، والنقد الأدبي في العصر الحديث، وتتطرق المقالة إلى حضور هذه القضية في الأنواع الأدبية الجديدة كالشعر الحر، والأدب الرقمي.

كلمات مفتاحية: التخييل، الخيال، الاستعارة، التوهم، الرومانتيكية، الديوان، أبولّو، شعراء المهجر، الشعر الحر، الأدب الرقمي.

مقدمة:

يمثل الخيال عنصرا مهما من عناصر الإبداع الأدبي، فهو ملكة لابد منها للأديب شاعرا كان أو روائيا أو كاتبا، فبه يتفاوت الشعراء والكتاب من حيث القدرة على التأثير في النفس، وشد المتلقي للتفاعل مع النص، إذ يبث الخيال الروح التي يعد بها الكلام المنظوم في قبيل الشعر، وإن كان النثر يشترك مع الشعر في اشتماله على الصور الخيالية، فإن الشعر يتميز بالنصيب الأوفر منها، كما أنه يمتاز بأحد أنواع التخييل، وهو ما لا يتوخى به صاحبه وجه الحقيقة، وإنما يقصد به اختلاب العقول، ومخادعة النفوس، إلى التشبث بغير حق.

ويعد الخيال من أجمل الفنون التي يعود النظر فيها إلى جهة المعنى الذي هو أحد أركان الشعر الأربعة التي لا يقوم إلا بها وهي: اللفظ، المعنى، والوزن، والقافية، ولأهمية الخيال في العمل الأدبي فقد تناوله الفلاسفة النقاد في دراساتهم وأبحاثهم قديما وحديثا، ومع كل تلك الدراسات

المتعددة فإن حقيقة الخيال تظل غامضة، صعبة التفسير، وتعد مادتها (التخيل) من أكثر المواد العربية خصوبة، واتساعا، اشتقاقا ودلالة، ولهذا تعددت الدراسات التي تناولت قضية الخيال الشعري، لثراء البحث فيها، وخصوبة مادتها، وأهمية مكوّنها الأدبي عامة، والشعري خاصة.

ويقف هذا البحث على المعالجة النقدية لقضية الخيال الشعري، – أي الممارسة النقدية لهذه القضية – وتطورات النظرة النقدية لها، ويستعرض آراء النقاد القدماء والمحدثين حولها، ويقف على أبعادها في الشعر الحر، والأدب الرقمي (التفاعلي) كإضافة جديدة برزت في أشكال الكتابة الشعرية الحديثة، وبرزت من خلالها قضية الخيال المركّب، حيث يظهر الخيال الشعري في مرحلتين: الأولى تلك الصورة التي يرسمها الأديب لما يريد إيصاله للمتلقي، والثانية ترجمة تلك الصورة الذهنية من خلال لوحة تشكيلية ربما تكون من أعمال الأديب، أو اختياراته التي يرى مناسبتها لحمل الفكرة التي يريد، لتصبح بعد ذلك جزءا من مكوّنات النص الرقمي، وربما تكون لها صورة رمزية ثالثة عند المتلقي.

مدخـــل:

الخيال في اللغة:

خال الشيء: يَخالُ خَيْلاً وخَيْلةَ وخالاً وخِيَالاً وخَيَالاناً ومَخالة ومَخِيلة وخَيْلُولةٍ .. ظَنَّه، وفي المثل: من يَسْمَعْ يَخَلْ، أي يظن، وأخالَ الشيءُ: اشتبه، يقال: هذا الأمر لا يُخِيل على أحد، أي: لا يُشْكِل، وشيءٌ مَخِيل، أي: مُشْكِل.

وتَخَيّل الشيءُ له: تَشبّه، وتخيّل له أنه كذا، أي: تَشَبّه وتخايَل، يقال: تخَيَّلته فَتَخيّل لي، كما تقول: تَصَوّرتُه فَتَصَوَّر، وتَبَيّنته فَتَبيّن، وتَحَقّقته فَتَحَقّقَ.

والخَيَال والخَيالة: ما تشبّه لك في اليَقَظة والحُلُم من صورة، قال الشاعر:

فلَسْتُ بنازِلٍ إلّا ألَمّتْ بِرَحْلي، أو خَيالُتها الكَذوبُ (١)

والخيال الشخص والطيف وصورة تمثال الشيء في المرآة، وما تشبه لك في اليقظة والمنام من صور، وهو أيضًا الظن والتوهم(٢).

يقول تعالى: ﴿فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَىٰ﴾(٣)، أي توهموا أنها تسعى، فالخيال بمعنى التوهم والظن.

ويعرف النقاد الخيال بأنه: ما لا يتوخى به صاحبه وجه الحقيقة، وإنما يقصد به اختلاب العقول، ومخادعة النفوس إلى التشبث بغير حق[٤]، وفي هذا يشارك المنثور من الكلام الشعر في هذه الخاصية، ولكن نصيب الشعر منها أوفر، وهو بها أعرف، كقول ابن الرومي:

وَمَا الحِقْدُ إلا توأم الشّكرِ في الفتى وبعضُ المزايا ينتسِبْنَ إلى بعضِ
فحيثُ تَرى حِقْداً على ذي إساءةٍ فثمّ ترى شكراً على واسعِ القرضِ[٥]

الخيال في الشعر العربي القديم:

نسب العرب القدماء ملكة الخيال إلى قوى خفية، أو ما ورائية، سمّوها (شيطان الشعر)، وجعلوا الخيال شكلاً من الإلهام، وقد نسب شعراء العصر الجاهلي وغيرهم أفضل أشعارهم التي كانوا يباهون بها إلى الشياطين، وذلك لغرابة أحوال الشعراء وجهلهم هم بمصدر شعرهم في العصور الأولى وجعلوا ذلك «سبباً في نسبة هذا الشعر إلى مصادر خارجية مسيطرة، توحي به لمن تختار، وتؤثر به من تريد»[٦]، ولذلك قالوا: إن لكل شاعر قريناً من الشياطين، «ومن أسماء هؤلاء الشياطين الذين احتفظت بهم ذاكرة الجاهليين السّعلاة صاحبة النابغة، وأختها المعلاة صاحبة علقمة بن عبدة»[٧].

ويدخل في ذلك ذكر "الغول" في بعض أشعار الجاهليين، إذ لا وجود له في الواقع، كقول امرئ القيس:

أَيقتُلُني والمشرفيّ مَضَاجِعي ومسْنونةٌ زرقٌ كأنيابِ أغوالِ(٨)

ومنه قول تأبط شراً يصف الغول أيضاً:

ألا مَن مبلغ فتيانَ فهمٍ بما لاقيتُ عند رَحى بطانِ
وإنّي قدْ لقيتُ الغولَ تهوِي بسهبٍ كالصحيفةِ صَحْصَحانِ
فقلتُ لها: (كِلانا نضو أينٍ، أخو سَفرٍ، فَخَلِّي لي مَكانِي)
فشَدّتْ شدةً نَحْوي فأهَوْى لها كفّي بمصقولٍ يَمَانِي
فأضرِبُها بلا دهشٍ فخرّت صَريعاً لليدين وللجرانِ
فقالتْ «عُدْ» فقلتُ لها رُويداً مكانكِ! إنَّني ثبتُ الجنانِ
فلم أنفّك متكئًا عليه لأنظرَ مُصْبحاً ماذا أتاني
إذا عينانِ في رأسٍ قبيحٍ كرأسِ الهّرِ مشقوق اللسانِ

وسَاقَا مخدعٍ وشواةِ كلـبٍ وثوبٍ من عباءةِ أو شنــان[٩]

وقول الخنساء:

يُذكرُني طلوعُ الشمسِ صخراً وأذكرُهُ بكلِّ مغيبِ شمسِ[١٠]

ومنه أيضًا قول النابغة يخاطب النعمان بن المنذر:

فإنّك كالليلِ الذي هو مُدرِكي وإنْ خلتُ أنّ المنتأى عنك واسِعُ[١١]

وقول زهير:

ومن يعصِ أطرافِ الزُّجاج فإنَّه يطيعُ العوالي رُكِّبت كُلّ لَهْذم[١٢]

ورغم ورود الخيال على ألسنة الشعراء الجاهليين كما هو الحال في النماذج السابقة فإنه كان يأتي عفو الخاطر دون تكلف أو طلب، وإنما هو ما تمليه ظروف القصيدة وموضوعها، ويلحظ أنه لم يكن يتضح بصفة فنية جلية، فقد كانت هذه الملكة (الخيال) تخفى على أفهام الجاهليين ولذا عدوها قدرة خارقة لكل ما خالف الحقيقة، ولظنهم أن هذه القدرة تميز الشعراء عن غيرهم أطلقوا لقب شاعر على نبي الرحمة ﷺ، لأنه جاء بما لم تستطع حججهم وبلاغتهم مجاراته أو الإتيان بمثله، فما كان إلا أن اتهموه بالسحر وإنما جاء بالشعر، لعلمهم أن للشعراء ملكة أو إلهاً فقد كانوا ينسبون الشعر لقوى خفية.

وورد الخيال على ألسنة الشعراء في تصوير مشاهداتهم في بيئتهم البدوية، أما التغني بالطبيعة وجمالها فيكاد يخلو منه العصر الجاهلي والأموي «فقد كانا خاليين من هذا الشعر الذي يتغنى بمحاسن الكون ومفاتن الوجود ويشبب بجمال الطبيعة وسحر الربيع»[١٣]، وهذا يعود لاهتمام الشاعر العربي بالواقع، «فقد كان للشعر الجاهلي في تعلقه بالحقيقة وواقع الحياة أثر في تأصيل هذا الاهتمام عند الشعراء الخالفين من الإسلاميين»[١٤]، ولهذا استجاد عمر بن الخطاب(رضي الله عنه) شعر زهير بن أبي سلمى لأنه لم يكن «يعاظل بين الكلام، ولا يتبع وحشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه»[١٥] ولم يكن منه إلا ما جاء في تضاعيف القصيدة عند وصف المحبوبة أو وصف الرحلة أو الراحلة التي يمتطيها العربي في الصحراء، كقول الأعشى:

ما روضةُ من رياضِ الحسنِ معشبةٌ خضراء جاءَ عليها مُسبلٌ هَطَلِ
يُضاحِك الشمسَ منها كوكبٌ شَـرق مؤزر من عميم النَّبت مُكتَهـلِ
يوماً بأطيبَ منها نشـرُ رائحــةٍ ولا بأحسنَ منها إذا دَنا الأصَـل[١٦]

وقول كثيّر:

