

اتحاد الكتاب
فرع شمال الصعيد بالمنيا

بحث بعنوان :

الخيال في الأدب

بين الضرورة البلاغية والرؤية الفنية

بحث مقدم في مؤتمر اتحاد الكتاب فرع شمال الصعيد بالمنيا
المنعقد بجامعة المنيا يوم السبت الموافق ٢٩ ديسمبر ٢٠١٢ م



إعداد الدكتور
موسى نجيب موسى

محتويات البحث

٣	- مقدمه
٥	- أولا المفاهيم
١٥	- ثانيا: أنواع الخيال
١٦	- ثالثا: الخيال الخلاق
١٧	- رابعا : الخيال كضرورة بلاغية
٢٢	- خامسا: الخيال كروية فنية
٢٨	- سادسا: الخلاصة
٣١	- المراجع

- مقدمة:

يعد الخيال، أحد العناصر الرئيسية في العمل الأدبي، بل الإبداعي، أكان شعراً أم قصة، أم رواية، أم مسرحية، أم لوحة، والخيال لغة "الطيف"، أو "الظل من كل شيء، أو الصورة المنعكسة في المرآة، بل هو التخمين، أو الظن، أو الدمية المشبهة بالإنسان، أو الفزاعة .

وإذا كان الخيال "ملكة إبداعية، وموهبة نفيسة، فهو لا يملك قوة المحاكمة، سواء أكان موحياً، أم علمياً . . كان باستمرار وراء تحقيق الإنجازات العلمية" حيث يدخل في التعريف العلمي للخيال أنه "عملية معقدة، وهو مرتبط بالنفس، ويتفاعل مع الإحساس والذاكرة والإدراك، بل الحلم والعواطف، إلا أن الخيال الأدبي هو القدرة العقلية على اكتشاف الجديد"، الذي يوازي الواقع، أو ينطلق منه، ليعيد رسمه، أو تناوله عبر صور وأخيلة تترى في نفس المبدع، والخيال في الرواية أو القصة أو الأدب أو المسرح يكون وراء خلق الصور في نصوص هذه الأنواع، وبتّ الروح فيها، وهو يتكون كنتيجة لعمق المعرفة وتراكمات الترجمة في ما إذا كان معافى خاضعاً لسيطرة صاحبه، بيد أنه قد لا يكون كذلك في ما إذا كان مريضاً، يتحول إلى "تهويمات، وهذيانات"، والخيال المعافى هو الذي يكون أقرب إلى عوالم المبدع، متلوناً بخصوصيته، وكان كولردج "يميز بين الخيال والمخيلة، فالخيال لديه يوحى بالابتكار ويتميز بالعمق والبراعة، إلا أن المخيلة مهمتها استعادة الأخيلة"، وعموماً إن الخيال يكون في أشكال عدة، فمنه ما يأتي عادة في إهاب "الصورة أو الصوت"، وإذا كان الرسام أو النحات يعتمد خيلاً بصرياً من صور، فإن الأديب والموسيقي هما الأحوج إلى خيال صوتي في مفردات".

ولا يمكن للأديب- أياً كان- أن ينجز أي عمل أدبي من دون الخيال، فهو الذي يضع تصورات عمله الأدبي قبل البدء بكتابته، ويفتح له الأفاق في أقصى مدياتها، في ما يتعلق ببنية إنتاجه الإبداعي، وملامح شخصياته، وعلاقاتهم المتبادلة، وتفاعلهم ضمن مختبر النص .

وإذا كان الخيال ذلك المحفز للمبدع على تصورات عمله الإبداعي، فإنه يسهم في إشادة عمارة النص، من خلال أدواته اللغوية، وبتّ روحه فيها، ليترك بصماته الخاصة على صعيدي الشكل والمضمون في هذا العمل .

ويكاد لا يخلو نص إبداعي، أياً كان من الخيال، بل أصبح الخيال أحد مقاييس الإبداع، وهناك من سيسجل مثلثته على أي نص يخلو منه، وكأنه الروح التي يتوهج بها الإبداع، والنسخ الذي يمدد بالألق والحياة، وإن أي عمل أدبي مهما علا شأنه- ليحكم عليه بالموت، إن لم تحلق به أجنحة الخيال عالياً، ولطالما حكم على بعض النصوص بأنها من دون روح، مادامت خلواً من الخيال، عصب النص، وهو ما قسم الأدب بموجبه- إلى خيالي وغير خيالي، وواضح أن العمل الذي يحضر فيه الخيال بشكله المناسب، فإنه يهيئ للمبدع رسم عوالم نصه ببراعة، ووفقاً لقدرة ملكاته، ولولاه لما احتفلت الأعمال الإبداعية العظيمة بمقدرتها العالية على التصوير الذي يرفع من مكانة النص ضمن لعبة الإبداع .

وسوف يتناول هذا البحث المفاهيم المختلفة للخيال الأدبي وكذلك تناقش العلاقة بين الخيال الأدبي كضرورة بلاغية للارتقاء بجودة الأعمال الإبداعية وبين الخيال الأدبي كروية فنية للمبدع يحاول من خلاله أن يجعل النص الإبداعي مغايراً عما هو مطروح في الساحة الأدبية من أعمال إبداعية متنوعة سواء على مستوى الشعر أو على مستوى النثر بأنواعه المختلفة .

* * *

أولا : المفاهيم:

١- مفهوم الخيال:

الخيال هو كل شيء لا يقر به عقل الإنسان في الرؤيا والتي لا تكون في تصور عقله من عمق معرفته لشيء الذي لا معالم له.

الخيال قوة تتمثل صوراً "صورة ذهنية" (نوع معين من الإحساسات) بصرية، لمسية (...أو مجموعة مركبة من الصور. استعادة صور حسية أم ذهنية هي موجودة فينا .

ويعرف الخيال علي أنه:

هو تلك الطاقة القابعة في العقل البشري، القادرة على الطواف والتحليق بالإنسان فيما لا يستطيع جسده أن يبلغه يقينا، تنتقل به من بين حدود أربعة جدران أحيانا إلى حيث تتوق نفسه أن يرحل، وهو الذي ما يزال جسده في نفس البقعة المكانية لم يبرحها بعد!

كما يرى الفلاسفة التجريبيون الخيال علي أنه :

- الصورة الذهنية هي من يستعيد الفكر تمثلها استنادا لما أدركه البصر.
 - الصورة الذهنية هي تكرار عقلي مشوش لإدراك حسي سابق.
 - الصورة الذهنية هي صورة ضعيفة للاتطباع أو الإدراكات الحسية السابقة، لأنه بقايا هذه الإدراكات بعد غيابها. وهي شبيهة بالألوم الصور (هيوم .) وينتج عنها:
 - انحصار موضوع الخيال في الماضي يكون تذكراً.
 - تعلق الخيال بشيء ممكن التحقيق يكون استشرافا للمستقبل.
 - الخيال يكون أيضا صورة مماثلة لشيء حاضر .
 - الخيال ملكة تغيير الصورة الانتقال من الصورة الحاضرة أمامنا إلى الأخرى الغائبة .
 - الخيال انفتاح وتجدد وانطلاق، وتجاوز للإدراك الحسي .
 - لا خيال ولا فعل تخيلي طالما لم يحدث تغيير في الصور، وتركيب غير منتظر.
 - المأخذ عليها :صعوبة التمييز بين التصور والإدراك .
- ويرى الفلاسفة الحديثون :

- رفض الحديثون مفهوم الصورة الذهنية، وتشبيهها بالألوم.
- ألانيري التخيل إدراك حسي فقط، وليس صورة عقلية لإدراك سابق.
- هوسرل يرى الوعي ليس سلبيًا، لهذا ليس حاويا للصور كما انه رفض الإدراك المسبق.
- وأن التخيل وسيلة تؤكد غياب الشيء.

سارتر يرى موقف مزيج من موقف آلان، وموقف هوسرل يقول "إنّ تخيل شيء هو التفكير فيه باعتباره غائبا غير موجود، فهو توجه الوعي إلى الشيء حين لا ألمسه ولا أراه."

- الإدراك فعل فائض عن الوعي ومتجه نحو موضوع حاضر.
- التخيل فعل يقف عند حدود ذاته لأنه متجه نحو موضوع غائب.
- نستنتج " :لا وجود لصورة ذهنية خالصة، بل الصورة هي معرفة مرسومة في حركات الجسد، والوعي يهيكل الصورة في الجسد من خلال معارف سابقة.

وقد اعتبر أحمد الشايب أنه من الصعب إعطاء تعريف شامل ودقيق للخيال، لأن هذه الكلمة ترد في العبارات المبهمة، ولأنها كذلك تدل على صور عقلية متشابهة وإن لم تكن متحدة.

ويقول روسكين في كتابه الأشكال الحديثة للأبداع إن حقيقة الخيال غامضة، صعبة التفسير، وينبغي أن يفهم في آثاره فحسب.

ويؤكد الدكتور (إدريس الناقوري) في كتابه (المصطلح النقدي في نقد الأدب) أن مادة (التخيل) تعتبر ومشتقاتها من أكثر المواد العربية خصوصية واتساعا، اشتقاقا ودلالة. فإذا ما تصفحنا قواميس اللغة، نجد أن (تخيل الشيء) تحرك في تلون. و(تخيل علينا فلان) أدخل علينا الهمة. و(خيلت المرأة في المنام) لاح خيالها. و(تخيلت السماء) تهيأت للمطر. و(خيلت السحابة) إذا غامت ولم تمطر. ويقال (خيلت) بمعنى شبهت. و(خيلت علينا السماء) رعدت وأبرقت.

