جمالية الخيال في الصورة الفنية

بحث في علم الجمال والنقد الفني

د/ فطيم أحمد دناور

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

المقدمة :

لا تزال الدراسات الجمالية العربية المعاصرة تتلمس خطاها، بين زحمة البحوث والمؤلفات الغربية، إذ وصلت الأخيرة إلى مراحل متقدمة في هذا الميدان. ومن الطبيعي ان تعمد بواكير الأبحاث العربية إلى ترجمة النظريات الغربية وشرحها، ومحاولة إيجاد نظير لها على الساحة الفكرية العربية، ما خلق واقعا فكريا معاصرا مشابها لواقع النهضات الفكرية في العصور الماضية، وهكذا سارت أغلب الاتجاهات في التفكير والتنظير.

و عملت الدراسات الجمالية الوليدة على تبني النظريات الجمالية الغربية، واعتبارها الممثل الوحيد لهذا العلم المحدث.

ففي كتاب (مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ١٩٨٩م) للكاتبة اميرة حلمي مطر بحثت الكاتبة في الموضوعات الأساسية التي تخص علم الجمال في العصر الحديث، وهي :علم الجمال، العمل الفني، الخبرة الجمالية،تصنيف الفنون الجميلة،فلسفة الفن في القرن العشرين... مستعرضة ومناقشة آراء كبار فلاسفة الجمال الغربيين في كل قضية من هذه القضايا الجمالية، ومن الموضوعات التي ناقشتها العمل الفني والخيال، فنقلت رأي كروتشه في ان العمل الفني يحيا وينمو على مستوى الخيال،و من أهم ما وقفت عليه في كتابها هذا هو موضوع الخبرة الجمالية، فوضحت المقصود بالخبرة الجمالية، بأنها موقف الإنسان عند تذوقه للعمل الفني،أو إبداعه له او نقده عليه، وعرضت لآراء الفلاسفة في الفرق بين تذوق المتلقي وتذوق المبدع. كما عرضت لطبيعة الانفعال الفني وتأثره بالعوامل الخارجية او الشخصية، وكان بحثها منصبا على التنظير بصورة أساسية مع، بعض التجارب التطبيقية التي عرضتها كتجارب بوالو على الإحساس باللون.

و بطبيعة الحال فإن نظريات الفلاسفة التي عرضت لها مطر لم تخص فنا دون آخر، بل كانت شاملة لكل انواع الفنون وبالأخص الفنون التشكيلية كالرسم والنحت وغيرها.

و مثل هذا فعل الكاتب رمضان بسطاويسي في كتابه(جماليات الفنون ١٩٩٨م) والذي ناقش فيه الفن والحضارة في فلسفة هيغل الجمالية، وقد تحدث المؤلف حديثا مفصلا عن فلسفة هيغل الجمالية، مستعرضا الأسس الفلسفية لجماليته، فوقف على أغلب القضايا التي تهم فلسفة الجمال في فكر هذا الفيلسوف إلى ان وصل إلى أثر هيغل في الفكر الجمالي، وما لهذا الفيلسوف من أثر واضح على المفكرين الذين تتلمذوا على يديه أو تبعوه.

و لابد من ذكر كتاب الدكتور محمد غنيمي هلال (النقد الأدبي الحديث١٩٨٧م) وفيه ناقش قضايا نقدية عدة، تهم النقد والدراسات الجمالية، ومن أهمها في هذا المقام (الخيال) وفيه تحدث عن مفهوم الخيال القديم عند أرسطو والعرب، ثم كيف تطورت النظرة إليه على يد الرومنتيكين فوضع في مكانته الطبيعية بين قوى النفس.

و من القضايا الهامة التي وقف عليها الدكتور غنيمي تطور الصورة الفنية بين المذاهب الغربية، والوسائل التي تستخدمها اللغة كي تقوى على التعبير عما يستعصى التعبير عنه. حتى اصبحت الصورة العنصر الجوهري للشعر والصورة هي نتاج الخيال.

قد أضاءت لنا دراسة الدكتور غنيمي الطريق لدراسة تطور الصورة، وخاصة الصورة في الشعر الحديث.

و هذه الدراسات وغيرها مما وقفنا عليه كان لها أهمية كبيرة في القيام بهذا البحث، إذ استطعنا أن ندعم افكارنا في الإجابة على السؤال الرئيس لهذا البحث ألا وهو : هل تطورت جمالية الخيال في الصورة الفنية بين القديم والحديث ؟ وما اوجه هذا التطور ؟ وما أهمية الخيال في الصورة ؟ بغية إعطاء الدراسات النقدية العربية القديمة حقها بعد ان تعرضت لكثير من الإجحاف، وتبيان أن اختلاف الأزمان ينتج عنه اختلاف المفاهيم والرؤى النقدية،واختلاف الوسائل الشعرية، فلكل عصر قيمه ومثله التي يسير عليه النقاد ويتبعهم الأدباء. ومن هذه المفاهيم مفهوم الصورة، التي شكلت الاستعارة والتشبيه الصور النقدية القديمة لها، ومن هنا كان لابد من دراستها دراسة منصفة آخذة في الاعتبار قيم العصر ونظرته للشعر والأدب.

و إذا كنا نسعى لإيجاد مكان لنا بين الحضارات فعلينا ان ننطلق من حضارتنا أولا وننظر إليها بعين الدارس المتجرد المنصف الذي يضع الأمور في موضعها، بعد ذلك نفيد من الدراسات الغربية بما يطور هذه الدراسات. ولكي يتحقق ذلك يجب ان نتخلص اولا من عقدة الإحساس بالنقص تجاه التطور الغربي في المجالات جميعا،ومنها المجالات الإنسانية، فيكون جهدنا منصبا على تطوير أنفسنا وحضارتنا، لا الانتقاد واللوم الذي لا طائلة من ورائه، ومن هنا فقد سار البحث في ضوء هذه القناعة.

<u>بين يدي البحث :</u>

انطلاقا من نظرتنا إلى الحضارة والحياة والقائمة أساسا على الدراسة المتجردة من الأحكام المسبقة، رأينا ان يعمل البحث إلى مقارنة كل فكرة بين الماضي والحاضر، لا لمهاجمة الماضي وكيل الاتهام له، بل لتسليط الضوء على الطرق القديمة ومقارنتها مع الوسائل والتقنيات الفنية الحديثة، وتبيان انسجام كل تقنية فنية مع قيم العصر الذي وجدت فيه، ولذا كان لابد من ان نسير وفق الخطة التالية :

سيبدأ البحث بمناقشة مصطلح الصورة الفنية مصطلحا حديث المنشأ، وإن كان ورد ما يشير إلى معناه في الكتب القديمة، أو إلى جزء من هذا المعنى، فمن النقاد من استطاع أن يضع يده على مدلول للصورة يقارب المدلول المعاصر.

ثم ننتقل إلى مناقشة التعريفات الواردة لدى النقاد المحدثين للصورة الفنية، ونحاول الوقوف على أقربها للإقناع والفهم.

و لأننا نريد مناقشة الخيال وجماليته في الصورة، فلابد من الوقوف على الخيال وأهميته بين الفكر الفلسفي والأدبي القديم والحديث، وعلى دوره الفعال في التجربة الفنية عامة، لنبين الاستخدام الصحيح له في التجربة الفنية الأدبية.

وسيمضي البحث إلى مناقشة البلاغة العربية القديمة، ليقف على أهم وسائل التصوير فيها، ومن هذه الوسائل التمثيل، ليناقش جمالية هذه التقنية اللغوية المبدعة، مع الاستشهاد بآراء النقاد حول ذلك،

و لا يمكن الحديث عن التصوير في بلاغة العرب القدماء دون الوقوف على الاستعارة، التي نراها الشكل الأقرب لمصطلح الصورة المحدث، بل قد لا نبالغ إذا قلنا بأن معظم الصور المحدثة، هي استعارات جريئة، تخطت الحدود التي كانت قد رسمت لها في النقد القديم، بين معطيات الحس، ووسائل التعبير.

ثم سينتقل بحثنا إلى مناقشة جمالية الخيال في الصورة المحدثة، وكيف تطور الخيال، ملكة إنسانية أصبحت اكثر جرأة في نظرتها للحياة من حولها، وكيف أضحت الصورة الفنية في الشعر المحدث تتجاوز الحدود الفكرية، وكيف أصبح الشاعر لا يجد حرجا في التعبير عن خيالاته، حتى وإن كان الخيط الذي يربطها بالواقع خيطا رفيعا يكاد يختفي، أو لا يبين.

كل ذلك بطريقة تمزج بين الدرس النظري والتطبيقي، وسنعمل على أن ندعم كل فكرة بالأمثلة المأخوذة من الشعر، سواء القديم منه أو المحدث، كما سيكون جهدنا منصبا على تبيان أوجه الجمال في الصورة الفنية،وتأثير الخيال على ذلك.

<u>الصورة الفنية بين القديم والحديث :</u>

الصورة الفنية مصطلح محدث عرف في الأوساط الأدبية، وقد حاول كثير من النقاد تقديم تعريف له، بيد أن هذا المصطلح كغيره من المصطلحات، يفهم ولكن يصعب الإحاطة به بتعريف شامل ومحدد، ذلك أننا في مجال الدراسات الانسانية نستعين بمصطلحات تشتمل على دلالات عدة، قد تتوسع عند البعض وتضيق عند آخرين، ومن هنا فإن صعوبة تحديد العناصر التي تشكل هذا المصطلح، قد تكون خلف هذا التذبذب في التعريفات، وقبل أن نقف على هذه التعريفات لمصطلح الصورة الفنية لابد أن نقف على جهود البلاغيين العرب في هذا المجال.

فلم يرد ذكر للصورة - بمعناها المعاصر في الكتب البلاغية القديمة - ولكن ورد ما يشير الى المعنى من طرف خفي، أو إلى جزء منه، أو يفهم من السياق. إذ تناول البلاغيون هذه الفكرة أثناء حديثهم عن فكرة الشكل والمضمون، أو اللفظ والمعنى، ولعل أقرب الاشارات الى مصطلح الصورة، ما ورد على لسان قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) الذي تحدث عن الصورة واعتبرها الهيكل والشكل في مقابل المادة والمضمون ، فقال - متحدثاً عن الشعر - « المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب، وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة "[١]

وجاء عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) فأعطى للصورة في المجالات النقدية حلولاً خاصة شرحها بقوله :

واعلم أن قولنا : الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فما رأينا البينونة بين أحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ، فكان بين إنسان من إنسان ، وفرس من فرس ، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك ، وكذلك الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم ، سواراً من سوار بذلك ، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً ، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا :

المعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك. وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ، ويكفيك قول الجاحظ :

وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير [٢]

وأطلق ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) كلمة الصورة على خصوص الأمر المحسوس ، وقابل بينهما وبين المعنى ، فقال - وهو يعدد أقسام التشبيه الأربعة : « أما تشبيه معنى بمعنى.. وأما تشبيه صورة بصورة كقوله تعالى : (وعندهم قاصرات الطرف عين (٤٨) كأنهن بيض مكنون (٤٩) (٢) ، وأما تشبيه معنى بصورة كقوله تعالى : (والذين كفروا أعمالهم كسراب

بقيعة) (٣) وهذا القسم أبلغ الأقسام الاربعة ، لتمثيله المعاني الموهومة بالصور المشاهدة ، وأما تشبيه صورة بمعنى كقول أبي تمام :

و فتكت بالمال الجزيل وبالعدا فتك الصبابة بالمحب المغرم

فشبه فتكه بالمال وبالعدا وذلك صورة مرئية ، بفتك الصبابة وهو فتك معنوي ، وهذا القسم الطف الأقسام الأربعة ، لأنه نقل صورة إلى غير صورة "[٣]

ولعل عبد القاهر الجرجاني هو أول من أعطى للصورة دلالة اصطلاحية وهي تعني لديه الفروق المميزة بين معنى ومعنى ، وشبهها بالفروق التي تميز هيكل إنسان ما عن إنسان ، وخاتم عن خاتم ، وسوار عن سوار ، ولكن هذه الفروق رغم انطباقها على هيئة الشيء فإنها يستدل بها على حقيقته.

وقد وجد عبد القاهر في استعماله لهذا الاصطلاح غرابة نظراً لجدته في مجاله الخاص به ، وخشي أن ينكر عليه النقاد ذلك فتستر بالجاحظ في استعماله التصوير، والتصوير عند الجاحظ ـ كما يبدو من سياق تعبيره ـ لا يتعدى حدود الجهد العقلي أو العملي في صياغة الشعر ، وهو يختلف عن مصطلح عبد القاهر، الذي استعمله مبتكراً له ومبتدعاً لمدلوله. فالجرجاني بهذا قد أعطى للصورة رؤية جديدة ، وما ذكره دقيق جداً ، فالصورة عنده ليست هي نفس الشيء ، وإنما هي مميزاته المفرقة له عن غيره ، وهذه المميزات قد تكون في الشكل وقد تكون في المضمون ، لأن الصورة مستوعبة لهما ، والنظرة لأحدهما لا بد أن تنعكس على الآخر.

لهذا فإن ما أبداه عبد القاهر ، يصلح أن يكون نواة لما استقر عليه المصطلح النقدي الأصيل للصورة لدى المحدثين[٤]

إن النقاد القدامى لم ينهضوا بمفهوم الصورة إلى المجال الاصطلاحي الدقيق ، ولم يخرجوا بها عن مدلولها اللغوي ، ولم يتبلور عندهم بعدها النقدي الأصيل.

وكل مصطلح مهما كان عريقاً في القدم فإنه لا يأخذ من قدمه هذا صيغة نهائية ، ولا بد له من الصقل والتطوير والتهذيب ، وذلك لتقلب الرواد عليه ، وتمحيصهم له ، وتفريعهم عن أصوله حتى يصل إلى حد التكامل. والصورة إحدى هذه المصطلحات في تكوينها البدائي وقد كان صقلها وبلورتها مما

انفرد به عبد القاهر دون سواه ، وكان بهذا الصقل والتهذيب موضع تأثير كبير في نظريات النقاد المحدثين من العرب والغربيين والمستشرقين.