فما روضةٌ بالحَزْنِ طيّبةُ الثرى يمجُ النّدى جُثْجَاثَها وعرارَها
بمنخرِقٍ من بطن وادٍ؟ كأنّها تلاقت به عطارةٌ وتجارُها
أفيدُ عليها المِسْك حتى كأنها لطيمةُ داريٍّ تفتّق فَارُها
بأطيب من أرادن عزة موهنا إذا أوْقَدتْ بالمندلِ الرَّطب نارَها[١٧]

وفي العصر العباسي شهد المجتمع انفتاحاً وتقدماً مدنياً، واطلع الشعراء على عادات وطباع لم تكن مألوفة عندهم، وبدأت الحضارة تدب في المجتمع، الأمر الذي جعل الشعراء يتغنون بمظاهر الحضارة الجديدة كالقصور والحدائق، ومظاهر الطبيعة الجميلة التي تبدت لهم في ثوب قشيب، ومع اهتمام الشعراء بفن الوصف ظهر اهتمامهم أيضاً بالخيال الشعري، لارتباطه الوثيق بالوصف، «وفي هذا الوسط المترف الذي تغيّر فيه كل شيء، شبّ ذلك الفن الطبيعي الوليد، الذي يتغنى بسحر الطبيعة في مختلف المظاهر وشتّى الألوان»[١٨]، نجد ذلك في مثل قول البحتري:

أتاكَ الربيعُ الطلقُ يختالُ ضاحكاً من الحسنِ حتى كاد أن يتكلّما
وقد نبّه النوروزُ في غلسِ الدّجى أوائلَ وردٍ كنّ بالأمس نوّما
يفتّقُها بردُ النـدى فكأنّـهُ ينثُّ حديثاً، كان قبـلُ مُكَتّما
ومن شجرٍ ردّ الربيـعُ لباسَـه عليهِ، كما نشرت وَشِياً مُنَمْنَمَا
أحـلَّ، فأبدى للعيونِ بشاشـةً وكان قذى للعينِ إذا كان محرَما[١٩]

ونجد هذا الاهتمام بوصف الطبيعة وتصويرها والتغني بها عند شعراء بني العباس يمتد أثره إلى الشعر الأندلسي، فقد أُغرم الشعراء الأندلسيون بوصف الطبيعة، وجاء وصفهم لها في «تعابير عذبة ناصعة، ووصف دقيق جميل»[٢٠]، نجد ذلك في مثل قول ابن خفاجة يصف مشهدا فريدا من أرض الأندلس:

لله نهرٌ سالَ في بطحاءِ! أشهى ورواداً من لمى الحسناءِ
متعَطّفُ مثلَ السوارِ كأنه والزهرُ يكنفهُ مجرَّ سماءِ
قد رقّ حتى ظُنّ قرصاً مفرغاً من فضةٍ في بردةٍ خضراءِ
وغدتْ تحفُّ به الغصونُ كأنَّها هدبٌ يحفُ بمقلةٍ زرقاءِ
والماءُ أسرعَ جريهُ متحدّراً متلوّياً كالحيةِ الرّقطاءِ

والريحُ تعبثُ بالغصونِ وقد جَرى ذهبُ الأصيلِ على لجينِ الماءِ[٢١]

الخيال في نظر النقد الأدبي العربي القديم:

تأثر فلاسفة المسلمين بآراء فلاسفة اليونان ونقادهم، حيث يرى أفلاطون أن (المحاكاة) أدنى مراتب المعرفة، لبروز الخيال الحسي الذي تبتدئ فيه خيالات الأشياء وظلالها ومظاهرها كمظهر حصان أو سرير مثلاً، مما يمكن رسمه أو تصويره[٢٢]، ويرى أن المحاكاة الشعرية تفسد أفهام السامعين، لتقديمها معارف غير حقيقية، ومزيفة، والشعراء في نظره تابعون لآلهة الشعر التي تقوم بإلهامهم، فالشاعر «منشد ملهم تبث الآلهة حديثها على لسانه»[٢٣]، فقد كان الخيال الشعري عند أفلاطون نابعاً من هذه الرؤية، وعده نوعاً من الجنون العلوي تولّده ربّة الشعر في نفس الشاعر، وبذا ينكر أي دور للشاعر الذي هو مترجم لما يتلقاه من آلهة الشعر، لذلك افترض في نظريته «وجود مثال للجمال خارجي وتصبح الأشياء في حقيقة جمالها شبيهة المثال، ويقترب هذا الشبه أو يبعد بمقدار ما فيها من جمال»[٢٤].

وذهب أفلاطون إلى أن الشعر لا ينقل حقيقة الأشياء وإنما صورها ومظاهرها، ولذلك فهو يقتصر على محاكاة ظاهر الشيء المحسوس دون الجوهر، وهو بهذا يوهم بالحقيقة، وهي إذن معيار الشعر عنده[٢٥]، ومن هذا المنطلق جعل للحقيقة منازل ثلاث:

أولها منزلة الصنع الحقيقي والخلق وهو عمل الله صانع المثل، والثانية هي الصنع الإنساني، والمنزلة الثالثة هي المحاكاة، وهي خلق للمظاهر والصور لا للحقائق[٢٦].

وجاء بعد أفلاطون تلميذه أرسطو الذي خالف أستاذه في نظرية المحاكاة (Immitation) حيث يرى أن الشعر يجري على ألسنة الشعراء نتيجة المحاكاة وحب الوزن، ولا دخل للآلهة في ذلك، ونظر إلى الخيال على أنه «نوع من الحركة الحاصلة في الذهن والناتجة عن المدركات الحسية»[٢٧] وبهذا يرى أن التخيل هو «الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل، ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسة فقد اشتق التخيل «فنطاسيا» phantasia اسمه من النور «فاوس» phaos، إذ بدون النور لا يمكن أن نرى، ولما كانت الصور تبقى فينا وتشبه الإحساسات فإن الحيوانات تفعل أفعالاً كثيرة بتأثيرها، بعضها لأنها لا يوجد عندها عقل وهذه هي البهائم، وبعضها الآخر لأن عقلها يحجب بالانفعال، أو الأمراض، أو النوم، كالحال في الإنسان»[٢٨].

وقد جعل أرسطو التخيل وسيطاً بين الإحساس والعقل، وذلك من خلال ربطه التخيل بالتفكير، وأكد على ضرورة تقييد التخيل بالعقل، وخلط بينه وبين التوهم (False)، إلا أنه يرى أن المحاكاة هي «السبيل للوقوف على جوهر الأشياء... وربط بين النواحي الفنية ورسالة الشعر الاجتماعية والخلقية، بل لم يعن بدراسة النواحي الفنية إلا لأنها تشحذ إدراك النواحي الاجتماعية والخلقية التي تهدف إليها»[٢٩].

وظهر تأثر فلاسفة المسلمين ونقادهم بالثقافة اليونانية حيث جاء التخيل مرادفاً للتوهم، ويرجع بعض المحققين والمترجمين ذلك الخلط إلى الترجمة، فنجد الكندي (ت٢٥٢هـ) مثلاً يعرف التوهم بأنه: «قوة نفسانية مدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفنطاسيا هو التخيل، وهو حضور صورة الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها»[٣٠].

ويرى ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) أن الشاعر يعمل ذهنه أولاً لتصوير أشياء مختلفة، ثم يعمل على نقل هذا التصور إلى صور مجسدة للمعنى الذي يريد أن يوصله للمتلقي، ويوظف لذلك ما يعينه على إيصال رسالته، فيلجأ إلى الوصف والتشبيه، فقد أودعت العرب «أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحِكَم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبر: صحونهم البوادي، وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها: من شتاء، وربيع، وصيف، وخريف، من ماء، وهواء، ونار، وجبل، ونبات، وحيوان، وجماد، وناطق، وصامت، ومتحرك، وساكن، وكل متولد من وقت نشوئه، وفي حال نموه إلى حال انتهائه. فضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسّها، إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها، في رخائها، وشدتها، ورضاها، وغضبها، وفرحها، وغمها، وأمنها، وخوفها، وصحتها، وسقمها، والحالات المتصرفة في خلقها، من حال الطفولة إلى حال الهرم، وفي حال الحياة إلى حال الموت»[٣١].

وأطلق الفارابي (ت٣٣٩هـ) لفظ (المصورة) على الخيال، ويرى أن الشعر صناعة أساسها الرؤية وليس الطبع أو الإلهام كما ورد عند فلاسفة اليونان، وربط الأدب بالفلسفة، ويعتبر الفارابي أول مَن استعمل لفظ (تخييل) (Designated) «وقد أخذه ممن سبقه من الذين ترجموا كتاب (فن الشعر) لأرسطو حيث شبه أثر التخييل في المتلقي بالأثر الذي تتركه المحاكاة في النفوس عند أرسطو، إذ تعمل على إثارة انفعالات المتلقي مما يؤدي إلى نفور النفوس مما بداخلها»[٣٢].

وقد جاء التصريح بارتباط الخيال بالصياغة الشعرية عند المرزوقي (ت٤٢١هـ) الذي استقرت عنده مقومات الخيال من تشبيه، واستعارة، وكناية، ومتعلقات هذه الوجوه البلاغية، وغيرها من عناصر الصياغة الشعرية[٣٣].

فقد جعل «عيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتفض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه الشبه بلا كلفة، إلا أن المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به، وأملكها له، لأنه حينئذٍ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس، وقد قيل أقسام الشعر ثلاثة: مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة»[٣٤].

ويبين المرزوقي العلاقة بين التشبيه والاستعارة ودور كل منهما في تقريب المعنى ودقة الوصف، فعيار الاستعارة «الذّهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفي فيه بالاسم المستعار لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له»[٣٥].

ويرى ابن سينا (ت٤٢٨هـ) أن (المصورة) هي «القوة التي تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية، وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات»[٣٦]، كما يرى أن للشعر تأثيراً على النفس وليس على العقل فهو «مخاطبة القوة المتخيلة في النفس وهذه القوة تعمل في صور المدركات الحسية التي تصل إلى قوة الخيال من الفنطاسيا أو الحس المشترك، وتقوم فيها بالجمع والتفريق كما نشاء، كما تقوم بهذه العملية أيضًا مع المعاني المدركة من المحسوسات الجزئية التي تنالها قوة الوهم»[٣٧]، ويرى أن الكلام المخيل «هو الذي ينفعل به المرء انفعالاً نفسانياً غير فكري، وإن كان متيقن الكذب»[٣٨].

وبذلك فإن قيمة هذا التخييل لا ترجع إلى القائل وإنما إلى ما يخلفه في السامع من انفعال لا علاقة له بالفعل، فالشعر لا يخاطب العقل وإنما يخاطب الشعور[٣٩].

