الواقع والخيال في الشعر العربي (نظرة استشراقية)

أ. عبد القادر بخيّ.
المركز الجامعي لتامنغست.
bekhti1976@yahoo.fr

ملخص البحث

اعتنى المستشرقون بالأدب العربي عناية لافتة للنظر،تظهر في ثنايا آرائهم النقدية التي تثري النقد الأدبي من جهة، وتكشف موقفهم من المورث العربي من جهة أخرى،خاصة الشعر الذي عد ديوان العرب،وعنوان أدبهم،لأنه خلد أيامهم،وصور حياتهم في شتى جوانبها،لذلك أقيمت الأسواق الأدبية،تتبارى في ساحتها جياد عقول الشعراء،فكان لسانا أشد وقعا من السنان.

وفن حظي بهذا القدر من الاهتمام خليق بأن يدرس،ويلتمس السر فيه،ويبحث عن موطنه،أتراه في خياله يتجلى،أم في واقعيته ؟ أم فيهما معا ؟ هذا ما ستجيب عنه هذه المداخلة التي رصدت الواقع والخيال في الشعر العربي القديم من وجهة نظر المستشرقين ق. هاينريش،وي. ك بورجل في محورين ؛ تناول الأول منهما مفهوم الخيال ومدى ارتباطه بالصورة الفنية والشعرية، وتناول الثاني وجهة نظر المستشرقين ـ الذين سبق ذكر اسميها ـ في مسألة الواقع والخيال في الشعر العربي القديم.

OOO

المحور الأول: مفهوم الخيال ومدى ارتباطه بالصورة الفنية والشعرية:
مفهوم الصورة:

يعد مصطلح الصورة مصطلحا حديث النشأة، امتدت جذوره في النقد العربي القديم، ونضجت مفاهيمه في الدراسات الغربية، واختلفت تلك المفاهيم بحسب الميادين التي تلقفته، سواء كانت نفسية، أو فلسفية، أو نقدية، بل مفهومه في الشعر غير واحد، وقد ظن العديد من الدارسين أن: " الصورة الفنية مخلوق غريب بالنسبة إلى العرب وأن شعرهم لم يحفل بها " <1> وقد حاول عز الدين إسماعيل تحديد مصطلح الصورة فجردها ليس من اللغة فحسب بل جردها من عالم الواقع:" الصورة الفنية تركيبة وجدانية في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع " <2>، وهناك من يرى أن ليس ثمة شعر دون صور فنية، لأن الصورة كالشمس في الحياة <3>، إذ "يمكن تحديد مصطلح الصورة الفنية (أو الأدبية أو الشعرية أو الصورة المجردة) على هذا النحو: نسخة جمالية إبداعية تستحضر الهيئة الحسية أو الذهنية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تنهض لها قدرة الشاعر ومقدار تجربته وفق تعادلية بين طرفين هما المجاز والواقع دون أن يستبد طرف بآخر " <4>.

كما أن الصورة هي العقل الإنساني الذي يطلبه قرابة كل شيء حي، أو كان حيا، ولهذا فإنه يوجد خلال كل استعارة تشابه بين المواد الخارجية، وقد تنبه إلى هذه الناحية النقاد العرب قديما فأشعر الناس " من أنت في شعره حتى تفرغ منه " <5>.

ويجمل الناقد جابر عصفور إنجازات النقد البلاغي عند العمل فيما يتعلق بالصورة الفنية بدراسة ثلاثة جوانب بالغة الأهمية من وجهة نظره، " أول هذه الجوانب هو الخيال، أو الملكة التي تشكل صورة القصيدة، وتصل ما بينها من عمل أدبي. وثانيها دراسة طبيعة الصورة ذاتها، باعتبارها نتاجا لهذه الملكة، ونسجا متميزا من العلاقات اللغوية، يقدم المعنى تقديما حسيا. وثالثها دراسة الوظيفة التي تؤديها الصورة في العمل الأدبي، وأهميتها للمبدع والمتلقي على السواء " <6>.

وتعد الصورة الشعرية ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي، فهي تمثل جوهر الشعر، وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه. ويعتبر مفهوم " الصورة الشعرية " من المفاهيم النقدية المعقدة، شديد الاضطراب، وذلك لتشعب دلالاته الفنية، وفي مجال الأدب تستخدم الصورة تشير إلى الصور

التي تولدها اللغة في الذهن، بحيث تشير الكلمات أو العبارات إلى تجارب خبرها المتلقي من قبل، أو إلى انطباعات حسية فحسب " <7>.

ولا شك في أن الصورة من حيث هي وسيلة للتعبير موجودة منذ القديم، والشعر كما يقول إحسان عباس:" قائم على الصورة منذ أن وجد وحتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدام الصور " <8>.

ولعل أول النصوص التي لامست مفهوم الصورة في نقدنا العربي القديم ما ورد في قول الجاحظ وهو يتحدث عن الشعر بأنه: " ضرب من النسج وجنس من التصوير"<9>، وكأنه أراد بكلمة "التصوير" هنا، العملية الذهنية التي تصنع الشعر، وتقدم المعنى بطريقة حسية <10>، كما ورد ذكر كلمة الصورة عند قدامة ابن جعفر <11>، وأبي هلال العسكري <12>.

وقد اختلف النقاد القدامى في فهمهم للصورة، وبالرغم من هذا الاختلاف نجد بعض العناصر التي تربط هذه المفاهيم المختلفة منها: اللفظ والمعنى، الحقيقة والمجاز..

ويرى أحد الباحثين أن الشعر العربي القديم قيد حرية الشاعر،وحدد له نمطا معينا، أساسه توجيه اهتمام الشاعر إلى قوة اللفظ وحسن الصياغة، ولم يول اهتماما للتصوير والخيال، ونظر النقاد والشعراء إلى التشبيه والاستعارة، وهي عناصر تدخل في صميم الخيال ويقوم عليها على أنها وسائل لتزيين الكلام وتوضيحه وإبعاده عن الغموض، ولذلك قد فهمت الصورة على أنها لون من الزخرف والحلي، كما أن هذا الاتجاه حد من انطلاقة الشعر وأوقف المد العاطفي بين الشعراء وصرفهم إلى المظهر الخارجي فغفلوا عن تعمق بواطن الأشياء <13>.

وهناك دراسات ترى أن الصورة ترادف الاستعمال الاستعاري، حيث:" تستعمل كلمة صورة عادة للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا، مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات، إن لفظ الاستعارة إذا حسن إدراكه، قد يكون أهدى من لفظ الصورة، وأن الصورة إذا جاز الحديث المفرد عنها لن تستقل بحال ما عن الإدراك الاستعاري. الاستعمال الاستعاري يربط الفرد بالكل، ويربط اللحظة بالديمومة. تنشأ الصورة حين يتسع الشعور باجتماعية الحياة حتى تشمل كافة الموجودات، الاستعمال الاستعاري يرتد على وجه العموم إلى الشعور الكامل بالحياة نفسها، وأول مظهر جمالي

للاستعارة استعادة الحياة توازنها واستئناف الانسجام الداخلي بين المشاركين فيها "<14>. كما أن هناك من النقاد من يرى أن:" الصورة ليست في جوهرها إلا هذا الإدراك الأسطوري الذي تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة. طالما أحس الشعراء والفلاسفة هذه الصلة العميقة. يريد الشاعر أن يجعل من الطبيعة ذاتا، وأن يجعل من الذات طبيعة خارجية " <15>.

والصورة في النقد الجديد" مولود الخيال، وإنه لابد للشاعر من موهبة تصنع الخيال خيالين: خيال واقعي، وخيال خرافي، فيصبح حد الخيال، هنا، ذلك الوعي، الذي يصدر من العقل، وذلك اللاوعي، الذي يصدره القلب، وإن الخيال، ذاك،انفعال لصور ذات وحدة متجاذبة ومتنافرة في آن "<16>. وإن خيال المبدع "حافز جمالي روحي ؛فالخيال قرين الشعور، وهو الذي ينتج الصورة، تلك الصورة التي تنشأ بحافز ما، لتؤدي قيمة معلومة، بين الحافز والقيمة تناسب أو مقارنة، هذا التناسب ينشأ بين عنصر ظاهري، وآخر باطني، وهذان العنصران يشكلان التركيبة العقلية للمبدع " <17>.

ووفق هذه النظرة، يظهر لدينا أهمية الخيال للصورة، بل أهمية عناصر أربعة، ربما، شكلت معا أساسا ينطلق الناقد منه لدراسة الصورة ؛ وهذه العناصر هي: العالم المحسوس، والأفكار،والانفعال،والقيمة. ومن هنا يمكننا أن ننطلق إلى أهمية أن يحقق الشاعر التوافق بينه وبين المجال العام الذي هو فيه، وهو الشيء الذي يسعى الشاعر إليه من وراء استدعائه للصور، وقد أسماه النقد الجديد " استجابة تكييفية " <18>.

وعنصر الخيال يعتمد بالأساس على المخزون العقلي لأنواع الصور والمناظر والمحسوسات والتجارب جميعا، وعلى نوع الثقافة والمعرفة، ولكل ذلك ينسب التفاوت في نوع الخيال، ومن ثم في نوع الصور لكل شاعر. وللخيال القدرة على تغيير الواقع، فيكشف عنه المستور." فالخيال والواقع كلاهما وسيلة لنقل ذلك الصراع الداخلي الذي يعاني منه الفنان" <19>.

وقد أعلى أصحاب مدرسة الديوان من شأن العاطفة والخيال كمصدرين مهمين لرفد الصورة بالجدة والحيوية ورأوا أيضا أن على الشاعر: " الإيحاء عن طريق الصورة والموسيقى بحالات نفسية إيحاء ينير ـ عن طريق التأمل للآخرين ـ نفوسهم فيستشعرون وقع التجربة التي عاناها الشاعر في واقع حياته، أو بطاقته التصويرية التي تخلق التجارب، بل تستطيع أن تخلق الحياة ذاتها " <20>.

وتعد الصورة: " مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر لكي يعبر عن انفعاله الخاص، والشاعر يستخدم اللغة استخداما حين يحاول أن يحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية المبنية على التعميم والتجريد، ومن خلال هذه الارتباطات والمقارنات اللغوية الجديدة يخلق لنا الشاعر المصور تشبيهاته واستعاراته وتشخيصاته " <21>.

مفهوم الخيال:

الخيال طاقة حية لا تعرف الفتور، ولقد أثارت بهذه الخصيصة إعجاب الفلاسفة والمفكرين<22>، وهو نشاط دائب متصل وقدرة فريدة على إبداع الصور، يخترق حدود الزمان والمألوف، وإن كان هذا الإبداع لا يعدو أن يكون تركيبات غير معروفة للمعطيات الحسية المعروفة وهو- أيضا -: معالجة ذهنية للصور الحسية وبخاصة في حالة غياب المصدر الحسي الأصلي <23> ؛بل " إنه حالة عاطفية غير عادية وتنسيق فائق للعادة " <24> فهو " أداة من أجل مزيد من الإضاءة للواقع " <25> وليس بين الخيال والحقيقة تعارض أو تقاطع " فكلاهما عنصر فعال في مجال أوسع هو عالم الأشياء والأشخاص والأحداث ذلك العالم الدرامي النفسي " <26>

فالخيال إذا هو القدرة على تمثل الصور في فضاء النفس، وما تلك الصور سوى الجانب المرسوم للأفكار التي تراودنا، أو المشاعر التي تضطرب في نفوسنا، لتعبر عن نفسها بالخيال مجسدة في صورة ما.

مواد الخيال:

فإذا كان الخيال هو القدرة على بناء الصور وإبداعها، فمن أين يأتي بالمادة الأولية لها. ..إنه أشبه بالرسام الذي لا يتحرك إلا بأدواته، إنه بحاجة دائمة إلى هذه الأدوات الفنية التي يحركها ويبدع بها، وكلما تجددت مواده الأولية هذه وحظيت بالتنوع والإغناء ؛كانت صوره أروع وأعمق، وأقدر وأغنى.

ومواد الخيال الأولية هذه هي المحسوسات، وسبيلنا إليها هي الحواس، " والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه، لأن التخييل تابع للحس. .." <27>، مما ينجم عنه تفاوت الصور بين المبدعين ، والحواس هي منافذ النور التي تطل منها النفس على عالم المحسوسات من البصر والسمع واللمس والذوق. ..

وليس معنى هذا أن كمال الحواس وسلامتها أمر كاف لإبداع الصور، فلا بد من موهبة الخيال التي تفيد من ذلك كله.