الصورة عند النقاد المحدثين

عرف « بوند » الصورة بأنها « ما ينقل عقدة فكرية أو عاطفية في لحظة زمنية "

ويعتبر الأستاذ أحمد الشايب « الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه وسامعيه (٣) هي الصورة الفنية » ثم يذكر أن لها معنيين :

الأول : ما يقابل المادة الأدبية ، ويظهر في الخيال والعبارة.
الثاني : ما يقابل الأسلوب ، ويتحقق بالوحدة ، وهي تقوم على الكمال والتأليف والتناسب "[٥]

وتقول روز غريب « الصورة في أبسط وصف لها، تعبير عن حالة أو حدث بأجزائهما أو مظاهرهما المحسوسة. هي لوحة مؤلفة من كلمات ، أو مقطوعة وصفية في الظاهر لكنها في التعبير الشعري توحي بأكثر من المظاهر ، وقيمتها ترتكز على طاقتها الإيحائية ، فهي ذات جمال تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من عناصر حسية ، وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجو والعاطفة "[٦]

ويرى الدكتور جابر أحمد عصفور أن الصورة « طريقة خاصة من طرق التعبير ، أو وجه من أوجه الدلالة ، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير. ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير ، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه ، وكيفية تقديمه"[٧]

و يقول محمد علي الصغير "فالصورة - كما تبدو لي من خلال هذه المقارنة - عبارة عن العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى في نص أدبي ، والحصيلة عن اقترانهما ، فهي غيرهما منفصلين ، وهي امتداد لهما مجتمعين ، فليست هي اللفظ بمفرده شكلاً فارغاً رناناً ، ولا المعنى بذاته مضموناً ذهنياً مجرداً ، ولكنها الخصائص المشتركة بينهما ، والتي تتقوم بها شخصية النص الأدبي ، وتتميز عن غيرها من النصوص بما تحمله من أحاسيس وانفعالات قد لا يوحي ظاهر اللفظ ، ولا يحققها مجرد المعنى ، ولكنها مزيج بين دلائل اللفظ ، وإيحائية المعنى في تحقيق نموذج أدبي ، أو تمييز نص عن نص ، بما تضفيه صياغة الشكل في علاقاته الاستعارية ، وما تمليه خصائص المعنى في تأثيره وأحاسيسه.

أو هي - بإيجاز - مجموعة العلاقات اللغوية والبيانية والإيحائية القائمة بين اللفظ والمعنى ، أو الشكل والمضمون.

وعلى هذا فالصورة أداة فنية لاستيعاب أبعاد الشكل والمضمون بما لهما من مميزات. وما بينهما من وشائج تجعل الفصل بينهما مستحيلاً." (٨)[viii]

و على هذا قد نقترب من التحديد الصحيح لمصطلح الصورة، إذا قلنا بأنها القدرة على تكثيف المشاعر والأحاسيس بعبارات بلاغية جميلة، وهي تقوم على قدرة الخيال في استثمار إمكانيات اللغة غير المحدودة،و هي لا تعني الشكل المجسد للمعاني وحسب، بل تدخل مع المعاني في علاقة متشابكة، قد يصعب فيها تحديد ما هو مظهر وما هو جوهر، ومن هنا امكن إطلاق كلمة شعر على العبارات الادبية التي ترصعها الصور، حتى ولو لم تكن منظومة، والقوة الرئيسة التي تعمل على تشكيلها هي قوة الخيال، ولذا نشعر أن ثمة تلازم دائم بين الصورة وملكة الخيال، ولكن كيف كانت النظرة إلى الخيال عند القدامى وكيف اضحت حديثا ؟

<u>مكانة الخيال بين القديم والحديث :</u>

ألمحنا إلى أن الصورة الفنية يجتمع فيها قوى عدة من قوى الإنسان، وهي العاطفة والفكر والخيال، وهي تنصهر في التجربة الإبداعية وتتداخل

بحيث يصعب وضع حدود بينها، وما الفصل الذي نقوم به إلا فصل نظري نهدف منه التركيز على هذه القوة الخلاقة، فالخيال لا يعمل منفردا دون التعاون مع قوتي العاطفة والفكر. فهو دون عاطفة يصبح جافا لا جاذبية فيه، وهو بدون فكر يتحول إلى هذيان أشبه بهذيان الحالم.

و مما لاشك فيه أن عالم الفن عالم محسوس يدرك مادته بواسطة الحواس ويعبر عنها بمواد محسوسة أيضا، فالرسم يعبر بالألوان والخطوط، والنحت يعبر بالحجر أو الخشب أو المعدن، والموسيقى تعبر بالأنغام، والشعر يعبر بالألفاظ المكتوبة او المسموعة.. ويؤكد الناقد الأندلسي حازم القرطاجني هذا الرأي ، فهو يرى أن المعاني التي تتعلق بإدراك الحس ، هي التي تدور عليها مقاصد الشعر ، أما المعاني التي تتعلق بإدراك الذهن ، فليست خاصة بمقاصد الشعر(٩)

من هنا لابد ان تتشكل روابط وشيجة بين الخيال بوصفه قوة إنسانية أساسية وبين الحواس القوى، التي يشترك فيها الإنسان مع كثير من المخلوقات، وقد نوقشت علاقة الحواس بالخيال الإنساني من قبل كثير من العلماء، فلاسفة كانوا أم بلاغيين أو نقادا. لما لهذه المسألة من أهمية على مستوى تفكير الإنسان وإبداعه.

وأقر أكثر الفلاسفة بالعلاقة بين الحسّ الإنساني والخيال ، وهذا أمر طبيعي فالحس يشكل صلة وصل بين العالم الخارجي وعالم الإنسان الداخلي.و لعل أول من ربط بين الصور الحسية والخيال أرسطو ، إذ قال عن الأخيلة بأنها عبارة عن "الآثار التي يتركها الحسّ في الخيال ، أي أن الخيال هو الحركة الناشئة عن الإحساسات في الذهن "(١٠) فالحس يتصل بالعالم الخارجي ويطبع صوره ليقدمها للذهن، الذي يكمن فيه الخيال ولذا رأى ابن باجة أنه لا يمكن أن يتخيل ما لم يحسّ ، فالحس يتقدم التخييل ، لأنه كالمادة للتخييل (١١) والراجح أنه أراد بالمعاني المتعلقة بإدراك الذهن المعاني المجردة التي تشكل مادة للفلسفة والعلوم... أما الفن والشعر فيسبحان في عالم المرئي

والمحسوس ، والانطلاق من المحسوس إلى عالم المطلق والمجرد يكون بوساطة الخيال.

غير أن النظرة إلى الخيال غلب عليها طابع الشك والاتهام من قبل الفلاسفة قديماً بدءاً بأفلاطون ، ومن بعده الفلاسفة العرب، فهذا ابن رشد يرى أن القوة المتخيلة هيولانية وحادثة شيمة الحس، الذي انبثق إدراكه منها ، وبينها وبين الحس المشترك الذي هو بمنزلة الموضوع صلة وثيقة. (١٢)[xii]
ورأى ابن رشد أن محرك قوة الخيال وموضوعها هو آثار المحسوسات الباقية في الحس المشترك فتركب هذه الآثار ، وتفصلها كما تشاء ، ثم عاد ووصفها بأنها كائنة فاسدة ، وذلك لأنها توجد بالقوة أولاً، ثم توجد بالفعل ولأنها تستكمل بالآثار الباقية في الحس المشترك فهي حادثة لتلك الآثار ،(١٣)[xiii]

وقد يفهم من كلام إخوان الصفا في هذا الأمر، أنهم أعطوا قوة الخيال ما تستحقه من الاحترام ، وذلك لأنها تتقدم عندهم على القوة الحاسة، فالأولى فهي روحانية والثانية جسمانية ، غير أنهم يعودون إلى القول بأنها : " تتخيل وتتوهم ماله حقيقة وما لا حقيقة له ، بعد أن عرف بسائطها بالحسّ إذ لها من القوة ما تقدر أن توافي الصور، التي أداها الحسّ إلى النفس في هيولاه كيف تشاء ، لأنها تجدها مجردة لا إمساك لها ولا رابط...، مثال ذلك أن الإنسان يمكنه أن يتخيل بهذه القوة جملاً على رأس نخلة ، أو نخلة ثابتة على ظهر جمل "(١٤)[xiv]

ورأى الفارابي في هذه القوة القدرة على الصدق والكذب " فهي تركب المحسوسات بعضها إلى بعض ، وتفصل بعضها عن بعض تركيبات مختلفة بعضها كاذبة وبعضها صادقة "(١٥)[xv]

ويقف الكندي من قوة المتخيلة موقفاً مشابهاً لموقف إخوان الصفا، فبعد أن يفضلها على قوة الحس ، يعود ليتهمها بالوهم ، وهو يفضل صورها على صور الحواس ، لأسباب عدة ، لعلّ أهمها أن هذه القوة تستقبل صور الأشياء بلا مادتها عكس الحس ، وأن الحس ينال محسوساته بآلة ثانية قد يعرض لها

القوة والضعف ، وليست المخيلة كذلك ، وأخيراً تتميز قوة الخيال بقدرتها على تركيب صور المحسوسات بحرية وهو ما لا تقدر عليه قوة الحس ، يقول: "فأما الحس فلا يركب الصور ، لأنه لا يقدر على أن يمزج الطين ولا أفعالها ، فإن البصر لا يقدر على أن يوجد لنا إنساناً له قرن أو ريش ، أو غير ذلك مما ليس للإنسان بالطبع ، ولا حيواناً من غير الناطق ناطقاً... فأما فكرنا فليس يمتنع عليه أن يوهم الإنسان طائراً ، أو ذا ريش وإن لم يكن ذا ريش ، أو السبع ناطقاً وهذه القوة المصورة ، إنما هي مصورة الفكر الحسية "(١٦)[xvi]

وهكذا فضل الفلاسفة قوة الحس على قوة الخيال ، وربما دون قصد منهم، وذلك حين برؤوها من تهمة الكذب والوهم التي ألصقوها بالخيال ، ولعل السبب هو الخلط بين الخيال والوهم خلطاً مرجعه إلى النظرة العقلية التي اتسمت بها نظرة هؤلاء إلى الخيال ، فراحوا يقيسون الصور والأخيلة التي تنتجها قوة المخيلة قياساً عقلياً من حيث موافقتها للفكر والمنطق أو عدم موافقتها... دون أن يربطوا بينها وبين مشاعر الشاعر وعواطفه ربطاً يسوغ له أن يرى الأشياء كما تصورت في نفسه لا كما يراها في الواقع ، ولو فعلوا ذلك لأنقذوا هذه القوة من الوهم والقصور ، ووضعوها في مكانها الطبيعي بين قوى النفس.

ولئن كانت نظرة الفلاسفة إلى قوة المخيلة مجحفة هذا الإجحاف فإن حظها لم يكن الأوفر على يد النقاد المتأثرين – غالباً – بمواقف الفلاسفة، فهذا قدامة بن جعفر يقول في معرض مقارنته بين الغلو في الشعر أو الاعتدال: " إن الغلو عندي أجود المذهبين ، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر... وقد بلغني عن بعضهم أنه قال : أحسن الشعر أكذبه "(١٧)[xvii] **والغلو هو المبالغة في معنى أو تصور عن طريق الخيال، بحيث يبتعد الفكر عن الواقع ويصطنع واقعا خاصا به وهذا ما اضطر قدامة إلى الاستعانة بمن وصفه بالكذب،**

ويميل حازم إلى هذا الموقف ، لكنه يفسر الأمر تفسيراً نفسانياً فيقول : "اشتد ولوع النفس بالتخيل ، وصارت شديدة الانفعال به ، حتى أنها ربما تركت

التصديق للتخييل ، فأطاعت تخيلها، وألقت تصديقها ، وجملة الأمر ، أنها تنفعل للمحاكاة انفعالاً من غير روية ، سواء كان الأمر الذي وقعت المحاكاة فيه حقيقة ، أو كان ذلك لا حقيقة له، فيبسطها التخييل للأمر أو يقبضها عنه"[١٨] [xviii] **ويفهم من عبارته " ربما تركت التصديق للتخيل" أن التخيل هو النقيض للصدق ، والصدق هنا هو الصدق العقلي لا الفني ، وهذا المفهوم للصدق كان سائداً لدى النقاد والفلاسفة كما أشرنا، لذلك مال صاحب الموازنة إلى الصدق حين قال : " وقد كان قوم من الرواة يقولون أجود الشعر أكذبه ، لا والله ، ما أجود الشعر إلاّ أصدقه "[١٩]** [xix]

وهكذا دأب النقاد دأب الفلاسفة فقاسوا الخيال قياساً عقلياً، يحاسبون الشاعر فيه إن كانت صوره تطابق الواقع أم تخالفه مغفلين مشاعره وعواطفه، التي تجعله يرى الأشياء والمظاهر على نحو يخالف رؤية الناس لها ، ولم يفرقوا – غالباً – بين الصدق العقلي الذي يطالب به العلماء والفلاسفة، وبين الصدق الفني الذي يطالب به الفنان والشاعر، والذي يسوغ له أن يرى الشمس حزينة والأزهار تبكي على وداعها ، طالما كان هذا ما يحسه بالفعل.

غير أننا يمكن أن نعد موقف ابن عربي استثناءً من مواقف الفلاسفة الذين أزروا بالخيال ، ولعلّ موقفه يمثل رأي المتصوفة الذين حظي الخيال عندهم بالاحترام ، فهؤلاء سلكوا طريق الذات وقواها الداخلية ، وقدموا قوة العاطفة والحس على قوة العقل، فرأوا أن ثمة معارف في الكون يصل إليها الإنسان بواسطة خياله وحدسه، وثمة عوالم يلجها المرء بواسطة الحدس لا يمكن للعقل أن يطأها، ليس هذا وحسب بل دافع هؤلاء عن الخيال في وجه التخطيء والتكذيب والإيهام، ورأى ابن عربي أن الخطأ ليس منشأه الخيال ، فالخطأ وليد الحكم ، والخيال لا يصدر حكماً ، بل العقل هو الذي يصدر الحكم حتى إنه ذهب إلى القول بأن من لا خيال له لا معرفة له جملة وتفصيلاً ، فهو السبيل إلى إدراك الأمور الروحية والمعارف الذوقية التي يعجز عنها العقل ، فهو إذن يسمو على إدراك العقل والمنطق وبالتالي يسمو على إدراك الحس.[٢٠] [xx]

و لكن مع هذا استمرت النظرة التي تحط من شأن الخيال قرون عديدة، حتى جاء العصر الحديث وتغيرت نظرة الإنسان إلى نفسه، وإلى العالم من حوله.