وهذا الاختلاف في مهمة الخيال إذا لم تكن له حدوده وضوابطه جعل الشريف المرتضى (ت٤٣٦هـ) يرى أن التخييل اعتقاد فاسد، «متخذاً ادعاء الشعراء مجيء طيف الخيال في النوم دليلاً على فساد التخييل وقد نظر إلى طيف الخيال على أنه (تخييل وتمثيل، واعتقادات، وظنون باطلة، فمع اليقظة لا يحصل في اليد شيء منه إلا ذلك الظن الباطل والتخيل الفاسد) فالتخييل على هذا الأساس هو نتاج اللاوعي، ولكن ينبغي أن نفرق بين طيف الخيال في المنام والخيال

الواعي القادر على إقامة علاقات منطقية وشعورية بين الأشياء، رأينا أن اليقظة عند الشريف المرتضى هي الفيصل في تحديد قيمة الخيال»[٤٠].

وفرَّق عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) بين التحقيق والتخييل، والفارق بينهما: أن المعنى الحقيقي ما يشهد له العقل بالاستقامة وتتضافر العقلاء من كل أمة على تقريره والعمل بموجبه كقول المتنبي:

لا يسلمُ الشرفُ الرفيعُ من الأذى حتى يُراق على جوانبِهِ الدّمُ

والتخييلي هو الذي يرده العقل ويقضي بعدم انطباقه على الواقع أما على البديهة كقول بعضهم:

لو لم تكن نيةُ الجوزاءِ خدمتهُ لمَا رأيتَ عليها عقدَ منتطقِ

فكل أحد يدرك لأول ما يطرق سمعه هذا البيت أن الكواكب لا تنوي ولا تنطق ولا تخدم، وأن تلك النجوم المتناسقة في وسط الجوزاء مركبة فيها من قبل أن يصير الممدوح شيئاً مذكورًا.

وقول أبي تمام:

لا تنكريْ عَطَل الكريم مِن الغِنى فالسيلُ حربٌ للمكانِ العالِي[٤١]

المعنى الذي يريده الشاعر هو بيان إنكار فاقة الكريم وفراغ يده من المال، يوضح ذلك أسلوب الطلب في صدر البيت، وإخباره في عجزه أن السيل لا يستقر على الأماكن المرتفعة، وهذا المعنى صحيح في نفسه، ولكن الفاء في قوله (فالسيل حرب) أفصحت بأن السبب في عدم توفر حطام الدنيا لدى الكريم هو أن الماء إذا وقع على الأماكن العالية، لا يلبث أن ينحدر إلى ما انخفض عنها وصل إلى الذهن بتخييل أن رفعة القدر بمنزلة المكان الحسي، وأن المال بمنزلة الماء الدافق المنحدر من علو إلى الوهاد[٤٢]، ويجمل الإمام عبد القاهر القول في التخييل بأنه «ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى»[٤٣].

لقد جعل التخييل وسيلة لتقريب المعنى المراد إلى النفوس، من خلال قدرة الشاعر على الإتيان بالخيال الذي يوصل فكرته إلى المتلقي ويقرب المعنى إلى الأفهام.

ويشير إلى ملمح دقيق في التفريق بين التخييل والاستعارة، فالاستعارة «سبيلها سبيل الكلام المحذوف، في أنك إذا رجعت إلى أصله، وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدّعي دعوى لها سِنْخٌ في العقل»[٤٤].

وهنا ضبط لمهمة الخيال وتبيان لحدوده وحركته «حتى لا يستحيل الخيال ضرباً من الأوهام المتعلقة بالظن والغلط، والاختلافات التي لا تفضي إلى شيء»[٤٥].

ولأهمية الخيال فقد عده النقاد من أهم مقومات الطبع الغريزي وأدواته إلى جانب صدق التجربة، التي تعد مركز الانفعالات الوجدانية، أما الخيال فهو القوة المصورة لتلك الانفعالات من خلال مقوماته الاستدعائية القادرة على أداء وظائفها من خلال مفهوماتها البيانية[٤٦].

وأتت المحاكاة مرادفة للتخييل عند ابن رشد (ت٥٩٥هـ)، وقد أضاف التشبيه للتخييل، فالشعر في نظره صناعة جوهرها التخييل، و«الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة»[٤٧].

ويرى ابن الأثير (ت٦٣٠) أن التخييل وسيلة لإقناع المتلقي بما يتضمنه النص الشعري، «ألا ترى أن حقيقة قولنا «زيد أسد» هو قولنا «زيد شجاع» لكن الفرق بين القولين في التصوير والتخييل، وإثبات الغرض المقصود في نفس السامع، لأن قولنا «زيد شجاع» لا يتخيل منه السامع سوى أنه رجل جريء مقدام، فإذا قلنا «زيد أسد» يخيل عند ذلك صورة الأسد وهيئته، وما عنده من البطش والقوة، ودق الفرائس، وهذا لا نزاع فيه»[٤٨].

ويرى حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) أن حسن التخييل أس من أسس الشعر، إذ إن التخييل «تقترن فيه حركة النفس الواعية بحركتها الخيالية فيقوى انفعالها وتأثرها»[٤٩].

ومما سبق فإن الخيال الشعري عند النقاد القدماء يعد ضرباً من الفطنة والذكاء، وينم عن تصورات شائعة تعتبره طرائق من الحيل التي يلجأ إليها الشاعر لإقناع المتلقي بأشياء لا حقيقة لها، وهذا الاستنتاج ينم عن تأثر النقاد بما ذهب إليه الفلاسفة الذين تناولوا هذه القضية، متأثرين في ذلك بفلاسفة اليونان، ومع ذلك فإنهم لم يغفلوا فنون البلاغة المكوّنة للخيال من تشبيه، واستعارة، وكناية، وما يتعلق بهذه الفنون وتفريعاتها التي اعتنى بها النقاد وفاضلوا بين الشعراء على أساسها.

وجعلوا تلك الفنون البلاغية ضابطاً لمهمة الخيال وتبياناً لحدوده، كفن وليس أوهاماً لا معنى لها.

ونجد ملمحاً دقيقًا عند عبد القاهر في تفريقه بين الاستعارة والخيال وكأنه يفرق بين الخيال القائم على فنون البيان البلاغية لتقريب صورة الشيء وبين الصور التي لا وجود لها في الواقع مما يسمى تخييلاً، ويمكن أن يستشهد له بوصف امرئ القيس وتأبط شراً للغول.

الخيال في النقد العربي الحديث[*]:

يشير استخدامنا اللغوي المعاصر لكلمة الخيال عادة، إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحواس، «وقد يوجد ما تكونه هذه القدرة من صور في مكان ما من عالم الواقع، أو قد ينتمي إلى الماضي أو الحاضر أو المستقبل، وقد يعلو على ذلك كله دون أن ينتمي لفترة زمنية محددة، أو يرتبط بعالم واقعي محدد»[٥٠].

وعلى هذا تباينت نظرة النقاد في العصر الحديث للخيال الإبداعي، وذلك تبعًا لتعدد المذاهب النقدية والمنطلقات الفلسفية، ففي الوقت الذي نادى فيه الكلاسيكيون بتقييد الخيال وضبطه بضابط العقل كما هو الحال عند الكلاسيكي الفرنسي (لابروير) (ت١٦٩٦م) الذي يرى أنه يجب ألا تحتوي أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال «لأنه لا ينتج غالباً إلا أفكاراً باطلة صبيانية، لا تصلح من شأننا، ولا جدوى منها في صواب الرأي أو قوة التمييز أو السمو. فيجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح، وأن تكون أثراً لنفوذ بصيرتنا»[٥١]، وكان رأي الكلاسيكيين امتداداً لآراء بعض فلاسفة اليونان الذين كانوا يرون أن الشاعر يلجأ إلى الخيال ليتخذه حيلة يصل من خلالها إلى مراده، فقد كان أرسطو يرى أن الاستعارة هي آية الموهبة عند الشاعر، وهي ما لا يمكن تعلمه، ولذا حط الكلاسيكيون من القيمة الفنية للخيال، ووصفوه بالفوضى، فهو قوة لا ضابط لها وواجب الإنسان الخلقي يقضي عليه بأن يكبتها في نفسه[٥٢].

وعلى النقيض من آراء الكلاسيكيين جاءت آراء الرومانسيين الذين وجدوا في الخيال ما هو أفضل من عالم الحقيقة، ولذا رفعوا من شأنه وقيمته، ويُعد أعظم تحول في مفهوم الخيال ما جاء عند الفيلسوف الألماني (كانت) (ت١٨٠٤م) إذ يرى أن الخيال أجل قوى الإنسان، وأنه لا غنى لأي قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال «وقلما وعى الناس قدر الخيال وخطره»[٥٣]، ويعد (كانت) مؤسس الفلسفة المثالية الألمانية، وفي فلسفته مكان فسيح للفلسفة العاطفية المثالية، يناهض بها الفلاسفة العقليين الذين يعتمدون على الحجج العقلية الجافة[٥٤]، ويرى أن الحكم الجمالي يمتاز بخصائص تفرق ما بينه وبين الحكم العقلي والخلقي، وأهم تلك الخصائص: أنه حكم صادر عن الذوق يصدر عن رضا لا تدفع إليه منفعة، أي أن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها، بخلاف اللذة الحسية التي تتطلب التملك، وبخلاف الرضا الخلقي الذي يتطلب تحقيق موضوعه.

ويرى (فيشته) (ت١٨١٤م) وهو من فلاسفة الرومانتيكيين الألمان وتلميذ (كانت) أن الفن تحرير للذات من حيث هي، وفي هذا التحرير تمهيد للحرية الحق، وبذا أعطى للخيال القدرة على الإنتاج والإبداع لأشياء تختلف عما هي في الواقع «إذ ملكة الخيال المنتجة هي القوة النظرية

الأساسية، وبدون هذه القوة العجيبة لا يمكن تفسير أي شيء في العقل الإنساني، وجماع جهاز التفكير يقوم على هذه الملكة»[٥٥].

وتأثر (كوليردج) (ت١٨٣٤م) بفلسفة (كانت) في تفرقته بين الحكم الجمالي والحكم العقلي، وقسم الخيال إلى نوعين: الخيال الأولي، وهو القوة الحيوية والعامل الأول في كل إدراك إنساني، والخيال الثانوي، وهو صدى للخيال السابق ويصطحب دائمًا بالوعي الإرادي، ويتفق مع الخيال الأول في نوع عمله، ويختلف عنه في درجته وطريقة عمله، لأنه يحلل الأشياء، أو يؤلف بينها[٥٦]، ويتحدث (كوليردج) عن أهمية الخيال في العمل الإبداعي فيقول: «الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صور معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر، وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالاً مختلفة منها العاطفي العنيف، ومنها الهادئ الساكن»[٥٧].