دور الحواس:

أما دور الحواس فهو تزويد عالم النفس بشكل دائم بما تقع عليه أو يقع عليها، وتختزن هذه المعطيات الحسية في أعماق اللاشعور، فإذا ما اشتعلت نار الانفعال أو التأثر بفكرة أو واقعة أو شعور...سارع الخيال إلى اقتناص مواد صوره من هذا المخزون الكبير، إضافة إلى ما قد يحيط به آنذاك من محسوسات وتصورات، ليقدم لنا تلك الأفكار أو المشاعر صورا مثيرة شتى، مصبوغة بلون الانفعال الذي ابتعثها .

المبادلات بين الحواس:

وربما شاقتنا هذه الصور بما نراه من تباعد مصادر جزئياتها، فالمسموع في صورة المنظور، والمرئي مع الملموس، كل ذلك في تكوين منسجم مثير:

وتخال رجع حديثها قطع الرياض كمين زهرا <28>

وقد تنبه بعض النقاد في القديم إلى جمال هذا الصنيع، ودوره في سمو الأداء الشعري في مثل قولهم:"ويجب ألا يسلك في التخييل مسلك السذاجة في الكلام، ولكن يتقاذف بالكلام في ذلك إلى جهات من الوضع، الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة، والترتيبات والاقترانات والنسب الواقعة بين المعاني، فإن ذلك مما يشد أزر المحاكاة ويعضدها " <29>.

وقد سبق عبد القاهر الجرجاني إلى مثل هذا الإدراك الدقيق، بما يشير إلى طول تجربته الفنية في هذا الأفق الحافل فيقول:"...وهكذا إذا استقريت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب.. وذلك أن موضع الاستحسان والمثير للدفين من الارتياح، أنك ترى الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض..وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين، حتى يختصر بعد مابين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق. ." <30>.

أنواع الخيال:

وبشكل عام فإن للخيال أربعة أنواع:

" فهو إما أن يكون مبتكرا بأن يخترع الأديب أو الشاعر صورة من خياله، وقد اجتلب عناصرها من الحقائق لا من المتخيلات، لتكون صورة ذات عناصر حقيقية غير مجتمعة في الواقع، وذلك كقول بشار بن برد:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه <31>

فإن مثار النقع، وهو غبار المعركة حقيقة، ورؤوس المحاربين حقيقة، والكواكب وتهاويها حقيقة أيضا، لكن مجمل الصورة من صنع الخيال، فمشهد الليل الذي تتساقط كواكبه غير موجود في عالم الحقيقة.

ـ وإما أن يكون مؤلفا، وذلك حين يرى الأديب ـ مثلا ـ منظرا من مناظر الطبيعة فيستدعي عنده منظرا آخر يشابه المنظر الأول، فيؤلف بين المنظرين، وذلك كتشبيه الشجرة الجرداء بعد كونها مورقة تغرد فوقها الطيور، بحياة الإنسان الذي هرم وعجز بعد قوة وشباب وفتوة.

ـ وإما أن يكون بيانيا تفسيريا، يقف فيه الأديب أمام المشهد المحسوس ليصور ما يوحي به ذلك المشهد للشاعر من المعاني والخواطر، فيخلع الشاعر نفسه على المشهد الحقيقي لتكون صورته تفسيرا للأثر النفسي <32> لا وصفا للمنظر الماثل، وذلك كأن يشبه الشاعر الزهرة بفتاة جميلة عليها ثياب خضر، وجواهر حمر، يعشقها الغمام فيسيل لعابه بقطرات من فضة.

ـ وإما أن يكون الخيال وهميا، وذلك إذا ابتكر الأديب صورة لم تكن عناصرها من التجارب السابقة الموجودة من قبل، ولم تضبط تلك العناصر بضابط العقل "<33> ولو كان الخيال نابعا من عاطفة صادقة لإنشاء صور حية، لأن: " بين العاطفة والخيال ارتباطا وثيقا، فهو الذي يصورها ويبعث مثلها في نفوس القراء والسامعين، وقوته مرتبطة بقوتها، فإذا كانت صادقة قوة أنشأت خيالا رائعا"<34>.

ويقسم "كانت" الخيال إلى ثلاثة مستويات:

الأول: الخيال التوليدي: وهو شبيه بما ذكره "كولريدج" بالوهم.

الثاني: الخيال الإنتاجي: الذي يسميه "كولريدج" بالخيال الأول، إذ يعمل بين الإدراك الحسي والفهم، فيمكن الأخير من أداء عمله في التعليل المنطقي بحيث يمثل جسرا يربط بين الفكر وعالم الأشياء.

الثالث: الخيال الجمالي <35>: وهو إنتاجي، متحرر من القوانين التي تحكم العقل ؛لأنه غير مقيد بعالم التجربة الحسية <36>.

ويوضح ابن سينا الأمر كذلك ـ بالنسبة للحقائق بأنها: " صورة محسوسة تحفظها القوة التي تسمى المصورة والخيال. .. وقد نعلم يقينا أنه في طبيعتنا أن نركب المحسوسات بعضها إلى بعض، وأن نفصل بعضها عن بعض لا على التي وجدناها عليها في الخارج "<37>.

وهذا التوضيح يؤكد لنا أن الصورة لا تقوم إلا بتمازج بين الخيال والحس، مما يدعم قوة الإيحاء بالفكرة التي يريد المبدع تمريرها إلى المتلقي.

ويقول "كولريدج" " إني أعتبر الخيال إما أوليا، وإما ثانويا ؛فالخيال الأولي هو ـ في رأي ـ القوة الحيوانية، الأولية، التي تجعل الإنسان ممكنا، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالد، في الأنا المطلق" <38>.

" أما الخيال الثانوي، فهو في ـ عرفي ـ صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة، وفي طريقة نشاطه: إنه يذيب، ويلاشي، ويحطم، لكي يخلق من جديد "<39>.

إن الخيال عند "كولريدج" قوة خلاقة، توجد مع الإرادة الواعية، وهو الملكة التي توصلنا إلى الحقيقة، وليس هو عملية " تذكر شيء أحسسناه من قبل فقط، وقد تجرد من قيود الزمان والمكان، ومن كل علاقاته، وارتباطاته، ولا هو جمع بين أجزاء أحست من قبل ؛ لتأليف شيء لم يحس، ولكنه في الواقع: خلق جديد ؛إنه خلق صورة لم توجد، وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها، أو العقل وحده، وإنما هو صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس، والوجدان، أو العقل كلا واحدا في الفنان، بل كلا واحدا في الطبيعة "<40>.

مفهوم الخيال عند العرب وأثره في نقص الخيال عندهم:

وقد اقترن مفهوم "التخييل" في الموروث النقدي والبلاغي بعمليات المخادعة والإيهام والسحر والغلو والأقاويل الكاذبة والباطلة " يثبت أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا يرى" <45> ؛ومن هنا نستطيع أن نفهم محاولات عبد القاهر الجرجاني في بحثه عن العلاقة بين التخييل ومظاهر النشاط التصويري أو البلاغي الأخرى كالتشبيه والاستعارة حيث ينفي صلة الاستعارة بالتخييل، ويرى أنها من قبيل الزخارف المجازية أو المعاني، وأن "التخييل" والمحاكاة ؛هي الحقيقة المميزة للشعر <41>.

ومن الطبيعي أن يتطلب الوصول إلى فهم عناصر العمل الأدبي، كما يراها حازم ؛"وهي الألفاظ والمعاني والصور الذهنية والعالم الخارجي " وعيا عميقا لسيكولوجية التخييل، ومعرفة دقيقة بقدرة المخيلة على تشكيل الصور والتأليف بينها، وقد تحقق ذلك كله لحازم بفضل إفادته من الفلاسفة. ..وبذلك عني عناية فائقة بكيفية تشكيل الشاعر لصوره من ناحية، وألح على

طريقة انتظامها في ذاكرته وتداخلها وتشابكها تبعا لما بينها من تناسب من ناحية ثانية <42>.

ويبدو أن تصور النقاد العرب للصورة لم يخرج عن تصورهم للخيال على الرغم من أن الشاعر كان يفضل: " التعبير المجرد القليل الصور الذي يقصد إلى إمتاع العقل أكثر مما يقصد إلى إمتاع الخيال " <43>.

وقد فهم العرب من الخيال: " أنه إنتاج الصور الحسية وبخاصة الصور البصرية، وهو أقل معاني الخيال أهمية، وإذا كان العرب قد استعملوا الاستعارة والتشبيه فإن استعمالاتهم لم تقترن بالنشاط الخيالي في معانيه المختلفة، فلم يفهموا مثلا أن الخيال يعني إعادة تشكيل حالات الناس العاطفية، وإنه ينظم التجربة للوصول إلى هدف معين، أو أنه قوة سحرية تتسم بالتوازن والمصالحة بين الصفات المتعارضة المتنافرة والمتناقضة " <44>.

وبالرغم من التعريفات التي وضعت للخيال لا تعطي تحديدا ووصفا دقيقا، فالخيال ذلك المبهم لا يدرك إلا من خلال آثاره في الصورة الأدبية القائمة على التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز <45>.

ولعل أهم ما أضعف الخيال عند العرب هو مسألة " صدق الشعر وكذبه "، فقد ارتبط الخيال عندهم بالكذب والمبالغة والبعد عن الواقع والحقيقة، فذهب قوم إلى أن خير الشعر أصدقه، واستشهد بقول حسان:

و إن أحسن بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا <46>.

وقد أدخل ايفالد قاجز ـ من باب الأولوية ـ هذه المسألة في مجال البلاغة ؛الذي يتيح للشاعر فضاء التعبير عن طريق الاستعارة والتخييل والمبالغة حين يصف البطل ـ في الاستعارة ـ بأنه أسد، لكنه ليس أسدا على الحقيقة. ورأى أن النقاد العرب استحسنوا " كذب الشعراء هذا بشكل مطلق. فقد تغاضوا عن اللوم الأخلاقي لكذب الشعراء في القرآن <47> كما فعل الشعراء أنفسهم ذلك " <48>. فالاستعارة والتخييل ـ في نظره ـ تجاوز لما هو ممكن في الحقيقة <49>.

وعند مناقشة مسألة "صدق الشعر وكذبه"تجب الإشارة إلى: " أن الفن ليس نقلا أو تصويرا للطبيعة كما هي أو تفصيلا لحقائقها كما توجد مستقلة، بل كما تخيلها الفنان متأثرا بعاطفته، وفهم الحقيقة هذه يوجب علينا أن لا نبالغ في جعل الفن تسجيلا تاما لمحاكاة الواقع، وإلا كنا نناصر

الواقعية المتزمتة ويلزمنا أن نحذر من المبالغة في إطلاق الخيال إلى حد الهوس والخوف والانفصال التام عن حقائق الواقع، وإلا كنا من أنصار المثالية الجامحة التي تفصل الفن عن الحياة التي يحياها الناس الحقيقيون وتقترب به من مس الجنون "<50>.

وقد تفاوت الأدباء في فهمهم للواقعية <51>:

1 ـ فمنهم من يفهم من الواقعية معناها السطحي وهو ملاحظة الواقع وتسجيله في صورة محسوسة مجردة من الزخرفة والخيال وكأنهم يفهمون من ذلك أن الأدب الواقعي يعارض الأدب الرومانسي تماما.

2 ـ ومنهم من يفهم من الواقعية ذلك الأدب الذي يصور الحياة الاجتماعية والمشاكل اليومية لعامة الشعب فهم يقابلون بينه وبين الأدب الأرستقراطي الذي يصور طبقة المترفين الذين يعيشون في أبراجهم العاجية، ولكأن أدب الواقع خصص بالشعب وعامة المجتمع ليعالج جزئيات الحياة وبسائطها المحسوسة، بينما خصص الثاني ليعالج طبقة الخاصة، وليسبح معهم في سماوات الفكر ويناقش معضلات الفلسفة وأحداث التاريخ.

3 ـ وضرب ثالث من الأدباء يفهم من الواقعية: الأدب الموضوعي البحت، ولكأن هؤلاء يتخيلون فارقا بين واقع الموضوعات وواقع النفس الفردية. أي أن واقع النفس أو الذات لا يصلح مادة للأدب الواقعي.

ويرى أحد الباحثين أن المفهوم الحقيقي للأدب الواقعي ليس هو رسم الواقع كما ترسم الصورة الفوتوغرافية وإلا كان ذلك ليس من الأدب في شيء وكان إلى الوصف العلمي أقرب منه إلى التصوير الأدبي، وإنما الأدب الواقعي ـ الذي نعنيه ـ هو انعكاس الواقع الخارجي في نفس الأديب وليس رسما مجردا له، أو إن شئت فقل: هو صورة للواقع ممزوجة بنفس الأديب وقدراته على التصوير الفني <52>.

المحور الثاني: وجهة نظر المستشرقين في مسألة الواقع والخيال في الشعر العربي القديم:

يوصف الشعر العربي بأنه واقعي لأن الشاعر يصف في المقام الأول ما يمكن أن يدرك إدراكا حسيا، ويركز الإدراك في ذلك على التفاصيل تركيزا بالغا، قد لا يرتبط بالنظرة العميقة للعربي، بقدر ما يرتبط بالموضوعات الموصوفة والمعروفة عند السامع البدوي والشاعر على حد سواء، ولا فضل للشاعر إلا في

عقد مقارنة قوية التعبير من خلال التفاصيل المعروضة، فإذا وصف الشاعر أحداثا فإنها تكون في الغالب قد بلغت في العرف مدى يجعلها معروفة لدى السامع أيضا. ومن ثم كان التفصيل هو المهم أيضا.

ولا تعني الواقعية التي سبق بيانها أن الشاعر لا يجوز له أن يصف إلا أحداثا وقعت حقيقة، وموضوعات موجودة فعلا بالشكل الذي وصفت به، بل كان من المسموح له الإبداع في محيط ما هو ممكن.

وقد تساءل ايفالد قاجز عن معايشة الشاعر مناظر الغزل أو الحرب التي عرضها حقيقة، ومدى صدق أوصاف الجمل التي عرضها على جمله كلها فعلا، ورأى أن هذا السؤال لا يجاب عنه من منطلق تحديد واقعية الشعر العربي القديم، بل نفى ـ على وجه الخصوص في النسيب ـ أن تصدق إرادة الشاعر في وصف الأحداث في هذا الغرض.

وأشار إلى أن الدراسات العربية تناولت هذا الأمر من جهة الأسماء الحقيقية للحبيبات المذكورة في النسيب، ومن جهة الوقوع الفعلي لما وصفه الشعراء في الأماكن المذكورة في النسيب.

وقد اهتم "ج. مولر" بأسماء النساء الواردة في الشعر القديم، وقابلها بأسماء النساء في الشعر في العصر الأموي الذي عد فيه من غير المستساغ أن تفضح امرأة بذكر اسمها في قصيدة الحب بالنسبة لأسماء الحبيبات الحقيقيات، غير أن "ايفالد" لم يذكر نتيجة المقابلة التي أجراها "ج. مولر" بين أسماء النساء في العصرين الأموي والقديم الذي سبقه. ثم عرض قائمتين لأسماء الحبيبات نسب إحداهما إلى"غ. إسماعيل"<53>، ونسب الأخرى لابن الكلبي، وجعل العدد المنخفض الإحصاء يبدو كأنه لا يحمل دلالة خاصة، وافترض أن الأسماء الواردة في قائمة "غ. إسماعيل" على نحو أكثر شيوعا قد صارت عرفية في الفترة العربية القديمة، على الأقل قد فهمها العرب أنفسهم على هذا النحو فيما بعد، حين قال أبو نواس:

لتلك أبكي، ولا أبكي لمنزلة كانت تحل بها هند وأسماء.

وقد عد النقاد العرب أيضا الأسماء بأنها خيالية <54>.

أما أسماء الأماكن في الشعر العربي القديم فقد اختيرت في العادة بحيث كانت دالة، أي أن متجولا قد تخلف عن الركب ليصفها وصفا دقيقا <55>.

ومن ثم يظن "أو.تليو" أنه بمساعدة أسماء الأماكن يمكن أن نجري تغييرات في الأبيات وأن نحدد عدم صحة بيت ما. لكن "ايفالد" نفى أن تكون أسماء الأماكن

قد اختيرت اختيارا ذا دلالة<56>، بل وقف من التحويرات التي مست أسماء الأماكن موقف المتشكك، ومع ذلك يفترض أن بعض أسماء الأماكن لم تختر إلا للوزن والقافية، حيث بذل الشاعر في الحقيقة جهدا في أن يدرج إمكانات جغرافية في أبياته <57>.

ويري أن العرف قد قيد إمكانية تصوير ما عايشه الشاعر، وأجبره على أن يصف الأشياء على نحو ما تطلبت، وهكذا وجب على الشاعر أن يبدي حزنه عند رؤية آثار الحبيبة حتى وإن لم يشعر به، وفي قصائد المدح لم يقدر الممدوح لشخصه، بل بوصفه مثالا ذا خواص شخصية ثابتة <58>.

هذا الميل لتقديم أشخاص غير أحياء، بل اختصارهم في نموذج أرجع "جارثيا جوميز" سببه إلى أن الحديث عن عدم صدق الشعر العربي (قال عنه النقاد العرب "الكذب")، ومع ذلك فلم يكن البعد عن الحقيقة وليد النشاط الإبداعي للشاعر أو خياله، بل انبثق من عكس ذلك: ضرورة العرض بواسطة أنماط متكررة سابقة، يجب أن تستخدم أيضا وإن لم تتطابق مع الحقيقة.

وأدت العرفية إلى أن الشاعر كانت لديه صعوبات في أن يعبر أساسا عن تجارب وقعت خارج إطار الموضوعات التقليدية.

فثمة شعراء اختلف مجال خبرتهم بالفطرة عن آخرين، كانوا مجبرين على أن يتظاهروا إلى أبعد حد بخبرات حتى يتواءموا مع العرف الذي قدم لهم بداهة أيضا مادة التظاهر، هكذا في قصائد الشاعر الضرير بشار بن برد، الذي عاش في فترة الانتقال من الحكم الأموي إلى الحكم العباسي، فكان الحديث عما يرى والألوان الجميلة مثلما هو لدى شعراء آخرين، فلم يستخدم مقارنات بصرية أقل من أقرانه<59>.

ولما كان العرف قد تطور آخر الأمر عما هو نمطي في حياة البدو، فإنه سوف تدور الحياة الحقيقية في إطاره في الغالب، وقد تضمن بالتأكيد الفخر بوجه خاص بضع مناظر معايشة للحرب، بيد أنه يمكن ألا يكون هناك غناء في حالة فردية عن التأمل في أحداث تاريخية.

وعلى العكس من ذلك فقد قدم شكل الشعر العربي الإمكانية أيضا لأن يشار إلى معايشة واقعية في مجال الإبداع الشعري، وذلك حين يضع ذلك في المقارنة، وهكذا يمكن أن يعايش حقيقة منظر الصيد الذي ورد في تشبيه

للجمل بالحمار الوحشي، ولكن ظهر في قصيدة برغم تقنية الوصف الواقعية في مجال المتخيل.

وقد استدرك "ايفالد قاجز" بسؤال ربط إجابته بجانب الحقائق والموضوعات التاريخية الممكنة، وغير الممكنة، وأشار إلى رأي "هاينرش " و"بورجل" و"حازم القرطاجني"، والسؤال هو:" لكن الآن كيف هي الحال مع تصوير مجريات الفعل غير مجازية، غير ممكنة في مجال التجربة الإنساني " ؟.

بعد طرحه السؤال قال: " هنا ينبثق لدى " هاينرش" مفهوم الخيال "، لكن القارئ لا يدرك هذا المفهوم إلا بعد فاصل من القول بين فيه مفهوم "بورجل" للخيال لعله موافق لمفهوم "هاينرش" ـ على الأقل في هذه الحيثية ـ لأنه أقر بعد حديثه عن الشاعر "أمية بن أبي الصلت " الذي ظهر في قصائده ما هو تخيلي من جهة الموضوع، الذي استقى حقائقه العقدية التاريخية من الرواية، ولم يختلق موضوعها، لكن يرجع إليه الفضل في إلباس موضوعها شكلا شعريا، وهذا هو مفهوم الخيال عند "بورجل"، وهو: العرض الشعري للمتخيل الذي يقع بلا ريب في مجال الممكن. ..<60>، بعد هذا قال صاحب السؤال: " ومع ذلك لم يفتقر إلى الخيال بمفهوم "هاينرشس" في الشعر العربي كلية "، فقد نسب ـ فيما يبدو ـ كمية الخيال الموجودة في هذا اللباس الشعري إلى النسبة العامة في الشعر العربي. ورأى أن هذا يصدق خاصة حين تشرع حيوانات في الكلام كالحمامة مع الباكي الحزين، والطائر الصغير (عصفور) مع عاشق ولهان، ويظهر ذلك ـ أيضا ـ في حديث " المناديل" التي أرسلت إلى العشاق بواسطة نقوش وضعت عليها ـ ويحدث هذا في عصر متأخر ـ كما يقول. والاختلاق في مجال الممكن الذي قال به "بورجل" خطه أيضا الناقد العربي "حازم القرطاجني" حين قرر أنه يرد لدى العرب "اختلاق إمكاني" وليس الاختلاق الامتناعي أي اختلاق في مجال ما هو غير ممكن. هذا الأخير لا يرد إلا لدى اليونانيين<61>.

هذا الحد الفاصل لا يثير الدهشة، لأن "اختلاق ما هو غير ممكن" موجود في آداب أخرى، في الغالب في الأساطير والحكايات الخرافية، أي فقط في أنواع من القص التي افتقر إليها إلى أبعد حد في الشعر العربي.

وساق "ايفالد قاجز" رأيا يفيد أن ما صوره الشاعر لا يجب أن يكون صادقا، بمعنى أنه قد حدث من الناحية التاريخية، فهو يمكن أن يوجد، ولكن لا يجب أن يقع في مجال ما عايشه في عالمه.

تصوير الأحاسيس والمشاعر في الشعر العربي:

يرى "ريناته (يعقوبي)"< 62> أن الشعر العربي لم يصف الحالة النفسية إلا نادرا، فبدل أن يصور الطبيعة النفسية تصويرا مباشرا أبرز أثرها ؛فوصف الشاعر الدموع، بدلا من الحزن، والأرق والقلق في الليل بدلا من آلام الحب.

وقد وسعت لغة الشعر العربي الأحاسيس من خلال معجم مفردات يمكنها من وصف الأحاسيس وصفا مباشرا، والشأن نفسه بالنسبة للحب، والشوق، والحزن، والألم، والخوف، والعزاء. ..وقد عرف وذكر ـ في الغالب ـ الشعراء أعضاء بوصفها موطن الأحاسيس(القلب، والباطن، والصدر، والكبد، والنفس)، وقد وقف" ك. دلجليش" على مواضع كثيرة منها في الشعر العربي.

واستطاع الشاعر أيضا أن يصور الموضوع أو الحدث المولد للإحساس بكلمات محركة إلى حد أن السامع شاركه في إحساسه الداخلي.

وأخيرا استطاع الشاعر أن يعثر على صورة عاكسة لأحاسيسه، كان ذلك نادرا أيضا بشكل واضح في الشعر العربي القديم. واستخدم مشهد الطبيعة الموصوف من قبل الشاعر العربي في المقام الأول في استثارة استنتاجات خاصة بالخواص الأخلاقية للشاعر أو الأشخاص الممدوحين وليس بأحاسيسه. وكلما كانت حال الطقس سوءا كانت اليد المبسوطة للممدوح أجدر بالثناء. ..<63>.

ونجد مداخل للتوازي بين الطبيعة والشاعر على مستوى الإحساس بادئ الأمر في التشبيه، ذلك حين اشتكى متمم بن نويرة قائلا <64>:

وما وجد أظآر ثلاث روائم أصبن مجرا من حوار ومصرعا
بأوجد مني يـــوم قام بمالك مناد بصيـــــــر بالفراق فأسمعا

وفي النسيب نجد لدى عمرو بن كلثوم بيتا شديد الشبه به في تركيبه <65>:

فما وجدت كوجدي أم سقب أضلته فرجعت الحنينا

ومن المؤكد أن الحيوانات المتوحشة التي صادفها الشاعر الصعلوك قد زادت من إبراز إحساس الوحدة أكثر من أنها كانت دليلا على شجاعته، وجعلت الأحاسيس في الأحاديث مع الحيوانات بوضوح أكثر قوة.

وعرف نقل الأحاسيس الخاصة إلى الطبيعة زيادة في التخييل، حين جعلت الخنساء الجبال تتصدع لموت أخيها، والأرض تتزلزل والشمس تنكسف <66>.

وفي العصر الإسلامي أدرج عالم النبات أيضا في وصف الأحاسيس، وقد أسقط الشاعر أحاسيسه على الطبيعة، غير أن الطبيعة يمكن أن تثير الأحاسيس أيضا. ويمكن للمرء أن يحس مثل هذه الإثارة في تأثير منازل المحبوبة في الشاعر في النسيب، بيد أن منظر الطبيعة في الأطلال لم يستثر الإحساس بشكل مباشر، بل إنه قد أحيا تذكر المحبوبة التي أيقظت من جهتها إحساس الألم. ولم يستخدم النباتات والحيوانات التي تظهر إلى جانب الآثار إلا في الوصف الدقيق للمكان أيضا، ويحكم على الحنين إلى الأوطان على نحو مماثل، وهو الذي صار في فترة إسلامية مبكرة موضوعا للشعر<67>، وهنا أيضا أحيت الطبيعة في البداية تذكر الوطن فقط، ثم استثار ذلك إحساس الشوق.

ولم تصر الطبيعة المثيرة المباشرة للأحاسيس إلا فيما بعد بزمن طويل.

وما يزال السؤال: إلى أي مدى تطابق الأحاسيس الموصوفة بوسائل شديدة الاختلاف الأحاسيس الواقعية للشعراء، أصعب في الحكم عليه من واقع الأحداث الموصوفة ؟<68>.

ويؤدي العرف هنا أيضا دورا كبيرا، ولكن من البديهي أنه يمكن أن تستخدم في كل الثقافات وسائل أكثر عرفية أيضا للتعبير عن أحاسيس حقيقية، ومن غير الممكن في الغالب بالنسبة للملاحظ المحايد فقط أن ينظر خلف العرف. ويمكن كذلك على نحو أيسر أن نفترض أن الشاعر تحدث عن أحاسيس حقيقية إذا ما عرضت هذه الأحاسيس الصورة النموذجية للإنسان التي رسمها الشاعر لنفسه في الفخر بوجه عام، وذلك حين صور خوفه.

خـــــاتمة:

وبعد بيان طبيعة الخيال والواقع ومدى ارتباطهما بالشعر ـ قلة وكثرة ـ نشير إلى أهم النقاط التي استخلصناها من هذا العرض:

1 ـ مصطلح الصورة ـ وإن وجد في الشعر القديم ـ إلا أنه حديث بالنظر إلى الملابسات المحيطة به، والمفاهيم التي أنشئت حوله، مما أدى إلى الاختلاف في فهم الشعر، سواء عند النقاد العرب أو المستشرقين.

2 ـ يرتكز مصطلح الصورة على الخيال والواقع لأنهما وسيلة لنقل الصراع الداخلي الذي يعاني منه المبدع، ومما أضعف الخيال في الشعر العربي هو ارتباطه بالكذب والمبالغة والبعد عن الواقع والحقيقة.

3 ـ يتفق بعض الباحثين مع المستشرقين في أن الشعر العربي قيد حرية الشاعر، وحدد له نمطا معينا أساسه توجيه اهتمام الشاعر إلى قوة اللفظ،

ولم يول اهتماما للتصوير والخيال، لأن الشاعر يصف في المقام الأول ما يمكن أن يدركه إدراكا حسيا، مرتبطا بالموضوعات الموصوفة والمعروفة عند السامع البدوي والشاعر على حد سواء، وينعقد الرهان ـ حينئذ ـ على مدى قوة التفاصيل التي تظهر من خلال عقد مقارنة قوية التعبير بين الأشياء، وهذا لا يلغي إبداع الشاعر، بل يسمح له ذلك في حدود الممكن.

4 ـ كثرة الأسماء الحقيقة للحبيبات سواء في الشعر القديم، أو شعر العصر الأموي تدل على أنها قد صارت عرفية، بل عدها بعض النقاد العرب خيالية، وقد خالف ايفالد قاجز بعض المستشرقين الذين يثبتون دلالات أسماء الأماكن، بل يفترض أنها لم تختر إلا من أجل الوزن والقافية.

5 ـ وصف الشاعر العربي الحالة النفسية في مواطن لم تبلغ في الكثرة تلك الحالات التي صور فيها الطبيعة النفسية من خلال آثارها (كوصف الدموع مثلا بدل الحزن).

6 ـ العرف وإن ألقى ظلاله على الشاعر العربي، وحد من مده العاطفي فهذا يعني أن القصيدة كانت ملتزمة بمعايير لا يمكن الخروج عنها، وهذا مستساغ في كل الثقافات التي تستعمل وسائل أكثر عرفية ـ أيضا ـ للتعبير عن أحاسيس حقيقية.

الإحالات:

1 ـ شعر العميان الواقع والخيال، المعاني والصور الفنية (حتى القرن الثاني عشر الميلادي)، د: نادر، مصاروة، مراجعة وتدقيق وتقديم: د: غالب، عنابسة، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط1، 2008م، ص4، وينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي " في ضوء النقد الحديث "، عبد الرحمن، نصرت، مكتبة الأقصى، الأردن، عمان، 1976م، ص8، الصورة الأدبية، مصطفى، ناصف، مكتبة مصر القاهرة، 1958م، ص186، تاريخ الأدب العربي 1، شوقي، ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، 1961م، ص219.

2 ـ الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، ط3، بيروت، 1988م، ص127.

3 ـ شعر العميان، ص6.

4 ـ الصورة الفنية معيارا نقديا، الصائغ، عبد الإله، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987م، ص159.

5 ـ الشعر والشعراء، ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تح: أحمد محمد شاكر، مطبعة دار الثقافة، بيروت، 1969م، ص20.

6 ـ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، عصفور، جابر أحمد، دار التنوير، ط2، بيروت، 1983م، ص382 وما بعدها.
7 ـ الصورة الفنية، نورمان، فريدمان، ترجمة جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، عدد مارس، 1976م، ص32.
8 ـ فن الشعر، عباس، إحسان، دار الثقافة، ط3، بيروت، د. ت، ص230.
9 ـ الحيوان، الجاحظ، أبو عثمان بن بحر، تح: د: يحيى الشامي، دار الهلال، 1986م، ج3، ص132.
10 ـ لمزيد من التفصيل ينظر: البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف، ص، أثر القرآن في تطور النقد العربي، زغلول محمد سلام، دار المعارف، 1961م، ص ، فلسفة المجاز، عبد البديع لطفي، النهضة المصرية، 1976م، ص، الصورة الأدبية، ناصف، مصطفى ، ص، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د: عصفور، جابر، دار المعارف 1980م، ص311 ـ 323.
11 ـ نقد الشعر، ابن جعفر، قدامة، تح: كمال مصطفى، مطبعة الخانجي، مصر، ط1، 1949م، ص8.
12 ـ كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، العسكري، أبو هلال، تح: علي البجاوي، وأبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2، د. ت، ص
13 ـ الصورة في شعر بشار بن برد، نافع، عبد الفتاح، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983م، ص76.
14 ـ الصورة الأدبية، ناصف مصطفى، ص3 ـ 6.
15 ـ نفسه، ص7.
16 ـ الصورة الفنية في النقد الشعري، الرباعي، عبد القادر، دار العلوم السعودية، 1405ه، ص69 ـ 82.
17 ـ نفسه، ص83 ـ 86.
18 ـ الصورة الأدبية، ناصف مصطفى، ص25، نقلا عن. .. أكمل
19 ـ التفسير النفسي للأدب، إسماعيل، عز الدين، دار المعارف، القاهرة، 1963م، ص44.
20 ـ فن الشعر، مندور محمد، سلسلة الدراسات الأدبية، لجنة التوزيع والنشر، القاهرة، د. ت ص، الديوان، العقاد، عباس محمود، والمازني، إبراهيم، ط3، القاهرة، 1963م، ص17 ـ 23.
21 ـ الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، التطاوي، عبد الله، القاهرة، د. ت، ص43.
22 ـ البلاغة العربية في فنونها، محمد علي سلطاني، مطبعة زيد بن ثابت، جامعة دمشق، ص، الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي، ص1 عن الفتوحات المكية، ج3، ص508
23 ـ وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، د. ت. ص237 ـ 240 ؛ الصورة الفنية، ص13.

24 ـ الشعر والتجربة، أرشيبالد، مكليش، ترجمة سلمى الجيوسي، دار اليقظة العربية، ومؤسسة فرانكلين، بيروت، د. ت، ص237 ـ 240 ؛ الصورة الفنية، ص53.
25 ـ علم النفس والأدب، الدروبي، سامي، دار المعارف بمصر، 1911م، ص147.
26 ـ التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، ص36.
27 ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني، أبو حسن حازم، تقد، وتح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب المشرقية، تونس، 1966م، ص98.
28 ـ ديوان بشار بن برد، قرأه وقدم له: د: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط2، 2010م، ص446.
29 ـ منهاج البلغاء ، ص90 ـ 91.
30 ـ أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، شر، وتع، وتح: محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شرف، دار الجيل، ط1، بيروت، 1991م، ص101 ـ 103.
31 ـ الشعر والشعراء، أبو محمد عبد الله بن مسلم، ابن قتيبة، طبع في مدينة ليدن، بمطبعة بريل، 1902م، ص478.
32 ـ عن الأثر النفسي حول تصرفات الأعمى انظر كتاب:
Bauman,mk&hayes,s,p.a manualforthe psychological exmiationof the qdult blind the psychologicql corporation , new York 1951.
33 ـ النقد الأدبي، أمين أحمد، ص34 ـ 35، قضايا النقد الأدبي، العشماوي، زكي محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975م ، ص53.
34 ـ أصول النقد الأدبي، الشايب، أحمد، مطبعة الاعتماد، القاهرة، 1946م، ص223.
35 ـ النقد الأدبي الحديث، هلال، محمد غنيمي، نهضة مصر، القاهرة، 1979م، ص355.
36 ـ الشفاء، ابن سينا، علي الحسين بن عبد الله، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1982م، ص160، وقد بين الجرجاني أن الخيال " قوة تحفظ ما يدركه الحس بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها، فهو خزانة للحس المشترك " (الجرجاني، علي بن محمد، التعريفات، تح وتقد: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 1985م، مادة الخيال)، وهذه القوة هي التي تنظم خيالات الفكر وتميزها، وتكشف الحقائق لمن يدعوها.
37 ـ 38 ـ coleridge.biogarphialiteraria;p.251
39 ـ فن الأدب (المحاكاة)، القلماوي سهير، مطبعة البابي الحلبي، مصر، 1953م، ص126.
40 ـ أسرار البلاغة، الجرجاني ، ص253.
41 ـ منهاج البلغاء، ص17 ـ 71.
42 ـ نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، سلوم، تامر، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1983م، ص189 ؛ منهاج البلغاء، ص38 ـ 39.
43 ـ الصورة الأدبية، ناصف، مصطفى، ص186 ؛ ريتا، بنية القصيدة الجاهلية، ص64.

44 ـ دراسة الأدب العربي، ناصف، مصطفى، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت، ص85.
45 ـ الصورة الفنية في الشعر العربي، مثال ونقد، الغنيم، إبراهيم عبد الرحمن، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1996م، ص114.
46 ـ ديوان حسان بن ثابت، دار صادر، بيروت، ط2، 2009م، ص169 .
47 ـ سورة الشعراء، الآيات: 224، 225، 226، 227.
48 ـ أسس الشعر العربي الكلاسيكي، الشعر العربي القديم، ايفالد قاجز، تر وتع: د: سعيد حسن بحيرى، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، 2008م، ص287.
49 ـ نفسه.
50 ـ محاضرات في عنصر الصدق في الأدب، النويهي، محمد، معهد الدراسات العالية، القاهرة، 1959م، ص6.
51 ـ تاريخ الأدب الحديث، حامد حفني داود، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993م، ص125، 128.
52 ـ نفسه، ص128.
53 ـ أسس الشعر العربي الكلاسيكي، ايفالد قاجز، ص282، 283، وينظر بيت أبي نواس في ديوانه، دار صادر، بيروت، ط2، 2009م، ص7 .
54 ـ أ سس الشعر العربي الكلاسيكي، ايفالد قاجز، ص283.
55 ـ نفسه، نفسها.
56 ـ نفسه ، نفسها.
57 ـ نفسه، ص284.
58 ـ نفسه، نفسها.
59 ـ نفسه، ص285.
60 ـ نفسه، ص287 ـ 288.
61 ـ نفسه، ص288.
62 ـ نفسه، ص289.
63 ـ أسس الشعر العربي الكلاسيكي، ايفالد قاجز، ص291.
64 ـ جمهرة أشعار العرب، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007م، ص268.
65 ـ شرح المعلقات العشر، تقد، وشر، وتع: د: ياسين الأيوبي، ود: صلاح الدين الهواري، عالم الكتب، ط1، 1995م ، ص304.
66 ـ أسس الشعر العربي الكلاسيكي، ايفالد قاجز، ص292
67 ـ نفسه، ص294.
68 ـ نفسه، ص295.