ومن المعروف ان الدراسات النقدية استفادت من نتائج العلوم الإنسانية، وخاصه علم النفس وعلم الاجتماع، وبدأ الحديث عن قوة الإنسان الداخلية وقدراتها، يطغى على الحديث عن البيئة والعصر والظروف... فأعيد للخيال اعتباره ، وأعطي مكانة سامية بين قوى النفس على يد الفيلسوف الألماني (كانت) الذي رأى أن الخيال أجلّ قوى الإنسان وأنه لاغنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عنه " وقلما وعى الناس قدر الخيال وخطره " (٢١)[xxi] وإذن الخيال الإنساني هو أجل قوى الإنسان، ولا غنى لأي قوة إنسانية عنه، فالعاطفة بدون خيال عمياء، والفكر بدون خيال جاف ومقيد بحدود الواقع...و لما كان الخيال الفني يعتمد على الحواس، فلابد من الوقوف على علاقة الخيال بالحواس، ولم تعد هذه العلاقة تشوبها الريبة ، فالحسّ بوابة الإدراك الإنساني عموماً وهو يقدم المادة التي يبدع فيها الخيال صوره ، فلا غنى للخيال عنها، ولذا رأى جابر عصفور أن الخيال مهما ابتكر أشكالاً وصوراً، فإنه لا يمكن أن يبتكر شيئاً لم يؤد إلى الحسّ بنحو من الأنحاء ، لكنه يتحرز من حكمه هذا ويفترض إمكانية ضعف الخيال وخطأه بسبب اعتماده على الحواس، لكن هذا الخطأ ليس واجب الحدوث وليس مطلقاً : " ومن هذه الزاوية - زاوية ارتباط الخيال بالحسّ- تبدو القوة المتخيلة رغم ما يمكن أن تمتدح به مقيدة بقيود الحس ، ذلك أن الحس هو المنشأ والمبدأ بالنسبة لها، ولا يمكن لحركة التخيل أن تنطلق وتتحرك دون مدركاته ومعطياته ، وفي ذلك تتجلى نقاط الضعف التي تعتور هذه القوة ، ويتولد كثير من سوء الظن في قيمة نشاطها الخلاق"(٢٢)[xxii]،

ويتولد عن الخيال صور حسية كما يتولد عنه صور عقلية، والصور الحسية هي صور الشعر في حين أن الصور العقلية أقرب إلى المنطق والفلسفة، وعليه وجب أن يبتعد الشعر عن القياس والبرهان، اللذين يعدان من لغة المنطق والفلسفة، ويرى غنيمي هلال أن مما يضعف الصورة الفنية هو أن

تكون برهانية عقلية، لأن الاحتجاج أقرب إلى التجريد من التصوير الحسي الذي هو من خصائص الشعر ، والاحتجاج تصريح لا إيحاء فيه ، والتصريح يقضي على الإيحاء ، الذي هو خاصة من خصائص التعبير الفني ، (٢٣)[xxiii]

دور الخيال في التجربة الفنية :

الخيال إذا ليس نشاطا مفردا إذ يدخل في تركيبه عناصر مختلفة منها الحس - كما رأينا- والفكر وتوجهه العاطفة... وتتداخل هذه جميعاً حتى يصعب التمييز بينها، فالخيال حدث معقد ذو عناصر كثيرة ، وربما كان أهمها المعطى الحسي يضاف إليه التفسير والبناء ، ولكننا لا نستطيع أن نعرف أين ينتهي المعطى الحسي ليبدأ التفسير والبناء، ولما كان الضعف والخلل يأتيان الخيال من جهة اعتماده على الحواس ، كان عليه أن يتخلص من هذا الضعف، وذاك بإعمال قوتي الفكر والعاطفة إعمالا يجعله ينفذ إلى عمق المحسوس ، ليصل إلى المعاني الكامنة داخل هذا المحسوس ، ويحمله العواطف الخبيئة داخله، وعندها لا يعتمد الخيال في صوره على المشابهة الشكلية، بل ينصرف إلى التشابه في الأثر الذي تتركه الصور الخيالية المتشابهة، وقد أشار إلى أهمية عمل الخيال هذا (وردزورث)الذي قال : " وحين يسوق الخيال مقارنة فهو نوع من تصوير الحقيقة عن طريق المشابهة ، ثم لا تزال تباشر سلطانها على العقل منذ لحظة إدراكها ، وتتوقف هذه المشابهة على التعبير والأثر أكثر مما تتوقف على السمة الظاهرية والشكل ، كما تتوقف على الخصائص الجوهرية الذاتية أكثر مما تتوقف على الصفات العرضية الخارجية "(٢٤)[xxiv] وهذا يعني أن على الشاعر أن يجمع بين الأشياء المتشابهة من حيث أثرها في النفس لا من حيث سماتها الظاهرية ، وهذا يؤدي إلى أنه قد يشابه بين أشياء مختلفة المظهر، غير أنها متشابهة الأثر في النفس.

وقد عنيت المذاهب الأدبية الحديثة بالخيال عناية فائقة ، فكان كل مذهب يتناوله بحسب نظرته إلى الواقع والفن ، غير أن الجامع بينها يكمن في مهمة الخيال في جلاء الصلة بين الفكر والواقع المحسوس ، وبذلك يستطيع الشاعر أن يبدع صوراً يقصد من ورائها جلاء أفكار فلسفية أو مواقف

إنسانية ،او عواطف بشرية عدة، وربما كان لنا في قصيدة " القمر " لابن خفاجة برهان على ما نزعم إذ قال(٢٥) [xxv]

لقد أصغت إلى نجواك من قمرٍ ... وبت أدلج بين الوعي والنظر
لا أجتلي لمحاً حتى أعي ملحاً ... عدلاً من الحكم بين السمع والبصر
وقد ملأت سواد العين من وضح ... فقرّط السمع قرط الأنس من سمر
فلو جمعت إلى حسن محاورةً ... حزت الجمالين من خُبرٍ ومن خبرِ
وإن صَمت ففي مرآك لي عظة ... قد أفصحت لي عنها ألسن العبر
تمرّ من ناقص طوراً ومكتملٍ ... كوراً ومن مرتقٍ طوراً ومنحدر
والناس من مُعرضٍ يلهى وملتفتٍ ... يرعى ومن ذاهل ينسى ومدّكرِ
تلهو بساحات أقوامٍ تحدّثنا ... وقد قضوا فمضوا أنّا على الأثر
فإن بكيت وقد يبكي الحليم فعن ... شجو يفجّر عين الماء في الحجر

تناول الشاعر موضوعاً مألوفاً لدينا جميعاً - وهو القمر - غير أنه لم يقف عند ظاهره المحسوس ، إنما عبر عن أثره في نفسه وحمّله ما تجيش به نفسه من مشاعر، وما يدور في فكره من خواطر، ولا أظن أن باحثا يستطيع قراءة هذه القصيدة على عجل، دون أن تستوقفه تلك الحاله التي تذبذب فيها الشاعر بين (الوعي والنظر) فالشاعر نفسه حائر في حالته التي اختلط عليه فيها الخيال بالواقع، حتى لربما استحال هذا الخيال إلى واقع يتلمسه ببصيرته لا في بصره، ونظن أن خيال الشاعر قد نقله إلى عالم آخر، ونقلنا معه. فأضحى القمر حكيماً ، فهو يتكلم وينصح ولكنه ليس إنسانا، ليس بسبب عدم التشابه الشكلي بين الإنسان والجبل، بل ربما لأن هذا الجبل أكثر قدرة على فهم الحياة واستخلاص العبر من أحداثها. ولم يكتفي القمر بالفهم وحسب بل راح يفصح ويتكلم، ورغم صمت القمر إلاّ أن الشاعر سمع نجواه،

ودارت بينهما محاورة صامتة حدثه فيها هذا القمر عن أحوال الناس الذين تختلف أعمالهم بين لاهٍ شغله زخرف الحياة عن المصير المحتوم ، وبين مفكر أدرك سرّ الوجود فراح يتأمله ويتعظ منه. وتتعاقب الأجيال ويبقى القمر يحفظ القصص والعبر، ليحدث بها ويبوح بالحقيقة التي لايشوبها زيف ، وهي أن الموت مصير الكائنات جميعاً استشفها الشاعر من صمت هذا القمر ، ومن هنا يمكننا فهم موقف (كولردج) عندما رأى في الخيال الثانوي القدرة على تحويل الواقع إلى مثال ، فهو في جوهره حيوي ، أما الموضوعات التي يعمل فيها فهي موضوعات ثابتة لا حياة فيها. (٢٦)[xxvi] فالقمر هو القمر في كل زمان ومكان غير أن الشاعر حوله بخياله وعواطفه وفكره إلى ناطق بالحقيقة المثالية ، وهي حقيقة الحياة والموت. وتعبير الشاعر هذا جاء بوساطة الخيال الخلاق الذي وجهته العاطفة ، فظهرت الحقيقة ظهورا حدسيا. يقول باش : " إننا في حالة التأمل، نحس بأن قوانا العديدة ، التي في العادة هي مشتتة متباعدة قد اتحدت ، وتآلفت ، إذ أمام الموضوع الجميل يجيء الإنسان الشاعر، والإنسان العارف، والإنسان الراغب المريد، فيكونون جميعاً إنساناً واحداً منسجماً متوافقاً "(٢٧)[xxvii]

وبذا لعلنا استطعنا جلاء الصلة بين الحس الخيال وقوى النفس ، فرأينا كيف يؤثر بعض هذه القوى في بعض تأثيراً متبادلاً بحيث يصعب الحكم على أي هذه القوى يتحكم بالآخر، ومع أن قوى الفكر والخيال والعاطفة هي الفاعلة في الحواس فإنها يصعب أن تستغني عنها، لكن الحواس لا قيمة إبداعية لنشاطها ما لم يتدخل الخيال المدعم بالفكر والعاطفة.

الخيال في الصور الفنية القديمة

تناول النقاد والبلاغيون القدامى الخيال أثناء حديثهم عن مصطلحات بلاغية عدة منها : الاستعارة والتشبيه والكناية....و أفردوا لهذه المصطلحات فصولا

وأبوابا قلبوها على وجوهها المختلفة، حتى وضعوا لكل وجه بابا ناقشوه ودعموا آراءهم بشواهد وأمثلة لشعراء قدامى أو معاصرين لهم.

كما ناقشوا هذه المصطلحات اثناء حديثهم عن إعجاز القران الكريم وبلاغة السنة النبوية.و لعل كتاب دلائل الإعجاز للشيخ عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١) من اوضح الامثلة على هذا.

و عمل الشيخ عبد القاهر إلى تقسيم الكلام إلى حقيقة ومجاز، ورأى أن الحقيقة في المفرد : كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع... والقسم الثاني من الكلام لديه هو المجاز، وهو كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها....ثم يقسم الشيخ المجاز إلى ضربين : مجاز عن طريق اللغة، ومجاز عن طريق المعنى والمعقول، وقصد بالمجاز المعقول مجاز الجملة، وذلك أن الأوصاف اللاحقة للجمل من حيث هي جمل لا يصح ردها إلى اللغة، ولا وجه لنسبتها إلى واضعها.... (٢٨) [xxviii]

و من هذا المنطلق نستطيع ان نبحث عمل الخيال في المجاز، الذي وصفه الشيخ بأنه (مجاز عن طريق المعنى والمعقول) وإن كنا لا ننفي عمل الخيال في القسم الأول الذي سماه الشيخ ب (المجاز المفرد) فإننا نفترض ان قوة الخيال ونشاطه يتبديان في القسم الثاني. الذي تندرج تحته المصطلحات البلاغية : استعارة، تشبيه، تمثيل...و لذا سنعمل على بحث الخيال قوة إنسانية ضمن التمثيل والاستعارة.

<u>التمثيل</u>

وهو من المصطلحات البلاغية القديمة التي استعملها الشعراء، وقد النقاد فضل التمثيل على التشبيه، ولذا قال الجرجاني : " واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها،

ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا "[٢٩]

و الراجح أنه سواء أكان التشبيه تشبيها مفردا، أم تشبيه تمثيل،فإن الخيال في هذا النوع من التصوير يقوم بحركة نشطة بين المعنى الأصل وبين الصورة الممثلة له. وهذه وإن كانت تفترض نوعا من الانفصال بين طرفي الصورة، يكون الطرف الأول فيها هو المشبه والمقصود من الكلام، بينما يكون الطرف الثاني هو التصوير المستجلب... فإنه يكسوها ابهة ويرفع اقدارها ويشب نارها ويضاعف قواها.... ولهذا جعل الجرجاني التمثيل كالاستعارة في القوة[٣٠]

و لما كان النقاد يفرضون على الشاعر قديما التعبير باللفظة الموجزة، والاكتفاء بالبيت الواحد مشتملا على فكرة كاملة، أو عرض موقف ما، كان التمثيل الذي نادرا ما يتعدى البيتين تقنية مبدعة، تمكن الخيال من التحرك بحرية بين عالمين عالم حاضر وعالم مستحضر، عالم قائم وعالم متخيل، عالم تقريري وعالم شعري...و يتحول الموقف من كلام مرسل إلى جمل تستحضر الصورة تلو الأخرى، وتنتقل النفس من أجواء الفكر إلى ظلال الخيال فتأنس وتنشرح ويزداد ولوعها بالسماع...

و من هنا كان إعجاب الجرجاني في قول البحتري :

دان على أيد العفاة وشاسع عن كل ند في الندى وضريب

كالبدر أفرط في العلو وضوءه للعصبة السارين جد قريب

يعلق الشيخ على هذا البيت قائلا :" وفكر في حالك وحال المعنى معك وأنت في البيت الأول لم تنته إلى الثاني ولم تتدبر نصرته إياه، وتمثيله له فيما يملي على الإنسان عيناه، ويؤدي إليه ناظراه، ثم قسمهما على الحال وقد وقفت عليه، وتأملت طرفيه فإنك تعلم بعد ما بين حالتيك، وشدة تفاوتهما في تمكن

المعنى لديك، وتحببه إليك، ونبله في نفسك، وتوفيره لأنسك، وتحكم لي بالصدق فيما قلت، والحق فيما ادعيت " [٣١]

عمل الشيخ الجرجاني على وضع القارئ بين حالين، الحال الأولى : أن يقرأ البيت الأول - والذي يشتمل على كلام مرسل - ثم يتأمل نفسه وتقبلها للمعنى، وإعجابها به قبل الوصول إلى البيت الثاني، ثم يتأمل نفسه في الحالين، ويقارن بينهما في شدة تمكين المعنى لديه، وتحببه إليه وقربه إلى نفسه...

و هو يريد من القارئ أن يضع نفسه ضمن اختبار تجريبي، يكون هو المجرب والمجرب، ويطرح على نفسه أسئلة حددها الشيخ، وهو موقن بالنتيجة. كل هذا ليضع القارئ في أجواء النص ويعرضه للتجربة حتى إذا خلص إلى نتيجة ما كان متأكدا من موافقة القارئ له وتأييده فيما يدعي.

و يقف الجرجاني عند أمثلة أخرى فيقول :" فتأمل بيت أبي تمام :

و إذا أراد الله نشر فضيلـــة طويت أتاح لها لسان حسود

مقطوعا عن البيت الذي يليه، والتمثيل الذي يؤديه، واستقص في تعرف قيمته على وضوح معناه وحسن بزته، ثم أتبعه إياه :

لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يعرف طيب عرف العود

و انظر هل نشر المعنى تمام حلته، واظهر المكنون من حسنه وزينته، وعطرك بعرف عوده، وأراك النضرة في عوده، وطلع عليك من مطلع سعوده، واستكمل فضله في النفس ونبله، واستحق التقديم كله إلا بالبيت الأخير، وما فيه من التمثيل والتصوير "[٣٢]

يؤكد الجرجاني بقوة على تأثير التمثيل في النفس، وقد أضاف هنا عبارة " وما فيه من التمثيل والتصوير " فالشاعر في البيت الأول يأتيك بفكرة تقريرية لا تخلو من الغرابة، ولكي تطمئن نفسك إلى قوله يدعمه بصورة هي في حقيقتها تمثيل للفكرة الواردة في البيت الأول، ومع أن الشيخ يقر بفكرة

التصوير لكنه لم يسهب في الحديث عنها وإنما كان ينتقل من مثال لآخر، معلقا على الأمثلة بمثل قوله : نشر المعنى تمام حلته...و أظهر المكنون من حسنه...هو أكرم وأشرف...