ويرى الفيلسوف الفرنسي شارل باتو (ت١٨٧٠م) أن المحاكاة «ليست محاكاة للحقائق اليومية، وإنما هي محاكاة للطبيعة الجميلة، أي بجمع خصائص المفردات وتكوين نموذج يحتوي على كل ما في الأجزاء من كمال»[٥٨].

ومع اتساع دائرة الاطلاع والمعرفة والمد التثاقفي في العصر الحديث فقد استفاد الفكر الأدبي العربي من كثير من المقولات والآراء التجديدية التي ظهرت في الآداب الأوروبية، فمع مطلع عصر النهضة الحديثة في العالم العربي والذي يؤرخ له بدخول حملة نابليون بونابرت إلى مصر (١٧٩٨- ١٨٠١م) وخروج البعثات العربية إلى البلدان الأوروبية، وكذلك هجرة بعض الأدباء العرب من بلاد الشام بفعل عدد من العوامل السياسية والاقتصادية إلى بلاد المهجر الأوروبي والأمريكي، بدأت ملامح آراء النقاد الغربيين تظهر جلية في الأدب العربي، بل توالت التأثيرات التثاقفية في الفكر الأدبي العربي حتى أصبحنا لا نكاد نميز بين ما هو أصيل وما هو دخيل[٥٩]،

وعلى أثر ذلك ظهرت في الأدب العربي عدد من مدارس الأدب والنقد متأثرة بالأفكار الجديدة في الآداب الأوروبية، ومنها مدرسة الديوان، ومدرسة أبوللو، ومدرسة المهجر.

وقد ظهر تأثر روّاد هذه المدارس بالرومانتيكية الأوروبية فجدد شعراؤها في تناولهم لقضايا المجتمع، وعلاقة الشاعر بمجتمعه، كما جددوا في الأوزان والقوافي، واهتموا بالخيال الشعري اهتماماً كبيراً، وطرحوا قضايا جديدة من الفكر الأدبي العربي كقضية الذاتية، وقضية الفكر والفن، وقضية الإبداع والاتباع، وقضية الفن للفن، أم الفن للمجتمع؟ وقضية الالتزام،... وما إلى ذلك

من قضايا أدبية طرحها شعراء الرومانتيكية بجرأة، ودافعوا عنها، وراحوا ينتقدون من خالفها من الشعراء.

ولعلنا نقف بداية عند مدرسة الديوان التي كان لها أثرها الكبير في إحداث هزة عنيفة في المجتمع العربي بما أتت به من رؤية وأساليب جديدة لم تعهدها الثقافة العربية قبل هذه المدرسة.

الخيال الشعري والرومانتيكية:

ظهر أثر الرومانتيكية في الأدب العربي بداية عند شعراء مدرسة الديوان إذ كان لاطلاع شعراء الديوان وعلى رأسهم: عبد الرحمن شكري، عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، على التراث العربي القديم والتمكن منه، وعلى التراث الغربي الحديث، وإتقانهم للغة الإنجليزية، واطلاعهم على كثير مما ترجم إلى الإنجليزية والاستفادة منه والتأثر به، أثره الواضح في تكوين مفهوماتهم الجديدة في الأدب والنقد عامة وفي الشعر ومكوناته خاصة.

وقد ظهر لدى شعراء هذه المدرسة مفهومات تجديدية تناولت الذاتية والموضوعية، والأدب والفكر والوجدان، والانفعالات الذاتية وقوة العاطفة، والخيال الشعري والإبداع في الصور الشعرية، والوحدة العضوية في القصيدة، وكانت لهم نظرتهم الخاصة في جميع تلك القضايا التي ترجموها من خلال رؤيتهم الجديدة للشعر، يقول العقاد: «الشعر حقيقة الحقائق ولب اللباب والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول، وهو ترجمان النفس والناقل الأمين على لسانها، والشعر إذا عبر عن الوجدان لا ينطق عن الهوى»[٦٠].

ويربط الديوانيون بين الشعر والنفس ربطاً قوياً، فكأنه صورة النفس، أو انعكاس النفس على الألفاظ والتراكيب والصور[٦١]، فقد عبروا عن انفعالاتهم الذاتية، ودعوا إلى تقوية العاطفة في الشعر الحدسي أو الشعر الاستبطاني، وعدوا ذلك من أولوياتهم في رؤيتهم الجديدة.

كان لشعراء هذه المدرسة نظرتهم الخاصة في الخيال الشعري ـ موضوع هذا البحث ـ فهم يرون أن الخيال ضروري للعاطفة، وملازم لها، وبوساطته يستطيع الشاعر أن يؤثر في مستمعيه أو قارئيه، وفرقوا بين الخيال الجزئي (المجاز) والخيال الكلي الذي يتسع ليشمل روح القصيدة وموضوعها وخواطرها، وهو ما يلحّون عليه ويحبذونه لقصيدتهم الجديدة[٦٢]، إذ إن الخيال عندهم هو «كل ما يتخيله الشاعر من جوانب الحياة وعواطف النفس وحالاتها، والفكر وتقلباته، والموضوعات الشعرية وتباينها... وبه يفهم الشاعر ما وراء الواقع ويدرك التفاصيل المميزة له»[٦٣]، وهذا المفهوم للخيال الشعري عند الديوانيين كان صدى لآراء النقاد الإنجليز،[٦٤]

وفرّق الديوانيون بين الخيال والتوهم فقد أشار شكري إلى ضرورة التمييز في معاني الشعر وصوره بين التخيل الذي هو إظهار الشاعر للصلات التي بين الأشياء والحقائق، وهذا ما كان يعبر عن حق، والتوهم الذي هو صلة لا وجود لها بين شيئين.

وقد عبروا عن تلك الآراء من خلال نتاجهم الشعري الذي جنحوا فيه إلى الإعلاء من شأن العاطفة التي هي نتاج الخيال الشعري العميق، نجد ذلك في مثل قول عبد الرحمن شكري:

أُقلّبُ طرفي في وجوهٍ كثيرةٍ وأُكثِرُ من تلحاظِها وأطيلُ
وأبغي بديلاً من هواكِ يتاحُ لي وهيهات، مالي من هواكِ بديلُ
وكيف! وعندي من خيالِك حارسٌ تجسّم حتى ما يكادُ يزولُ
فيهمس في أُذني، ويسري بخاطِري ويسمعُ ما أشدو به وأقولُ
ويشغلنُي عما سِواه، فإن أُرِد سلواً تصدى دونَهُ فَيُحوّلُ
كأني أسيرٌ وهو في السجنِ فما لي إلى طعم الخلاصِ سبيلُ[٦٥]

ومثله قول العقاد:

ستغربُ شمسُ هذا العمر يوماً ويغمضُ ناظِري ليلُ الحمام
فهل يسريْ إلى قبري خيالٌ من الدُّنيا بأنباءِ الأنامِ
ويمسي طيفُ من أهوى سميري ويؤنسُ وحشتي ترجيعُ هامِ
وأحلُمُ بالزواهرِ دائرات وبالزهرِ المنورِ والغمامِ
ألا ليت النيامَ هناك تحظى بأحلامٍ كأحلامِ النيامِ
وليتَ الوردَ يورقُ فوقَ رمسي فتعبقُ في نوافِحه عظامي
وأبسمُ في زواهرِه لدُنيا عبست لوجهِها فوق الغَمامِ[٦٦]

وقد تأثر شعراء المهجر بالرومانتيكية أيضاً حيث بدا تأثرهم بهذا المنهج الجديد واضحاً في أشعارهم وآرائهم النقدية، ذلك أن «قسماً كبيراً من أشعارهم يحمل صبغة رومانسية»[٦٧] وظهر تأثر المهجريين ـ شعراء الرابطة القلمية في أمريكا الشمالية (١٩٢٠م)، وعلى رأسهم جبران خليل جبران، ومن أعضائها ميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي، ونسيب عريضة، وغيرهم، والعصبة الأندلسية (١٩٣٢م) في أمريكا الجنوبية برئاسة ميشال معلوف وعضوية داود شكور، وفوزي معلوف، وأنطون سليم، وغيرهم ـ بالمناهج الأدبية والنقدية في بلدان المهاجر الأوروبي والأمريكي،

فركزوا على قضاياهم الاجتماعية وتحدثوا عن المشاعر بصدق، وركزوا على الخيال، والصدق النفسي والشعوري، ووحدة القصيدة، والانطلاق في التعبير دون قيود لغوية، أو موسيقية[٦٨].

ومن أمثلة ذلك، قول جبران خليل جبران وهو من شعراء الرابطة القلمية مخاطباً الليل، بما يمثله له:

يا ليلُ العشَّاقِ والشعراءِ والمنشدين
يا ليلُ الأشباحِ والأرواحِ والأخيلة
يا ليلُ الشوقِ والصبابةِ والتذكار
أيُّها الجبارُ الواقفُ بين أقزامِ غيومِ البحر وعرائسِ الفجر،
والمتقلد سيفَ الرهبةِ المتموجِ بالقمر، المتشحِ بثوبِ السكوت،
الناظر بألف عينٍ إلى أعمالِ الحياة، المصغي بأف أذنٍ إلى أنه
الموت والعدم، أنا مثلُك وإن لم يتوجني المساء بغيومه الذهبية
أنا ليلٌ مسترسلٌ منبسطٌ هادئ مضطرب، وليس لظلمتي بدء،
وليس لأعماقي نهاية، فإذا ما انتصبتْ الأرواحُ متباهيةً
بنور أفراحها تتعالى روحي متجمدة بظلامِ كآبَتها
أنا مثلُك أيُّها الليلُ، لن يأتي صباحي حتى ينتَهي أجَلَي»[٦٩]

جنح جبران إلى الخيال والتشخيص، وذهب بالمتلقي بعيداً عن التعبيرات المألوفة أدبياً وحياتياً، ليجسد تجربة جديدة، يرى الرومانتيكيون أنها وظيفة الشعر حيث يعبر عن الذات من خلال الغوص في مظاهر الطبيعة.

ومثل ذلك قول فوزي المعلوف وهو من شعراء العصبة الأندلسية:

فتألبْنَ حولَ جِسمي جماعات ملأنَ الجوَّ الفسيحَ دويا
وإذا بي أعي هُنالِكَ أشياءً ولمّا حدّقت لم أرَ شيئًا
فكأنّي في الحلم نشوان صاح تَتَوالى رؤى الخيالِ عليَّا
ما لِعيني والنُّورُ شعَّ بقُربي لم تميّز إلا فراغاً خليا؟[٧٠]

ويظهر تأثر المدرسة الثالثة بآراء الرومانتيكية جلياً، حيث نهج شعراء مدرسة أبولّو النهج نفسه الذي اختطه الديوانيون وخاصة ما يتعلق بالخيال الشعري.