أما اسم الخيال فهو يطلق على كل ما يتراءى كالظل و(خيال الإنسان في المرأة) فهو صورته وتمثاله. ويفيد كذلك - كما قال الأصمعي: الخشبة التي توضع فيلقى عليها الثوب للغنم إذا رآها الذئب ظنا أنه إنسان.

والخيال - كذلك - ما نصب في أرض ليعلم أنها حمى، فلا تقرب. ومن معاني الخيال والتخيل: الظن. و(خال)، ظن، وتوهم، وحسب. وقد يطلق الخيال كذلك على شخص الإنسان أو طيفه.

وفي الاصطلاح يطلق التخيل على العملية الفكرية التي يقصد منها تذكر الأشياء أو تصورها على حقيقتها الطبيعية.

وفي المعجم الفلسفي نجد أن الخيال ليس سوى الصورة المشخصة التي تمثل المعنى المجرد تمثيلا واضحا.

وفي (التعريفات) للجرجاني نجد أن الفلاسفة القدماء يحددون الخيال بأنه: قوة في النفس تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة.

ويبين الدكتور جابر عصفور في كتابه السابق الذكر، أن اصطلاح التخيل ورد بدلالته اللغوية هذه عند ابن قتيبة في كتابه (تأويل مشكل القرآن)، والجاحظ في كتابه (الحيوان)، وابن المعتز في كتابه (فصول التماثل). أما دلالته الاصطلاحية فيبدو أن الكندي أول من جدها حيث جعل التخيل مرادفا للتوهم (رسائل الكندي). وبهذا يكون المصطلح قد تحدد أولا في دائرة البحث الفلسفي لينتقل بعد ذلك إلى ميدان الدراسات النقدية، والبلاغية، حيث أصبح يستخدم للإشارة إلى فاعلية الأدب وخصائصه النوعية. ويصغ طبيعة الإثارة التي يحدثها الأدب في المتلقي. وكصفة تميز بعض الاستعارات والتشابهات عن بعضها الآخر.

ومفهوم التخيل عند قدامة بن جعفر كما يؤكد الدكتور إدريس الناقوري، هو: قدرة الإنسان على تمثيل الأشياء الحسية والمدركات الخارجية عن طريق ملكة التفكير التي تعد من مميزاته الهامة.

ويرى ابن سينا أن الكلام المخيل، هو الذي يفعل به المرء انفعالا نفسانيا غير فكري، وإن كان متيقن الكذب) ويحذر ابن سينا من الخيال، ويسميه التخيل. وعنده أن هذا العقل الفعال يحذر الإنسان من رفقته، أي رفقة القوى الحسية الأخرى. ومنها التخيل الذي يصفه قائلا: وأما الذي أمامك فباهت مهدار بلفق الباطل تليفقا، ويخلق الزور اختلاقا. و يأتيك بأخبار ما لم تزود. قد درن حقها بالباطل، وضرب صدقها بالكذب، وإنك لمبتلى بانتقاد حتى ذلك من باطله، والتقاط صدقه من زوره) .

والخيال مهم في الأدب. فهو يعطي العمل الفني قيمته. ويستمد الشاعر من الخيال ما يميزه عن غيره من المبدعين. فالرواية فيها خيال، والخاطرة فيها خيال، والشاعر يختلف عن الروائي اختلافا كبيرا. لان الخيال خاص جدا بالأدب.

فالخيال نشاط خلاق لا يتحدث أن يكون ما يقدمه نسخا أو نقلا للواقع الخارجي. ولا يستهدف أن يكون ما يقدمه نوعا من أنواع الفوارق أو التطهير الساذج.

والخيال عند المحدثين ، يهدف فيما يقدمه إلى أن يدفع بالمتلقي إلى إعادة تأمل واقعه من خلال رؤية شعرية على نحو يساهم في إثراء المتلقي باستمرار. والخيال هو الذي يمنح الفن فنيته.

والخيال كما أسلفنا انتقل من ذاكرة الدراسات الفلسفية إلى دائرة الدراسات الأدبية. وهذه الحقيقة تنطبق على الخيال كمصطلح في النقد القديم. ويمكن الوقوف عليه في دائرة الدراسات الفلسفية، والفلاسفة استفادوا من التراث الأرسطي. فقد قسموا قوى النفس إلى قسمين: القوى المتحركة، والقوى المدركة، فالقوى المدركة تقسم بدورها إلى قوتين:

١- قوى تدرك من الخارج: والمقصود الحواس الخمسة.

٢- القوى الثانية: هي التي تدرك من الباطن.

والقوى من النوعين، هي التي تشكل القوى المتدركة. والقوى التي تدرك من الباطن تكون نتيجة انفعالات داخلية وهذه القوى عددها في التصور القديم : خمسة وهي:

١- الحس المشترك (أو الإدراك الحسي)- كما عند ابن سينا- وهذه القوة لها مجموعة من الوظائف . فهي تدرك المحسوسات.

٢- الخيال أو المصورة: وهذه القوة مهمتها حفظ ما وصل إليها عن طريق سابقتها.

٣- المتخيلة أو المفكرة: وتقوم باستعادة ما وصل إليها عن طريق سابقتها، ثم تحاول أن تعيده في شكل يختلف عما كان عليه في القوة السابقة.

٤- القوة الوهمية. تدرك من المحسوسات ما لا يحس (وهذا هو الوهم). ويسرد الفلاسفة المتقدمون حكاية (الشاة والذئب) إذ ما تلبث أن ترى الذئب حتى تشيع العداوة فيها، فتجفل وتهرب.

٥- الحافظة أو الذاكرة: مهمتها في التصور القديم حفظ ما وصل إليها عن طريق سابقتها.

هذا الموقع المتوسط له دلالة (للقوة المتخيلة) يجعل عمل هذه القوة يتسم بسيمتين:

الأولى: خاصة بقربها من الحس.

والثانية: تشتمل في التجريد بسبب بعدها عن الحس. وهاتان السماتان نجم عنهما أمران بالغا الأهمية:-

١- أن المتخيلة عند الإنسان لا يمكن أن تعمل في غياب الحسي.

٢- هو أن هذه القوة بسبب قدرتها على التجريد يتميز بها الأدب أو الشاعر.

بناء على ما تقدم ، نرى بان القوة المتخيلة ألصق من الحس. وذلك يرجع لبعدها عنه. وهذه القوة إذا صادقت نفسا شفافة وقدر لها أن تتصل بما يقول الفلاسفة، أي أن تتصل بالعقل الفعال- ولا يقع ذلك إلا للأنبياء- صارت لها قدرة على معرفة الشيء قبل وقوعه. فالقوة المتخيلة هي أرق من معرفة الشيء قبل وقوعه. فالقوة المتخيلة هي أرق من الحس. وهناك أناس يتميزون بهذه القدرة. ولكن مشاغلهم حالت بينهم وبين ذلك، وأكثرهم الأدباء.

فالأنبياء رغم اتصالهم بالعقل الفعال. وبالقوة الأعلى كان لزاما عليهم تبليغ رسالتهم إلى الناس أن يخاطبهم بما يتصل بإحساسهم. وقد قال الناقد القديم ينبغي أن تبقى هذه القوة في حضن العقل، وتحت قبضته. لان هذه القوة متصلة بالحس... والحس يقع في التضييل، والابتعاد عن هذا ، يجب أن توضع تحت العقل.

فالقوة المتخيلة تستطيع الابتكار، والابتعاد عن الحس. وكذلك تستطيع أن تنحرف بصاحبها كما هو الشأن بالشخص الذي يكون نائما، ولكن المخيلة غير نائمة. وقد تقدم له أشياء غريبة وهو في نوم غائب فيه العقل، حيث المخيلة تقدم له ما ليس في الواقع. والذين لا ترتد عنهم المخيلة هم الأنبياء. لان لهم معرفة مسبقة بما سيقع. بينما الأدباء أناس عاديون مثلنا. والتأكيد على وجوب العقل في القوة المخيلة أمر لا بد منه نظرا لما توصل إليه الأسلاف. يذكرون بان المعرفة الإنسانية يمكن أن يتصل بها الإنسان عن طريق الحس أولا، والعقل ثانيا.

وهناك طريق لتحصيل المعرفة. وهي مقترنة بالحس. وهي نسبية. كما أن المعرفة الحسية ليست يقينية . فهي خادعة.

وهناك واقع لا يمكن لدارس النقد القديم أن يتجاهله. وذلك أن النقد القديم لم يأت بالصورة التي كنا نتمنى. لم يأت بها عند الشاعر وما وسعه البحث عن الصورة المتخيلة عنده. فيحدثنا عن طبيعتنا و عما يتصل بها. فهذه حقيقة.

وكما أن الناقد القديم انصرف إلى البحث في تأثير القوة المتخيلة على المتلقي، مثل ابن سلام الجمحي. فقد كان مشغولا بقضايا لغوية، كما كان ابن قتيبة. بينما المبرد له كتاب (الكامل) فيه باب معقود للتشبيه. وهو قسم مما تقوم به الصنعة. وأساس البحث تقسيم التشبيه أي هو تشبيه إذا سمعه المتلقي استحسنه. فليس فيه كيف يمكن للشاعر أن يشبه. بل اثر التشبيه على

المتلقي فكلهم اهتموا واعتنوا بالنظر في القوة المتخيلة، وأثرها على الإنسان، بدلا من أن يهتم بسلوكية المتلقي بدلا من أن يهتم بالتخيل اهتم بالتخييل.

إن فهم الأدب على اعتباره تخيلا عقليا، يعني أن الشاعر يأخذ مادته من القوة المتخيلة. والوهمية ثم يقوم بفرض هذا الذي أخذه على عقله، فيقوم بفرض هذا الذي أخذه على عقله. فيقوم عقله بضبط قوة التخيل وتوجيهها. فيؤثر بذلك في القوة المتخيلة عند المتلقي. وهذه بدورها تقوم بالتأثير على القوة النزوعية .

وليست القوة النزوعية في التصور القديم سوى خامة للقوة المتخيلة. فيصير المتلقي إلى فعل أو انفعال أي نتيجة لما قرأ.

كما أن الناقد القديم انصرف إلى البحث في تأثير القوة المتخيلة على المتلقي. وصناعة المنطق معادية للطبع. وهي التي يستطيع الشاعر أن يمتلك السبل التي تجعله حاذقا في صناعته. ولذلك الفرابي يقول شعراء مطبوعون، وشعراء مسلجون (أي متصنعون).

من هنا نرى بان الأدب (تخييل عقلي) يمكن أن يستخدم في الحث على مكارم الأخلاق. وقد يبدو أيضا أن مفهوم الخيال الأدبي يتحدد من خلال مبدئين:

١- العقلانية: وهو أمر مرتبط بالقوة الفاعلية في العملية الأدبية لضبط قوة التخيل.

٢- الحسية: وهو لأمر مرتبط بمادة الفعل الأدبي بعد اختزالها في القوة الذاكرة، أو الحافظة ، فما قيل لم يكن بمثابة المقولة المسلم بها عند الفلاسفة، وغيرهم.

فالأدب عندهم صناعة قولية لها أدواتها، ولها طرائقها. وكلها أدوات وطرائق تبعد الأدب وتبقي الصلة بالعقل. وهذا قد نجده عند غير الفلاسفة. ولكن بصياغة أخرى.

وهذه الأدوات لا يمكن تحصينها إلا بالدربة والمراس، والارتياض. ومن المنطق تماما أن تلعب الذاكرة دورا كبيرا.

وأهمية الذاكرة في الخيال، يقول ابن طباطبا العلوي في كتابه (عيار الأدب) المحنة على شعراء زماننا هذا (ق ٤ هـ)، أنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع. وحيلة خلافة نادرة. فكيف يجب مواجهة هذه المحنة؟ فقد سبقوا إلى الحيلة، وإلى المعنى البديع. أي أنه عرف الداء. أي كان الشاعر المتأخر وجد نفسه بين طريقين:

أما أن يسير على طريق القدماء. وإما أن يستغل ما حفظه في توليد معنى جديد. وهنا الذاكرة تحتل الأهمية. أي أهميتها تقع في أنها تحفظ للشاعر ما يريد وتقدم له القدرة على النظم والتوليد في أي معنى يريد.

وليست الذاكرة هي الأداة الوحيدة التي يجب للشاعر أن يعتمد عليها. بل هناك أدوات أخرى . يقول ابن طباطبا في كتابه السابق للشعر أدوات منها التوسع في غلب اللغة ومعرفة علم العروض، ومعرفة علم القوافي، ومعرفة عادات العرب.

ونجد إشارات في النقد القديم إلى الطبع. أي التنويه بالطبع. لكن الطبع المنوع ظل قرينا باستكمال الشاعر لأدوات شعره.

وفي النقد المعاصر، يرى كانط أن الخيال أجل قوى الإنسان، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال ن وقلما وعى الناس قدر الخيال خطره.

والخيال وعي ذو سلطان ثابت الدعائم. لا يهتدي المرء إليه، لأنه يعجز عن الوقوف على عظمته إلا إذا عرفه عن طريق الشعور. وحينئذ لا تستطيع قوة أخرى من قوى العقل أن تضعفه أو تفسده، أو تنقص منه.

٢- مفهوم التخيل:

تعريف التخيل في اللغة:

خَيْلٌ: خال الشيء يخال خيلاً، وخَيْلَهُ، ويُكْسِرَان، و خَالاً، و خَيْلَاناً، مُحْرَكَةً، وَمَخِيلَةٌ وَمَخَالَةٌ و خَيْلُولَةٌ: ظَنَّهُ

وفي التهذيب خَلْتَهُ زِيداً خَيْلَاناً، بالكسر، ومنه المثل: مَنْ يَسْمَعُ يَخْلُ أَي يظن .

و خَيْلٌ عَلَيْهِ تَخْيِيلاً، وَتَخْيِلاً: وجه التُّهْمَةُ إليه كما في المحكم. و خَيْلٌ فِيهِ الْخَيْرُ: تفرّسه و تخيّل الشيء له إذا تشبّه .

وقال الراغب: التخيّل: تصوّر خيال الشيء في النفس

وقال الراغب: أصل الخيال القوّة المجرّدة كالصورة المتصوّرة في المنام وفي المرآة وفي القلب، ثم استعمل في صورة كل أمر متصوّر، وفي كل دقيق يجري مجرى الخيال .

وأحال الشيء اشتبه، يقال: هذا أمر لا يُخيل. قال :

والصدق أبلج لا يُخيل سبيله

والصدق يعرفه ذوو الألباب

و خَيْلٌ إِلَيْهِ أَنَّهُ كَذَا.. من التخييل والوهم، ومنه قوله تعالى: «يُخَيِّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهُ

تسعى .» والتخييل: تصوير خيال الشيء في النفس ...

وشيء مُخَيِّلٌ: مُشْكِلٌ .

وكذلك باقي المعاني التي يمكن أن نلخصها بـ :

الظن وتوجيه التهمة والتفرّس والتشبه وتصور خيال الشيء في النفس والاشتباه والتوهم، والإشكال .

وقد جاء في التعريفات للجرجاني :

الخيال: وهي قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها .

فهو خزّانة للحس المشترك، ومحلّه مؤخر البطن الأول من الدماغ.

يعرف التخيل علي انه هو اللغة التي يستخدمها العقل ليتصل بالجسد؛ فهو اللغة الأكثر أصولية التي نمتلكها، فإن سألت أي شخص عن أول ذكرى له عن والديه فلن تكون في شكل محادثة بل مجرد صور تخيلية .. فنحن على الأرجح نتذكر صوراً وليس كلمات

كما أنه عبارة عن تدفق موجات من الأفكار التي يمكنك رؤيتها أو سماعها أو استشعارها أو تذوقها فنحن نتفاعل عقليا مع كل شيء عبر الصور .. والصور ليست فقط بصرية ولكنها قد تكون رائحة أو ملمسا أو مذاقا ;صوتا ، بل هي تعبير داخلي عن تجاربك أو أوهاك الشخص العادي تعبر ذهنه قرابة عشرة آلاف فكرة في شكل صور يوميا، ونصف هذه الصور على الأقل ذو طابع سلبي .. !!

ويعرف التخيل في اللغة الانجليزية علي أنه:

form a mental image or concept of

تَصَوَّرَهُ

imagine :

ظَنَّ ، جَعَلَ ، خَالَ ، تَصَوَّرَ ، تَوَهَّمَ

imagine :

تَخَيَّلَ الشَّيْءَ ، تَرَاءَى لَهُ ، تَمَثَّلَ الشَّيْءَ ، صَوَّرَ لَهُ

والتخيل يتم على مستوى اللاوعي. فيمارس أو يجنح العقل عند المتلقي، ويصبح محصورا بين البسط أو القبض. ومتى يقع المتلقي تحت تأثير الأدب في لحظة اللاوعي الخالصة. أي العقل غائب. وهذا التأثير يدفع بالمتلقي إلى البسط أو الانقباض. وهما نتيجة للفعل أو الانفعال، واستجابة المتلقي بالتخيل الأدبي تتحقق في ضوء حقيقة مفادها أن الإنسان كثيرا ما تتبع أعاليه تخيلاته.

ويبدو في ضوءها تقدم أهمية العقل بالنسبة للتخيل الأدبي. ولا يقل عن أهمية العقل أهمية صناعة المنطق. وأهمية صناعة المنطق بالنسبة للشاعر تقع في مد العقل في ما ينحت.

قد يقع التخيل الأدبي في منافع، وقد يستخدم في الباطل، كقول الشاعر:

لولا خلط سنها الشاعر ما درى بغاة الفلا من أين توتى المكارم

٣- مفهوم الصورة الفنية:

عدت الصورة الفنية معياراً نقدياً مهماً بتناولها العمل الأدبي من جوانب متعددة . وقد أثبتت الدراسات التي تخذتها معياراً مقدرتها على فحص العمل الأدبي ، وبيان مواضع الجودة والإخفاق فيه ، ثم الحكم عليه .

و مما يدل على قولنا اتخاذها مقياساً للقول البلاغي : " بعيدة مهوى القرط " وهو قول حفلت به كتب البلاغة والنقد القديمات ، وأثار إعجاب أصحابها بوصفه قولاً يوحى بمعاني طول القد ، فطول القامة ، فجمال الموصوفة .

وبعرض هذا القول على ميزان الصورة الفنية تتجلى حقيقته وإخفاقه في أداء المعنى الذي يرومه الواصف ، فهو أولاً : ليس بالضرورة أن يؤدي هذا المعنى المراد ، وثانياً : يرجح أن يحمل معنى الدمامة حيث إن القرط ببعده يوحى بطول فاحش وفي ذلك نعت يمجه القدماء مثلما

يمجه المحدثون . وثالثاً : ألفاظ هذا القول فيها مافيها من الغلظة التي تخطئ بها إصابة الإيحاء الشعري (بعيدة - مهوى - القرط) .

وإذا كانت الصورة بهذه الخطورة كان لابد للنقاد -بخاصة المحدثين - أن يتخذوها نبراساً لاستكناه حقيقة ما تنتجه قرائح الأدباء من منثور ومنظوم . وهذا ما دفعنا للكتابة عنها مبينين مفهوماها، وأهميتها، ومكوناتها، وشروطها، وأنماطها، وكيفية معالجة نقادنا القدماء قضاياها، ونماذج من دراسات المحدثين تنظيراً وتطبيقاً، ثم نختم مستخلصين مما سبق رأينا في طريقة دراسة الأعمال الأدبية في ضوء الصورة الفنية .

و الصورة في مجال العمل الأدبي تأتي منعوتة بألفاظ (الفنية ، والأدبية ، والشعرية) وقد تذكر مفردة ، وكلّ هذه النعوت يراد بها أداء معاني متطابقة .

وأحسب أنّ اختلاف الألفاظ يوول إلى الاختلاف في ترجمة المصطلح الذي سبقنا إليه الأوروبيون ، دون أن يسبقوا نقدنا إلى مفهومه واستخدامه . فالترجمون ترجموا لفظة :

"The artistic imagery" الصورة الفنية تارة والصورة الأدبية. ويعنون بلفظتي (أدب ، وفن) .

وفي الاصطلاح عرفت بأنّها : تشكيل لغويّ مكون من الألفاظ والمعاني العقلية والعاطفة والخيال، وأنها مظهر خارجي جليبه الشاعر أو الكاتب ليعبر به عن دوافعه وانفعالاته، وعرفت أيضاً بأنها: كل ما تقوى على رؤيته أو سماعه، أو شمّه، أو لمسّه، أو تذوقه، وأنها: استرجاع ذهني لمُحس بحسبان أنّ الأديب يستحضر ما أدركته الحواس إبان الحاجة إليه هذه التعريفات تتفق جميعها - كما عرضت - على أنّ الصورة هي الشكل ، أو القالب الذي يصب فيه الأديب أفكاره، ومعانيه، وعواطفه. غير أنّ هذا القالب يختلف بين شاعر وآخر، وأنّه تدعوه أحوال الأديب النفسية، والموقف الذي دعاه إلى قرص الشعر، فالصورة يحسن بها أن تتناسب مع المعاني والعواطف، فليس اختيار الأديب الألفاظ اعتباطاً؛ بل يكون في كثير من الأحيان اختياراً غير شعوري.

وبناء على ما سبق فالصورة المعتد بها بلاغياً ونقدياً هي التي تنصهر في بوتقتها المعاني الداعية، والألفاظ المدعوة، والغرض الذي يدعو المعاني لتترتب في النفس حتى توّضح أولاً، ويدعو معها الألفاظ لتترتب وفق ترتيب المعاني.

ثانياً: أنواع الخيال:

والخيال ثلاثة أنواع، وهي:

- ١- الخيال الابتكاري: وهو الذي يختار عناصره من بين التجارب السالفة، ويؤلفها مجموعة جديدة. وإذا كان التأليف استبدادياً، أو سخيفاً سني وهما. وهذا ما قد يدعى بأحلام اليقظة.
- ٢- الخيال التألفي: يجمع بين الأفكار والصور المناسبة، التي تنتهي إلى أصل عاطفي واحد صحيح. فإذا لم تفهم هذه الصورة على أساس صحيح متشابه، كانت وهما كالتمثيل المرذول في علم البيان.
- ٣- الخيال البياني أو التفسيري: وهو الغالب في أدبنا العربي. وهو يظهر في نحو قول ابن خفاجة الأندلسي في الزهرة:

ومانسة تزهي وقد خلع الحيا***** عليها حلّى حمرا وأردية خضرا

يذوب لها ريق الغمام فضة***** ويسكن في أعطافها ذهباً نضرا

كما يقسم كوليردج الخيال إلى نوعين: الخيال الأولي، والخيال الثانوي:

الخيال الأولي: هو القوة الحيوية والعامل الأول في كل إدراك إنساني.. وهو عملي في وظيفته. ويقابل ما يدعوه (كانط) بالخيال الإنتاجي. فكل إدراك علمي لابد فيه من هذا النوع من الخيال.

أما الخيال الثانوي: فهو صدى للخيال الأولي في نوع عمله، ولكنه يختلف عنه في درجته. وطريقة عمله، لأنه يحلل الأشياء أو يؤلف بينها أو يوحدتها، أو يتسامى بها ليخرج من كل ذلك بخلق جديد، وفي الخيال الثانوي تتجلى القوة العليا على تحميل الأشياء إذ انه يتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأولي من مدركات، فيحولها إلى تعابير بمثابة تجسيم للأفكار التجريدية، والخواطر النفسية التي هي في أصلها مدركات عقلية محضة.

ثالثاً: الخيال الخلاق:

- اهتمام الفلاسفة القدماء بالخيال أكثر من الخيال الخلاق.
- الحديثون: أكثر اهتماماً بالإبداع من عدة مجالات (فنية، أدبية، موسيقية،)
- الإبداع هو خلق وإيجاد ما لم يكن موجوداً (لالاند " هو توليف جديد من الأفكار. "
- الإبداع رفض الإنسان لقيود الزمان والمكان، ومحاولة تجاوزهما.
- الإبداع تعبير عن تطلع الإنسان إلى إنجازات جديدة، و تطوير للواقع القائم.
- الإبداع تجديد وابتكار.
- ١- عناصر الخيال الخلاق:
- (أ) ثقافة المبدع: إذا كان الإبداع تجاوزاً للحاضر والموجود فإنّ الإنسان يتطلع إلى تمثّل

ثقافات عصره الحاضر.

(ب) الذكاء والكفاءة :لابد من الكفاءة الذاتية والمهارة الشخصية والذكاء ليتحقق العمل إلى عمل خلاق ومبدع، وكشف علاقات لم تكتشف بعد.

(ج) دوافع المبدع الذاتية :لكل عمل مبدع لا بد له من دافع ذاتي ورغبة في تحقيقه ويتجلى في إشباع حاجة فردية كانت أم جماعية، وهذا يلعب دورا في اندفاع المبدع للعمل شغفا أو قلقا لتحقيق دورا إبداعيا.

٢- الخيال الخلاق والإلهام:

عناصر الإبداع الشخصية تحتاج لعوامل بيئية واجتماعية، أهمها:

(أ) مستوى العصر الثقافي .حاجات المجتمع الضاغطة .والسؤال المطروح : ما طبيعة الخيال المبدع؟ ودور العقل الباطن في عملية الاكتشاف؟ مثلا:

(ب) اكتشاف حل مسألة عفو خاطر عند الصباح شغلت صاحبها ساعات ليلا.

(ج) اكتشاف أرشميدس لقانون الطفو قصة الماء المزاح، وجدتها.

(د) اكتشاف نيوتن لقانون الجاذبية قصة سقوط التفاحة

هذه الاكتشافات الفجائية، التي تحدث فجأة هي ما تسمى وخاصة عند الأدباء والفنانين

بأوقات " الوحي أو الإلهام " أو الحدس .ما كانت لتحدث لولا البحث الجاد والعمل قبل لحظة

الاكتشاف .ولهذا قيل " :كي نكتشف فجأة ، ينبغي أن نكون قد بحثنا من دون أن نجد شيئا. "

وعليه فالخيال المبدع " :هو ثمرة عوامل وجدانية ورغبات مكبوتة في العقل الباطن بقدر ما هو تنظيم عقلي يقيمه الذكاء، إته قدرة العبقرى على اكتشاف علاقات جديدة، يعجز الإنسان العادي عن اكتشافها.

رابعا : الخيال كضرورة بلاغية :

سنستهل هذا المحور بتقديم تعريف الدكتور جابر عصفور للصورة وما يندرج تحتها من وجوه وأنواع بلاغية ، ونقدم بعد ذلك تفصيلا عن نظرتة للاستعارة. ونختم بخلاصة لأهم إضافات هذا التصور في مبحث الاستعارة مقارنة بالتصور البلاغي القديم.

١- مفهوم الصورة الشعرية:

لا يقدم جابر عصفور تحديدا واضحا للصورة بل يكتفي بالحديث عن زاويتين للنظر إلى الصورة. الجانب الأول يتوقف "عند الصورة باعتبارها أنواعا بلاغية هي بمثابة انتقال أو تجوز في الدلالة لعلاقة مشابهة – كما يحدث في التشبيه والاستعارة بأنواعهما- أو لعلاقة تناسب متعددة الأركان كما يحدث في الكناية أو أضرب المجاز المرسل. "

أما الجانب الثاني فيعالج طبيعة الصورة باعتبارها تقديمًا حسيًا للمعنى. ويستدل الباحث على ذلك بملاحظة النقاد لعلاقة "الصورة بمدركات الحس، وقدرتها المتميزة على مخاطبة إحساسات المتلقي وإثارة "صورة ذهنية" في مخيلته. "

لم يقدم الباحث مفهومًا واضحًا للصورة بل حصرا لأنواعها في علاقة المشابهة (التشبيه والاستعارة) أو في علاقة تناسب (الكناية، المجاز المرسل)، إلا أنه اقتصر على دراسة التشبيه والاستعارة مقصيا بقية الأنواع البلاغية الأخرى (الكناية، المجاز المرسل). وقد علل الباحث هذا الإقصاء بالنظر إلى العدد الكبير من الأنواع البلاغية المكونة للصورة الفنية الشيء الذي قد يترتب عنه التكرار "فما سيقال عن الكناية – مثلا – يمكن أن يقال عن الأرادف

والتمثيل وما يقال عن التمثيل يمكن أن يقال عن التشبيه والاستعارة. ”
ويبرر جابر عصفور هذا الاختيار بتلك الأهمية التي حظي بها التشبيه في النقد البلاغي القديم
وبكونه يشكل مقدمة ضرورية لا يمكن بدونها دراسة الاستعارة وتأملها.

٢- مفهوم التشبيه:

يعرفه جابر عصفور بأنه “علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو
حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال ” . ويمكن أن تقوم المشابهة بين الطرفين على أساس
من الحس (الاشتراك في الهيئة المادية) أو على أساس العقل (المشابهة في الحكم أو
المقتضى الذهني). لا تقوم هذه العلاقة حسب الباحث دائما على علاقة اتحاد وتفاعل، أي أنه
داخل التشبيه لا يحدث “تجاوز مفرط في دلالة الكلمات بحيث يصبح هذا الطرف الآخر، ولو
على سبيل الإيهام، أو تتفاعل دلالات الأطراف مكونة دلالة جديدة هي محصلة لهذا التفاعل كما
قد يحدث في الاستعارة.”

يفرق جابر عصفور بين الاستعارة والتشبيه على أساس العلاقة الرابطة بين طرفيها، فإذا كانت
المقارنة مميزة لعلاقة الطرفين في التشبيه ، فإن التفاعل والاتحاد ميزتان للعلاقة الرابطة بين
طرفي الاستعارة. فحين نقول: خد كالوردة فإننا نعني أن الخد يشبه الوردة في حمرة أوراقها
وطراوتها ونضارتها، ولا نريد ما سوى ذلك من عدد أوراق الوردة وطولها ، أي أننا لا نقصد
بالتشبيه اتحاد الخد مع الوردة في جميع الأوصاف المادية اتحادا كاملا بحيث يصبح أحدهما هو
الآخر. ويرى الباحث أن القدرة على رؤية التشابهات هي خصيصة الشاعر الحاذق الذي يتميز
بامتلاكه لقدرة ذهنية خاصة تجعله يرى أبعد وأدق مما يرى البشر العاديين، وهو برأيه هذا
يكرس رؤية البلاغيين القدامى الذين رأوا في الاستعارة والتشبيه نبوغا يبرز على لسان
المبدعين ويؤثر في المستمعين.

٣- مفهوم الاستعارة:

(أ) في التراث النقدي والبلاغي:

قبل إعطاء مفهومه عن الاستعارة يقدم الباحث مفهوم الاستعارة في التراث البلاغي والنقدي
القديم الذي رأى إلى الاستعارة باعتبارها ” علاقة لغوية تقوم على المقارنة شأنها في ذلك شأن
التشبيه ” . وميزة الاستعارة أنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات
المختلفة، فالمعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة بل إنه يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من
التشابه. وإذا كنا نواجه طرفين في التشبيه فإننا في الاستعارة نواجه طرفا واحدا يحل محل
الطرف الآخر ويقوم مقامه.

وعلى هذا الأساس نكون، في الاستعارة ، أمام معنيين : المعنى الحقيقي والمعنى
المجازي . الأول سابق في الوجود ، أما الثاني فهو “بمثابة وجه من أوجه الدلالة
على الأول ، وطريقة خاصة من طرائق تقديمه ، وإحداث خصوصية فيه.”

وللتدليل على هذين المعنيين ، يقدم الباحث استعارة ” قيد الأوابد “ الواردة في قول
امرئ القيس في وصف فرسه:
وقد أعتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل.

فالمعنى الأصلي لهذه الاستعارة أن هذا الفرس "مانع الأوابد من الإفلات والذهاب" وهو معنى يتوصل إليه المتلقي عن الطريق نوع من القياس، ومن ثم فالوصول إليه يتطلب وجود علاقة عقلية واضحة تربط بين المعنيين، وتسمح بالانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها. إن هذه الملاحظة هي التي دفعت الباحث إلى ملاحظة مفادها أنه ليس ثمة فارقاً بين الاستعارة ومقابلها الحرفي أو الحقيقي، إذ تؤدي الاستعارة نفس المعنى الذي تؤديه العبارة الحرفية. ومن ثم تصبح الاستعارة مجرد ترجمة جيدة أو معرضاً حسناً، ليست لها فاعلية في خلق المعنى وإيجاده.

(ب) في تصور جابر عصفور:

-الاستعارة تفاعل:

بعد أن انتقد الباحث تصور الاستعارة في التراث النقدي والبلاغي القديم، عرض نظرتة لها انطلاقاً من لفت النظر إلى بعض التعبيرات الاستعارية التي خرجت عن الشق الذي حدده القدامى، مؤكداً أن الاستعارة قد تقوم على درجة من درجات التقمص الوجداني، تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها ويتأملها كما لو كانت هي ذاته، ويلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع. "وهو ما يخرج التعبير الاستعاري من دائرة الحدود الصارمة التي وضعها القدماء. ويجعله، حسب تصور الباحث، لا يعدد بحدود التشابه الضيقة بقدر ما يعتمد" على تفاعل الدلالات الذي هو - بدوره - انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها."

وللاستدلال على تصوره التفاعلي للاستعارة قدم جابر عصفور بيتاً من الشعر للمثقب العبدى يقول فيه عن ناقته:

تقول وقد درأت لها وضيئي أهذا دينه أبداً وديني
أكل الدهر حل وارتحال أما يبقي علي ولا يقيني

يرى عصفور أننا أمام درجة من درجات تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها". فالشاعر لا يسقط مشاعره على ناقته، ويخلع عليها حزنه العميق من قدره فحسب، بل نحن أمام ذات تحاول أن تعي نفسها من خلال تأملها لموضوعها، وهو تأمل لا يحفظ للطرفين تمايزهما واستقلالهما، بل يداخل ويزاوج بينهما بطريقة تنتهي إلى تعديل كلا الطرفين على السواء". إن الاستعارة حسب هذا التصور عبارة عن تفاعل بين الطرفين، أي بين الشاعر والعالم الخارجي. ويتحدد فهمها بقدررة الشاعر على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها من جديد. ويلتقي تصور الباحث مع الطرح الوارد في كتاب وارين وويليك في كتابهما "نظرية الأدب". حيث يرى هذان الباحثان "أن أرفع أشكال الاستعارة هي تلك التي يتبادل طرفاها التأثير والتأثير، على نحو يفضي إلى تخلق معنى جديد ناتج عن العلاقة المتفاعلة بين الطرفين". ويطلق على هذا النوع

الاستعارة الموسعة أو الممتدة. Expensive Metaphor.

و انطلاقاً من التصور العربي الحديث للاستعارة يمكن أن نخلص إلى ما يلي:

١- الحديث عن مفهوم الصورة الفنية باعتباره مفهوماً أوسع يضم إليه كل الصور البلاغية سواء كانت مؤسسة على المشابهة (التشبيه والاستعارة) أو مؤسسة على المناسبة (الكناية، المجاز المرسل). إن هذا المفهوم الفضفاض لم يمنع الباحث من

التركيز على الاستعارة باعتبارها الوجه البلاغي الأبرز ، يدل على ذلك إفراده لفصل خاص بدراسة الاستعارة و التشبيه.

٢- الربط بين الاستعارة، وجها بلاغيا، واللغة الشعرية . ومن ثم عدم استثمار بعض ملاحظات النقاد القدامى للاستعمالات خارج - شعرية التي يمكن أن تشمل الاستعارة ، وفي هذا الصدد نستحضر إشارة عبد القاهر الجرجاني إلى استعمال الاستعارة في ما هو شعري و ما هو غير شعري.

٣- استمرار النظرة التقليدية التي ترى إلى الاستعارة خصيصة من خصائص الشاعر الحادق الذي يتميز بذهنية خاصة تمكنه من رؤية الاختلافات والتشابهات.

و انتقال جابر عصفور من النظر إلى الاستعارة باعتبارها مقارنة و استبدالاً بين طرفين ، يتم عن طريق الانتقال من المعنى الحرفي إلى المعنى المجازي إلى تبني تصور جديد يرى أن العلاقة بين طرفي الاستعارة هي علاقة تفاعل . وهو تصور بناه الباحث بالاستفادة من النقد الحديث غير أن هذا لم يمنعه من السقوط في التصور الجمالي ، الذي يربط بين الاستعارة و الاستعمال الشعري ، الذي تمثله قدرة الشاعر على تقديم رؤى جديدة للعالم والعلاقات داخله.

ونخلص إلى أن المقاربة الجمالية للاستعارة قد حصرتها في الاستعمال اللغوي الشعري ، الذي يرى أن الشاعر صاحب قدرات خاصة تمكنه من رؤية التشابه في ما هو مختلف بالرغم من أن النقاد القدامى ، ومنهم الجرجاني ، قد قدموا التفاتاً هامة ، تضمنتها نظرياتهم في البلاغة ، تشير إلى امكانيات أخرى للحديث عن الاستعارة باعتبارها أمراً يتجاوز اللغة الشعرية ليمس خطابات أخرى غير شعرية . فإن النقاد المحدثين ، لم يقدموا جديداً بخصوص النظر إلى الاستعارة . إذ كرسوا ولو في إطار مفاهيم جديدة ، التصور الجمالي القديم الذي يرى في الاستعارة وسيلة تزيين و تنميق.

خامساً: الخيال كروية فنية :

إن فن الكتابة هو أصدق مجال تتجلى فيه المشاعر والأحاسيس، والمواقف...، من منطلق أن الكلمات ليست أشياء، بل دلالة على أشياء، ومن ثم فإن الكاتب يبحث في الكلمات عن أفكار، وفي الأفكار يبحث عن معاني، وفي المعاني يبحث عن رؤى، وصور، وحقائق، فالكاتب يتعرف أكثر وأعمق، عبر الكتابة بمختلف أشكالها وأنواعها المتعددة، على الأحداث الاجتماعية.

حيث يغلب الطابع الخيالي على أغلب النصوص الشعرية، ولعل البحث عن لغة الخيال في متاهات المعادلة الشعرية وتقمص دور القصيدة المجردة من حالة اللاشعور، يؤديان بدورهما إلى عالم الخيال الشعري لدى الشاعر، هنا فلسفة مستوحاة من المتغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يعيشها الكائن البشري عبر العصور المختلفة، وعندما نتحدث هنا عن الشعر وهو المحور الأساسي في تلك العملية نقول: بأن له خصوصية نابعة من المتغيرات الحياتية المختلفة وان علاقة الشعر مع الفلسفة هي ظاهرة خيالية لا وجود لها في الواقع الذي يعيشه الشاعر وإنما ظاهرة لا شعورية .

الشاعر يريد الوصول بقصائده من خلال خياله الواسع ، وكما هو معروف فإن لدى الشاعر دائماً خيالاً واسعاً يحاول الوصول به إلى درجة الكمال والمثالية وهو أيضاً يريد إضفاء طابع المرونة والانسائية على القصيدة قبل أن يحاول الوصول إلى إشباع حاجاته الفسيولوجية المتعددة الجوانب .

عندما نستعرض العديد من قصائد شعرائنا القدامى مثلاً كنموذج لما تميزوا به من خيال واسع الأفق ، نجد أن هناك بلاشك عذوبة متناهية في نسقهم للقصيدة، ونجد أيضاً بأن خيالهم يجعلنا نعيشه بكل ما فيه من جمال ولذة، فهم بذلك استطاعوا أن يرقوا بذائقتنا القرائية لهم، وهنا لانستطيع تحديد مدى ثقافتهم بل نستطيع القول بأنهم من استوحوا ثقافتهم من طبيعتهم وبينتهم الجميلة التي عاشوها في زمن شعرهم وإبداعهم ..

إن الخيال يُعرّف اصطلاحاً بأنه: العملية الفكرية التي يقصد منها تذكر الأشياء أو تصورهما على حقيقتها الطبيعية، وتكمن أهمية الخيال في الشعر كما اتخذها الشعراء القدامى في أنه يعطيهم ما يميزهم عن غيرهم من المبدعين فالرواية فيها خيال، والخاطرة فيها خيال، فمثلاً يختلف الشاعر عن الروائي اختلافاً كبيراً. لأن الخيال أكثر التصاقاً بالشعر، ومن خلال النصوص المبدعة التي نقرأها بين الحين والآخر لشعراء مبدعين

نجد أن هناك عمقاً في الخيال لدى معظمهم وهذا بالطبع يعود لفسيولوجية الشخص وحالته النفسية من خلال انفعالاته وإدراكه، وهو بذلك يستطيع أن يطوع خياله الواسع إلى الوصف الخيالي العميق خصوصاً في عشقه وحبه ووصفه . إن فهم الشعر على اعتباره تخيلاً عقلياً، يعني أن الشاعر يأخذ مادته من القوة المتخيلة ، والوهمية ثم يقوم بفرض هذا الذي أخذه على عقله فيقوم عقله بضبط قوة التخيل وتوجيهها. فيؤثر بذلك في القوة المتخيلة عند المتلقين لذلك نجد أن للمتلقى دوره المهم في مدى رؤيته في قراءته للنص الشعري وتحليله له ومدى إدراكه لإبداع الشاعر الذي أوصل ذلك المتلقي لتلك الذائقة الراقية .

فالرواية أداة للمعرفة العميقة، والجميلة..، إنها تجعلنا أكثر إدراكاً، وإحساساً بكل ما حولنا، فالكتابة الروائية تتيح للكاتب أن يتعرف على أحوال المجتمع بصورة أعمق، وتمكنه أن يقدم للقراء المعرفة الأصدق والأدق عن حجم الصراعات الاجتماعية وأبعادها وتشكلاتها، الأمر الذي يمكن القارئ من القدرة الإدراكية والتخيلية لاستشراف أو الإيحاء بكل ما قد يحدث من أحداث، نتيجة حركة الانتقال العاصفة من عصر إلى عصر.

إن التلازم وتبادل الخبرة والتأثير المتبادل بين الروائي والحياة والمجتمع، تجعل منه ممثلاً لعصره وشاهداً عليه، كما تمكنه من خلق وعي جديد، من خلال وعيه بالعصر الذي يعيش فيه وإمامه بالأفكار والتيارات والانجازات التي تحققت.

وبهذا الصدد يقول «فان كنور» في كتابه أشكال الرواية الحديثة، «من أجل أن يكون الإنسان وفيما لفنه، يجب أن يكون وفيما لعصره

إن الكاتب يضع، شخصيات أسطورية أو تاريخية، من وجهة العصر الذي يعيش فيه.. وهكذا لا يمكن عزل التقنية الروائية عن لحظة الكتابة التي تعالج الزمن التاريخي معالجة تبنى على الأنماط والأساق الموجودة في العصر، أي وفق الزمن الثقافي الذي يعيش فيه الكاتب.

فالرواية إذن تسبر وتكشف، وتعكس المراحل الأكثر أهمية في حياة الشعوب، إنها المرآة التي يرى فيها الناس أنفسهم ويقرؤون أفكارهم، وأحلامهم، وطموحاتهم.

فاللغة مرآة البيان، كما يقول "الباقلائي"، وعمل الكاتب ينحصر في الأعراب عن المعاني الكامنة في القلوب والنفوس، مما يذهل، ويقلق أو يؤنس ويضحك أو يبكي ويحزن أو يفرح ويسكن أو يزعج أو يشجى ويضطرب، ويهز الأعطاف، ويستميل الأسماع ويورث الأريحية والعزة.

إن الرواية تنمو وتزدهر، حين تعم المأساة، ويزيد الظلم ويقوي التناقص، في تلك اللحظات التاريخية تصبح الرواية لسان الناس والمرآة التي يرون فيها أنفسهم.

إنها تخاطب العقل والوجدان معا، وتتوجه إلى الإنسان لتعلمه، وتحرضه، إن كل أداة من أدوات الفن تمتلك خصائصها، أي قوانينها وطريقتها، وتستطيع أن تساهم في خلق المناخ الملائم للتعبير، وأهمية الرواية أنها مفتوحة ومتواصلة. مع الأدوات الأخرى فالرواية ليست شيئا سحريا أو دواء يشفي جميع الأمراض إنها لا تدعي ذلك ولا تريده ..

كما أن أية رواية، لا تستطيع أن تصنع ثورة أو تغير مجتمعا هذه ليست مهمة الرواية..، إنها فقط أداة جميلة للمعرفة والمتعة، وستكون الرواية تاريخ الذين لا تاريخ لهم والذين يحملون معالم أفضل. تتكلم الرواية وبجسارة عن الطغاة، وتفضح الجلادين، والقتلة والسامسة. إن الناس يطلبون تاريخهم من يد الفنان، وليس من يد المؤرخ، إن الرواية ليست مجرد توصيف لأحداث وشخوص، وإن العمل الروائي، ليس تنميكا لفظيا أو تجويدا إنشائيا، بل هو جهد فكري، وفني، وقدرة على تطويع الإشكال السردية، حتى تصبح قادرة على عكس الأغراض الملائمة، واستيعاب المشاعر الحقيقية.

ولا شك بان كلام المؤرخين عن طبائع الأمم قديم ومثله في القدم كلامهم عن العلاقة بين طبائعها وآثارها الأدبية والثقافية، وقد كثر الكلام في هذه العلاقة بعد ظهور المباحث النفسية، واستفاضة النظر في علم النفس الاجتماعي.

والنقاد يذهبون في فهم طبائع الأمم عن فهم آدابها وثقافتها، ويذهبون تارة أخرى من فهم آدابها، وثقافتها إلى فهم طبائعها.. ويطلقون من أجل ذلك في بحث عناصر الأجناس أو بحث الأمزجة القومية على ضوء العقائد الموروثة، وعلى ضوء المقررات العلمية الحديثة..، ومهما تكن النتيجة فهم متفقون على صعوبة التطبيق، حيث تتعدد العناصر، وتمتزج في البيئة الواحدة

وقد غلبت على الآداب الحديثة خصلتان ظاهرتان، أحدهما سيادة السنة العامة، في شؤون العقائد والأخلاق والأخرى خصلة التجربة العملية والاعتداد بالذات.

قد تجرى رعاية السنة العامة مع الاعتداد بالذات في اتجاه واحد أو يختلف الاتجاه مع تجارب الواقع، فذلك هو الصراع العنيف الذي تحسبه محور الصراع الأكبر في مشكلات الأدب ومعضلات النفس البشرية، كما تتمثل في الآداب الحديثة، قصة كانت أو مسرحية أو مذهبا، من مذاهب الفلسفة أو رأيا من آراء السلوك والأخلاق .

إن الكتابات القصصية أنواع كثيرة منها الرواية ومنها الحكاية، والقصة القصيرة...
والبديهي أن الفوارق بين هذه الأنواع لا يرجع إلى الطول أو القصر أو الإسهاب أو الإيجاز ولا
إلى العناية بالأسلوب الأدبي أو قلة العناية بهذا الأسلوب..، فكل تلك الصفات قد تتشابه، فيها
جميع هذه الأنواع..

إنما يرجع الاختلاف إلى فارق أصيل أجملته الكاتبة " ديش هوارتون " حيث قالت " إن
الموقف هو الموضوع الغالب على القصة القصيرة وإن رسم الشخصية هو الموضوع الغالب
على الرواية .

القصة القصيرة لا تتسع لرسم شخصية كاملة أو عدة شخصيات كاملة من جميع جوانبها،
ولا تتسع كذلك للحوادث الكثيرة التي لا تتم إلا مع التشعب والاستيفاء والإحاطة، بأحوال جملة
من الناس، في مختلف المواقف والأحوال ولكنها، قد تعطينا لونا من ألوان الشخصية. كما
تتمثل، في موقف، من المواقف، فنفهمها بالإيجاء، والاستنتاج، وقد تعرض لنا موضعا نفسيا
أو موضعا اجتماعية، فيدل على ما تقدم دلالة الموقف والإيجاء . فالكتابة الروائية تمارس بما
تقتضيه طبيعة موضوعاتها، وأن يكون بمقدور الموضوع أن يتيح للكاتب التعبير، عن قضايا
الناس، والعصر، ورصد التطورات الاجتماعية.

فالرواية الأوروبية، ما كانت، لتنشأ إلا في مرحلة، معينة، ولم تتطور إلا بتطور المجتمع،
وتغير العلاقات فيه إن الشخصيات، ليست مجرد، أفعلة للكاتب أو الراوي.

فالشخصية التي يخلقها الروائي، تكون متعددة الجوانب، وقد تظل ملتبسة، غنية
الجوانب، ومعقدة التركيب، بحيث تحتمل العديد من القراءات، والتفاسير وليست أسماء الأماكن
هي المهمة، بل ما يجري في هذه الأماكن، ومدى الترابط بين المكان المرسوم في الرواية
والأحداث التي تجري في هذا المكان، أما موقف الكاتب السياسي أو الاجتماعي أو
الإيديولوجي، فيظهر عبر المسار العام والمحصلة الكلية للعمل الفني.

إن القصة هي التعبير عن الحياة، بتفصيلاتها، وجزئياتها كما تمر في الزمن، ممثلة، في
الحوادث الخارجية، والمشاعر الداخلية، فإن الحياة تتداخل فيها الأسباب والمسببات، وتتوالى
فيها الحوادث والأحداث وكل حادثة هي جزء من حادثة أخرى أكبر منها، وكل غاية هي وسيلة
إلى غاية، أشمل فتتبع سياقها، كما هي لا تنتهي إلى غاية معينة، نبصرها في جيل أو عدة
أجيال.

ومن ثم فإن القصة اختيار وتنسيق لحادثة أو عدة حوادث تبدأ و تنتهي في زمن محدد،
وتصور غاية معينة، وتساق جزئياتها لتؤدي إلى تصوير هذه الغاية، فليست إذن مجرد تسجيل
لخط سير الزمن والحوادث ولا لتسجيل خواطر وانفعالاته بلا ترتيب ولا تنسيق.. هي أشبه
شيء بالصورة الشمسية تلتقط لحظة خاصة، من سلسلة اللحظات الزمنية والحميمة والشعورية
للإنسان، وللأشياء، وتفرزها عن سائر اللحظات الدائبة السير والتحول

كذلك تصنع القصة وهي تصور، فترة من الحياة بأحداثها، وقائعها والتنسيق هو العمل
الفني، فيها وهو الذي يختلف فيه قصاص عن قصاص، وتتعدد فيه النماذج، ويستوي في هذا
التنسيق فترة واقعة بالفعل أو فترة ولدت في الخيال، فالمهم هو طريقة التنسيق، بالتقديم

والتأخير في الجزئيات، وبقيادة سير الحوادث والخوارج، لتؤدي إلى تصوير خاص لهذه الفترة، يفرزها، من شريط الزمن الذي لا يقف، ويضع لها طابعها، موسوما بنظرة صاحبها إلى الحياة، بالإضافة إلى الأسلوب الفني، فهناك عنصرا آخر له وزنه في القصة هو القيمة الشعورية.

هناك الأفاق الشعورية، التي يرتفع إليها الموضوع والتي تصور في ظلها الحوادث والشخصيات. هناك نوع من الإحساس بالحياة: حوادثها وأشخاصها ومصائرهم وغاياتها هناك الزاوية التي يطل منها القصاص على هذا العالم والأشعة التي يراه على ضوءها. هناك المدى الذي يتعمق القصاص، في النفس الإنسانية وفي الحياة من حولها وفي الكون وما فيه..، ومن هنا تختلف الأفاق التي يبلغها القصاص.

وإذا كانت للقيم التعبيرية - طريقة العرض، وطريقة التعبير - قيمتها في تحديد قيمة القصة، ولكنها وحدها لا تستقل بالتقويم، ولابد من النظر إلى الأفاق الشعورية ومدى مطابقتها للقيم التعبيرية لها إن قوام كل عمل أدبي، هو مطابقتها لقيمه التعبيرية، لقيمه الشعورية، ومناسبة استخدام الأداة لطبيعة العمل الذي تستخدم فيه. واتجاهه. فالقصة تهدف إلى تصوير الحياة، في محيطها الطبيعي وفي هذا المحيط تختلف الأجواء، والحالات اللاشعورية .

إن ما يميز الكتابة الروائية هو أنها تبحث عن أشياء خارج المضامين المعقلنة، بمعنى أن القصة هي مزيج من العناصر الخيالية.

والخيال هو تكوين صورة عن شيء أو شخص ليس حاضرا بالفعل، أي أنه يهدف إلى تكوين نسخة ثانية، من واقع محتمل كما أن التخيل الخلاق يحاول الكشف عن المنطقة المجهولة، بمعنى أنه يقدم واقعا يتفق مع حقائق يراها حوله. إن دراسة تخيلات عدد من الكتاب، يمكن أن تكشف لنا عن الطريق التي، تفسر هذه الحقائق، بها وبصورة غير مباشرة، تكشف أيضا عن طبيعة ومضامين هذه الحقائق وكلما اتسعت دائرة الخيال انعدمت الدقة

إن الخيال لا يعمل في فراغ وإنما يرتبط ارتباطا وثيقا بالدوافع السيكولوجية او بمشاكل الكتاب الشخصية.

إن وظيفة الخيال، بصورة اعتيادية هي أنه ينظر إلى المستقبل ليوسع الإدراك الحالي، حتى لا تعود هناك رابطة بين رؤياه وبين حياة الشخص المألوفة، إن الخيال يثير الإرادة، عندما يرتبط بهدف مستقبلي وكلما ابتعد الهدف زادت قوة الخيال.

والفرق بين نوعيات الخيال هو الفرق بين الفنان، والإنسان العادي، فالفنان له القدرة على توليد كميات كبيرة من الوقود ويستخدمها لتوجيه الخيال .. يأخذ الخيال أشكالا متعددة إلا أن أهم تجلياته أو مظاهره هو الخيال المدرك صانع التصورات التي تخرج الإنسان من الروتين والسكونية وكذلك التأمل فهو أيضا نوع من الخيال، ووفوده هو الفضول الذهني وهناك إدراك يهدف إلى الامتداد بالزمن والأماكن، وأداته هي الذاكرة، التي تختزن كل أنواع المعرفة، في خلايا الدماغ، وهذه المعرفة تبقى ميتة ما لم ينيرها الإدراك أي الخيال.

وإذا سلمنا بان الخيال هو محاولة الإنسان التحرر من القيود والسدود بحدود الزمان والمكان، وامتلاك القدرة والملكة الإدراكية الخصبة، التي تمكنه من التحليق في الأفاق الفسيحة بقصد الكشف عن حقائق الأشياء، وكل كشف بالضرورة يؤدي إلى تغيير .. وبالتالي فإن كل إدراك من ادراكاتنا مصحوب بالشعور، بأن الحقيقة الإنسانية ذات طبيعة كاشفة أي بها وحدها يتحقق الوجود.

وفي نفس السياق يمكن القول بأن الكتابة محاولة من المبدع أو الفنان كشف حقائق هذا العالم، لأن الأدب يساهم بالفعل في إيقاظ الضمير الجماعي.

وإذا توقفت أمة ما عن إنتاج الأدب (أدب حي ومتجدد) فإن ثقافتها سوف تتدهور ولغتها سوف تتحجر، ويجب أن يكون مفهوماً بالبداية أن تصحيح الآداب هو في الحقيقة لا يقل عن تصحيح حياة الأمة، لأن تصحيح التعبير عن تلك الحياة، هو بمثابة خلق جديد للأمم.

إن الفن كما يقول "هيجل" لا يوجد من أجل قلة صغيرة منعمة بامتياز الثقافة، بل من أجل الأمة كلها، ولا شك بأن هناك فجوة بين السياسة والثقافة، سوف تتسع ما لم تحصل مناقشة عميقة لإعادة فهم دور المثقف في المجتمع، إن الأمور (كما يرى الأديب الراحل عبد الرحمن منيف) ستأخذ مساراً أكثر سلبية وضرراً إذا لم تعط للثقافة دورها المكمل للسياسة البعيدة الأمد والتغييرية.

سادساً: الخلاصة:

استطاع النقد الحديث تطوير النقد الأدبي كما وكيفاً . ولعلّ الصورة الفنية أو الصورة الأدبية تقف شاهدةً على ذلك ، فبينما كانت دراستها مجزأة قديماً أضحت في النقد الحديث - بحكم استفادته من وريثه (النقد القديم) وتفاعل الثقافات بعضها مع بعض - قادرةً على تناول النصّ الأدبي من زواياه جميعها . ولعلّ كثرة الدراسات فيها تنظيراً وتطبيقاً لدليل على جدواها في التعرف على النصّ .

إنّ دراسة الصورة الفنيّة في النصّ الأدبي بحسب ما أرى ، ووفق مفهومها وأهميّتها ومكوناتها التي تناولناها بحاجة إلى إمام الباحث بجوانب العمل الأدبي المتعددة ، وأنها بحاجة إلى البصيرة اللمّاحة القادرة على معايشة النصّ الأدبي بصورة تضارع معايشة صاحبه إن لم تفقها ، وليست جمع الناقد الدارس جوانب الصورة الفنيّة بحسب ما أرى يحتمّ عليه هذا الأمر تناول منابع التي يستوحي منها الأديب صورَه الفنيّة .

ودراسة هذه المصادر يجب ألا تقف عند حدود شرح النصوص الأدبية منظومة أو منثورة بطريقة تفقدها نسقها الذي يقصده الأديب ، وإنما تقوم على تصنيف هذه المصادر وفق أنواعها ، ممّا يمكّن الدارس من تفسير الظواهر الفنيّة ، وملاحظة مدى مقدرة الأديب على توظيف مصادر صورهِ لتأدية المعنى المراد .

إنّ المصادر التي يجعلها الأديب مادةً لصوره الفنيّة لا تقف أمامه حين يروم تصوير معناه ، وإنما هي كائنة في ذاكرته يستدعي بعضها ويفضله على بعض . ومعرفة هذا المُستدعى تُعين على التفسير النفسي للأدب .

إنّ مصادر الصور الأدبية لا يتفق فيها الأدباء فبينما نجد عند أديبٍ اهتماماً بالطبيعة حية وميتة ، نجد عند أديبٍ ثانٍ اهتماماً بالحياة الإنسانية ، وقد نجد عند ثالثٍ اهتماماً مبالغاً بالتراث بمشاركته المتنوعة ، وقد نجد صنفاً آخرَ من الأدباء - وهو أكثرهم - يمزج بين هذه المصادر وغيرها للتعبير عن تجربته .

وفي دراسة هذه المواد التي تُستقى منها الصور يجدر بالدارس ملاحظة مواقف الأدباء منها ، وهذه المواقف تتشكل وفقاً لمؤثرات كثيرة منها الثقافي ، و الاجتماعي ، و العقدي ، و الفكري إلخ ، ومعرفة هذه المؤثرات تعين على تفسير الصور الأدبية .

وفقاً لهذه النقاط التي نطمح في تناولها عند دراسة الصورة في العمل الأدبي ، ونقاطٍ أُخرَ قد يراها غيرنا يمكن دراسة مدى توفق الشاعر في التقاط صورهِ أو إخفاقه . ولا يكون ذلك بحسب هوى الناقد وإنما يكون اهتداءً بقواعد النقد المعلل المفسر .

وأرى كذلك من الجدير بالناقد تناول البناء الفني للصورة في النصّ وأدوات الأديب في الرسم . ويقتضي ذلك دراسة الصور المُحسّنة والصور المعنوية ، ودراسة أدوات التصوير البياني فيرصد محلاً ومفسراً الصُّورَ المقابلة ، والصورَ البديلة التابعة ، والصورَ العقلية ، والصورَ البديلة المقارنة ، والصورَ البديلة اللازمة .

ويحسن بالدارس استكمالاً لدراسة البناء الفني للصورة دراسة الصور الموسيقية بحسبانها أسرع عناصر الصورة إلى النفس ، وبحسبانها بربيداً لتمثيل المعاني ، وأنها تقوم مقام المنبّه الذي يشدّ الانتباه إلى المعنى المرام من الصياغة الفنية ، وأنها عامل مهمّ لجمال الصورة لإخراجها مقبولة في نفس السامع ، وأدوات التصوير الموسيقي قسمان : قسم خارجي ، يمثله أوزان الخليل ، إضافة إلى القوافي ، وحروف الروي ، وقسم داخلي : يمثله البديع ، ويمثله كذلك النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصور وبين الكلام والحال النفسية للأديب .

* * *

المراجع :

- ١- ابن سينا: الشفاء، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٨.
- ٢- ابن منظور : ، لسان العرب، بيروت ، دار صادر ، ١٩٥٦ م .، (مادة خيل، مجلد ١١).
- ٣- ابن طباطبا العلوي: (عيار الأدب) (تحقيق وشرح: عباس عبد الساتر)، بيروت ، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى ، ١٩٨٢.
- ٤- أحمد احمد بدوي : د. أحمد أحمد، أسس النقد الأدبي عبد العرب، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر، الطبعة الأولى، ١٩٥٨ م .
- ٥- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة العاشرة ، ١٩٩٤.
- ٦- أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، الجزائر، ديوان المطبوعات . ١٩٩٠.
- ٧- إدريس الناقوري: المصطلح النقدي في نقد الأدب، المغرب ،الدار البيضاء، دار النشر المغربية ، ١٩٨٤.
- ٨- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، المغرب الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤.
- ٩- حازم بن محمد القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء (تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة) ، بيروت ، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثانية ، ١٩٨١ م .
- ١٠- سعد مصلوح : حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، القاهرة ، عالم الكتب ، الطبعة الأولى، ١، ١٩٨٠ م..
- ١١- سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، القاهرة ، دار الشروق للطبع والنشر والتوزيع، الطبعة الرابعة، ١٩٨٠
- ١٢- عاطف جودة نصر : الخيال مفهوماته ووظائفه، القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.
- ١٣- عباس محمود العقاد: ألوان من القصة القصيرة في الأدب الأمريكي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٥٤.
- ١٤- عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معياراً نقدياً (منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير) ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.
- ١٥- عبد الحميد جوده : التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي ، طرابلس ، لبنان، دار الشمال ، الطبعة الأولى، ١٩٨٤ م .
- ١٦- عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثالثة، ١٩٩٤.
- ١٧- عبد الفتاح صالح نافع : الصورة في شعر بشار، عمان ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، ١٩٩٨ م.
- ١٨- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، القاهرة، دار المعرفة للطباعة والنشر ، ١٩٦١ .
- ١٩- علي البطل : الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، بيروت ، دار الأندلس ، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣ م.

- ٢٠- علي بن محمد الجرجاني : التعريفات، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٦٩م .
- ٢١- كولن ولسون، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، (ترجمة زكي حسن)، القاهرة، دار الآداب، الطبعة السادسة، ٢٠٠١.
- ٢٢- محمد كريم الكواز :بلاغة والنقد (المصطلح والنشأة والتجديد)، بيروت، دار الانتشار العربي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦.
- ٢٣- محمد مرتضي الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس، (دراسة وتحقيق علي شيري)، بيروت، لبنان، دار الفكر، ١٩٩٤م، (مادة خيل، مجلد "١٤).

24- Anglia *Ruskin*: Modern painters,England, University Cambridge Campus,1995.