لكن الجرجاني لا يترك فكرته دون تأكيد فيبحث عن أسباب هذا التأثير للتمثيل.و لو بحثنا معه في أسباب هذا التفضيل، ربما وجدنا ان السبب يعود إلى قوة الخيال وفاعليته، وقدرته على التحرك بمرونة بين طرفي المعادلة، أو بين الفكر والتصور، وبين العقل والنفس، وتطويع المعاني العقلية حتى تصبح صورا مجسمة، تعمل الصور المحسوسة والأحكام العقلية معا...

و لو عدنا إلى قول البحتري (دان على أيد العفاة...) وبحثنا في طريقة الشاعر للتعبير عن فكرته، لوجدنا أن البحتري أراد أن يثبت فكرة لا تخلو من الغرابة التي ربما تثير استنكار السامع ، ذلك أنه عرض موقع الممدوح الذي وصفه بوصفين متضادين، فهو (دان – شاسع) فكيف يستوي أن يكون الممدوح دان وشاسع ؟ وكيف يكون شريفا بعيد المنال وفي ذات الوقت قريبا حانيا على رعيته !

قد يستحيل هذا في مقياس العقل لكنه ممكن في مقياس الروح والشعور، ولذا يجد الشاعر وسيلته بواسطة عالم الصور الذي يستمد مادته من الحواس، فيصول الخيال صولته في ذلك العالم. ليعود بهذه الصورة، وهي صورة البدر الذي أفرط في العلو، لكن علوه لا يمنعه من إرسال فائدته إلى المستضيئين،و كذلك فعلو مقام الممدوح لا يمنعه من إرسال نداه إلى طالبيه.

و لو وقف الفكر عند حدود البيت الأول ربما لم يتأثر وقد لا يصدق قول الشاعر، فهو يضعه في معادلة ربما تستعصي على الفهم، ولما كان عالم الشعر هو عالم الحواس وصورها، كان لابد للشاعر أن يعود إلى هذا العالم، بعد أن دخل عالما قد يكون غريبا عنه، ومن هنا نفهم تعليل الجرجاني لقوة التمثيل بقوله : " فأول ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء

تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس وعما يعلم بالفكر، إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع، لان العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع، وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام، كما قالوا " ليس الخبر كالمعاينة "، " ولا الظن كاليقين " فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الأنس، أعني الأنس من جهة الاستحكام والقوة "(٣٣)

و إذن فالنفس أعلم بشان عالم الإحساس وثقتها بالمعرفة به أحكم، وعليه فتأثير الخيال على النفس أقوى من تأثير الفكر عليها. لأنسها بالحواس، ولما في المعادلات الفكرية من جفاف قد تعافه النفس وتتركه، فهي تميل إلى ما يطربها ويحرك أحاسيسها ومشاعرها، وهو ما تقوم به قوة الخيال في النفس.

ثمة سبب آخر وراء ميول النفس نحو عالم الخيال يعرضه الجرجاني، الا وهو أسبقية الادراك بالحواس على الإدراك بالعقل. والعالم البدائي كان عالما محسوسا، يفكر فيه الإنسان بحواسه، وكان للكلمة فيه سطوة على تصرفاته، فإذا اراد استحضار شخص أو أمر، كان يتلفظ باسمه، وكان يعيش ضمن عالم يشاركه كل ما حوله التفكير والتعبير، فلا وجود لأمر أو شيء إلا في صورة محسوسة...و كل ما يفكر فيه الإنسان البدائي كان ضمن حدود ذلك العالم المحسوس، غير أن تطور الإنسان وتطور فكره معه أدى إلى بعده عن عالمه الذي كان يألفه.

لكن عالم الشعر عام المحسوس عالم يرى الروح في كل ما حوله، فيتشارك الشاعر مع الكائنات تفكيره وأحاسيسه، ولذا قال الشيخ : " ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا عن طريق الحواس والطباع ثم من جهة النظر والروية، فهو إذن أمس بها رحما، وأقوى لديها ذمما، وأقدم لها صحبة، وآكد عندها حرمة، وإذا نقلتها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض، وبالفكرة في القلب إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع، وعلى حد الضرورة، فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم، فأنت إذا مع

الشاعر وغير الشاعر، إذا وقع المعنى في نفسك غير ممثل، ثم مثله كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب، ثم يكشف عنه الحجاب، ويقول ها هو ذا، فأبصره تجده على ما وصفت "(٣٤)

و قد لا نجد في كتب البلاغة العربية القديمة عبارة أقوى من قول الجرجاني :" فأنت إذا مع الشاعر وغير الشاعر " فالشاعر اذن هو الذي يفكر بالخيال، ويصور بالمحسوس أما التعبير بالمفاهيم، فهو لغير الشاعر، ولو عبر بلغة المفاهيم يعود فيمثلها بصور الخيال، وهكذا يقوم الخيال بعملية الانتقال من عالم غير الشاعر إلى عالم الشاعر، ور بما لو لم يقم بذلك لظل تعبيره بعيدا عن النفس والطبع. ويخرج من فضاء الشعر إلى فضاءات أخرى كالفلسفة والمنطق وغيرها....

الاستعارة

ربما تكون الاستعارة هي الشكل الأقرب لمصطلح الصورة الفنية في التصور الحديث،هنا لا تجد للصورة طرفين، ولا ينتقل الخيال بين عالمين، إنما هو عالم تداخل مع عالم، ومشهد شف عن مشهد، في عالم خاص ابتدعه الشاعر لنفسه بعيدا عن عالمنا، فلا هو بالحقيقة الجافة التي نعيشها. ولا هو بالوهم الذي يعيشه المرضى، ربما تصح تسميته عالم ثالث، تتحرك فيه الجمادات، وينطق فيه العجم، وينتفي الفرق بين الانسان وغيره من الكائنات بل الجميع في عالم واحد في انسجام وتآلف عجيب.

و قد عرف الشيخ الجرجاني الاستعارة بقوله : " فالاستعارة : أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه تريد أن تقول : رأيت رجلا كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول " رأيت أسدا " (٣٥)

لا يريد الشاعر في الاستعارة أن ينصرف خيال السامع إلى المشبه مجردا، بل لعله يقصد قصدا إلى إثبات تصوره ونقل شعوره إلى السامع بواسطة

الاستعارة، ولو أراد من السامع الالتفات إلى المشبه، لاستعمل التشبيه. بينما في الاستعارة يندمج المشبه والمشبه به.

و لأنه يستبعد ان يلحق السامع شك أو اضراب في تصوره، يقدم الصورة تقديما لا مرية فيه ويستمر في تعميق صورته بعيدا عن الواقع وجفافه، ولو كان الشاعر يستخدم لغة الواقع الجافة، ربما لم يكن بينه وبين المتحدث العادي فرق، وإنما يفترق الشاعر عن الناثر بتلك القدرة الفائقة على إظهار المشاعر إظهارا خياليا مؤثرا، فيزيل الحدود بين الكائنات. ليتحرك الجماد، وينطق الاخرس.

و بعد أن يطمئن الشاعر إلى ان الاستعارة استقرت في النفوس، يذهب مذهبا أبعد فيجعل الحقيقة والمجاز شيئا واحدا، ويأخذ تارة من هذه وتارة من تلك. ولا يكون هم الشاعر إثبات المعنى المستعار أو صفته للشيء، بل يتصرف وكأن الأمر من المسلمات، ليصرف خيالنا وخياله إلى أمر أبعد.

و قد فطن الجرجاني إلى هذا الملمح اللطيف فقال عن الاستعارة " إذا وقع الاسم فيها لم يكن الاسم مجتلبا لإثبات معناه للشيء ولا الكلام موضوعا لذلك. لأن هذا حكم لا يكون إلا إذا كان الاسم في منزلة الخبر من المبتدأ، فأما إذا لم يكن كذلك وكان مبتدأ بنفسه او فاعلا أو مفعولا أو مضافا إليه فأنت واضع كلامك لإثبات امر آخر غير ما هو معنى لاسم "(٣٦)[xxxvi]

يحاول الشيخ تفسير الأمر من منطلق لغوي بحت، تماشيا مع نظريته التي بنى عليها آرائه وهي نظرية (النظم) بيد اننا لو نظرنا إلى الامر من زاوية نفسية، لربما رأينا كيف ان الشاعر يتعمد تجاهل موضوع الاثبات هذا، ويعتبره كالمسلم به، وان الصفة المستجلبة من المشبه به، هي صفة ثابتة للمشبه، ولا ينبغي التفكير بغير ذلك، وهذا ما عبر عنه بلفظة (الخبيء) عندما شرح فكرته كعادته فقال :" بيان ذلك أنك إذا قلت : جاءني أسد، ومررت بأسد، فقد وضعت الكلام لإثبات المجيء واقعا من الأسد، والرؤية والمرور واقعين منك عليه، وكذلك إن قلت : الاسد مقبل، فالكلام موضوع لإثبات الإقبال للأسد لا

لإثبات معنى الأسد وإذا كان الامر كذلك ثم قلت : عنت لنا ظبية وهززت سيفا صارما على الأعداء، وأنت تعني بالظبية امرأة وبالسيف رجلا، لم يكن ذكرك للاسمين في كلامك هذا لإثبات الشبه المقصود الان، وكيف يتصور ان يقصد إلى إثبات الشبه منهما بشيء، وانت لم تذكر قبلهما شيئا ينصرف إثبات الشبه إليه، وإنما يثبت الشبه عن طريق الرجوع على الحال والبحث عن خبيء في نفس المتكلم "(٣٧)

وإذا يعمل خيال الشاعر على صهر الحقيقة بالمجاز، فلا يشعر السامع بوجود حد بينهما، وإنما تتدخل المرأة مع الظبية والرجل مع الاسد تداخلا، يدفعك للظن بان هذا من اصل اللغة.

و يعد الابتكار من موجبات الخيال لدى الشاعر فالصورة إذا كثر استعمالها، خف بريقها وضعف تأثيرها إلى درجة قد يمجها ذوق المتلقي، ومن هنا تفاوت الاستعارة بتفاوت قوة الخيال وطرافته وابتكاره، وإلى هذا اشار الجرجاني عندما اعتبر ان الاستعارة متفاوتة في الفضيلة، فمنها العامي المبتذل كقولنا " رأيت أسدا، ووردت بحرا " ومنها الخاصيّ النادر، الذي لا تجده إلا في كلام الفحول كقوله :

و سالت بأعناق المطي الأباطح

أراد أنها سارت سيرا حثيثا في غاية السرعة، وكانت سرعة في لين وسلاسة، حتى كأنها كانت سيولا وقعت في تلك الأباطح فجرت بها "(٣٨)

أورد القاضي الجرجاني هذا البيت على أنه من الاستعارة التي كانت تقع في قصائد العرب من غير تعمد أو قصد. فلما أفضى الشعر إلى المحدثين، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلفوا الاحتذاء عليها فسموه البديع " (٣٩) والملاحظ ان كلا من الشيخ والقاضي الجرجانيين كانا معجبين بهذه الاستعارة على عكس ابن قتيبة الذي أوردها تحت صنف الشعر الذي حسن لفظه وحلا " فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى كقول القائل : تكملة هذا الشطر هي في الأبيات :

و لما قضـــينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

و شدّت على هدب المهارى رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الحديث بيننـــــا وسالت بأعناق المطي الأباطح...." (٤٠)

ثم راح ابن قتيبة ينثر الأبيات شارحا معناها ليخرج من ذلك إلى نتيجة وهي بساطة معناها وسطحيته.

و لكن الشاعر يجود بما يشعر به، وهو ليس فيلسوفا أو حكيما، وهو يحاول دائما إزالة القشور عن الفطرة الإنسانية، فيتحدث تارة كالطفل، وتارة أخرى كالحالم، ولعل هذه البساطة التي لم تعجب ابن قتيبة هي سر جمالية هذه الأبيات وهو ما عبر عنه القاضي بالقول (من غير تعمد أو قصد).البساطة في عاطفة الحاج الذي نفض عن كاهله غبار الذنوب. ووضع أحماله موقنا بالغفران، ولم يتبقى له من رحلته إلا التفكير بالأهل، الذين ينتظرونه بشوق كما تحركت مشاعره هو تجاههم بشوق، ومن هذه الزاوية عمل خيال الشاعر على تصوير الموقف.

و النفوس التي كانت تجد السير نحو البيت العتيق بشوق عتق لسنوات، هي ذاتها النفوس التي أنهت مناسكها. وأتمت ما جاءت لأجله ولم يعد أمامها إلا القفول نحو الديار، ولما كان الشوق للأهل هو المحرك القوي لها، فإن الرائح لن ينتظر الغادي فاللهفة أقوى من قدرتهم على الانتظار.

المطي إذا تسير باتجاه واحد لا تنتظر أحدا، كما انها لا تلتفت لطلب أحد بالانتظار، ومن هنا قد يكون للفظة (سالت) جماليتها بل سحرها، وكما أن السيل يسير باتجاه واحد لا يعود إلى الخلف أبدا، كذلك تمضي المطي كلها باتجاه واحد هو اتجاه الديار، يدفعها تيار العواطف الجياشة وقد يكون الذي يسيل حقيقة هو ذاك السيل من العواطف نحو الاهل والأحبة.

و لعل قوة العاطفة هنا هي من ألهم الخيال هذه الصورة الطريفة على حد تعبير الشيخ الجرجاني. وكان الشاعر ليس من ضمن من يمتطون هذه المطي،

بل هو مصور بارع وقف على مرتفع، وراح يرقب هذه الجموع الكبيرة من الإبل وهي تسير بانتظام وسلاسة ويسر على الأباطح.

و مهما حاولنا وحاول غيرنا نثر هذه الابيات فلن يصل بها إلى درجة ما هي عليه وهي منظومة، ولعل ذلك يعود الى قوة النظم وتوقد العاطفة وقدرة الخيال على التصوير.

الخيال في الصورة الفنية المحدثة :

لعل الخيال في الصورة الفنية المحدثة ليس منقطعا عن الخيال الصورة القديمة والمتمثلة في الاستعارة وأخواتها من أساليب البلاغة، ولكن كما تطور الانسان بفكره وطرق تعامله ومعيشته، تطورت طرق نظمه للشعر وتطورت معها أساليب خياله في التصوير، وازداد ابتكاره وجماله.

و لكن هناك من يرى أن الأمر على العكس، فكلما ازداد رقي التفكير ضعف الخيال فالشعر لا يكون دون خرافات، ولعل الأمم السابقة كانت أوسع خيالا لأنها كانت أكثر أساطيرا. إذ كانت الأرواح حول الإنسان البدائي تتحرك في كل مظهر من مظاهر الطبيعة، فهي تتأثر معه وتفرح لفرحه وتغضب لغضبه، وكان ذلك الإنسان يفسر الاحداث في الطبيعة حوله تفسيرا خرافيا خاضعا لعاطفته ومزاجه.

و لعل الانسانية مرت بأطوار تشبه الاطوار الذي يمر بها الإنسان الفرد فهو في طفولته وشبابه واسع الخيال ضعيف التفكير، فإذا كبر ضعف خياله وقوي تفكيره وهذا ما حصل للإنسانية على وجه العموم، إذ ضعف ذلك التفكير الخرافي الجذاب، وضعف معه ذاك الخيال الساحر، أمام سطوة العلم وجبروت الفكر العلمي.

و من هنا قد تكون مهمة الفن والأدب هي العودة بالإنسانية إلى طفولتها الأولى، إذ تتوحد الذات بالموضوع، وتصبح النظريات العلمية أساطير خرافية

يعشقها الإنسان، ويستمتع بسماعها حتى لو لم يكن يؤمن بها فكريا، هو يتلمسها بعاطفته لا بفكره.

و مهما تقدم الإنسان فلا غنى له عن تلك الروح الخرافية الساحرة التي تلهب عواطفه وتداعب خياله. وهي ما فسره الفيلسوف الفرنسي جان ماري غويو بأنها ضرب من الحاجة إلى السرّ والمجهول، يشعر بها الإنسان وهي في حقيقتها صورة من صور الرغبة في المعرفة، ومهما تقدم الفكر البشري فإن هناك سراً لا يستطيع أن يهتكه، وسيظل موضوعا للشعر إلى الأبد ألا وهو السرّ الميتافيزيقي، وهو يشمل جوهر الأشياء الذي لا يمكن أن يعرف، وهو ما يشكل موضوعا للعلم والشعر.

و يحاول الفيلسوف جان ماري غويو تفسير معنى الخرافة التي استعملها فيقول : وقوام الخرافة أن تضع في الأشياء أو وراءها قانونا شبيها بإرادتنا وهو نوع من الوثنية، غير أن الأساطير القديمة تحمل الفكر على التوقف في البحث، إذ تفسر الأمور بإرادة الإله بينما يزيح العلم كل حاجز امام العقل ويضعه مباشرة امام الإله الحقيقي " اللانهاية " (٤١)

ما رآه غويو وثنية نراه نحن إيمانا لأننا نؤمن ان كل ما في الوجود يسبح بحمد الله يقول جل من قائل : {تُسَبِّحُ لَهُ السَّمَوَاتُ السَّبْعُ وَالْأَرْضُ وَمَنْ فِيهِنَّ وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِنْ لَا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا } الإسراء ٤٤ وقد وقف المفسرون والشراح امام روعة هذه الآية التي أخبرتنا بما تعجز حواسنا عن تحسسه، وندركه بقلوبنا وحدسنا يقول صاحب الظلال : "وهو تعبير تنبض به كل ذرة في هذا الكون الكبير، وتنتفض روحا حية تسبح الله فإذا الكون كله حركة ووحياة وإذا الوجود كله تسبيحة واحدة شجية رخية، ترتفع في جلال إلى الخالق الواحد الكبير المتعال، وإنه لمشهد كوني فريد، حين يتصور القلب كل حصاة وكل حجر، كل حبة وكل ورقة، كل زهرة وكل ثمرة، وكل نبتة وكل شجرة، كل حشرة وكل زاحفة، كل حيوان وكل إنسان، كل دابة علي الأرض وكل سابحة في الماء أو الهواء.. ومعها سكان السماء... كلها تسبح الله وتتوجه إليه في علاه. وإن الوجدان ليرتعش وهو يستشعر

الحياة تدب في كل ما حوله مما يراه ومما لا يراه، وكلما همت يده أن تلمس شيئا، وكلما همت رجله أن تطأ شيئا.... سمعه يسبح الله، وينبض بالحياة (وإن من شيء إلا يسبح بحمده(يسبح بطريقته ولغته (ولكن لا تفقهون تسبيحهم) لا تفقهونه لأنكم محجوبون بصفاقة الطين، ولأنكم لم تتسمعوا بقلوبكم، ولم توجهوها إلى أسرار الوجود الخفية، وإلى النواميس التي تنجذب إليها كل ذرة في هذا الكون الكبير، وتتوجه بها إلى خالق النواميس، ومدبر هذا الكون الكبير، وحين تشف الروح وتصفو فتتسمع لكل متحرك أو ساكن وهو ينبض بالروح، ويتوجه بالتسبيح، فإنها تتهيأ للاتصال بالملأ الأعلى، وتدرك من أسرار هذا الوجود مالا يدركه الغافلون، الذين تحول صفاقة الطين بين قلوبهم وبين الحياة الخفية السارية في ضمير هذا الوجود، النابضة في كل متحرك وساكن، وفي كل شئ في هذا الوجود'. [٤٢][xlii] **وإذا كل ما في هذا الكون من جماد وحيوان ونبات تدب فيه الروح، ليقوم بعمله، وهو تسبيح الله وتنزيهه تعظيمه عن كل ما يدعيه المشركون. وكل ما على هذه الارض يقوم بمهمته التي فطرها عليه خالقه، وهو لا يحتاج إلى من يعلمه إذ (كل قد علم صلاته وتسبيحه..)(النور:٤١(**

و إذا فما يراه غويو وثنية في نسبة الروح إلى الموجودات يعد لدى المسلم درجة عالية من الإيمان، الذي يسميه المتصوفة (الكشف) كشف عن الروح الكامن في الوجود، والتفاعل معها بغية فهم هذا الوجود، لكنه يحتاج منا إلى نقاء السريرة التي تأتي بالتأمل.

و هذا ما أسماه الغرب الروح الخرافية التي تدفع العقل البشري إلى السعي الدائم نحو كشف المجهول، ورأى غويو ان ثمة سرا لا يمكن كشفه وسيظل موضوعا للعلم والشعر معا ألا وهو السرّ (الميتافيزيقي) ولعل هذا السر هو ما اخبرنا به القرآن الكريم من تسبيح وصلاة الكائن والجماد.

و إذا كان التسبيح في الكون يحتاج من الإنسان إلى قوة الحدس التي تكون نتيجة لقوة الإيمان ومحبة الله والتقرب منه، فإن الكشف عنها في الشعر يحتاج إلى قوة الخيال وصفاء السريرة. بيد أن ثمة مشكلة حضارية أزلية

واجهت ولا تزال تواجه قدرته في الفن والشعر، ألا وهي التطور الفكري في الحضارة. فرقي التفكير يقضي على خصوبة الخيال التي كانت نامية لدى الامم البدائية – كما أشرنا - ومن هنا كلما تطور الفكر الإنساني كان على الخيال البشري ان يطور ذاته ويطوعها تبعا لضرورات الفكر الحديث.

فما كان الإنسان يعجب به ويقتع ويراه جمالا في الخيال وقوة في عمله في المراحل الاولى من الإنسانية، لم يرض الإنسان في المراحل التي تلتها....و بالتالي لن يعجب الإنسان المعاصر.

و لما كان الخيال ملكة إنسانية تنمو وتتطور مع تطور الفكر البشري، فمن الطبيعي ان يتطور مع تطور هذا الفكر، ومع تواكب النظريات الفنية في الحضارة الإنسانية تطور الخيال الفني المبدع...فكان خطرا يجب الحذر منه عندما تطابق مع الوهم قديما، واستمرت هذه النظرة حتى الكلاسيكية، ثم حرر ودعم عندما اقترن بالعاطفة على يد الرومنتيكيين فعاد الرومنتيكييون بخيالهم إلى أحضان الطبيعة موطن الإلهام الاول.

اما البرناسية فقد أطلقت الخيال وفصلت عنه العاطفة، محتمة الموضوعية في صورها بعيدا عن الذات، ثم خطا الخيال خطوات واسعة على يد الرمزية والسريالية، وجنح مع جنوح الفكر الإنساني، فراح يغوص في أعماق النفس الإنسانية، محاولا الوصول إلى زواياها ودهاليزها المظلمة، مستخدما وسائل جديدة منها الغموض والإيحاء وتراسل الحواس... (٤٣)[xiii]

و قد كان العلماء قديما يشترطون على الشاعر إخضاع صوره للفكر ويحاكمون هذه الصور تبعا لموافقتها له او عدمه، أما العلماء المحدثون فيشترطون موافقتها للنفس على ألا يتعدى ذلك الحدود كلها فيصبح هو والوهم شيئا واحدا، كما دعا إلى ذلك بعض الغلاة من المذاهب المحدثة، كما لا ينبغي أن تستخدم الصور الخيالية في الأدب وسيلة للتحليلات النفسية، فيتحول الكاتب إلى مريض نفسي. ويصبح معه المتلقي أو الناقد طبيبا نفسيا.

و سنقف على قصيدتين محدثتين الاولى لواحد من رواد التجديد في الأدب العربي وهو الشاعر بدر شاكر السياب والثانية لواحد ممن طوروا في أساليب الصورة الشعرية، وهو الشاعر محمود درويش.

يقول الشاعر بدر شاكر السياب(٤٤) :

أنشودة المطر

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ
أو شُرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ
وترقص الأضواء... كالأقمار في نهَرْ
يرجّه المجذاف وهْناً ساعة السَّحَر
كأنما تنبض في غوريهما النّجومْ
وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيفْ
كالبحر سرَّح اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء ؛
فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء
ونشوةٌ وحشيَّةٌ تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر
كأن أقواس السحاب تشرب الغيومْ
وقطرةً فقطرةً تذوب في المطر
وكركر الأطفالُ في عرائش الكروم
ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودةُ المطر

مطر...

مطر...

مطر...

تثاءب المساء والغيومُ ما تزالْ

تسحُّ ما تسحّ من دموعها الثقالْ

كأنِّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:

بأنَّ أمّه – التي أفاق منذ عامْ

فلم يجدها ثمَّ حين لجّ في السؤال

قالوا له : "بعد غدٍ تعودْ." .

لا بدَّ أن تعودْ

وإنْ تهامس الرفاق أنهَّا هناكْ

في جانب التلّ تنام نومة اللّحودْ

تسفّ من ترابها وتشرب المطر

كأن صياداً حزيناً يجمع الشِّباك

ويلعن المياه والقَدَر

وينثر الغناء حيث يأفل القمرْ.

مطر..

مطر..

أتعلمين أيَّ حُزْنٍ يبعث المطر ؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر ؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضّياع ؟

بلا انتهاء – كالدَّم المراق ، كالجياع

كالحبّ ، كالأطفال ، كالموتى – هو المطر!

ومقلتاك بي تطيفان مع المطر

وعبر أمواج الخليج تمسح البروقْ

سواحلَ العراق بالنجوم والمحار

كأنها تهمّ بالشروق

فيسحب الليل عليها من دمٍ دثارْ

أَصيح بالخليج : " يا خليجْ

يا واهب اللؤلؤ ، والمحار ، والرّدى" !

فيرجعُ الصّدى

كأنّه النشيجْ:

"يا خليج

يا واهب المحار والردى." .

أكاد أسمع العراق يذْخرُ الرعودْ

ويخزن البروق في السّهول والجبالْ

حتى إِذا ما فضَّ عنها ختمها الرّجالْ

لم تترك الرياح من ثمودْ

في الوادِ من أثرْ

أكاد أسمع النخيل يشربُ المطر

وأسمع القرى تئنّ ، والمهاجرين

يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع

عواصف الخليج ، والرعود ، منشدين:

"مطر...

مطر...

مطر...

وفي العراق جوعْ

وينثر الغلالَ فيه موسم الحصادْ

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشّوان والحجر

رحىً تدور في الحقول... حولها بشرْ

مطر...

مطر...

مطر...

وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموعْ

ثم اعتللنا – خوف أن نلامَ – بالمطر...

مطر...

مطر...

ومنذ أنْ كنَّا صغاراً ، كانت السماء

تغيمُ في الشتاء

ويهطل المطر

وكلَّ عام – حين يعشب الثرى – نجوعْ

ما مرَّ عامٌ والعراق ليس فيه جوعْ

مطر...

مطر...

مطر...

في كل قطرة من المطر

حمراءُ أو صفراء من أجنَّة الزَّهَرْ

وكلّ دمعةٍ من الجياع والعراة
وكلّ قطرة تراق من دم العبيدْ
فهي ابتسامٌ في انتظار مبسم جديد
أو حُلمةٌ تورَّدتْ على فم الوليدْ
في عالم الغد الفتيّ واهب الحياة!
مطر...
مطر...
مطر...
سيُعشبُ العراق بالمطر." ..
أصيح بالخليج : " يا خليج..
يا واهب اللؤلؤ ، والمحار ، والردى" !
فيرجع الصدى
كأنَّه النشيج:
"يا خليج
يا واهب المحار والردى."
وينثر الخليج من هِباته الكثارْ
على الرمال رغوه الأُجاجَ والمحار
وما تبقّى من عظام بائسٍ غريق
من المهاجرين ظلّ يشرب الردى
من لجَّة الخليج والقرار
وفي العراق ألف أفعى تشرب الرَّحيقْ
من زهرة يربُّها الفرات بالنَّدى
وأسمع الصدى

يرنّ في الخليج

"مطر..

مطر..

مطر..

في كلّ قطرة من المطرْ

حمراء أو صفراء من أجنَّةِ الزَّهَرْ

وكلّ دمعة من الجياع والعراة

وكلّ قطرةٍ تراق من دم العبيدْ

فهي ابتسامٌ في انتظار مبسمٍ جديد

أو حُلمةٌ تورَّدت على فم الوليدْ

في عالم الغد الفتيّ واهب الحياة"

ويهطل المطرْ..

البوابة التي دخل منها الشاعر إلى عالمه الحميم هي عينا المحبوبة، فمنهما استطاع الولوج إلى تلك الأرض الغائبة الحاضرة، مسافرا بخياله المشحون بشتى مشاعر الشوق والحنين وألم الغربة...هاتان العينان الخضراوان استحضرتا غابتي النخيل، وبقربهما الشرفتان اللتان تودعان ضوء القمر، لم يمنع انبهار الشاعر بعيني محبوبته من تذكر أصل الجمال في عالمه، الذي تركه هناك، خلف الحدود بل لعلهما استجلبتا ذلك الجمال الذي يستقر في نفسه بأمان وهو جمال تلك الغابات الخضراء والشرفة الساهرة مع القمر، ولذا لم يحدثنا عن صاحبة العينين ولا أخبرنا عن اسمها. بل ترك العينين وصاحبتهما وانتقل كليا على أجنحة الخيال الى ذلك العالم الذي يعيش داخله، يتألم على تركه كما يتألم على واقع ذلك العالم.

و لم يعقد الشاعر مقارنة شكلية بين عيني المرأة ولون غابتي النخيل، فما يجمع بين العينين والغابتين ليس اللون وحسب، بل التأثير والانطباع، فالتأثير الساحر العينين على مشاعره جلب على الفور تأثير الغابتين، وحتى عندما استعمل أداة التشبيه كأن لم تقلل من قوة الصورة، فانتقل الخيال مباشرة إلى لمعان نجوم داخل العينين.(كأنما تنبض في غوريهما ، النّجومْ)

و كما رأت الرمزية بأن الصورة يجب أن يلفها نوع من الغموض، الذي يخفي بقدر ما يبدي، جاءت صور الشاعر غامضة أشبه بالحلم (وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيفْ)، هذا الاسى الشفيف يشبه الحالة الضبابية للبحر عند المساء. في هذه المرحلة من القصيدة لم نتبين بعد حقيقة مشاعره بعد فهي بين بين...بين الليل الذي زال والنهار الذي طلع على النخلتين....بين نور القمر الآفل وظلام الليل القادم على الشرفتين...بين بريق العينين وضباب الأسى...بين لمعان الماء على سطح البحر وأيدي المساء الممتدة فوقه، وتقف في الخريف الذي يعد المرحلة التي تتوسط الصيف والشتاء.

ثم يضعنا الشاعر أمام المتضادات – موت،ميلاد – ظلام، ضياء – ليفاجئنا برعشة البكاء التي استفاقت ملء روحه، حتى كانت بقوة نشوة وحشية تصعد إلى السماء، أشبه بنشوة الطفل إذا خاف من القمر، ولعل الطفل هنا هو الشاعر الذي بات يخاف من كل شيء، حتى من مظاهر الجمال في الكون ومنها القمر، ومنها أيضا المطر، لم تكن هذه الرعشة عابرة أو سطحية، بل كانت (ملء الروح).

و بقدر ما كانت صور الشاعر عفوية طفولية أو (وحشية) بقدر ما كانت معبرة وكم يحلق الخيال في الفضاء، وهو يلم بصورة السحاب تشرب الغيوم، ثم تذوب قطرة فقطرة في المطر، أما الاصوات فهي ليست أصواتاً مفردة بل هي اصوات تصدر من عدة ترانيم شكلت ما يشبه الجوقة، شكلها صوت المطر مع كركرة الاطفال وحركة الغصون التي تحركها العصافير،

ثم يسوق خيال الشاعر هذه الصورة (تثاءب المساء. والغيوم ما تزال تسح ما تسح من دموعها الثقال) في الشتاء يأتي المساء متثاقلا، ربما بسبب وضع السبات الذي يفرضه المطر على الجميع، ولكن كلمة (تثاءب) عبرت عن أجواء نفسية رحيبة، واختصرت هذه الكلمة كثيرا من المعاني لعل منها. الملل والسأم، والثبات، والانتظار...

أما الصورة القوية هنا فهي صورة الدموع (و الغيوم ما تزال تسح ما تسح من دموعها الثقال) فالطبيعة هنا هي النظير النفسي لذات الشاعر، وما يفترض ان يكون مصدر البشر والسعادة، ليس إلا مجموعه تنهيدات أليمة تجسدت في دموع ثقال، وكان الغيوم عاينت ما بالشاعر من اسى فبكت لحاله وحال بلده، ويكمل المشهد بصورة الطفل الذي يهذي حالما بعودة امه، يسمع الوعود بعودتها رغم يقينه باستحالة ذلك.و هل في الحياة شعور بالانكسار والعجز أكبر من شعور الطفل الذي فقد أمه، ويحلم بعودتها مع علمه باستحالة الامر.

ثم ذلك الصياد البائس الذي اوصله اليأس على مرحلة يتجرا فيها على اللعن...و يستخدم الشاعر هنا أداة التشبيه (كأن) ليس لأنه يقرب أو يظن، بل على العكس فلعلها من باب التخفيف الذي نستعمله، في الاخبار عن الأمور المحزنة أو المثيرة لليأس، لنخفف من وطأتها على نفوسنا ويختم مقطوعته بالعبارة المفتاحية (مطر)

ثم ينتقل الشاعر إلى الحديث بصورة تقريرية مباشرة، بعد ان كان المطر ذوبانا للسحاب أو دموعا للغيوم، وبعد ان جال بخياله حول صور مثيرة للأسى، لا يجد بدا من الحديث الصريح (اتعلمين أي حزن يبعث المطر) هو ليس حزنا سطحيا او هادئا، فبعد ان عبر عنه الشاعر بالنشوة الوحشية، التي هي تفجر لفيض من العواطف المكبوتة وصراخ بلا قيود، ثم مشاركة الطبيعة للشاعر في حزنه على طريقة الرومنتيكيين، يعود ليقدم هذه الصورة الرومنتيكية (و كيف تنشج المزاريب إذا انهمر) إنه صوت البكاء المكبوت الذي، يذرف فيه الحزين دموعه دون انتحاب، فيخرج صوت أعماقه دون ان

يفسح المجال لصوته بالخروج، غليان مشاعر تترجم دموعا جياشة بصوت فحيح محموم من الألم، والشاعر لم يقل ذلك عن نفسه بل نسبها الى المزاريب، وهي اقنية الماء التي تنزل من أسطح المنازل ويفترض ان تكون مصدرا للخير.

و لا يشعر الشاعر بالحزن وحسب بل الحزن المصاحب للضياع، والذي عادة ما يصحبه خوف من المجهول، هذا الضياع عبر عنه الشاعر عندما استعمل المتناقضات، فالحب والاطفال من طرف والدم المراق والجياع والموتى من طرف آخر، وكلها يجسدها المطر.

و رغم كل ما يراه الشاعر وما استحضره بخياله من صور كئيبة، إلا ان مقلتيها اللتين هما مقلتي بلده الحبيبة تمنحانه مساحة من أمل، أمل ببلد يتولد فيه (المحار) من الخوف (البروق) فتتجاور الصور المتناقضة (محار – ردى) تجاورا يجعل من الحياة مسرحا مفتوحا على الاحتمالات كلها، وبعد هذا الاضطراب يثور كل شيء مع الشاعر كما بكى كل شيء معه. فالعراق بكل ما فيه من بشر وحجر يذخر لرعود، ويخبئ البروق في السهول والجبال، لساعة كل شيء فيها سيصبح لهيبا من نار.

يظهر الشاعر في النصف الثاني من القصيدة ثائرا حاملا لهموم وطنه، فما يعانيه ليس بسبب علاقة شخصية أو هم فردي، وهو شاعر وتقع على كاهله مسؤولية الكلمة، التي هي في حقيقتها اقوى من جميع الأسلحة، في وطن معطاء يجود ليأكل البعض القليل ويجوع من هو احق بخيراته.

و حتى لا تتحول القصيدة الى وجهة سياسية جافة، نراه ينثر تلك الصور الشخصية التي لا تنفصل اساسا عن القضية الأم. وهي قضية شعب مكبوت جائع مهجر، وكم تقف النفس عند هذه الصورة البسيطة المعبرة التي لابد وان تصادف أغلب البشر، صورة المسافر وقد انهمرت دموعه من ألم الفراق، لكنه رأفة بالمحبين يتعلل بأسباب أخرى، جعلها الشاعر (المطر)، ولكن وانطلاقا من رسالة الشاعر وهي اشبه برسالة رسول لقومه

وللإنسانية، فإنه يتحامل على نفسه، ويعمل على زرع الأمل في قومه، فالدموع والدماء وقطرات المطر بشارة لأمل جديد وميلاد منتظر لعالم أفضل. ومن هنا يمكن فهم تلك الصرخة اليائسة والمبشرة في آن معا، التي يطلقها الشاعر في وجه الخليج. ولا يجد المهاجر الوحيد امامه إلا تلك المساحات الممتدة من الماء، والتي تحول دون الوصول على بلده الحبيب، الخليج مثل العراق يهب المحار فلا ينال منها الفقير إلا الردى، الفرات يهب الندى للزهور لتنتج العسل فتشربه الأفاعي.

نحن أمام صورتين متناقضتين متجاورتين : الاولى صورة البائس الذي سعى لرزقه فالتهمه الخليج، فراح يشرب من مياهه حتى فارق الحياة، وقذفه الخليج مع المحار على سواحله.

و الثانية صورة الأفعى بل ألف افعى تشرب الرحيق من زهرة يربها الفرات، ولعل هذا هو التناقض القائم في الواقع والذي أدى إلى ثورة الجياع، كان قائدها الشاعر وأتباعه عناصر الطبيعة بكل ما فيها، ولأن الثورة تضحية وألم يفضي إلى أمل، فإن جميع تضحيات أهله هي انتظار وبشرى لمبسم جديد...

القصيدة الثانية هي قصيدة (عاشق من فلسطين) للشاعر محمود درويش[٤٥]:

عيونك شوكة في القلب

توجعنيو أعبدها

و أحميها من الريح

و أغمدها وراء الليل والأوجاع.. أغمدها

فيشعل جرحها ضوء المصابيح

و يجعل حاضري غدها

أعزّ عليّ من روحي

و أنسى بعد حين في لقاء العين بالعين

بأنّا مرة كنّا وراء الباب اثنين

كلامك كان أغنية

و كنت أحاول الإنشاد

و لكن الشقاء أحاط بالشفقة الربيعيّة

كلامك..كالسنونو طار من بيتي

فهاجر باب منزلنا وعتبتنا الخريفيّة

وراءك ، حيث شاء الشوق..

و انكسرت مراياتا

فصار الحزن ألفين

و لملمنا شظايا الصوت!

لم نتقن سوى مرثية الوطن

سننزعها معا في صدر جيتار

وفق سطوح نكبتنا سنعزفها

لأقمار مشوهّة..و أحجار

و لكنيّ نسيت.. نسيت يا مجهولة الصوت:

رحيلك أصدأ الجيتار.. أم صمتي؟!

رأيتك أمس في الميناء

مسافرة بلا أهل.. بلا زاد

ركضت إليك كالأيتام

أسأل حكمة الأجداد:

لماذا تسحب البيّارة الخضراء

إلى سجن إلى منفى إلى ميناء

و تبقى رغم رحلتها

و رغم روائح الأملاح والأشواق

تبقى دائما خضراء؟

و أكتب في مفكرتي:

أحبّ البرتقال. وأكره الميناء

و أردف في مفكرتي:

على الميناء

وقفت وكانت الدنيا عيون الشتاء

و قشرة البرتقال لنا. وخلفي كانت الصحراء!

رأيتك في جبال الشوك

راعية بلا أغنام

مطاردة وفي الأطلال..

و كنت حديقتي، وأنا غريب الدّار

أدقّ الباب يا قلبي

على قلبي..

يقوم الباب والشبّاك والإسمنت والأحجار!
رأيتك في خوابي الماء والقمح
محطّمة.رأيتك في مقاهي الليل خادمة
رأيتك في شعاع الدمع والجرح
و أنت الرئة الأخرى بصدري..
أنت أنت الصوت في شفتي..
و أنت الماء أنت النار!
رأيتك عند باب الكهف.. عند الدار
معلّقة على حبل الغسيل ثياب أيتامك
رأيتك في المواقد.. في الشوارع..
في الزرائب.. في دم الشمس
رأيتك في أغاني اليتم والبؤس!
رأيتك ملء ملح البحر والرمل
و كنت جميلة كالأرض.. كالأطفال.. كالفلّ
و أقسم:
من رموش العين سوف أخيط منديلا
و أنقش فوقه شعرا لعينيك
و اسما حين أسقيه فؤادا ذاب ترتيلا..
يمدّ عرائش الأيك..
سأكتب جملة أغلى من الشهداء والقبّل:
"فلسطينية كانت.. ولم تزل"!
فتحت الباب والشباك في ليل الأعاصير
على قمر تصلّب في لياليا

وقلت لليلتي: دوري!

وراء الليل والسور..

فلي وعد مع الكلمات والنور..

و أنت حديقتي العذراء..

ما دامت أغانينا

سيوفا حين نشرعها

و أنت وفية كالقمح..

ما دامت أغانينا

سمادا حين نزرعها

و أنت كنخلة في البال

ما انكسرت لعاصفة وحطّاب

وما جزّت ضفائرها

وحوش البيد والغاب..

و لكني أنا المنفيّ خلف السور والباب

خذيني تحت عينيك

خذيني أينما كنت

خذيني كيفما كنت

أردّ إلي لون الوجه والبدن

وضوء القلب والعين

و ملح الخبز واللحن

و طعم الأرض والوطن!

خذيني تحت عينيك

خذيني لوحة زيتّية في كوخ حسرات

خذيني آية من سفر مأساتي

خذيني لعبة.. حجرا من البيت

ليذكر جيلنا الآتي

مساربه إلى البيت!

فلسطينية العينين والوشم

فلسطينية الاسم

فلسطينية الأحلام والهم

فلسطينية المنديل والقدمين والجسم

فلسطينية الكلمات والصمت

فلسطينية الصوت

فلسطينية الميلاد والموت

حملتك في دفاتري القديمة

نار أشعاري

حملتك زاد أسفاري

و باسمك صحت في الوديان:

خيول الروم! أعرفها

و إن يتبدل الميدان!

خذوا حذرا..

من البرق الذي صكّته أغنيتي على الصوّان

أنا زين الشباب وفارس الفرسان

أنا. ومحطّم الأوثان

حدود الشام أزرعها

قصائد تطلق العقبان!

و باسمك صحت بالأعداء:

كلى لحمي إذا ما نمت يا ديدان

فبيض النمل لا يلد النسور..

و بيضة الأفعى..

يخبئ قشرها ثعبان!

خيول الروم.. أعرفها

و أعرف قبلها أني

أنا زين الشباب وفارس الفرسان

لعل الدخول إلى عالم محمود درويش أشبه بالدخول ألى غابة متعددة الدروب متشابكة الأشجار، لا يكاد المرء ينتهي من متاهة حتى يدخل في غيرها. تغريه المشاهد الجميلة من بعيد فيندفع اليها لكنه ما ان يلج حتى يجد نفسه في عالم غامض سيعاني كثيرا قبل التعرف عليه...

ادغال من الصور والالفاظ متشابكة يغلفها غموض ضبابي وتملأها الشوارد المفترسة هنا وهناك. ومع درويش لا يستطيع المرء الوقوف على كل صورة فالطريق ستكون طويلة وشاقة، ونكاد نزعم ان القصيدة بأكملها فيض من الصور في بحر من رموز شعبية، تغذيها أمواج من العواطف المتلاطمة، التي تهدد وتعد في كل لحظة بإغراق الخيال في عالم المتاهات.

و كما بدأ الشاعر بدر شاكر السياب بعيون الحبيبة، يبدأ درويش بعيونها أيضا ولكن منذ الجملة الأولى تظهر الصورة معبرة عن جرح غائر في القلب، فعادة ما يحتفظ القلب بالورود ويخبئ الذكريات الجميلة للتأسي بها عند المحن، لكن درويش يتأسى بالشوكة، وعلى الرغم من ذلك فهو (يعبدها) مع تحفظنا للفظة العبودية التي لا تصح إلا لله، ولو أننا استبدلنا (أعشقها) بأعبدها لسدت مكانها عروضيا، وحملت الكثير من المعنى لكلمة (أعبدها) ولكن يبقى معنى للأخيرة لا تحمله الأولى، وهو إطالة النظر بل ربط النظر بها دون سواها رغم الألم الذي تسببه، ويصرح بذلك بجملة تقريرية (أعز

علي من روحي)

ثم تسافر به تلك العيون إلى تلك اللحظات القصيرة، لكنها قد تعادل ما في العالم من جمال ومتعة إنها لحظة الوداع خلف الباب حيث يتهامس الحبيبان، ويتبادلان العهود بالشوق والوفاء إذ يقل الكلام وتتكلم العيون، وحتى حين تنطق الحبيبة وتتفوه ببعض الكلمات، تصبح هذه الكلمات، ينبوعا لذكريات عذبة لتلك اللحظات التي كانت مليئة بالأمل، بيد أن الأمل تكسر أمام سطوة الفراق والأحزان.

و لا يستطيع القارئ تخطي عبارة (و لملمنا شظايا الصوت) لما فيها من تكثيف للمعاني وحشد للمشاعر على الرغم من قصرها، ولعل جمالية الخيال هنا تكمن في أن الشاعر استخدم تقنية (تراسل الحواس) للوقوف على مشارف المشاعر الغامضة في قلبه والأفكار المتزاحمة في فكره، فالصوت محسوس مسموع، لكن الشاعر هنا استعمل حاسة اللمس ليعبر عنه فأضحت الصورة منبعا لفيض من المشاعر والأفكار، ففي التكسر، التبعثر، الضياع، الحسرة وجرح الشظايا، إضافة إلى ارتجاف الصوت، ليصبح الحزن (ألفين) في تجسيد قوي للحزن الذي لا يتجسد في محسوسات حتى يمكن عده،

و لعل هذا الحزن هو الذي جعل القيثار يغص فلا يعزف، وهنا تأتي صورة القيثار الصامت والشاعر مع محبوبته يحاولان (نزع) مرثية الوطن، وأيضا قد لا تستطيع لفظة أخرى أن تحل محل (ننزعها) هي ذاتها الروح الحزينة المجبرة على ترك مكانها، روح الشاعر المجبرة على الابتعاد عن أرضه وأحبته

و لعل هذا ما يهيئ للمقطع التالي الذي تحدث فيه عن تشتت الحبيبة (الوطن) بين منفى وسجن وتهجير، ورغم ذلك تظل تعد بالأمل.

و يعرض بعدها صورا، من ملامح الحياة الشقية لمحبوبته، وما آلت إليه حالها بعد التشرد والتهجير، وتارة تبدو الحبيبة هي النازحة الفلسطينية

وتارة أخرى تتراءى فلسطين بكل ما فيها،

و تستوقفنا صورة (من رموش العين سوف أخيط منديلا) هي الحبيبة (الوطن) لا تغادر شغاف القلب حتى تستقر في العيون، وإذا دخلت العيون أخاط لها الشاعر من رموشه منديلا ليخبئها، أو لعله يغطيها. وتتجلى جمالية الصورة، في قدرتها على اثارة الخيال بين الرموش وخيوط النسيج، التي يحاك منها المنديل ثم كيف يحرص الشاعر على أن تكون مادة المنديل جزءا من جسده، وأي جزء هو الجزء الذي يقي العيون من الأذى، ولذا فالمنديل الذي سيخيطه –ويقسم على أنه سيفعل – لابد أنه سيحميها لأنها تتحصن داخل عينيه، ورغم الألم لازال شاعرنا يتلمس الجمال ويصنعه. فالمنديل سيكون مزركشا بعبارات الحب والشوق لها.

و لكن هذا المنديل سيصنعه ويغذيه بكل ما في قلبه من الحب حتى يليق بجمالها وهنا لا يمكن للخيال إلا ان يسعى خلف صورة الاسم، الذي يروى بماء القلب (واسما حين أسقيه فؤادا ذاب ترتيلا) كيف للاسم أن يسقى، وكيف للقلب أن يتحول إلى ما يشبه الذهب المنصهر من حرارة التراتيل ؟ لا يمكن لهذا إلا في خيال خصب كخيال درويش، يستخدم تقنيات الرمزية من تراسل وغموض...و لعب محترف بمعطيات الحواس، حتى يبدع أجمل الصور، يغذيها فيض من العواطف الجياشة.

يريد الشاعر أن يصل إلى الاسم، فهو يخوض معركة تهدد لا وجوده فحسب، بل تعصف حتى بالاسم، ومن هنا جاءت الجملة (أغلى من الشهداء والقبل) فالاسم هو الهوية، وهو تأكيد لحق مغتصب، وقد أدرك الشاعر أهمية الكفاح بالكلمة، فراح يطلب من الليلة الدوران، لأن له وعد مع الكلمات...الكلمات التي تردد أغان شعبية تذكر الاجيال بالهوية.

و لا تغيب العين عن خيال الشاعر ورؤاه (خذيني تحت عينيك) ويستخدم الشاعر تقنية أسلوبية قوية، وهي التكرار ليثبت الاسم (فلسطينية) ويبدأ الشاعر يرعد مهددا بسلاحه وهو أغنيته التي صكها على الصوان، وهو يرى

في ثورته فيضانا سوف يزلزل عروش المحتل، ويهز الأرض تحت أقدامهم. إذ تحولت أغنيته إلى تيار يصطدم بصلابة الواقع فيضحي برقا، سيشعل الأرض نارا، ويحطم أوثان الطغاة،

كل هذا وهو مؤمن بقدرة قصائده على الاثخان بالعدو، ومن هنا نفهم قوله (خيول الروم..أعرفها وأعرف قبلها أنا زين الشباب وفارس الفرسان)

و إذا اردنا المقارنة بين صور الشاعرين، اتضحت لنا تلك الفروق بينهما، فدرويش كان من الرواد، وهو لذلك لن يجرأ على الابتعاد بالخيال عن الواقع، كما فعل درويش، صحيح أن صوره ليست محصورة بالاستعارة والتشبيه كالصور القديمة، لكنه لم يذهب بالخيال إلى تلك المواطن الغائرة التي ولج درويش، ولم يستخدم التقنيات المتطورة للصورة كالتراسل مثلا كما لدى درويش، فكانت صور درويش أكثر بعدا وأعمق غورا، حتى أضحى الخيط الذي يربطها بالعالم المحسوس دقيقا يكاد لا يبين.

و لعل هذا التطور في الصورة في العصر الحديث نابع من تطور القيم الجمالية لها، والحرية في الخيال الذي يديرها، مما نادت به النظريات النقدية المحدثة.

الخاتمة :

لاشك أن قوى الإنسان وملكاته تتطور كما يتطور تفكيره ونظرته لنفسه والكون من حوله، وهو خاضع بكل هذا لمؤثرات البيئة المحيطة، والعصر، وقوة الموروث كما قال بذلك هيبوليت تين.

صحيح ان الشعور الإنساني هو ذاته منذ أن وجد الإنسان على الارض، فالحب هو الحب والحقد هو الحقد والشفقة هي الشفقة...و لكن ثمة عوامل تشذبها وتجعلها في مستوى اكثر لياقة وملاءمة لذوق العصر، فعاطفة الإنسان البدائي قوية خشنة بتأثير حياته التي كان يعيشها، وكلما تطور الإنسان رقت عاطفته لا من ناحية التعبير عنها وحسب، بل من ناحية التحكم بها وضبطها وتوجيه مسارها في القلب.

و إذا كان الامر كذلك بالنسبة للعاطفة التي هي اكثر قوى الانسان قربا من الفطرة الإنسانية. فمن باب أولى أن يتطور فكره مع تقدم الزمن، وتختلف نظرته لنفسه وللكون والحياة من حوله، وقد قفز الفكر قفزات عملاقة في ميادين المعرفة كافة، فنما وتطور، وطور القوى الإنسانية الخاضعة له او المتأثرة به

و لما كان الخيال قوة إنسانية متأثرة بالفكر ومؤثرة فيه، فمن الطبيعي ان يتأثر بتقلبات الفكر وتطوراته، الخاضع أصلا لتغيرات العصر والبيئة، ومن هنا كان طبيعيا ان نرصد، جمالية الخيال بين الماضي والحاضر، وكيف تطورت الأسس التي يحكم له بالجمال أو العكس، وكيف يتم تشكيل الصورة الفنية في كل عصر تبعا للذوق الأدبي السائد فيه، سواء بين الشعراء، او بين النقاد المنظرين لهم.

و لما كانت الصورة الفنية هي الميدان الطبيعي للخيال في الأدب، لزم أن نقف على مصطلح الصورة، وتقلباته في تعريفات النقاد والبلاغيين القدماء، فرأى فيها قدامة بن جعفر الهيكل والشكل في مقابل المادة والمضمون،،و لم يخرج ابن الاثير عن الجو العام لهذه التعريفات عندما عد الصورة كل ما يمثل المحسوس الظاهر في مقابل المعنوي الباطن، وكان ذلك في حديثه عن أوجه التشبيه.

اما عبد القاهر الجرجاني فرأى ان الصورة تمثيل للأشياء المحسوسة في أذهاننا، فالصورة عنده ليست هي نفس الشيء ، بل تمثله في عقولنا وفيها تتجلى مميزاته المفرقة له عن غيره ، وهذه المميزات قد تكون في الشكل وقد تكون في المضمون ، لأن الصورة مستوعبة لهما ، والنظرة لأحدهما لا بد أن تنعكس على الآخر. وهو بذلك ينفي الثنائية التي كانت قائمة في الدراسات النقدية والبلاغية، وهي ثنائية الشكل مقابل المضمون، لأن الشكل لا يمكن أن ينفصل عن المضمون، وأن اختلاف الاشكال هو نتيجة لاختلاف المعاني، التي تقف على الطرف الآخر من المعادلة،و بهذا تقدم عبد القاهر على معاصريه، في فهمه لطبيعة الصورة، واقترب بها من المعنى المعاصر.

و وقفنا في بحثنا عند التعريفات الحديثة لمصطلح الصورة. فرأينا ان مصطلح الصورة كغيره من المصطلحات يعاني ارتباكا على الساحة النقدية والجمالية، وهذا طبيعي نظرا لأننا نعاني إشكالية مصطلح.

و عليه فإن أغلب التعريفات كانت إما عامة لا تخضع لحدود وإما تركز على طرف معين لمفهوم الصورة، بينما كانت أكثر التعريفات قوة : قول روز غريب " هي لوحة مؤلفة من كلمات " لما لكلمة لوحة من معاني التصوير الذي، يشمل التشخيص والتجسيد، بحيث ينطق الاخرس ويتجسد المعنى في محسوس، ثم إن هذه اللوحة أدواتها الكلمات، وبذلك تصبح الصورة الفنية : رسم بالكلمات من وجهة نظر فن الرسم. ونحت بالكلمات من وجهة نظر فن النحت، وعزف بالكلمات من وجهة نظر فن الموسيقى.

و لما كانت الصورة على هذا الشكل، كان من الطبيعي أن نبحث في الخيال وهو الملكة الإنسانية التي تعتمد عليها الصورة بشكل أساسي، فعرضنا لعلاقة الحس بالخيال، لنثبت ان الخيال يستمد مواده من عالم الحس، غير أن النظرة إلى الخيال قديما غلب عليها طابع الشك والاتهام من قبل فلاسفة الإسلام، فساووا بين الخيال والوهم، وألصقوا تهمة الكذب بالخيال في حين برؤوا الحواس الإنسانية منها، ذلك لأن الحواس مهمتها النقل فقط، وبعد ذلك يأتي الخيال ويتصرف بهذه المواد ولذا فعليه تقع مسؤولية التوهم والكذب.

وتبعهم في هذه النظرة النقاد حتى رأى قدامة بن جعفر أن " أحسن الشعر أكذبه " وجعل حازم التصديق نقيض التخييل، وذلك لأن النقاد لم يميزوا بين الصدق الفني والصدق العقلي، ولو أنهم فعلوا لتغيرت النظرة على الخيال تغيرا تاما.

و لكن موقف المتصوفة كان استثناء من الخيال، فسلك هؤلاء طريق الذات وقواها الداخلية وقدموا قوة العاطفة والخيال على قوة العقل، لأنهم رأوا أن ثمة عوالم لا يمكن للعقل ان يطأها، وإنما يتوصل إليها الإنسان بقوة العاطفة والخيال.

و استمرت هذه النظرة إلى الخيال قرون عدة، حتى جاء العصر الحديث، فأعيد للخيال اعتباره وأصبح أجل قوى الإنسان، والقوة المبدعة في العلوم العقلية والفنية والعلمية، وهو يبتكر صورا حسية، كما يبتكر صورا عقلية،و لا غنى لأي ابتكار أو اكتشاف عنه.

وبعد هذا انتقل البحث إلى الحديث عن دور الخيال في التجربة الفنية، فبينا أن الخيال قوة فعالة تتعاون مع غيرها من قوى النفس في التجربة الفنية الإبداعية، ولكي نخلص الخيال من بعض الشوائب الفكرية التي علقت به على مر السنين، وقفنا عند فكرة المشابه التي يسوقها الخيال في الصور، لنخلص إلى أن الخيال يجمع بين الأشياء والصور المتشابهة من حيث أثرها على النفس، لا من حيث سماتها الظاهرية، وهو ما اثبته لنا الشعراء في كثير من

القصائد، تناولنا منها قصيدة القمر لابن خفاجة.

سار البحث بعد هذا ليعرض للخيال في الصورة الفنية القديمة والتي تشكل الاستعارة والتمثيل والتشبيه مصطلحات لها في تلك الفترة.

فوقفنا على التمثيل وهو التقنية البلاغية التي يمكن ان نشبهها بمسرح فكري تعرض عليه الصور الكلامية، فينتقل المتلقي من وضع السامع على وضع المشاهد المتفاعل، ولذا أعلى الجرجاني من شأنه وتحدث عنه بإعجاب شديد، داعيا السامع إلى المقارنة بين المعنى الممثل والمعنى غير الممثل، ليكتشف الفرق بنفسه، وما ذلك إلا لأن التمثيل تقنية من التقنيات التي يستعملها الخيال، في فضاء الشعر، هذا إضافة إلى السبب الذي عرضه الجرجاني وهو قرب العلم بالحواس من النفس لأنه الإدراك الأول لها، وهو سابق على الإدراك بالعقل.

ثم انتقل البحث إلى مناقشة الاستعارة والتي قد تكون أقرب التقنيات البلاغية القديمة لمصطلح (الصورة الفنية) المعاصر، ووقف البحث عند التعريفات المبدعة التي وضعها الجرجاني للاستعارة، والتي انطلق فيها من رؤية لغوية تمشيا مع نظريته في النظم، وهو يرى أن الهدف منها ليس تسمية الشيء باسم غيره أو وضع معنى للشيء لم يكن له...فهذه مرحلة تم تجاوزها، إنما تسير الاستعارة إلى أبعد من ذلك، فالتسمية والصفة أصبحت من أشباه المسلمات وأضحى الهدف منها، إخبار عن معان أبعد من ذلك.

وسرنا مع القاضي والشيخ الجرجانيين في رؤيتهما لجمالية الاستعارة في ابيات (ولما قضينا من منى كل حاجة) ورأينا كيف أعلى كل منهما من شأن هذه الأبيات على الرغم من أنها لا تحمل عظيم معنى، والمعنى الذي كان القدماء يقصدونه، هو الحكمة البليغة أو الفكرة المبتكرة، وقد خلت هذه الأبيات منها، ومع ذلك وقف عليها النقاد والفلاسفة، شارحين ناقدين ناثرين....و في كل الحالات معجبين وما ذاك إلا لروعة الخيال فيها، وطريقة التصوير والظلال الموحية التي رافقت الصورة، وتلك العاطفة الجياشة الصادقة التي كانت ينبوعا

لتلك الصور.

وانتقل البحث بعدها إلى مناقشة الخيال في الصورة الفنية المحدثة، إذ ناقشنا تلك القفزات الطويلة التى قفزها الخيال ومعه الصورة في الشعر، تمشيا مع التطور البشري، الذي يعيق رقيه العلمي قدرات الخيال. فالخيال ينشط كلما كان التفكير خرافيا أو أسطوريا، ولذا كان على البشرية أن تنمي تفكيرها العلمي وتعود في تفكيرها الخيالي الفني إلى عصور قديمة من الوجود الإنساني إذ كان الإنسان يرى الحياة تتحرك في كل ما حوله من كائنات ومظاهر طبيعية...

و رأينا ان الإسلام أكد وجود الحياة في كل ما يحيط بنا، لهدف هو ذات الهدف الذي وجد لأجله الإنسان على البسيطة، وهو التسبيح وتمجيد الله، وإذا انطلق المسلم من هذه القاعدة، استشعر الحياة فيما حوله، وأضحى فكره منبعا لخيالات مبدعة

وفكرة الروح الشاملة لكل الكائنات أطلق عليها الغرب :الروح الخرافية التي تسعى إلى كشف المجهول عن سر لا يمكن كشفه وسيظل موضوعا للعلم والشعر معا.

و لكي تكون الآراء التي نصل إليها مدعمة بالشواهد وقفنا على أمثلة لجمالية الخيال في الشعر الحديث كما وقفنا على أمثلة لجمالية الخيال في الصورة قديما،

و هما قصيدتين لشاعرين عد الاول من مؤسسي الحداثة، واعتبر الثاني من المغامرين في عالم الخيال الشعري وصورته الفنية،

و رأينا كيف أصبحت التشبيهات تساق بين طرفين لتشابه الأثر في النفس، وليس لتشابه الشكل الخارجي، وراحت المشاهد تعرض بطريقة غامضة أشبه بالحلم،

كل هذا والمظاهر الطبيعية تشارك الشاعر همومه ومشاعره ورؤاه، فكل ما حوله يشعر بالقلق والضياع والأسى، فيتجلى ذلك القلق في التماعة البرق وقطرات المطر، وهيجان الأمواج....و ما ذلك إلا ما أسماه الغرب الروح

الخرافية، ونسميه الروح في الوجود العابد لله خالقه،

ولأن الفكر الشعري يتطور سريعا تبعا للنظريات النقدية السائدة فإن الصورة الشعرية تطورت بصورة لافتة بين شاعرين عاشا في قرن واحد، إذ توفي السياب عام ١٩٦٤م توفي محمود درويش عام ٢٠٠٨ م وإذا عاش الأول في النصف الاول من القرن العشرين، وعاش الثاني في النصف الثاني من القرن العشرين، كان هذا الانتقال بين النصفين كفيل بأن يسير بالصورة الشعرية خطوات نحو تطورها، ولعل اوضح وجوه هذا التطور أن اصبحت أكثر غموضا، والمسافة بين المشبه والمشبه به أكثر اتساعا حتى أصبح ما يصل بين الحقيقة والمجاز خيط رفيع يكد الفكر في تلمسه ويتعب الخيال في الإحاطة به.

وهنا اصبحنا نسير خلف خيال أكثر خرافة، وهو يتحرك بين المعاني المصورة حركة سريعة، وغريبة في آن معا،و أصبحنا نعيش في عالم مسحور، كل شيء فيه رهن لعصا الشاعر السحرية التي تصنع من رموش العين خيوط حرير، يحاك منها المنديل، وتتقلص مساحة الوطن حتى يصبح اسما يدخل الفؤاد، فيحيطه الشاعر بأنواع الرعاية والحماية العاطفية، وفي عالم درويش،أزيلت الحدود بين المنطق واللامنطق، بين العقل والجنون، بين الواقع والخرافة، فلم يعد ثمة فرق بين الحبيبة والوطن وكل منهما وجه لعملة واحدة، وهذه العملة تحاط بشغاف القلب.

و قد كتب درويش قصيدته هذه قبل أن يوغل في غرابة الصور وعمقها وابتعادها عن الواقع مسافات بعيدة، كما حصل فيما بعد، في أعماله،

و بهذا سار البحث من توضيح للمصطلح إلى استعراض الخيال بين القديم والحديث في دراسة موازنة، تستجلي جمالية كل منهما دون بخس حق الصورة القديمة، بل وضعها ضمن مكانها في التطور الحضاري والفكري، فكما تطور الفكر الفني لدى الغرب وانتقل عبر مراحل عدة من الإغريق ألى الرومان إلى الكلاسيكية، ثم الرومانسية، لتتبعها المذاهب المحدثة من رمزية وبرناسية وسريالية...و غيرها،كان من الطبيعي أن تخضع الصورة ومعها الخيال

الشعري في الحضارة العربية للتطورات الحضارية.

فلا ينظر إلى الاستعارة بمنظار الصورة المحدثة. ولا يعتب على أبي تمام لأنه لم يأتي بصور كصور المحدثين. هذا إذا كنا نريد دراسة أدبنا دراسة عقلانية، والنظر إليه نظرة المنصف.

أما عن الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث فلعل منها اقتصار الأمثلة المدروسة على الشعر دون غيره من الأجناس الادبية، ولعل ضيق المقام لا يسعفنا في أن نطبق دراستنا على جميع الاجناس، وهو ما نأمل ان نقوم به في قادم الايام إن شاء الله.

اما العقبة الثانية التي واجهتنا، فهي عدم وجود دراسات محدثة بين أيدينا، والاستعانة بها، وهذا راجع لعدم تمكننا من التواصل مع الأوساط الأدبية، ومتابعة احدث الدراسات في هذا المجال.

هذا ويعد الخيال واحد القوى التي تعمل في الصورة الفنية فهناك العاطفة والفكر لذا نأمل ان نتمكن في دراسات قادمة من تناول هذه القوى تناولا مفصلا، نستعرض مسيرتها الحضارية عبر العصور كما فعلنا مع الخيال.

و هذا ما تمكنت من الوصول إليه فإن أصبت فبتوفيق من الله وحده، وإن أخفقت فمن نفسي والشيطان، هذا والله أعلم.

وصلى الله وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

د/ فطيم أحمد دناور

المصادر والمراجع :

١. ابن جعفر. قدامة بن زياد البغدادي أبو الفرج المتوفى (٣٣٧) : نقد الشعر . مطبعة الجوائب ، قسطنطينية . أولى ١٣٠٢ ، ص/ ٤
٢. الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الإعجاز ، تصحيح : محمد عبده ، محمد محمود التركزي الشنقيطي ، مطبعة مجلة المنار ، القاهرة ، ١٣٢١ هـ.ص/ ٣٦٥
٣. ابن الأثير ، أبو الفتح ، ضياء الدين ، نصر الله بن محمد (ت ٦٣٧ هـ) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٣٩ م.١/٢٩٧ وما بعدها.
٤. انظر:الصغير، محمد علي: نظرية النقد العربي ، رؤية قرآنية معاصرة . دار المؤرخ العربي . ص/١٦
٥. ٧ الشايب ، أحمد : أصول النقد الأدبي مطبعة السعادة ، القاهرة ، ١٩٦٨ م. ص/ ٢٥٩
٦. غريب. روز : تمهيد في النقد الحديث ، دار المكشوف ، بيروت ، ١٩٧١ م.. ص/ ١٩٠
٧. عصفور ، جابر أحمد : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٤ م.. ص/ ٣٩٢
٨. نظرية النقد العربي . محمد علي الصغير . ص / ٢٤
٩. القرطاجني، أبو الحسن حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة ص /٣٧/ .
١٠. أرسطو طاليس : كتاب النفس ، ترجمة : أحمد فؤاد الأهواني ،راجعه الأب جورج شحاته قنواتي، الطبعة الأولى ١٩٤٩م. ص /٣٤٤/
١١. انظر : ابن باجة، أبو بكر محمد بن باجة الأندلسي – ٥٣٣هـ = ١١٣٨م : كتاب النفس حققه الدكتور محمد صغير حسن المعصومي، دمشق ١٣٧٩هـ - ١٩٦٠م. ص /٩٨/
١٢. فخري، ماجد : ابن رشد فيلسوف قرطبة، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٠م. ص /١٠٢/ .
١٣. انظر المرجع السابق ، ص /١٠٢ – ١٠٣ / .

١٤. إخوان الصفا، إخوان الصفا وخلان الوفا : رسائل إخوان الصفا، إعداد وتحقيق الدكتور عارف تامر، منشورات عويدات ، بيروت . ، ص ٣٤٤/٣ .

١٥.الفارابي، المعلم الثاني أبو نصر الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، مطبعة النيل بمصر، الطبعة الأولى ص /٤٨/.

١٦.أبو ريدة ، محمد عبد الهادي : رسائل الكندي الفلسفية، مطبعة الاعتماد بمصر ١٣٦٩هـ - ١٩٥٠م . ص /٣٠٠/ .

١٧.نقد الشعر : ابن جعفر. قدامة بن زياد البغدادي أبو الفرج المتوفى (٣٣٧) مطبعة الجوائب ، قسطنطينية . أولى ١٣٠٢ ص / ٥٥ – ٥٦ / .

١٨.القرطاجني، أبو الحسن حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة . ص /١١٦/ .

١٩.الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر ١٩٦٥م.ص / ٥٨ / .

٢٠.انظر عصفور ، جابر : الصورة الفنية ص /٤٨ – ٤٩/ .

٢١.هلال، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ،١٩٨٧م . ص /٤١١/

٢٢.عصفور . جابر . الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٤ م . ص /٤١ – ٤٢/ .

٢٣.هلال ، غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ،١٩٨٧م . ص /٤١١/.

٢٤.انظر هلال غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، ص /٤١٢/. .

٢٥.ابن خفاجة : الديوان ، مطبعة جمعية المعارف بمصر ١٢٨٦ هـ ، ص /٦٠ – ٦١/.

٢٦.نظر كولردج : بقلم مصطفى بدوي دار المعارف، مصر ، ص /١٥٦/ .

٢٧.نظر كولردج : بقلم مصطفى بدوي دار المعارف، مصر ، ص /١٥٦/ .

٢٨.الجرجاني : الشيخ الإمام عبد القاهر .أسرار البلاغة . تحقيق محمد الفاضلي . الطبعة الثالثة ،١٤٢١هـ -٢٠٠١م ص ٢٥٩ و ٣٠٠

٢٩.المرجع السابق ص ٨٨ .

٣٠.انظر : الجرجاني .الشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ، دار المدني . القاهرة ط الثالثة ١٤١٣هـ - ١٩٩٢ م ص /٧٣
٣١.الجرجاني : الشيخ الإمام عبد القاهر .أسرار البلاغة . تحقيق محمد الفاضلي . الطبعة الثالثة ،١٤٢١هـ ٢٠٠١م ص ٢٥٩ و ٣٠٠. ص/٨٩
٣٢.المرجع السابق ص/ ٩٠-٩١
٣٣.المرجع السابق ، ص/ ٩٢ .
٣٤.المرجع السابق ص/ ٩٣ .
٣٥.الجرجاني .الشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ، دار المدني . القاهرة ط الثالثة ١٤١٣هـ - ١٩٩٢ م . ص/ ٦٧
٣٦.الجرجاني : الشيخ الإمام عبد القاهر .أسرار البلاغة . تحقيق محمد الفاضلي . الطبعة الثالثة ،١٤٢١هـ ٢٠٠١م . ص/ ٢٤٣.
٣٧.المرجع السابق ، ص/ ٢٤٣.
٣٨.الجرجاني .الشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز ، دار المدني . القاهرة ط الثالثة ١٤١٣هـ - ١٩٩٢ م ، ص/ ٧٠ .
٣٩.القاضي الجرجاني : أبو الحسن علي بن عبد العزيز .ت(٣٩٢): الوساطة بين المتنبي و خصومه . تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم علي محمد البجاوي . مطبعة عيسى البابي الحلبي . ص/ ٣٤-٣٥ .
٤٠.انظر ابن قتيبة الدينوري . أبو محمد عبد الله بن مسلم . الشعر والشعراء . دار الحديث القاهرة ١٤٢٣ هـ ص/ ٦٦-٦٧ .
٤١.انظر : غويو . جان ماري :مسائل فلسفة الفن المعاصرة . تر :د/سامي الدروبي . دار اليقظة العربية للتأليف الترجمة والنشر .دمشق .ط٢ .١٩٦٥ م . ص/١٢٥-١٢٩ .
٤٢. قطب ، سيد : في ظلال القرآن . الطبعة السابعة .دار الشروق . ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨ م. تفسير سورة الإسراء .ص /٢٥٩٤ .
٤٣.انظر :هلال ، غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ،١٩٨٧م ص / ٤١٢-٤٤٤
٤٤.السياب ، بدر شاكر : ديوان أنشودة المطر، منشورات مطبعة الحياة بيروت ، ١٩٦٩م . القصيدة .
٤٥.درويش ، محمود ، ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ،الطبعة الثالثة ، ١٩٨٩ م ، ص ٧٩. القصيدة .