كان من أبرز روّاد هذه المدرسة التي تكونت عام (١٩٣٢م) أحمد زكي أبو شادي وأبو القاسم الشابي وعلي محمود طه، وغيرهم، وأصدر هؤلاء الرّواد مجلة خاصة للشعر سُميت باسم مدرستهم الشعرية الجديدة، وكان تأثرها بالمنهج الرومانتيكي واضحاً، وهو ما عرف به شعراء الديوان الذين غرقوا في الذاتية والارتماء في أحضان الطبيعة، وتجلّى في شعرهم الحزن والتشاؤم والقلق.

ورغم أن مدرسة أبولّو كانت امتداداً للمدرسة الرومانسية وتشاركها في كثير من الخصائص الفنية والموضوعية، إلا أنها زادت تلك الخصائص وضوحاً وعمقاً وتحققت لها كل ملامح الحركة الشعرية الجديدة[٧١]، فقد كان شعراؤها أشد جرأة في طرح آرائهم وطريقتهم الجديدة في تناول قضايا المجتمع، وبناء القصيدة وفق نظرتهم الجديدة.

فقد أطلق شعراء أبولّو لوجدانهم العنان وتحولت الأفكار لديهم إلى أحاسيس يصبغها خيالهم بألوان مختلفة من مشاهد الطبيعة وعواطف الحب، «لذلك عاش الشاعر الوجداني، في تشبثه بمثله العليا وحنينه إلى عالمه الروحي، أزمة مزدوجة، يتصل جانب منها بالمجتمع، ويتصل جانب بوجوده الباطني، وما يدور فيه من صراع بين الجسد والروح والشر والخير، أو بين «الطين» و«النور» كما يعبر الشعراء الوجدانيون»[٧٢]، لقد مال الشعراء إلى التيار العاطفي «يغذيه الطابع الذاتي والوجداني، والمشاعر الرقيقة الحالمة، هو الشعر الذي هام بالطبيعة، وعاش في أحضان الريف، وترنم بجماله الحر المنطلق من قيود الحضارة، وهو الشعر الغنائي العاطفي، الذي التزم البساطة في كل شيء، وترك النفس على سجيتها، وعانق الفطرة والطبع الخالص»[٧٣]، ومن أمثلة ذلك قول رائد مدرسة أبولّو الشاعر أحمد زكي أبو شادي:

أيشعلُ نيرانَ التطاحنِ غاشمٌ ... ويغفلُ عن نشرِ الحقيقةِ عالمُ؟
هلمَّ يراعي! ولتكن أنتَ شُعلةٌ ... تضيءُ سبيلَ الرُّشد فالرشدُ ناقمُ
لقد كثُر العمي الذين تهافتوا ... على أن يشقّوا النهجَ والنهجُ قاتمُ
ولو أنهم أُعطوا الضياءَ تعثروا ... فما تنفعُ الأضواءُ واللحظُّ نائمُ
وما حظهم من ثروةٍ حين حالهم ... كحالِ فقيرٍ في يديه الدراهمُ؟
وكم من أجيرٍ سكّ مالاً مجدداً ... فلا هو ذو بأسٍ ولا هو غانمُ
تقدَّم يراعي! وانظر الحقَّ ناصِعاً ... فلم أرَ مثل الحقِ يؤذي المخاصمُ
تنادوا به والكلُّ يهتفُ باسمِهِ ... وكُلّ خصومٍ حَوْلَه ومغارمُ

لقد صغروا حتى كأن لم تكنْ لَهُم عقولٌ وكادت تشمئزُ الجماجمُ!
وقد جَهِلوا فهم الحياة فلم تعد تبَين لُغى الأحداثِ وهي التراجمُ
وصاحوا وصاحوا والصّدى يُضحكُ الصدى وما هكذا تُشجي الليوثُ الضراغمُ(٧٤)

وقول أبو القاسم الشابي:

شعري نفاثةُ قلبـي إن جاشَ فيه شُعُوري
لولاهُ ما انجابَ عني غيمُ الحياةِ الخطيـرِ
ولا وجدتُ اكتئابي ولا وجدتُ سُـروري
به ترانــي حزيناً أبكي بدمـعٍ غـزيرِ
به تراني فـروحاً أجـرُّ ذيلَ حبـورِي(٧٥)

ومنه قوله:

رفرفتْ في دِجّةِ الليـلِ الحزيـن زفرةُ الأحـلام
فوقَ سربٍ من غماماتِ الشجونِ ملـؤُها الآلام
كنت إذ ذاك على ثوبِ السكـون أنثرُ الأحـزان
والهوى يسكبُ أصداءَ المنـون في فؤادٍ فـان
ساكناً مثل جميـع الكائنـات.. رَاكدَ الألحـان
هائماً قلبي بأعماقِ الحيـاة تائِهاً حيران
إن للحُـبّ علـى النـاسِ يـداً تقصفُ الأعمار
وله فـجرٌ على طـولِ المـدَى ساطعُ الأنـوار
ثورةُ الشعـر، وأحـلامُ السـلام وجمالُ النـور
وابتسامُ الفجرِ في حُزنِ الظلام في العيونِ الحُور(٧٦)

يظهر في قصيدة الشابي التجديد في الأوزان الشعرية والجنوح إلى الخيال للتعبير عن واقع يعيشه، إنها صورة خيالية ذهب فيها الشاعر بعيداً عن عالمه، أو لعلّه اكتشف عالمه اكتشافاً جديداً يناسب نظرة مدرسته الجديدة للكون والحياة، ومزج مرارة الحياة ومتاعبها وآلامها، بآمال لقاء محبوب تعلق به، ولم يأتِ بعد، ويعود إغراق الشابي في الخيال لما يمثله في نظره من أهمية بالغة في العمل الإبداعي ومدركات النفس الإنسانية يقول في ذلك: «الخيال ضروري للإنسان لابد منه

ولا غُنية عنه، ضروري له كالنور والهواء والماء والسماء، ضروري لروح الإنسان ولقلبه، ولعقله وشعوره، ما دامت الحياة حياة والإنسان إنسانا»[٧٧].

والشابي برأيه هذا إنما يصدر فيه عن مدرسته (أبولّو) حيث إن شعراء هذه المدرسة وجدوا في هذا العنصر ملمحاً تجديدياً ركزوا عليه وبثوه في أشعارهم، لأنه من وجهة نظرهم ينقلهم من عالم الواقع إلى اللاواقع هرباً من آلام ومتاعب الحياة، وبالتالي كانوا يستعذبون الآلام وينتقلون منها إلى عالم خيالي ظهر في إنتاجهم الإبداعي بشكل واسع.

الخيال في الشعر الحر:

ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين محاولات فنية تدعو إلى الخروج على قيود الوزن والقافية، وترى الأصوات المنادية بهذا أن التزام الشعر بقيدي الوزن الواحد والقافية الموحدة قد أعاق حركته وكبّله عن اللحاق بقضايا العصر والتعبير عن هموم الشاعر العربي المعاصر الذاتية والاجتماعية، وعن قضاياه الفكرية والثقافية، [٧٨]، ومن أبرز روّاد هذا الشكل من الكتابة الشعرية الجديدة: نازك الملائكة، بدر شاكر السيّاب، صلاح عبدالصبور، وغيرهم من الشعراء الذين ارتأوا هذا النهج الجديد في كتابة قصائدهم.

وتتكوّن قصيدة الشعر الحر من أربعة عناصر هي: الموضوع، الهيكل، التفاصيل، الوزن،[٧٩]، و يرى روّاد هذه المدرسة الشعرية أن مكوّنات الخيال من فنون البلاغة (تشبيه، استعارة، كناية ...) تظهر في التفاصيل، ويجب أن تكون واضحة في حدود القصيدة، "لا أن تكون قيمتها ذاتية بحيث تأتي أهميتها من مجرد تعلق المعنى الكامل للقصيدة على القصيدة نفسها لا على شيء في نفس الشاعر" [٨٠]، وهي بهذا تفصل بين مبدع النص، وما له قيمة ذاتية، وبين موضوع القصيدة الذي يجب أن تكون عناصر الخيال مرتبطة به، وهذه نظرة جديدة في هذه القضية، وإن كان القدماء ربطوها بآلهة الشعر، وتبررها بأن القصيدة لها عالمها الخاص المنفصل عن الشاعر، وأن الشاعر يجب أن يكف عن اعتبار تجاربه كافية في ذاتها لإبداع القصائد، فالشعر كما ترى لا يعترف بأية قيم عاطفية أو جمالية في خارجه " ولابد لمن يريد أن يتغنّى بمكان يحبه أو شخص يعزه أن يجعل هذا الشخص وذلك المكان حبيبا في داخل القصيدة نفسها بمختلف وسائل الفن المشروعة" [٨١]

وإذا أخذنا في الاعتبار أن الخيال يعبّر عن قدرة الأديب على المزج بين العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف لتصبح مجموعة متآلفة منسجمة، [٨٢]، ومن خلاله تتفاوت مقدرة الأدباء على التأثير في الآخرين، فإن الفصل بين هذه القدرة الإبداعية والملكة الفنية

ومنشئها هو فصل بين النص وصاحبه، فلا يمكن أن يبنى النص بمجرد إمساك المبدع بقلمه دون حضور أدواته الإبداعية المنطلقة في أساسها من مكوّنات شخصية، ومحيط اجتماعي، وبيئي، وخلفية معرفية وثقافية، وربما معاناة نفسية، وبهذا فإن الفصل بين عنصر الخيال والمبدع بهذه الصورة عند روّاد الشعر الحر بدعوى أن النص هو الذي يستدعي عناصر تكوينه فيه تحييد لدور المبدع وتوظيف أدواته الفنية في العمل الإبداعي، وبالرغم من أن الشعر الحر يرد فيه الخيال كمشاهد أو لقطات موحية ومتتالية أشبه ما تكون بأفلام السينما، فإن تلك الصور المكوّنة للمشهد المتخيل تعكس قدرة الشاعر على التأليف بينها، ونقل المتلقي إلى عالم النص والرسالة المرادة منه.

ومن نماذج ذلك قول صلاح عبد الصبور:

مطر يهمي
ورعود وعاصفة
قطة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى
مطر يهمي وبرد وضباب
وأتينا بوعاء حجري
وملأناه ترابا
نأكل الخبز المقدّد
وضحكنا لفكاهة
قالها جدي العجوز
وتسلّل
من ضياء الشمس موعد
فتفاءلنا وحيينا الصباح
وبأقدام تجر الأحذية
وتدق الأرض من وقع المنفر
طرقوا الباب علينا (٨٣)

واضح من خلال النص تعدد الصور وتلاحقها، وقد جمع الشاعر بينها لينقل هذا التصور الشعوري إلى صور مجسدة للمعنى الذي أراده، ليأخذ المتلقي معه إلى جوّه الخاص بهذا المشهد الخيالي، ويجعله يعيش التجربة الشعورية التي أرادها.

وقد حفل الشعر الحر بالصورة التي هي جوهر الشعرية، ومصدر الخيال الشعري حتى غدت ثقافة العين هي المهيمنة على تقنيات التعبير الفني في الشعر، وبقدر ما أثرت بذلك مصادر الخيال الدلالي، ووفرت له موارد خصبة لا تعرف النفاد، فإنها جرت على الشعر الحر آفة الغموض، والتفكك، وهشاشة الجمل، والرتابة المملة، وحوّلت مهمته من كشف المعنى والإبانة عن النفس إلى اللعب الزخرفي بالصور المكوّنة للخيال الشعري، (٨٤).

الخيال الشعري في الأدب الرقمي:

ظهرت آثار الثورة التقنية والتكنولوجية على جميع مجريات الحياة، وأنماطها المعيشية، بما صاحبها من تطور في كافة مجالات المعرفة الإنسانية، وأعمالها الإبداعية، ومنتجها الفني، فكان المجال الأدبي واحدا من المكوّنات الثقافية التي نالها التطور، آخذا بروح العصر المعتمد على التقنية في كافة التعاملات، وكانت مظاهر التطور في النصوص الأدبية جميعا نتاجا طبيعيا لمراحلها التاريخية التي ظهرت فيها، وهو ما رأيناه عند ظهور الوسيط الورقي في المرحلة (الصناعية)، لكنها لم تخرج عن وظيفة الأدب التي يرى النقاد أنها الأساس في كل عمل أدبي وهي (المتعة الفنية)، وإن اختلفت الرؤى النقدية لهذه الوظيفة المهمة بين الرؤية الجمالية البحتة والرؤية الجمالية والنفعية، لكنها تتفق جميعا على جمالية الأدب.

ونتيجة لذلك ظهر شكل جديد من أشكال الكتابة الأدبية وخاصة النصوص الشعرية، وهو ما يسمى بالأدب الرقمي أو التفاعلي، المرتبط بالوسيط الإلكتروني، والمعتمد على التقنيات التكنولوجية الحديثة،(٨٥)، ورغم حداثة التجربة فإن هناك نماذج متعددة لهذا الشكل الجديد من الكتابة الإبداعية منها: قصيدة (عواء) للشاعر المغربي منعم الأزرق، وقد نشرها عام ٢٠٠٢م، والمجموعة الشعرية (غواية المكان) للشاعر السعودي الدكتور محمد حبيبي، وقد عرضها في نادي جازان الأدبي عام ٢٠٠٦م، وقصيدة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) للشاعر العراقي الدكتور مشتاق عباس معن والتي نشرها عام ٢٠٠٧م على موقع (النخلة والجيران) على شبكة الإنترنت، وطبعها في أقراص مدمجة، ومن النماذج النثرية روايتا (شات) و(صقيع) للروائي محمد سناجلة.

ويعتمد النص الرقمي أو القصيدة الرقمية على عناصر متعددة تكوّن في مجملها النص الرقمي، تبدأ بالوسيط الإلكتروني، سواء جهاز الحاسوب أو الأجهزة اللوحية المدمجة، وارتباطها بالشبكة الإلكترونية، ثم عناصر النص الأدبي التي تظهر على الشاشة.

ويرى روّاد الأدب الرقمي أن قصيدة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) للشاعر مشتاق معن تمثل نموذجا لهذا الشكل الجديد من الكتابة الإبداعية، وقد جاءت في ست لوحات، حملت الأولى صورة متشظية لتمثال وكأنه يصرخ عاليا، وإلى جانبها خمس أيقونات تحمل كل أيقونة كلمة يتفرع عنها نص داخلي، [٨٦]، وكل نص يرتبط بالآخر تشعبا، بالإضافة لأيقونتين حملتا عنوان: (اضغط فوق ضلوع البوح) في إشارة لاستخدام التقنية بتمرير (الماوس) على الأيقونة، وأشار بضلوع البوح إلى ماتتضمنه الأيقونات المتعددة من بوح شعري تنوع بين النص الموزون والنثري على النحو التالي:

من

الصورة السابقة تظهر خمس أيقونات حملت الأولى منها لفظ (أيقنت) وجاء تحتها النص التالي:

أيقنت / حين قرأت (كتاب الدنيا) أن الناس توابيت / وأحلام برأس الموتى / كـ (طراز القبر / المنقوش بأحلى مرمر / والعطر المنثور على أبواب اللحد / وبخور الأعواد الثكلى / تنزف عنبر / ... ... أيقنت / أن المولودين ضحايا / ونعيش / لكن ..... كي نقبر)

والحال ذاته مع الأيقونة التي حملت لفظ (أن):

"أن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها

وأرضي تنثّ ملوكا

كان آخر من أورق فيها ، ملك الموت"

ويتبدل النص التشعبي مع لفظة (الحنظل):

"الحنظل أدمن شرب بوح المنصاعين لبوح الحزن

..... فتحنظل"

وتتكرر العملية مع لفظة (موت):

"موت يعدو .....

ماذا يبغي هذا العدّاء المسكين"

وكذلك لفظة (يتخمر):

"يتخمّر ظلّي في الغرفة

وأنا عار في طرقات الروح

أتلمسني

لعل الغربال المتلفع جلدي

يوقظ ظلّي

الموغل في التوحيد بدوني

كي يشرك بي. (٨٧)

وقد جاءت تلك النصوص التشعبية في لوحات إلكترونية متفرعة عن الأيقونات الرئيسة التي حملتها اللوحة الأولى كالتالي:

وتتشعب النصوص بتقنية تمرير الماوس إلى أيقونات غير نافذة، وتتكرر تلك الأيقونات مع بقية الكلمات الخمس على اللوحة الأولى، تصاحبها مقطوعات موسيقية تناسب الأبيات الشعرية، أو الألفاظ النثرية الواردة في النص الرقمي.

وواضح مما سبق أن النص الرقمي يتكوّن من عدد من العناصر أهمها: اللغة المقروءة على الشاشة، الموسيقى المسموعة، الصورة المرئية، ألوان وخلفيات النصوص، تقنيات إلكترونية متنوعة، وإذا أخذنا مجموع الصور التي تحتويها اللوحات المكوّنة للنص، نجدها تمثل جزءا رئيسا فيه، وتمتلك بذلك التأثير على المشاهد، (٨٨)، ورغم أن الصورة البصرية تخفف عمق الخيال الذي ترسمه الكلمات، والنص التفاعلي في أساسه يعتمد على اللغة المكتوبة، إلى جانب اللوحة التشكيلية المختارة، فإن النص الرقمي يتداخل فيه المتخيل الذي تمثله الكلمات، والبصري الذي تمثله الصورة، وقد تكون اللوحة التشكيلية (الصورة) أو المشهد المختار في خلفية النص ترجمة لمتخيل الألفاظ، وقد لا تقدم تفسيرا يقرب النص إلى المتلقي، بل تزيده تعقيدا، إذ تجمع المتخيل بالكلمات، مع المتخيل في مشهد الصورة، فيكون المتخيل مركبا، بين نص شعري، وصورة فنية .

ونلحظ أن هذا الشكل الجديد من أشكال الكتابة الإبداعية يعتمد توظيف الفن التشكيلي كجزء من عناصره المتعددة، ويعمد إلى الصورة Picture التي هي مركز التواصل الإنساني "وإنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة حيث يتم توجيه المشاهدين، والمناورة والإيهام بها، والتحكم في إنتاجها والترويج لها عبر وسائط وقنوات الصور المرئية المتعددة" (٨٩).

وإذا أخذنا في الاعتبار أن الصورة التشكيلية هي صورة خيالية في أساسها فإن مبدع النص الأدبي بتوظيفه لهذه الصورة المتخيلة يجعل المتلقي أمام عمل مركّب يحتاج في قراءته إلى إعمال الذهن وصولا إلى فهم الرسالة المرادة، فالصورة المرئية لها دلالاتها الفنية من جهة، وتوظيفها في النص الرقمي له دلالاته من جهة ثانية، وقد تشير الصورة إلى المتخيّل بالكلمات، في حين قد تزيد النص تعقيدا خاصة أن بعض الصور أو اللوحات التشكيلية المختارة في خلفية النصوص الرقمية لا تكون من أعمال الشاعر، وبهذا يكون لها مدلولها عند الفنان التشكيلي، ولها مدلول آخر عند الشاعر، وربما مدلول ثالث عند المتلقي، وهذا الشكل من الكتابة المرتبطة بوسائل التقنية الحديثة بقدر اجتذابه للمتلقي وتفاعله معه، فهو لا يخلو من مشكلة الغموض الفني الذي وقع فيه الشعر الحر.

مما سبق يتضح تطور النظرة النقدية لأهمية الخيال، بدءا بالمدرسة الرومانتيكية، التي أعلت من شأن الخيال وتمثلها مدرسة الديوان الشعرية، وكذلك تركيز مدرسة المهجر على الخيال،

والصدق النفسي والشعوري، وأيضا ظهور الأفكار والأحاسيس لدى شعراء مدرسة أبولّو بصبغة خيالية وألوان مختلفة من مشاهد الطبيعة وعواطف الحب، كما برز تركيز روّاد مدرسة الشعر الحر على الخيال وربطه بموضوع القصيدة بعيدا عن التجربة الذاتية للشاعر، وفي الأدب الرقمي ظهر جليا عناية روّاد هذا الشكل الجديد من أشكال الكتابة الإبداعية بالاعتماد على الفن التشكيلي الذي هو في أساسه صورة خيالية، مما يجعل عنصر الخيال مركبا في العمل الأدبي، وهذا كله يؤكد أهمية ملكة الخيال لدى المبدع، وأثر ذلك على المتلقي، وصولا إلى فهم الرسالة التي يحملها النص.

خاتمــة

الخيال الشعري مكوّن مهم في العملية الإبداعية، بل هو أس العمل الشعري، ويعد وسيلة يحتال بها الشاعر لإيصال ما يريده ـ كما يرى النقاد القدماء ـ وهو فن توسّع فيه المحدثون وحمّلوه آلامهم وآمالهم، ووجدوا فيه مطيّة تمرير آراءٍ ربما لم يكونوا يستطيعون البوح بها لولا أنهم لجأوا للخيال الشعري الذي حمل أفكارهم الجديدة وألبسها حلة مختلفة، عاشوا من خلالها تفاصيل النفس الإنسانية، وشخّصوا ما يجول في خواطرهم ويدور في أذهانهم، فقد جعلوه ضرورةً للتعبير عن عواطفهم وترجمة لها، وجسراً يعبرون من خلاله للوصول إلى المتلقي والتأثير فيه، وتميزوا بفهم دقيق للخيال وفرقوا بين الجزئي والكلي منه، وهو ملمح أشار له عبد القاهر في تفريقه بين التخييل والاستعارة، فالخيال الجزئي يتمثل في فنون البيان البلاغية (تشبيه، استعارة، كناية...) وهو ما يعبر عنه بالمجاز، وكلي يتسع ليشمل خطرات النفس وجوانب الحياة، والفكر وتقلباته، ولعل هذا الفهم ناتج عن تعقيدات حياة المدنية الحديثة التي تسعى لأن تفسر مصاعب الحياة ومتاعبها اليومية وتوجد الحلول المناسبة لها، وقد أعلى الشعر الحر من شأن الخيال حتى غدت الصورة البصرية مهيمنة على تقنيات التعبير الفني في الشعر، وأثرت مصادر الخيال الدلالي ووفرت له مواد خصبة لا تعرف النفاد، كما توسع الأدب الرقمي في توظيف الخيال وجعله مركبا في النص التفاعلي من خلال توظيف الفن التشكيلي في هذا الشكل الجديد من أشكال الكتابة الإبداعية، إذ يمر توظيف الخيال بمرحلتين لكل منهما جمالياته، فالصورة التشكيلية عند مبدعها لها رمزيتها، وتوظيفها عند مبدع النص الرقمي لها رمزية أخرى، وربما رمزية ثالثة متخيلة في نفس المتلقي.

مما سبق تتضح أهمية الخيال الشعري كقضية نقدية لها امتدادها الزمني منذ البدايات الأولى للنقد الأدبي، إلى التوسع في توظيف الخيال عند المحدثين، وبالتالي تعدد الآراء النقدية حولها، وحول أهمية هذا العنصر وكيفية توظيفه في العمل الإبداعي.

الهوامش:

(١) اللسان: مادة خَيَل.

(٢) المعجم الفلسفي، جميل صليبا، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، دار الكتاب العالمي ١٩٩١م (ج١) ص٥٤٦.

(٣) الآية (٦٦)، سورة طه.

(٤) الخيال في الشعر العربي، محمد الخضر حسين التونسي، المكتبة العربية، دمشق، المطبعة الرحمانية ١٣٤٠هـ ١٩٢٢م ص٥.

(٥) ديوان ابن الرومي، شرح الأستاذ أحمد حسن بسج، (ج٢)، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت ص٢٧٠.

(٦) شياطين الشعراء دراسة تاريخية نقدية مقارنة، د. عبد الرزاق حميدة، مكتبة الأنجلو المصرية (بدون ط، ت) ص١٠.

(٧) التفكير النقدي عند العرب، عيسى علي العاكوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، (ط١) ١٩٩٧ ص٣١.

(٨) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف ـ مصر (ط٤) ١٩٨٤م ص٣٣.

(٩) ديوان تأبط شراً وأخباره، جمع وتحقيق وشرح علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي (ط١) ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م ص٢٢٢- ٢٢٧.

(١٠) ديوان الخنساء، اعتنى به وشرحه حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت ص٧٢.

(١١) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف ـ مصر(ط٢)، ٢٠٠٩م ص٣٨.

(١٢) ديوان زهير بن أبي سلمى، شرحه وقدم له الأستاذ علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت (ط١) ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م ص١١١.

(١٣) الخيال الشعري عند العرب، أبو القاسم الشابي، كلمات عربية للترجمة والنشر (بدون ط، ت) ص٢٩.

(١٤)عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، د. محمد بن مريسي الحارثي، نادي مكة الثقافي الأدبي (ط١) ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م ص٣٥٢.

(١٥) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، مصر ١٩٧٤م (ج١) ص٦٣.

(١٦) ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، تحقيق محمد حسن (بدون ط، ت) ص٥٧.

(١٧) ديوان كثيّر عزّة، جمعه وشرحه د. إحسان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت ١٣٩١هـ- ١٩٧١م ص٤٢٩- ٤٣٠.

(١٨) الخيال الشعري عند العرب ص٣٢.

(١٩) ديوان البحتري، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، (ط٣)، دار المعارف، القاهرة (ج٤) ص٢٠٩٠– ٢٠٩١.

(٢٠) الخيال الشعري عند العرب ص٣٨.

(٢١) ديوان ابن خفاجة، شرحه وضبط نصوصه وقدم له د. عمر فاروق الطباع، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ص١٢– ١٣.

(٢٢) أفلاطون: أيون، ترجمة: د. محمد صقر خفاجة، ود.ة سهير القلماوي، القاهرة ١٩٥٦م ص٦١٠.

(٢٣) أفلاطون، جمهورية أفلاطون، نقله إلى العربية حنا خباز، بيروت ١٩٦٩م ص١٩.

(٢٤) الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، القاهرة (ط٣) ١٩٨٦م ص٣٥.

(٢٥) انظر: أصول النقد العربي القديم، د. عصام قصبجي، مطابع الأصيل، حلب ـ سوريا ١٩٨١م ص٤٥.

(٢٦) انظر: نظريات الشعر عند العرب، د. مصطفى الجوزو، دار الطليعة، بيروت (ط١) ١٩٨١م ص٨٩.

(٢٧) الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، رشيدة كلاع، جامعة منتوري قسنطينة، ٢٠٠٤م ص٥.

(٢٨) كتاب النفس، أرسطو طاليس، نقله إلى العربية أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية (ط٢) ١٩٦٢م ص١٠٧.

(٢٩) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص٥٩– ٦١.

(٣٠) رسائل الكندي الفلسفية، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي، تحقيق محمد عبد الهادي أبي ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٥٠م (ج١) ص١٦٧.

(٣١) عيار الشعر، محمد بن أحمد ابن طباطبا، تحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلّام، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٦م ص١٦– ١٧.

(٣٢) الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق ص١٥.

(٣٣) عمود الشعر العربي، ص٣٢٩.

(٣٤) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تأليف أبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، علّق عليه وكتب حواشيه غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ص١١.

(٣٥) السابق ص١٢.

(٣٦) النجاة في المحكمة المنطقية والطبيعة والإلهية، أبو علي الحسن بن عبد الله بن سينا، مطبعة السعادة، القاهرة ١٩٣٨م ص١٦٣.

(٣٧) حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، سعد مصلوح، مطبعة دار التأليف، القاهرة ١٩٨٠م ص١٢١، ١٢٢.

(٣٨) الشفاء، ابن سينا، الفصل التاسع: في الشعر وأصناف الصيغ الشعرية، والأشعار اليونانية.

(٣٩) انظر: أصول النقد العربي القديم ص٧٥.

(٤٠) انظر: عمود الشعر العربي ص٣٦٤– ٣٦٥، وما ورد بين قوسين (...) عن طيف الخيال للشريف المرتضى، علي بن الحسين الموسوي، تحقيق حسن كامل الصيرفي، مصر ١٩٦٢م ص١٣٩.

(٤١) شرح ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر (ط٣) ٢٠٠٩م (ج٤) ص٧٧.

(٤٢) انظر: الخيال في الشعر العربي ص٨.

(٤٣) أسرار البلاغة، الإمام عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة (ط١) ١٤١٢هـ– ١٩٩١م ص٢٧٥.

(٤٤) انظر: أسرار البلاغة ص٢٧٥.

(٤٥) انظر: عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم ص٣٦١.

(٤٦) السابق ص٣٣٢.

(٤٧) تلخيص كتاب أرسطو طاليس، فن الشعر، ابن رشد، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣م ص٢٠١.

(٤٨) المثل السائر، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن الأثير، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (ج١) المكتبة العصرية ـ بيروت ١٩٩٠م، ص٧٨– ٧٩.

(٤٩) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم بن محمد بن حسن أبو الحسن القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس ١٩٦٦م ص٧١.

(*) الآراء النقدية لقضية الخيال في النقد العربي الحديث هي لشعراء من مدارس مختلفة ظهرت مع مطلع النهضة الأدبية الحديثة، ولذلك اكتفيت بها عن إفراد عنوان خاص لقضية الخيال في الشعر العربي الحديث.

(٥٠) الخيال الأسلوب الحداثة، اختيار وترجمة وتقديم: جابر عصفور، المركز القومي للترجمة ٢٠٠٩م ص٩.

(٥١) انظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال ص٣٨٨، عن La Bruyere: Les Canacteres.

(٥٢) انظر كوليردج، محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٨م ص٧٩– ٨٠.

(٥٣) النقد الأدبي الحديث ص٣٨٨ عن:

Martin Heidegger: Kant et Le Probleme de La Metaphysique, p.185– 196

(٥٤) النقد الأدبي الحديث ص٢٨٥.

(٥٥) الخيال مفهوماته ووظائفه، عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م ص٢٣– ٢٤.
(٥٦) انظر: النقد الأدبي الحديث ص٣٩٠.
(٥٧) كوليردج ص١٥٨.
(٥٨) فن الشعر، د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان (ط١) ١٩٩٦م ص٢٠.
(٥٩) دور المثاقفة في تجديد الفكر الأدبي العربي الحديث (مدرسة الديوان أنموذجاً) أ. د. محمد خرماش، مؤتمر الأدب العربي والآداب العالمية بين التأثير والتأثر، فاس ـ المغرب ٢٠١١ ص٥٨.
(٦٠) مطالعات في الكتب والحياة، عباس محمود العقاد، بيروت (بدون ط، ت) ص٤٣٣– ٤٤٤.
(٦١) النقد الأدبي الحديث بداياته وتطوراته، أ. د. حلمي محمد القاعود، دار النشر الدولي للنشر والتوزيع، (ط١) ١٤٢٧هـ– ٢٠٠٦م ص٧٩.
(٦٢) انظر: النقد الأدبي الحديث بداياته وتطوراته ص٨٣.
(٦٣) السابق ص٨٣.
(٦٤) انظر: الديوان في الأدب والنقد، عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني (ط٤)، مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر ـ القاهرة ص٤.
(٦٥) ديوان عبد الرحمن شكري، جمعه وحققه: نقولا يوسف، شارك في جمعه محمد رجب البيومي، مراجعة وتقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠م، ص٤٤١.
(٦٦) ديوان من دواوين، عباس محمود العقاد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ص١٧.
(٦٧) الخيال في الشعر العربي ـ الشعر المهجري أنموذجاً، د. زينب عبد الكريم، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل ٢٠١٦م ص١٧٨.
(٦٨) النقد الأدبي الحديث بداياته وتطوراته ص٩٢.
(٦٩) العواصف، (المجموعة الكاملة لمؤلفات جيران) تقديم ميخائيل نعيمة ص٣٨٣.
(٧٠) على بساط الريح، فوزي عيسى المعلوف، دار صادر ـ بيروت ص١٣٣– ١٣٤.
(٧١) انظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ـ بيروت (ط٢) ١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م ص٢٧٠.
(٧٢) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ص٢٨٤.
(٧٣) حسن عبد الله القرشي شاعر من أبولّو، محمد عبد المنعم خفاجي، مطبوعات نادي المدينة المنورة الأدبي (ط١) ١٤٢١هـ– ٢٠٠٠م ص١٤٠– ١٤١.
(٧٤) ديوان الشعلة، أحمد زكي أبو شادي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ـ مصر ٢٠١٣م ص١٧– ١٨.

(٧٥) الشابي حياته وشعره، أبو القاسم محمد كرو، منشورات المكتبة العلمية ومطبعتها، بيروت (ط٢) ١٩٥٤م، من ديوان أغاني الرعاة ص١١٧.
(٧٦) الشابي حياته وشعره ص١٢٤.
(٧٧) انظر: الخيال الشعري عند العرب ص١١.
(٧٨) انظر: ثورة الأدب، محمد حسين هيكل، النهضة العربية المصرية ١٩٦٥م ص٥٢.
(٧٩) انظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت (ط١٣) ٢٠٠٤م ص٢٣٤
(٨٠) انظر: السابق ص٢٣٧.
(٨١) قضايا الشعر المعاصر ص٢٣٨.
(٨٢) انظر: عبدالرحمن شكري ناقدا وشاعرا، تأليف د. عبدالفتاح عبدالمحسن، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر، (بدون طبعة ولا تاريخ) ص٣٨٣.
(٨٣) ديوان الناس في بلادي، صلاح عبدالصبور، دار العودة، بيروت ص٢٤.
(٨٤) انظر: طبيعة الخيال الشعري وضوابطه بين التراث والحداثة، د. بتول أحمد جندية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حلب، العدد (٣٢) ٢٠١٠م ص٢،٣.
(٨٥) انظر: مدخل إلى الأدب التفاعلي، د. فاطمة البريكي، المركز الثقافي العربي، المغرب (ط١) ٢٠٠٦م ص٧٧.
(٨٦) انظر: الأدب التفاعلي الرقمي الولادة وتغير الوسط، إياد إبراهيم الباوي، أ.د. حافظ محمد الشمري، دار الكتب والوثائق، بغداد، (ط١) ٢٠١١م ص٥٧.
(٨٧) انظر: الأدب التفاعلي الرقمي الولادة وتغير الوسط ص٦١.
(٨٨) انظر: شعرية النص العنكبوتي، عزالدين المناصرة، مجلة النقد الأدبي (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد (٧٩) ٢٠١١م ص١٠٧.
(٨٩) قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، إبراهيم طارق عابدين، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، العدد الأول، يوليو ٢٠١٢م ص١٠٥.

المراجع

١) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ـ بيروت (ط٢) ١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م.

٢) أسرار البلاغة، الإمام عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة (ط١) ١٤١٢هـ- ١٩٩١م.

٣) الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، القاهرة (ط٣) ١٩٨٦.

٤) الأدب التفاعلي الرقمي الولادة وتغير الوسط، إياد إبراهيم الباوي، أ.د. حافظ محمد الشمري، دار الكتب والوثائق، بغداد، (ط١) ٢٠١١م.

٥) أصول النقد العربي القديم، د. عصام قصبجي، مطابع الأصيل، حلب ـ سوريا ١٩٨١م.

٦) أفلاطون: أيون، ترجمة: د. محمد صقر خفاجة ود.ة سهير القلماوي، القاهرة ١٩٥٦م.

٧) أفلاطون، جمهورية أفلاطون، نقله إلى العربية حنا خباز، بيروت ١٩٦٩م.

٨) التفكير النقدي عند العرب، عيسى علي العاكوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية (ط١) ١٩٩٧.

٩) تلخيص كتاب أرسطو طاليس، فن الشعر، ابن رشد، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣م.

١٠) ثورة الأدب، محمد حسين هيكل، النهضة العربية المصرية ١٩٦٥م.

١١) حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، سعد مصلوح، مطبعة دار التأليف، القاهرة ١٩٨٠م.

١٢) حسن عبد الله القرشي شاعر من أبولّو، محمد عبد المنعم خفاجي، مطبوعات نادي المدينة المنورة الأدبي (ط١) ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م.

١٣) الخيال الأسلوب الحداثة، اختيار وترجمة وتقديم: جابر عصفور، المركز القومي للترجمة ٢٠٠٩م.

١٤) الخيال الشعري عند العرب، أبو القاسم الشابي، كلمات عربية للترجمة والنشر (بدون ط، ت).

١٥)الخيال في الشعر العربي ـ الشعر المهجري أنموذجاً، د. زينب عبد الكريم، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل ٢٠١٦م.
١٦) الخيال في الشعر العربي، محمد الخضر حسين التونسي، المكتبة العربية ـ دمشق، المطبعة الرحمانية ١٣٤٠هـ ١٩٢٢م.
١٧)الخيال مفهوماته ووظائفه، عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م.
١٨) الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، رشيدة كلاع، جامعة منتوري قسنطينة، ٢٠٠٤م.
١٩)دور المثاقفة في تجديد الفكر الأدبي العربي الحديث (مدرسة الديوان أنموذجاً) أ. د. محمد خرماش، مؤتمر الأدب العربي والآداب العالمية بين التأثير والتأثر، فاس ـ المغرب ٢٠١١.
٢٠)ديوان ابن الرومي، شرح الأستاذ أحمد حسن بسج، (ج٢)، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان.
٢١)ديوان ابن خفاجة، شرحه وضبط نصوصه وقدم له د. عمر فاروق الطباع، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان.
٢٢)ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، تحقيق محمد حسن، (بدون ط، ت).
٢٣)ديوان البحتري، عُني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، (ط٣)، دار المعارف، القاهرة (ج٤).
٢٤)ديوان الخنساء، اعتنى به وشرحه حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت ـ لبنان.
٢٥)ديوان الشعلة، أحمد زكي أبو شادي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ـ مصر ٢٠١٣م.
٢٦)ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف ـ مصر (ط٢) ٢٠٠٩م.
٢٧)ديوان الناس في بلادي، صلاح عبدالصبور، دار العودة ، بيروت .
٢٨)ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف ـ مصر (ط٤) ١٩٨٤م.
٢٩)ديوان تأبط شراً وأخباره، جمع وتحقيق وشرح علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي (ط١) ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م.

٣٠) ديوان زهير بن أبي سلمى، شرحه وقدم له الأستاذ علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، (ط١) ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م.
٣١) ديوان عبد الرحمن شكري، جمعه وحققه: نقولا يوسف، شارك في جمعه محمد رجب البيومي، مراجعة وتقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠م.
٣٢) الديوان في الأدب والنقد، عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني (ط٤)، مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر ـ القاهرة.
٣٣) ديوان كثيّر عزّة، جمعه وشرحه د. إحسان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧١م.
٣٤) ديوان من دواوين، عباس محمود العقاد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
٣٥) رسائل الكندي الفلسفية، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي، تحقيق محمد عبد الهادي أبي ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٥٠.
٣٦) الشابي حياته وشعره، أبو القاسم محمد كرو، منشورات المكتبة العلمية ومطبعتها، بيروت (ط٢) ١٩٥٤م.
٣٧) شرح ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر (ط٣) ٢٠٠٩م.
٣٨) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تأليف أبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، علّق عليه وكتب حواشيه غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان.
٣٩) شعرية النص العنكبوتي، عزالدين المناصرة، مجلة النقد الأدبي (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد (٧٩) ٢٠١١م .
٤٠) الشفاء، ابن سينا، الفصل التاسع: في الشعر وأصناف الصيغ الشعرية، والأشعار اليونانية.
٤١) شياطين الشعراء دراسة تاريخية نقدية مقارنة، د. عبد الرزاق حميدة، مكتبة الأنجلو المصرية (بدون ط، ت).
٤٢) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر ـ مصر ١٩٧٤م.

٤٣) طبيعة الخيال الشعري وضوابطه بين التراث والحداثة، د. بتول أحمد جندية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حلب، العدد (٣٢) ٢٠١٠م .
٤٤) طيف الخيال للشريف المرتضى، علي بن الحسين الموسوي، تحقيق حسن كامل الصيرفي، مصر ١٩٦٢م.
٤٥) عبدالرحمن شكري ناقدا وشاعرا، تأليف د. عبدالفتاح عبدالمحسن، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر، (بدون طبعة ولا تاريخ) .
٤٦) على بساط الريح، فوزي عيسى المعلوف، دار صادر ـ بيروت.
٤٧) عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، د. محمد بن مريسي الحارثي، نادي مكة الثقافي الأدبي (ط١) ١٤١٧هـ- ١٩٩٦م.
٤٨) العواصف، (المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران) تقديم ميخائيل نعيمة.
٤٩) عيار الشعر، محمد بن أحمد ابن طباطبا، تحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلّام، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٦م.
٥٠) فن الشعر، د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان (ط١) ١٩٩٦م.
٥١) قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، إبراهيم طارق عابدين، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، العدد الأول، يوليو ٢٠١٢م .
٥٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت (ط١٣) ٢٠٠٤م .
٥٣) كتاب النفس، أرسطو طاليس، نقله إلى العربية أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية (ط٢) ١٩٦٢م.
٥٤) كوليردج، محمد مصطفى بدوي، دار المعارف بمصر ـ القاهرة ١٩٥٨م.
٥٥) المثل السائر، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن الأثير، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد المكتبة العصرية ـ بيروت ١٩٩٠م.
٥٦) مدخل إلى الأدب التفاعلي، د. فاطمة البريكي، المركز الثقافي العربي، المغرب (ط١) ٢٠٠٦م .
٥٧) مطالعات في الكتب والحياة، عباس محمود العقاد، بيروت (بدون ط، ت).

٥٨) المعجم الفلسفي، جميل صليبا، الشركة العالمية للكتاب، بيروت ـ لبنان، دار الكتاب العالمي ١٩٩١م.
٥٩) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم بن محمد بن حسن أبو الحسن القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ـ تونس ١٩٦٦م.
٦٠) النجاة في المحكمة المنطقية والطبيعة والإلهية، أبو علي الحسن بن عبد الله بن سينا، مطبعة السعادة، القاهرة ١٩٣٨م.
٦١) نظريات الشعر عند العرب، د. مصطفى الجوزو، دار الطليعة، بيروت (ط١) ١٩٨١م.
٦٢) النقد الأدبي الحديث بداياته وتطوراته، أ. د. حلمي محمد القاعود، دار النشر الدولي للنشر والتوزيع، (ط١) ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م.
٦٣) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال.