الصورة الفنية في النقد العربي بين القديم والحديث

أ.عيسى بودوخة
جامعة أم البواقي

الملخص:

يتلخص موضوع هذا البحث في تقديم مفهوم للصورة الفنية من حيث اللغة والاصطلاح، وعند المفسرين للقرآن الكريم، ثم يعرّج على النقد العربي القديم ومدى استيعابه لمفهوم الصورة مع التمثيل بنماذج تناولت هذا المصطلح بالدراسة المناسبة لذلك العصر، وإن كان ذلك بوسائل وطرق تختلف عن وسائل وطرق الدراسات الحديثة طبعا.

وبعدها يتطرق البحث إلى كيفية معالجة الصورة الفنية في ضوء النقد العربي الحديث، ويخلص إلى أن بعض الدراسات العربية حول هذا المصطلح جاءت متأثرة بالدراسات الغربية تأثرا سلبيا . ولا يخفى ما لهذه الأخيرة من تحامل على كل ما هو عربي وإسلامي. فلحق من جرّاء ذلك إجحاف كبير بالتراث العربي ... مع التمثيل أيضا بنماذج ممن تناولوا موضوع الصورة بدراسات مستقلة.

ثم حاول البحث رصد أهم عناصر الصورة الفنية، وخلص إلى أنها تتمثل في أربعة عناصر هي: اللغة، الخيال، الموسيقى والوحدة العضوية .

أما أهم وظائفها فتتمثل في: الشرح والتوضيح، والمبالغة، والتحسين والتقبيح، والوصف والمحاكاة .

وتُوِّج البحث بفهرس يضم أهم المصادر والمراجع التي استقى منها مادته .

الكلمات المفتاحية: الصورة الفنية، النقد القديم، النقد الحديث، الخيال، الموسيقى، اللغة.

The figure of style between the old and the modernists

Abstract:

This study aims to define the style picture of linguistic and terminological point of view and from the point of view of the interpreters of the Quran. She is also interested in the ancient Arab criticism and how to deal with the image of style and illustrate this point with examples of studies addressing this term that have been undertaken at one time even if they make use of various means of those used by the modernists .

The study then looks at how to deal with the figure of speech in the light of modern criticism. The results of this investigation are distressing. Indeed, the majority of Arab studies addressing this term are negatively influenced by European studies that harm anything that can relate to the

Arabic or Islam, leaving the entire Arab heritage injured. Examples are presented on the work of writers who have dealt style picture independently .

This study also seeks to determine the elements that constitute the image and style that happen to be the following: language, imagination, music, organic unity .

Its major functions, in turn, are defined as follows: explanation and clarification, exaggeration, enhancement and denigration, description and simulation .

This research is finally completed by an index that includes important sources and references on which this work is based on this.

Keywords: The image of style, Critic old, modern Critique, Language, Fantasy, Music.

الشعر في حقيقته فن يقوم على نقل المعاني والدلالات عن طريق التعبير بأسلوب جميل، وليس للشاعر من وسيلة ليعبّر عن أحاسيسه، وانفعالاته إلا الألفاظ الموحية، وحينئذ تصبح العبارات الشعرية مستمدة من معجم الواقع النفسي للشاعر، وليس من معجم اللغة، لأنه يكون وقتها قد أضفى عليها من ذاته وروحه، وأبدع منها كائنا متميزا...

ويكاد النقاد يجمعون على أن أقوى وأسمى أدوات التعبير التي يوظفها الشاعر في نقل تجربته وتأثيره في المتلقي هي الصورة الفنية.

فما المقصود بهذا المصطلح؟ وكيف تطّور مفهومه بين النقد القديم والنقد الحديث؟

أولا: مفهوم الصورة الفنية:

أ/ المعنى اللغوي:

جاء في (القاموس المحيط): (الصورة بالضم: الشكل جمع صُور، وصِور كعِنب، والصيْر كالكيْس أحسنها وقد صوّره فتصور.

وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة، وبالفتح شبه الحكّة في الرأس، وصار: صوّت، وعصفور صوّار، والشيءَ صَوْرا: أماله... وصوِر كفرِح: مال، وهو أصور)[1].

1- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، ط6، 1419هـ/1998م، ج2، ص 73 .

وقال ابن منظور: (والصِّور بكسر الصاد لغة في الصُّور جمع صورة وصوّره الله صورة حسنة فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته فتصوّر لي، والتصاوير: التماثيل، ورجل صيّر شيّر: أي حسن الصورة والشارة....)[2].

ب/ الصورة عند المفسرين:

ورد لفظ الصورة بمشتقاتها المختلفة ست مرات في خمس آيات من القرآن الكريم، كما يلي:

1/ في قوله تعالى: ﴿**هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمِ**﴾[3].

2/ وفي قوله عز وجل: ﴿**وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ...**﴾[4].

3/ وفي قوله تبارك اسمه: ﴿...**وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ**...﴾[5].

4/ وفي قوله عز من قائل: ﴿**هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَىٰ..**﴾[6].

5/ وفي قوله سبحانه: ﴿**فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ**﴾[7].

هذا كل ما جاء من مشتقات لفظ (الصورة) في القرآن الكريم، أما لو رجعنا إلى بعض التفاسير نسترشدها حول معناها، وخصوصا ونحن ندرك أن مفهوم الصورة والتصوير، نشأ أوّل ما نشأ – قبل أن يصبح مصطلحا مستقلا بنفسه – بين أحضان الفلاسفة والمفسرين والباحثين في وجوه الإعجاز القرآني، قلت: لو رجعنا إلى بعض التفاسير، لوجدنا الآتي:

---

2 – لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ج4، ص 2523.

3 – سورة آل عمران، من الآية 6.

4 – سورة الأعراف، من الآية 11.

5 – سورة غافر، من الآية 64.

6 – سورة الحشر، من الآية 24.

7 – سورة الانفطار، الآية 8 .

يقول القرطبي في تفسير آية (سورة غافر): (أي خلقتكم في أحسن صورة، وقرأ أبو رزين والأشهب والعقيلي: صِوركم بكسر الصاد، قال الجوهري: والصِّور بكسر الصاد لغة في الصور بالضم جمع صورة، قال الشاعر يصف الجواري

أَشْبَهْنَ مِنْ بَقَرِ الخَلصَاءِ أَعْيُنَهَا وهُنَّ أَحْسَنُ مِنْ صيرَانِهَا صِوَرًا[8]

ويقول محمد الطاهر بن عاشور في تفسير الآية نفسها: (التصوير خلق على صورة مرادة تشعر بالعناية ...فاقتضى حسن الصور، فلذلك عُدل في جانب خلق الإنسان عن فعل الجعل إلى فعل التصوير بقوله: ﴿ وَصَوَّرَكُمْ﴾[9].

أما في تفسير آية سورة (الحشر) فيقول صاحب (الجامع لأحكام القرآن): (المصوِّر: مصور الصور ومركّبها على هيئات مختلفة، فالتصوير مرتب على الخلق والبراية وتابع لهما. ومعنى التصوير التخطيط والتشكيل. وخلق الله الإنسان في أرحام الأمهات ثلاث خلق: جعله علقة، ثم مضغة، ثم جعله صورة وهو التشكيل الذي يكون به صورة وهيئة يُعرف بها ويتميز عن غيره بسمتها)[10].

ويفسرّها ابن عاشور بقوله: (المصوّر: مكوّن الصور لجميع المخلوقات ذوات الصور المرئية)[11].

وإذا يممنا جهة صاحب (الكشّاف) لنستطلع رأيه في تفسير آية سورة (الانفطار)، وجدناه يقول: (أي أنّ الله تعالى خلق الإنسان أصلاً من نطفة، فسوّاه، أي جعله سويّا سالم الأعضاء، ثم عدله فصيّره معتدلاً متناسب الخلق من غير تفاوت فيه فلم يجعل إحدى اليدين أطول، ولا إحدى العينين أوسع... ثم ركّبه في أي صورة اقتضتها مشيئته وحكمته

8-الجامع لأحكام القرآن، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1387هـ /1967م، ج15، ص328.

9-تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984م، ج24، ص 191.

10- القرطبي، المصدر السابق، ج18، ص48.

4 - تفسير التحرير والتنوير، المصدر السابق، ج28، ص125.

من الصور المختلفة في الحسن والقبح والطول والقصر والذكورة والأنوثة والشبه ببعض الأقارب وخلاف الشبه)[12].

أما صاحب (تفسير التحرير والتنوير) فيقول في تفسير الآية نفسها: (في صورة أي صورة، أي صورة كاملة بديعة)[13] من خلال هذه الإطلالة المقتضبة على كتب بعض المفسرين، نلاحظ كيف تدرج مفهوم الصورة (التصوير) من المعنى اللغوي الصرف عند المفسرين القدامى إلى التدرج شيئا فشيئا نحو المعنى الفني في تفسير المحدثين، والذين مثلهم العلامة ابن عاشور خير تمثيل، ولعل ما يلفت النظر في تفسير هذا الأخير، وهو محاولته إعطاء مفهوم خاص لمصطلح (التصوير) بأنه إبداع على صورة تشعر بالعناية والقصد، فالمصور مريد للإثارة، قاصد للجمال.

ج/ مفهوم الصورة كمصطلح نقدي:

يتفق معظم الباحثين والنقاد المعاصرين على صعوبة تحديد مفهوم شامل للصورة، لأن هذا المفهوم ينطوي على تصورات فنية متباينة، نبعت من تيارات فلسفية وفكرية مختلفة، ولعل هذا هو السر في تعدد ما قيل حولها من تعريفات، وتنوع ما تناولها من مناهج ودراسات...فالصورة الفنية ذات طبيعة مراوغة، تغوي دارسها بشغف التحديد، ليجد نفسه منحازا إلى ناحية منها، مهملا بقية الأنحاء وعليه فالوصول للمعنى . معنى الصورة . ليس بالأمر الهين ولا السهل اللين، ومن قال ذلك، فقد احتجبت عنه أسرار اللغة، وجمالها المكنون المستتر، وروحها المتجددة النامية، وليس لها . كما عند المناطقة . حدود جامعة، ولا قيود مانعة[14].

وقد أكد الناقد الانجليزي (سيسيل دي لويس) (C.Day Lewis) هذا الغموض في الصورة، رغم ما تكتسيه من أهمية بالغة، فهو يقول: (إن كلمة الصورة قد تم استخدامها خلال الخمسين سنة الماضية أو نحو ذلك، كقوة غامضة، ومع ذلك فإن الصورة ثابتة في

---

1 – تفسير الزمخشري، تح: محمد مرسي عامر، دار المصحف، القاهرة، ج4، ص 716.

2 – محمد الطاهر بن عاشور، المصدر السابق، ج30، ص177.

[14] –علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ص 5.

كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير، كما يتغير نمط الوزنحتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن المجاز (الصورة) باق كمبدأ للحياة في القصيدة وكمقياس لمجد الشاعر)[15].

وليست الصورة شيئا جديدا، ولا التصوير شيئا مبتكرا، فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد، ولكن استخدامها يختلف من عصر إلى عصر، ومن بيئة اجتماعية إلى أخرى، بل يختلف حتى بين شاعرين ينتميان إلى العصر نفسه، والى البيئة نفسها...فالصورة تعكس نوع العلاقة بين المبدع وبيئته في كل عصر، كما أن الثقافة والمجتمع والذات عناصر تحدد موقف الحياة من القديم والحديث، وتشكل الإطار العام لثقافة الشاعر وليس إطاره الشعري الخاص.

ومع صعوبة حصر الصورة في تعريف محدد . كما سبقت الإشارة إلى ذلك . يمكن رصد هذا التعريف الذي يضم أهم العناصر التي تقوم عليها الصورة . في رأي الباحث . وهي: الحسية، الخيال، اللغة، العاطفة، البلاغة والتأثير... فالصورة إذن هي تعبير لغوي، أو وجه دلالي، حسي غالبا، مشحون بالعاطفة الصادقة، يشكله خيال الشاعر من عناصر البيان والبديع فيحدث في المتلقي التأثير المرغوب .

ثانيا:الصورة في النقد القديم:

هناك من الدارسين* من ينفي عن التراث النقدي والبلاغي العربي أية معرفة بالصورة الفنية، أو يهوّن من شأن تلك المعرفة على أقل تقدير، وذهبوا في تعليل ذلك مذاهب شتى، فمن قائل: إنّ مصطلح الصورة لم تعرفه العرب، وإنما تسرّب إليها مع الفلسفة الأرسطية، إلى مدع أن النقد العربي القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج

---

[15]– الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وزميليه، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1982، ص20.

* – منهم: – مصطفى ناصف في كتابه: الصورة الأدبية.

– كمال أبو ديب في كتابه: جدلية الخلفاء والتجلي.

– نصرت عبد الرحمن في كتابه: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث.

– علي البطل في كتابه: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري.

الشعر، بل هناك من ذهب منهم أبعد من ذلك، فأنكر إمكانية اعتماد الصورة على البلاغة، لأنّ هذه الأخيرة، في رأيه من قبيل الزخرف وهي (صندوق أصباغ)، أو (بناية متهدّمة)...

إن النقاد العرب في حقيقة الأمر لم يكن جهدهم منصرفا لوضع المصطلحات الأدبية، وإنما كان جل اهتمامهم منصبا حول تقويم خطأ الشعراء، وتبصيرهم بمواطن الزلل والتهافت في أشعارهم حتى لا يحيدوا عن المنهج الذي وضعوه، والعمود الذي رسموه فالجذور العربية لدراسة الصورة متوافرة وليست مفقودة، وإنما الاختلاف في وجهات النظر وفي طريقة الطرح، فقد جاءت آراء نقادنا وبلاغيينا الأسلاف حول الصورة متأثرة بآراء اللغويين والمفسرين والفلاسفة، لأن النقد . كغيره من علوم العربية . نشأ في أحضان الدراسات القرآنية، وكذلك كان تركيزهم على الشكل غالبا في دراسة الصورة للظروف الذاتية والبيئية التي كان يحياها هؤلاء النقاد، وهي ظروف تختلف بلا شك عن ظروف آداب أخرى، (فللأدب العربي خصوصيته التعبيرية، وللعصور المختلفة ميزاتها الفنية، وهي قناعة تدفع الناقد إلى التعامل معه بمنطق نقدي مغاير للمنطق الذي تعالج به آداب أخرى تميزت بأساليب تعبيرية فنية مغايرة، وإن كان العدد الأكبر من نقادنا العرب في هذا العصر لم يدركوا بعد هذه الحقيقة، فظلوا يطبقون على الأدب العربي نظريات ومبادئ غريبة عن طبيعته)[16].

ولنا أن نستعرض جهود بعض نقادنا القدامى حول موضوع الصورة، حتى ندرك مدى إسهامهم فيه وعنايتهم به...

1/ توظيف المصطلح عند الجاحظ:

لعل أبا عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255هـ)، أمير البيان في عصره، هو أول ناقد عربي يثير قضية الصورة في الشعر، فعندما بلغه أن أبا عمرو الشيباني أعجب بقول الشاعر:

لا تحسبنَّ الموتَ موتَ البِلى فإنّما الموتُ سُؤالُ الرّجالِ

[16]-ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص40.

كلاهما موتٌ ولكنّ ذا أفضعُ من ذاكَ لِذُلِّ السؤال

أنكر عليه ذلك الإعجاب، فالبيتان ـ بنظر الجاحظ ـ لا يعدّان من الشعر، من ذاك الشعرية ليست صنعة للشاعر وإنما للشعر، لأن (المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير)[17].

ويبدو أن الجاحظ يقصد بالتصوير صياغة الألفاظ صياغة حاذقة، تهدف إلى تقديم المعنى بطريقة حسّية، وتشكّله على نحو صوري، وهو يشي بثلاثة مبادئ نقدية هي[18]:

1/ للشعر أسلوبه الخاص في صياغة المعاني أو الأفكار، وهو يتميز بإثارة انفعال المتلقي، ويحمله على اتخاذ موقف معين.

2/للشعر في الصياغة أسلوب يقوم غالبا على تقديم المعنى بطريقة حسية.

3/ التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم، ومشابها له في طريقة التشغيل والصياغة.

وقد أفاد النقاد الذين جاؤوا بعد الجاحظ من فكرته في جانب التصوير وحاولوا أن يركزوا اهتمامهم على الصفات الحسية في التصوير الأدبي وأثره في إدراك المعنى وتمثله، وإن ذهب كل واحد منهم يشق له طريقا يرتضيه .

2/ توظيف المصطلح عند قدامة بن جعفر:

اقتفى قدامة بن جعفر (ت 337هـ) أثر أستاذه الجاحظ، فقد استعمل مادة الصورة نصا، وعدها الهيكل والشكل في مقابل المادة والمضمون، فقال مخبرا عن الشعر: (المعاني معروضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيه كالصورة، كما يوجد

17- الجاحظ، كتاب الحيوان، تح: عبد السلام هارون، المجتمع العربي الإسلامي، بيروت، ط3، 1969م، ج3، ص131 – 132 .

2- انظر: المصدر نفسه، ج5، ص 36 وما بعدها.

في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة فيه، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة)[19].

واللافت للنظر في كلام قدامة هو تقدمه خطوة جديدة عن التصوير الجاحظي، فقد ذكر الصورة نصا، وجعل للشعر مادة تتمثل في المعاني وهي مبذولة للشاعر يمتح منها كيف يشاء، وصورة وهي الصياغة اللفظية على أن تكون الصناعة في غاية الإتقان والجودة، فلقد تناول قدامة مقوّمات الصورة في الشعر، ولم يكتف في هذا التناول بصحة اللفظ واستقامة التركيب وسلامة الوزن والقافية حتى وقف على عوامل نبوغ الشعراء وقدرتهم على الإبداع.

ويزعم بعض المستشرقين ومن اقتفى أثرهم* أن فصل قدامة بين المادة والصورة ناشئ من تأثير الفلسفة اليونانية في نقده، غير أن الناقد حسن البصير فنّد زعمهم هذا بقوله: (إن هذا الناقد العربي ينسج في مذهبه هذا ما قرره التراث العربي الأصيل، الذي توارثته الأجيال العربية من سالفات الزمان)[20].

3/ توظيف المصطلح عند عبد القادر الجرجاني:

وفي أواسط القرن الخامس الهجري، حدثت قفزة نوعية في مجال الصورة الشعرية، وكان رائد هذه القفزة هو علاّمة جرجان الفذ، عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) وكان منهجه في دراسة الصورة الشعرية منهجا متميزا حيث تعمق في دراسة علاقتها بالصياغة الفنية للمعنى أو ما يمكن التعبير عنه بنظم الكلمات في سياق لغوي متفاعل، فقد هاله الخلاف بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى فانبرى لدحض هذه المسألة من أساسها مبينا أن الشعر لفظ ومعنى، ولا سبق لأحدهما على الآخر، وفي ذلك يقول: (واعلم أن قولنا الصورة

1- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 14.

*- انظر: - (غوستاف فون غرنباوم) (Gustave Von Grunbaum)، دراسات في الأدب العربي، ترجمة: إحسان عباس وآخرين، بيروت، لبنان، 1959م، ص100 .

- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب في العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دارالحكمة بيروت، ص 131 وما بعدها.

1-كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987، ص 32.

إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بينُ إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، ثم وجدنا بينُ المعنى في أحد البيتين وبيْنُهُ الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير)[21].

إن فلسفة عبد القاهر اللغوية كانت الأساس الذي بنى عليه الرجل فهمه لطبيعة الصورة، وهذا الذي ينسجم مع التفكير النقدي المعاصر، فإذا كانت الصورة هي صياغة المعنى بمهارة وخصوصية تسمح بإبراز تلك الخصوصية عما سواها، وكان السياق اللغوي الزاخر بالشحنات الشعورية والفكرية والجمالية هو البناء الذي تقوم الصياغة الفنية بعمله، فالنتيجة هي أن الصورة العامة للسياق ما هي إلا النظم الذي يميز بين المبدعين.

لقد ربط الجرجاني الصورة بدوافع نفسية علاوة على الخصائص الذوقية والحسية، حيث تجتمع هذه الخصائص جميعا عبر وشائج وعلاقات حية، لتعطى الصورة شكلا وعمقا مؤثرين، لأن (التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدراها، وشبّ من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا)[22].

واستطاع عبد القاهر أن يتخطى فكرة الصناعة إلى مبدأ الفن، بما له من تأثير نفسي يتساوى فيه أثر المسموع بالمرئي، وتتوحد الفنون فيما تتركه في النفس من انطباع يسمو بها

2-عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 1991، ص 245.

1- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2005، ص 88.

إلى حالة يصفها بالغرابة، لأنها ما لم تألفه النفس في وضعها العادي، فالشعر فن يروق ويروع ويهز النفوس ويحركها والتصاوير فنون (تعجب وتخلب، وتروق وتونق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى شأنه)[23].

أما عناصر الصورة عند الجرجاني فهي متعددة، فقد تعتمد على الأنواع البيانية كالتشبيه والاستعارة والكناية، وقد تعتمد على أنواع أخرى كالتقديم والتأخير أو الخبر والإنشاء وغيرها ... كما يلح على مذهبه في عدم الفصل بين الصورة ومادتها، لأن بينهما علاقة تفاعل وانصهار، فليس هناك انفصال بين اللفظ والمعنى .كما توهم معاصروه . وإنما هناك مولود جديد هو الصورة، فيرد عليهم بقوله: (إنهم لما جهلوا شأن الصورة، وضعوا لأنفسهم أساسا وبَنَوْا على قاعدة، فقالوا: إنه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث)[24]. لكن الجرجاني يحمل عليهم، ويبين قصور نظرهم، فالصورة ما هي إلا انصهار اللفظ والمعنى، ولما كانت المعاني موجودة أصلا في الذهن، وتقوم عليها عملية الصياغة والتصوير، كانت الألفاظ تتألف مع بعضها بما يتفق مع ما هو موجود في الذهن، فتظهر الألفاظ معبرة عن تلك المعاني داخل سياق نصي جديد هو الصورة، وعليه تكون الصورة قد ولدت معنى جديدا له قيمة جمالية وتأثير في الملتقى.

2- المصدر نفسه، ص254.

1- دلائل الإعجاز، المصدر السابق، ص 424 – 425 .

4/ توظيف المصطلح عند حازم القرطاجني:

أما حازم القرطاجني (ت 684هـ) فهو يعدّ التخييل ـ مع المحاكاة ـ هو أفضل وسيلة تجعل من المعنى الغفل شعرا جيدا، لأن الشعر عنده هو إثارة المخيلة لانفعالات المتلقي، يقصد منها دفعه لاتخاذ موقف سلوكي معين، وبعبارة أخرى فإن صور الشعر ومخيلاته تثير كوامن النفس وصورها المختزنة لدى المتلقي، فيستجيب إيجابا أو سلبا، وفي هذا الصدد يقول حازم القرطاجنّي: (والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض)[25].

(والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض)[26].

من جهة ثانية نجد حازما شديد الحرص على ربط دلالات الألفاظ بدلالات المعاني، وهي عنده من المسلمات، حتى إنه ليقارن بين دلالة اللفظ والمعنى ويعبر عنهما بصورة ذهنية مؤكدا لهذه الحقيقة بقوله: (إن المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، وأنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين وأذهانهم)[27].

2- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م، ص79.

3- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م، ص79.

1- المصدر نفسه، ص 17.

كما نجد الجانب الفني لمصطلح الصورة واضحا عند حازم (ومحصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة أو على غير ما هو عليه تمويها وإيهاما)[28].

والشعر عند حازم هو إثارة المخيلة لانفعالات المتلقي، بقصد دفعه إلى اتخاذ موقف خاص بمعنى أن صور الشعر ومخيلاته تثير كوامن النفس وصورها المختزنة عند المتلقي، ومن هنا فهو يقول: (وللنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة لأن النفس إذا خيّل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيّل لها مما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل، وفي شأن المحاكاة يقول حازم: (لما كانت النفوس قد جُبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان...اشتد ولوع النفس بالتخييل، وصارت شديدة الانفعال له حتى أنها ربما تركت التصديق للتخييل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها)[29].

إن المحاكاة هي علاقة النص بالواقع الذي تصفه وصفا جماليا، أما التخييل فهو علاقة النص بالمتلقي، أو هو استجابة المتلقي للنص المحاكي من غير روية وفكر، أي ينفعل انفعالا نفسانيا غير فكري، وعلى ذلك يرتبط الأثر النفسي للتخييل عند حازم بالتذاذ النفس الإنسانية بالمحاكاة التي هي وسيلة التخييل، وهذا أمر فطري.

ثالثا: الصورة في النقد الحديث:

اتجه النقاد المحدثون لدراسة الصورة بشكل لافت للنظر، وبات اهتمامهم بمعالجة قضاياها أكثر من ذي قبل، ولا أدل على ذلك من هذا الكم الهائل من الدراسات التي اتخذت من الصورة عنوانا لها، ولعل ما يسوغ هذا الاحتفال الرائع بها هو كونها (وسيلة الشاعر في محاولته إخراج ما بقلبه وعقله وإيصاله إلى غيره، وذلك لأن ما بداخله من مشاعر وأفكار يتحول بالصورة إلى أشكال وصفت بأنها (أشكال روحية)، فبالصورة تتحقق

2- المصدر نفسه، ص 106.

3- المصدر نفسه، ص 102.

خاصية الشعر، فهي كما قيل عنها جوهر العالم وقطب رحى الوجود)[30]. وهذا من زاوية المبدع، فالصورة هي وسيلته للتعبير عما يجيش بنفسه من عواطف وانفعالات ومشاعر، وهي في الوقت نفسه تشي بخصوصية عمل المبدع .وأما من زاوية الناقد المعاصر فهي (وسيلته التي يستكشف بها القصيدة، وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه)[31].

ولكن، إذا كانت الصورة الفنية بهذا الأثر النفسي، وبهذه الأهمية القصوى، فهل تم ضبطها في ظل الجهود الكبيرة التي تبذل في سبيل ذلك؟

سبقت الإشارة إلى صعوبة تحديد مفهوم شامل ومستقر للصورة، وذلك لما لها من دلالات مختلفة، وترابطات متشابكة، وطبيعة مرنة تتأبى على التحديد أو التقييد، ومما زاد من صعوبة هذا التحديد، هو كونها لها مفاهيم متباينة لدى أفرع المعرفة، فمفهومها في علم النفس غير مفهومها في الفلسفة، ومفهومها في الفلسفة غير مفهومها في النقد الأدبي أو الشعر، بل إن مفهومها في الشعر ليس واحدا وإنما هو في تحوير وتغيير مستمرين، يقول الباحث محمد الوليّ: (لقد توسع مفهوم الصورة إلى حد أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية الشعرية، مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني، وهذا الاستخدام لمصطلح الصورة لا يسعف على التحليل كما يجرد الصورة من المعنى المضبوط الدال على نوع مخصوص من أدوات التعبير الشعري)[32].

1- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1984م، ص 85.

2-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص7.

1- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، ص10.

وقد غالى بعض النقاد في إطراء الصورة الشعرية، فجعل من القصيدة مجرد صورة، متغاضيا عن باقي العناصر كما فعل الدكتور غنيمي هلال*، وذلك حين قصر وسيلة التجربة على الصورة الفنية، أو كما ذهب الدكتور ماهر حسن فهمي** إلى أنه يستطيع أن يقدر الفن الشعري بما فيه من صور...

لكن النقاد ردوا على هذه المغالاة، وبينوا أن الصورة هي بنت التجربة والانفعال والفكرة، والحكم على القصيدة لا يكون بالصورة بل بالتجربة ومادتها وأدواتها، والتي من أهمها الصورة والإيقاع الموسيقي.

ويبدو أن هذا رأي وجيه، فليست الصورة في العمل الشعري مقصودة لذاتها، وليست هي العنصر الوحيد الذي يميز أصالة الشاعر، يقول (صامويل كولريدج) (Samuel Taylor Coleridge) (ليست الصورة وحدها مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة هي الشيء الوحيد الذي يميز الشاعر الصادق، وإنما تصبح الصور معيارا للعبقرية الأصيلة، حين تشكلها عاطفة سائدة، وحينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة، والتتالي إلى لحظة واحدة، وحينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية)[33].

وقد شغلت دراسة الصورة حيزا واسعا من اهتمامات النقد العربي في العصر الحديث، إلا أن اللافت للنظر على بعض هذه الدراسات أن أصحابها قد تأثروا بالمناهج الغربية في دراسة الصورة، فتنكروا لتراثهم النقدي والبلاغي، وسوف نعرض لبعض هؤلاء بالدراسة، ونخص بالذكر منهم من كانت له دراسة تحمل عنوان (الصورة):

---

*-أنظر كتابه: المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، القاهرة، ط2، 1962م.

**- انظر كتابه: المذاهب النقدية، دار قطري بن الفجاءة، 2008م.

2- نقلا عن: محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1986م، ص107.

1/ الصورة عندمصطفى ناصف:

تنسب له أول دراسة خاصة بالصورة*، والمتصفح لما كتبه مصطفى ناصف يدرك أن الناقد له إلمام واسع بالجانب النظري للنقد الأدبي، وخصوصا فرضيات النقاد الإنجليز من أمثال: (إيفورأرمسترونغ رتشاردز) (I A Richards) و(ستانلي هايمن) (Stanley Edggarhyman) و(نورثروب فراي) (N.T.Frye) وغيرهم ... فقد هضم تلك الفرضيات وتمثلها ثم تبناها وكأنها مسلّمات لا يتطرق إليها أدنى شك، وهو في تبنّيه لتلك الفرضيات يمعن في إنكار جهود النقاد والبلاغيين العرب القدامى، وينفي عنهم كل معرفة بالصورة، وحجته في ذلك أن النقد عندهم (لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر)[34]، كما ينكر أيضا اهتمام النقاد العرب القدامى بالخيال، على الرغم من أهميته كعنصر أساسي في توليد الصور، إذ لا يمكن الاستغناء عنه بأية حال من الأحوال، فهو يقول: (والحق أن لدينا قرائن أخرى تكشف عن إهمال الخيال في النقد العربي)[35].

ولعل ما يلفت النظر فيما كتبه مصطفى ناصف، يتمثل في أمرين: أولهما هو تحمّسه المفرط للاستعارة إلى الدرجة التي يكاد معها يختزل الصورة الشعرية إلى مجرد استعارة، وهو ما يعني أن التشبيه والمجاز المرسل والكناية لم يعد يُحسب لها أي حساب، ضمن هذا المفهوم للصورة، فهو يقول: (يتفق النقاد على مكانة الاستعارة الفطرية من الشعر، فكل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير، من مثل مادة الشعر ولغته ووزنه واتجاهاته الفكرية، ولكن الاستعارة تظل مبدأ وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر)[36].

ولو دققنا في هذا النص الذي يجعل فيه ناصف النقاد متفقين على إعلاء شأن الاستعارة، وليس غيرها لوجدناه شبيها بنص (دي لويس) السابق، مع استبدال لفظ

---

*- الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة والنشر، ط1، 1958م .

1- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية،، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1984م، ص9.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

3- المرجع نفسه، ص 124.

(الاستعارة) بلفظ (الصورة)؟! وقد أكد (دي لويس) نصه السابق بنص آخر جاء فيه (إن المنبع الأساسي للشعر الخالص هو الصورة)[37].

والأمر الثاني هو فتوره المفرط تجاه التشبيه، حيث يضعه دائما في مكانة أدنى من الاستعارة، مخالفا بذلك جمهور البلغاء وفريقا من النقاد القدامى والمعاصرين، فهو يصرح بقوله: (لست أميل إلى أن أحْمل عطف البلغاء على التشبيه لأسباب وثيقة الصلة بطبيعته فالاستعارة كما سيتجلى بعد، ربما كانت أولى منه وأجدر بطول التوقف والأناة، وهي بالشعر على الخصوص أمسّ رحما)[38].

إن مصطفى ناصف بموقفه هذا من قضية الاستعارة والتشبيه قد شط بعيدا حتى بالنسبة لأساطين النقد الغربي أنفسهم فهؤلاء لم يفرقوا بينهما في بناء الصورة الشعرية أي في تشكيل القصيدة، يقول (جان مولينو) (J Molino): (لقد أصبحت الاستعارة والتشبيه منضويين تحت اسم عام هو الصورة، ويبدو أنه قد أصبح شائعا الاقتناع بأن الصورة تشغل أهم ما في القصيدة وبأنّ هذه تتشكل بفضل الصورة)[39].

إن التشيّع للاستعارة لم يظهر إلا مع الحركة الرومانسية وما تلاها من رمزية وسريالية...وانعكس ذلك في كتابات ناصف النقدية، ولو اقتصر الأمر على ذلك لهان، ولكن ناصف يفرض مبادئ الرومانسية الحديثة على النقد العربي القديم، الذي يأبى الانسجام مع هذه المبادئ الغريبة عن طبيعته، ويحكم عليه بالتخلف والسقوط، وما ذلك إلا لاعتقاده أن تلك المبادئ هي حقائق مطلقة...

وفي تعريفه للصورة الفنية يقول مصطفى ناصف: (إنها منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء)[40]. ولا شك أن هذا التعريف مستوحى من منهج المدرسة (السريالية) فهي

1- الصورة الشعرية، المرجع السابق، ص17.

2- الصورة الأدبية، المرجع السابق، ص 47.

3- نقلا عن: محمد الوليّ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المرجع السابق، ص 231.

40- الصورة الأدبية، المرجع السابق، ص 8 .

التي يتميز منهجها باللامعقول وإلا كيف يكون لمنهج (عائم) فوق المنطق أن يبين حقيقة الأشياء، كما يعلق كامل حسن البصير بحق...[41]

إن الشعر العربي القديم الذي يُكثر مصطفى ناصف من الإحالة عليه يتأبّى على موازين الشعر الرومانسي والرمزي والسريالي الغربي، ومع إدراكه التام بهذه الحقيقة، فهو لا يكفّ عن محاولة إسقاط تلك الموازين الغربية على الشعر العربي، وهي لا تصلح أن تكون مقياسا ومعيارا لتقييم الشعر العربي عموما، والقديم منه على وجه الخصوص...

2/ الصورة عند نصرت عبد الرحمن:

تناول الناقد نصرت عبد الرحمن بالدراسة موضوعا وسَمه بـ (الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث)، وهو يرى أن قضية الصورة من أشد القضايا خطورة في النقد الحديث، ومع ذلك لم يقدم لها أي تعريف، بل سارع إلى الحكم بأنها من المصطلحات النقدية الوافدة علينا، والتي لا يتوفر النقد العربي منها حتى على الجذور[42]، وكيف يكون للصورة جذور في النقد العربي ما دام الدكتور نصرت يربأ بها عن البلاغة (فالصورة تحمل في خباياها حقائق شعرية تنأى بها عن الزخرف الشعري، وعن صندوق الأصباغ وعن البلاغة)[43].

وبعد تسليم نصرت بأن مصطلح الصورة دخيل على النقد العربي، أخذ يلقي باللائمة على الناقلين، لكونهم لم يحسنوا الترجمة عن الإنجليزية، فجعلونا عرضة لتحطيم فكري خطير حسب قوله: (إذا كنا قد أدخلنا هذا المصطلح ـ يعني الصورة ـ في نقدنا فإننا لم ننتبه إلى أن مادة (Image) تمتد حتى تصل إلى (Imagination) فترجمنا المادة الأولى (صورة) وترجمنا المادة الثانية (خيالا) ووقعنا فيما كان يجب ألا نقع فيه من تحطيم المادة

1- انظر: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ص 170.

2- انظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ط2، 1982، ص8.

3- المصدر نفسه، ص 5.

اللغوية التي إذا بدأت بالصورة وجب أن تنتهي بالتصور، فتحطيم الامتداد الطبيعي للغة، يعقب تحطيما فكريا خطيرا...)[44].

وبعد هذا الاستنتاج يدخل الناقد في جدل فلسفي مع علماء البلاغة الأسلاف حول (علم البيان)، لأنه قريب من مدلول الصورة على حد رأيه ـ ويستدرك عليهم بقوله: (ومن المصطلحات الموروثة التي تقترب من مدلول الصورة علم البيان فقد استأثر به البلاغيون وعدّوه علما يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه وأدخلوا فيه التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، وهو مصطلح لا يدل على حقيقة التشبيه أو الاستعارة والمجاز والكناية، فأحرى بالبلاغة بجميع علومها المعاني والبيان والبديع أن تسمى بيانا)[45].

لقد شيّد هؤلاء الأفذاذ من أسلافنا هذا الصرح الشامخ ـ أعني البلاغة بعلومها الثلاثة ـ خلال قرون عدة، وهذّبوه فأحسنوا تهذيبه، حتى صار مفخرة بين الأمم، فلا يحسن بنا أن نبخسهم حقهم، ونعيب صنعتهم تلك، فقد كانت الأمم تقتدي بهم فيها .

كما أثار نصرت عبد الرحمن قضية فصل فيها العلماء منذ أزمان، وهي قضية الاختلاف بين الفلسفة والشعر فهو فيقول: (ولا أقيم تفرقة حادة بين الفلسفة والشعر، فالفلسفة والشعر انبثاق للوجدان وخروجه من القوة إلى الفعل، فإذا ما أخذ شكلا عقلانيا فهو الفلسفة، وإذا ما أخذ شكلا يلتحم فيه العقل والروح فهو الشعر)[46]. وهو بذلك يخالف جمهور الفلاسفة والنقاد، يقول الدكتور أحمد جابر عصفور: (لقد كان ابن سينا وغيره من الفلاسفة قبل حازم حريصين على التفرقة بين الأقاويل الشعرية والأقاويل العلمية، مما أدى بهم إلى الإلحاح على ضرورة نقاء لغة الفلسفة من الأقاويل الشعرية، لأن مجال الفلسفة ليس الانفعال والهوى بل العقل والروية، وغايتها ليست الإثارة التخيلية بل إيقاع اليقين، ومادتها لا تعتمد على إدراك الحس، بل على إدراك العقل الخالص وقدرته

1- المصدر نفسه، ص 8.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

3- المرجع السابق، ص14.

على التجريد، ولذلك حرص حازم (القرطاجني) على نفي الأقاويل العلمية واستبعادها من مجال الشعر)[47].

وفي شأن العلاقة ما بين الاستعارة والتشبيه، فإن نصرت عبد الرحمن يبني حقائقه على مجرد افتراضات يعوزها اليقين، فهو مثلا (لا يدري إن كانت هذه البداية للاستعارة – يعني كونها بدأت حقيقة ثم صارت مجازا – تجوّز لنا أن نبقيها معلقة بالتشبيه، فالتشبيه قد ولد تشبيها يعرف قائله أنه يضع طرفين مشبها ومشبها به وأن أحدهما ليس بالآخر، والاستعارة ولدت مع الاعتقاد، أي ولدت مع الحقيقة، وأظن أن اختلاف منبتهما الإنساني يجعل ارتباط الاستعارة بالتشبيه أمرا مشكوكا به...)[48]، فهو فيما ذهب إليه حول نشأة الاستعارة لا يعوّل إلا على الافتراض والتخمين؟ ثم يورد أبياتا من رائية طرفة بن العبد والتي مطلعها:

أرّقَ العيْنَ خيالٌ لمْيقرْ طافَ والرَّكْبُ بِصحراءَ بُسُرْ

ويعلق عليها بقوله: (إن وجود أي مشبّه يفسد القضية كما يقول الفقهاء، فنحن أمام غزال بعينيه وخدّيه وكشحي مهاة غليظة القرن)[49] مما يشي أن نصرت ربما كانت له نفس ميول مصطفى ناصف نحو الاستعارة على حساب التشبيه...

وفي موضوع لغة الشعر نجد نصرت عبد الرحمن يتخذ منهج الأسلوبية المعاصرة لدراسة لغة الشعر الجاهلي، متأثرا في ذلك بمناهج النقد الغربي ومدارسه، فهو يردد ما يكتبه روادها ويتبناه بقوله: (وتتطلب دراسة لغة الشعر ما تقوله الأسلوبية المعاصرة من أن الأثر الأدبي كلّ، مركزه روح الخالق الذي يعد مبدأ التماسك الداخلي، وهذه الروح تشبه أن تكون نظاما شمسيا تنجذب نحوه سائر الأشياء...وينبغي أن تفضي كل جزئية إلى التوغل في مركز الأثر الأدبي بناء على ما تقرر من أن لكل منها علتها وأنها تكامل مع سائرها،

1- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المرجع السابق، ص300.

2- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، المرجع السابق، ص12.

3- المرجع نفسه، ص13.

ورُبّ جزئية تأدّى منها المرء إلى مفتاح الأثر الأدبي كله)[50]، فهو يأبى أن يفهم لغة الشعر على أنها تعبير عن حياة الشاعر السوية، ويسعى لربطها بعالم الخفاء والغموض على مذهب المدرسة السريالية، لأن الوضوح في الشعر . في رأيه . سذاجة ممقوتة ينبغي تبرئة ساحة الشعر الجاهلي منها، ويصف الحكم عليه في كونه واضحا بالخطير، بل هو أخطر حكم يصدر في حقه، فيقول: (لعل القول بوضوح الشعر الجاهلي أخطر حكم أصدر على ذاك الشعر، فالحكم على أي شعر بالوضوح يعني أنه كالأرض الموات التي لا تغل ولا تنبت، والوضوح في الشعر سذاجة غير محببة، وما الشعر الجاهلي بواضح، وما هو بساذج)[51].

وبناء على ذلك، فإن الناقد نصرت لم يدرس الصورة الفنية في الشعر الجاهلي كما تقتضي طبيعة هذا الشعر وخصوصيته، وإنما التمس للدراسات النقدية الغربية بشأن الصورة الفنية شواهد من نصوص الشعر الجاهلي، وفرض عليها مقاييس غريبة عنها،

فضاعت نتائج دراسته بين واديين لا يلتقيان .

3/ الصورة عند علي البطل:

اتخذ الناقد علي البطل المنهج الأسطوري لدراسته الموسومة بـ (الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري)، وحتى يدلّل على أن دراسته سابقة في موضوعها يقول: (يحاول هذا البحث أن يكشف عن وجه للشعر العربي كان محتجبا طيلة هذه الفترة الطويلة من عمره، هو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة التي تسرب منها إليه الكثير من الصور التي كان الشعراء يحرصون على ترديدها)[52].

ويتفق علي البطل مع نصرت عبد الرحمن على تجريد أصل البحث البلاغي والنقدي العربي من مصطلح الصورة، ويعزي كل فضل ومزية في ذلك إلى الفلسفة الأرسطية بقوله: (لقد سقطت كلمة الصورة بمعناها الفلسفي إلى العرب مع الفلسفة اليونانية وبالذات

1- المرجع السابق، ص 16.

2- المرجع نفسه، ص105.

3- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، 1981، ص8.

الفلسفة الأرسطية، حيث دعم الفصل بين الصورة والهيولي في هذه الفلسفة فكرة المعتزلة القائلة بالفصل بين اللفظ والمعنى في تفسير القرآن الكريم...)[53]، فهو يتهم المعتزلة من غير دليل بفصل اللفظ عن المعنى تحت تأثير فلسفة أرسطو، ومن المعلوم أن الجاحظ . وهو من رؤوس المعتزلة . لم يفصل بينهما، ويكفي أن يشهد له بذلك عبد القاهر الجرجاني[54].

ومن جهة ثانية، يردّ علي البطل بعض الدراسات الحديثة بشدّة، لأنها تسعى نحو التقنين النظري للصورة من وجهة النظر البلاغية القديمة، كما يأبى الانطباعية ممثَّلة عند كل من مصطفى ناصف*، ونصرت عبد الرحمن**، وأخيرا فهو يرفض الدراسات التقنينية البلاغية كما تمثلت له عند الناقد جابر عصفور***، وباختصار، فهو يرفض جلّ الدراسات السابقة لدراسته فيما يخص موضوع الصورة الفنية، ولا يعتد إلا بدراسته هو لها، لأنه يعدّها رائدة في ميدانها.

ولدى تعريفه للصورة ـ حسب المفهوم الجديد على حد تعبيره ـ يقول البطل: (فالصورة تشكيل لغوي، يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحيانا كثيرة في صور حسية ويدخل في تكوين الصورة بهذا الفهم ما يعرف بالصور البلاغية من [تشبيه ومجاز، إلى جانب التقابل، والظلال والألوان وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي][55].

1- المرجع نفسه، ص 15.

2- انظر: دلائل الإعجاز، المصدر السابق، ص 244 - 245 .

* - في كتابه: قراءة ثانية لشعرنا القديم.

** - في كتابه: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث.

***- في كتابه: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب.

1- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، المرجع السابق، ص30 . [والكلام الموجود ضمن مجالين مقتبس من كتاب: في الشعر الإسلامي والأموي لعبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، 1979م، ص 256].

إن ما يشدّ الانتباه في هذا التعريف هو اعتماده على البلاغة التي تنكّر لها علي البطل، ورفض كل تعريف للصورة قائم على أساسها، فبعد أن لام البلاغيين القدامى لكون الصورة عندهم تقف عند حدود الصور البلاغية في التشبيه والمجاز، عاد إلى تعريفهم ونحت منه تعريفا للصورة، متناسيا ما قاله عن التشبيه والمجاز ؟!

والعجيب أن يحمّل علي البطل المنطق الأرسطي وكتابي (الخطابة) و(فن الشعر) المسؤولية عمّا شاع من مصطلحات وتعابير بلاغية في التراث النقدي والبلاغي العربي، بالإضافة إلى التأثير السيّئ لمفهوم (التخييل) المتسرّب من كتاب (النفس) إلى البلاغيين العرب، ويتمثل هذا التخييل عنده في البعد بين طرفي الصورة، ونفور البلاغيين منه غاية النفور.

والواقع أن تحميل المنطق الأرسطي المسؤولية عما حصل في النقد والبلاغة العربيين هو تجنّ على الحقيقة، لأن المنطق ما هو إلا وسيلة يطبقها الدارس في تحليله لأي موضوع علمي، ودراسة الشعر على أية حال لا يمكن إلا أن تكون خاضعة لقواعد وقوانين، وإذا تخلّى دارس الأدب عن المنطق أصبح لا يميز بين مجال الناقد ومجال الشاعر، وأمّا ما يعيبه البطل على البلاغيين العرب في كونهم ينفرون من الخيال، أو أنّ ملَكة خيالهم لم تكن راقية بالدرجة التي هي عند المعاصرين، فهذه قضية بلا موضوع، لأن القدامى لا يمكنهم أن يكونوا إلا أبناء عصرهم، كما لا يكون في مقدورهم أن يصنعوا بلاغة أخرى غير التي صنعوها، يقول (رينيه ويليك) (R Wellek) و(أوستن وارين) (A warren): (لكل مرحلة أسلوبية أشكالها البلاغية المميزة المعبرة عن نظرتها الشاملة، وفي حالة الأشكال البلاغية كالمجاز، فإن لكل مرحلة نوعها الخاص في المنهج المجازي، فشعر الكلاسيكية الجديدة يتميز على سبيل المثال بالتشبيه والحشو بالنعوت التزيينية والشعر الحِكمي ...)[56].

وبعد صفحتين من التعريف السابق للصورة، يعود علي البطل فيقدم تعريفا آخر لما يسميه بالصور الرمزية، يقول فيه: (...أما الصور الرمزية أو الأنماط المكررة من الصور، وما

1- نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981م، ص 205.

وراءها من ارتباطات بالنماذج العليا في الشعائر والأساطير فهي مدار الاهتمام في هذا البحث، وسوف نعرض لها بالدراسة بعد أن نلم إلمامة سريعة بالحياة الدينية والمعتقدات الأسطورية، والممارسات الشعائرية لدى العرب القدماء، وارتباط الشعر بها حتى أنه ليستمد جذور نشأته وأصول صوره منها)[57].

إن إيراد تعريفين مختلفين للصورة لا يعني سوى أن علي البطل قد تناولها بالدراسة من جانبين: جانب بلاغي . ولم يكن له مختارا ولا عنه راضيا . وجانب أسطوري، وقد أقحمه إقحاما، في محاولة للتلفيق بين الجانبين، لكن من غير جدوى، لأن الأول مجاله الأدب، والثاني مجاله علم النفس، فضاعت نتائج دراسته، ولقيت نفس مصير الدراستين السابقتين.

4/ الصورة عندعبد القادر الربّاعي:

له مجموعة دراسات حول الصورة منها دراسة بعنوان: (الصورة الفنية في شعر أبي تمام) وهي التي نتناولها بالدراسة في بحثنا هذا، والصورة عند الربّاعي هي أساس العمل الأدبي، والقناعة التي تولدت عنده منذ التقى الصورة لأول مرة فشدته إلى هذه الوسيلة الفنية الجميلة، والتي رأى أنها يمكن أن تكون قلب كل عمل فني ومحور كل نقاش نقدي[58]، كما أن الصورة في التصور الجديد، يضيف الرباعي هي ابنة الخيال الشعري الممتاز الذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية تفرق العناصر وتنشر المواد ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متحد منسجم، أما قيمتها الكبرى فتتمثل في (أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى بطريقة إيحائية مخصبة)[59].

2- المرجع السابق، ص32.

3- الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة، الرياض، ط1، 1984م، ص9.

1- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1999، ص 15.

وقد ألزم الناقد الرباعي نفسه في بداية بحثه أنه سيتبنّى منهجا وسطا بين القديم والحديث، وقرر أنه لا يهجر القديم كل الهجر، ولا يأخذ بالحديث كل الأخذ، وذلك بقوله: (إنّ الأسلم منهما . يعني القديم والحديث . من هضم المناهج السائدة والمناهج الجديدة، بل المناهج القديمة المتروكة أيضا، ثم انتزع من ذلك كله منهجا ترتضيه المادة المدروسة نفسها، وليس عيبا أن تفرض علينا هذه المادة استخدام مناهج ومصطلحات جديدة غير السائدة...)[60].

لكن عند التطبيق نجد عبد القادر الرباعي ينسى ما ألزم به نفسه، ويتنكر للتراث النقدي والبلاغي العربي بوضوح، ففي موضوع الصورة يعيب على البلاغيين العرب القدامى كون الصورة عندهم ظلت أسيرة الصنعة الشكلية ذات الصلة بالعقل، وفي هذا يقول: (أما الإشارات البسيطة للصورة التي نجدها عند بعض أولئك النقاد أمثال الجاحظ والرماني والباقلاني وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني فإنها لم تنفصل عندهم كثيرا عن معنى الشكل الأدبي العام، كما أنهم ظلوا محافظين على ارتباطها الوثيق بالصنعة الشكلية ذات الصلة الوثيقة بالعقل والمنطق والحقيقة أو الواقع)[61]، ثم يصدر حكمه على هذه الدراسات جملة من غير استثناء (إنّ اهتمام هذه الدراسات بأساليب البيان، أبرزَ هذه الأساليب جزئية ومتفرقة وشكلية)[62].

وهذا الرفض للتراث والإعراض عنه، يقابله الناقد الرباعي بارتمائه في أحضان مدارس النقد الغربية ينهل من معينها، ويتبنى آراءها من غير تحفظ، وكأنها حقائق ومسلمات أثبتت التجارب صحتها، ثم يطبقها على شعر أبي تمام، ملتمسا العذر عن ذلك التطبيق في كون شعر أبي تمام لا تصلح لدراسته مقاييس النقاد القدامى، فلتكن إذن مقاييس النقاد الغربيين هي الملاذ، وفي ذلك يقول معتذرا: (هذه المفارقة بين شعر أبي تمام ومقاييس النقاد القدامى

2- المرجع نفسه، ص18– 19.

3- المرجع نفسه، ص16-17.

4- انظر: المرجع نفسه، ص14.

إذا دفعتني إلى أن ألجأ للنقد الحديث استخرج منه مقاييس غير التي طبقت على ذلك الشعر، فخرجت من هذا النقد وأنا أحمل تصورا جديدا للشعر وللصور فيه)[63].

والحقيقة أن مقاييس النقاد القدامى لم تكن على نفس الحكم في تقويمها لشعر أبي تمام حتى يتخلص منها الرباعي جملة، فبعضها كان متوافقا مع شعره غاية التوافق*، وبعضها الآخر أنكر عليه انفلاته من أساليب عمود الشعر العربي، وقد كان هذا العمود مثالا يحتذى، ولا يسمح النقاد بتجاوزه .

كما يؤخذ عليه تبنيه الدائم لنظريات النقد الأوروبية المعاصرة . من غير تحفظ . فهو ينقل مثلا آراء كل من (سانتايانا) (Santayana) و(سوزان لانجر) . Sussane K) (Langer مع علمه بتبنيهما لمناهج البرناسية واللامعقول، ويطبقها على شعر أبي تمام، وهو يدرك أن مناهج النقد تتباين بين آداب أمة وآداب أمة أخرى، ولا يمكن المزج بين هذه المناهج لأن المزج بينها يعطينا خليطا غير متجانس، كما اقتبس المنهج الذي درست به الناقدة (كارولين سبارجن) (K .Speargeon) شعر (شكسبير) (William Shakespear) ونوه بهذه الدراسات وتنوعها، ووصفها بالثراء وقسم دراسته لشعر أبي تمام، على منوالها، إلى بابين أيضا:

1/ باب يهتم بدراسة مواد الصورة في شعر أبي تمام.

2/ وباب يخص بناء الصورة وشكله فنيا.

والحقيقة أن مشكلة تقليد الرباعي لمناهج دراسة شعر (شكسبير) تجسدت في ثلاث مسائل هي:

أ/ فصله بين المادة والشكل في الصورة الفنية، وهذا الفصل قد يكون له ما يسوغه في شعر (شكسبير) الذي تتسع مادته لموضوعات تاريخية وأسطورية وسياسية عامة، أما شعر أبي تمام فان مادته تلتحم مع أشكالها التحاما عضويا.

1- المرجع نفسه، ص15.

*- انظر: الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط4، د.ت، ص190-191 .

ب/ تغاضيه عن الفرق الجوهري بين شعر (شكسبير) وشعر (أبي تمام) فالأول شعره تمثيلي موضوعي، والثاني شعره غنائي ذاتي.

ج/ اقتباسه من مصطلحات النقد الغربي، وترجمتها إلى العربية، ومزجها مع مصطلحات النقد العربي، والنتيجة هي حصوله على مزيج غير متجانس، لا يصلح لدراسة أيّ من الشعرين.

رابعا: عناصر الصورة الفنية ووظائفها:

ليس من السهل تحديد عناصر الصورة الفنية، ولا حتى وظائفها لأن (الصورة معطى مركب معقد من عناصر كثيرة من الخيال والفكر والموسيقى واللغة)[64]، ومع هذا يمكن رصد بعض العناصر الأساسية للصورة كما حددها مجموعة من النقاد، وهي متمثلة في الآتي:

1/ اللغة:

الصورة الشعرية هي الفن الذي يستخدم اللغة وسيلة للتعبير، والشاعر الفنان هو الذي يستطيع تحويل هذه اللغة إلى ريشة سحرية ترسم الشعور، وتومئ بالفكرة، وتوحي بالمعنى من خلال شحن الألفاظ بطاقات تعبيرية موحية، بعد نسجها في علاقات جديدة يحددها السياق العام للقصيدة، وتتحكم فيها روح الشاعر، بتحريك الخيال المتوثب عن طريق تجميع شحنات من العاطفة والفكر تنمو خلال التجارب حتى تفجر الموهبة تلك الشحنات، وتطلقها تعبيرا لغويا يحمل عناصر الدهشة والإثارة.

واللغة تتبوأ مكانة مرموقة بين عناصر الصورة الفنية ووسائل تشكيلها، لأن التعبير الفني المتميز هو التعبير الذي يمزج الكلمات المختارة مزجا يهبها النغمة المؤثرة والجرس الموحي والصورة المعبرة والحركة الدافعة لتبرز الفكرة بجمالها الفني المتكامل، يقول الأستاذ عباس محمود العقاد في وصفها: (لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية فهي في جملتها فن منظوم، منسق الأوزان والأصوات، لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه)[65].

1-إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر، 1991م، ص254 .

1- اللغة الشاعرة، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ص8.

وتمثل قضية اللغة الشعرية محورا نقديا ذا أهمية بالغة، وتتباين أراء النقاد ومواقفهم بإزاء الإبداع الشعري الذي يكمن في براعة الشاعر في إثراء صوره الفنية بالطاقات الإيحائية المشعة. إن النقد المعاصر يربأ باللغة من أن يعدها بهرجا وزينة تلبسه من الأفكار المهترئة، ولم تعد قضية الشاعر مع اللغة بسيطة تنتهي عن طريق تحصيله لثروة معجمية كبيرة أو صغيرة، بل صار حل المعضلة ينتهي بإيجاد معجم شعري خاص، يتناسب مع تجربة الشاعر الخاصة.

2/الخيال:

لاشك أن عنصر الخيال يكتسي طابعا مميزا كمدخل منهجي لدراسة الصورة الفنية، وقد عرّفه (كولريدج) (Samuel Taylor Coleridge) بقوله: (الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة بعينها، أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور وأحاسيس، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر)[66]، وذهب (محيي الدين بن عربي) إلى أن الخيال هو أعظم قوة خلقها الله، فلولا الخيال لما أمَر النبيُّ (صلى الله عليه وسلم) أحدا أن يعبد الله كأنه يراه[67].

والخيال لا يمكن أن يستغني عنه شاعر أو أديب أو فنان، لأنه القوة التي بها يستطيع التوفيق بين المتناقضات، بحيث يصهر الذات والموضوع، أو الروح والمادة أو الطبيعة في بوتقة واحدة هي بوتقة الخيال، وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر فيها الحقيقة (فالخيال الشعري هو الذي يصهر الظواهر الخارجية فيحولها عن طبيعتها إلى صور نفسية، تتفجر ظلالا نفسية، تتفتق عنها عوالم رحبة)[68].

إن التخييل الشعري عملية إيهام موجّهة، تهدف إلى إثارة المتلقي عن قصد، فالصور المخيلة في القصيدة ذات العبارات الموحية تثير خياله، فتستجيب نفسه بالإذعان، فإما

2- مصطفى بدوي، كولريدج، دار المعارف، القاهرة، 1958م، ص 158-159.

3- انظر: جابر عصفور، المرجع السابق، ص 49.

1- ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ص12 .

تنبسط لأمر ما، أو تنقبض عنه من غير روية وفكر، قال حازم القرطاجني: (لما كانت النفوس قد جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا، اشتد ولوع النفس بالتخيل وصارت شديدة الانفعال له، حتى أنها ربما تركت التصديق للتخيل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها)[69].

3/ الموسيقى:

إن الموسيقى هي توأم الخيال، في إثارتها العاطفة، ولكن أثرها مؤقت ولا يلبث أن يزول مع زوالها من صفحة الذهن، أما الخيال فأثره دائم دوام الصورة في ذاكرة المتلقي، وقد قيل: الشعر موسيقى ذات أفكار (فلا يوجد شعر بدون موسيقى يتجلى فيها جوهره، وجوه الزاخر بالنغم، موسيقى تؤثر في أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التي تشبه قوى السحر، قد تنشرفي نفوسهم موجات من الانفعال يحسون بتناغمهم معها، وكأنما تعيد فيهم نسقا كان قد اضطرب واختل نظامه)[70]، فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا، تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب.

في نفوسهم موجات من الانفعال يحسون بتناغمهم معها، وكأنما تعيد فيهم نسقا كان قد اضطرب واختل نظامه)[71]، فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا، تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب.

وللموسيقى بوصفها عنصرًا فعّالاً من عناصر الصورة الفنية فضل لا يخفى، ومزية لا تجحد، وتعلل الشاعرة والناقدة (نازك الملائكة) لذلك الفضل، وتلك المزية فتقول: (والسبب المنطقي في فضيلة الوزن هو أنه بطبعه يزيد الصورة حدة، ويعمق المشاعر، ويلهب الأخيلة، لا بل إنه يعطي الشاعر نفسه خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة، والتعابير المبتكرة الملهمة، إن الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات، وتكهربها بتيار

2- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المصدر السابق، ص102.

3- شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1977م، ص28.

خفي من الموسيقى المهمة، وهو لا يعطي الشعر الإيقاع فحسب، وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة)[72].

ومع الموسيقى الخارجية وما لها من تأثير في الملتقى، هناك موسيقى داخلية يتمايز بها الشعراء وهي أخفى من دبيب النمل، يقول عنها شوقي ضيف: (ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أدنه الظاهرة، تسمع كل شكلة وكل حرف بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء)[73].

4/ الوحدة العضوية:

ونعني بها وحدة الشعور أو الإحساس الذي ينتشر في سائر أجزاء العمل الفني فيلوّن صورها وموسيقاها بلون واحد نابع من موقف نفسي يعانيه الشاعر لحظة انطلاقه بالعمل الفني وعندها يلتقي الفن بالشعور، إن الصورة الجزئية في القصيدة يجب أن تكون (مسايرة للفكرة العامة أو الشعور العام في القصيدة، وأن تشارك في الحركة العامة في القصيدة حتى تبلغ الذروة في النماء ثم تنتهي إلى نتيجتها الطبيعية التي تؤلف وحدتها العضوية العامة النامية)[74]، غير أن ما يدعو للأسف حقا، هو أن الوحدة العضوية بهذا المعنى الذي تكمن فيه الثورة الحقيقية على البناء التقليدي للقصيدة العربية لم تشأ أن تجد لها صدى قويا في أذهان الشعراء المواكبين لهذه الحركة النقدية إلا لدى المبرّزين منهم، أما عند عامتهم فقد اختلطت بوحدة الموضوع.

ولم تكن الوحدة العضوية للقصيدة، أو وحدة الصياغة اللغوية فيها أمرا مستغلقا على النقاد القدماء، فقد نادى بها بعضهم وإن لم يطلق عليها هذا المصطلح، وعدها من محاسن الشعر، يقول ابن طباطبا العلوي: (وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتّسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإذا قدم بيتا على بيت دخله الخلل، فيجب أن

1- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط3، 1967م، ص194.

2- في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، 1962م، ص 174-175.

3- غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، 1964م، ص 446.

تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا)[75].

كانت هذه أهم عناصر الصورة الفنية، أما وظائفها فيمكن حصرها في أربع وظائف هي:

أ/ الشرح والتوضيح:

ويقصد بهما (الإبانة) في عرف النقاد القدامى، وقد عزوا إليها قسطا وافرا من بلاغة الصورة وتأثيرها في المتلقي، لأن الإبانة ما هي إلا التعبير عن المعنى بطريقة تصويرية واضحة، ولعل ذلك ما جعل أتباع السكاكي يضعون التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز ضمن باب واحد من أبواب البلاغة سموه (علم البيان) وكل هذه الأنواع البلاغية للصورة إنما هي طرائق خاصة في التعبير، تزيد المعاني فضل إيضاح أو بيان، وكان وضعهم لعلم البيان تاليا لعلم المعاني في الترتيب نابعا من إدراكهم لثانوية الأنواع البلاغية للصورة بالنسبة للمعنى السابق عليها، فما دامت المعاني تترتب في النفس قبل أن تترتب الألفاظ للمعنى الدالة عليها في النطق، كما يرى عبد القاهر الجرجاني[76]، وكما يمكن التعبير عن المعنى الواحد بطرق متنوعة لكل منها درجة تأثير خاصة، فمن البديهي أن يكون المبحث الخاص بالمعاني سابقا في ترتيبه، لأن (البيان) هو العلم الذي تعرف به كيفية إيراد المعنى بطرق مختلفة[77].

لقد انبرى علماء البلاغة لتأصيل الجانب الوظيفي من الأنواع البلاغية للصورة، فذهب الرماني إلى أن التشبيه البليغ هو (إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف)[78]، وأما الاستعارة فقد رأى أبو هلال العسكري أن الغرض منها (إما أن

1- عيار الشعر، تح: طه الحاجري، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956م، ص 126.

2- انظر: أسرار البلاغة، م.ن، ص 8 مثلا.

1- انظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، أبحاث للترجمة والنشر، الجزائر، ط1، 2007م، ص211.

2- النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تح: محمد خلف الله، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1976م، ص 75.

يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه والإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا)[79].وأما صاحب (سر الفصاحة) فيعلل لسبب حسن التمثيل مع ما فيه من الإيجاز، بقوله: (إن تمثيل المعنى يوضحه ويخرجه إلى الحس والمشاهدة، وهذه فائدة التمثيل في جميع العلوم، لأن المثال لابد أن يكون أظهر من الممثل، فالغرض بإيراده إيضاح المعنى وبيانه)[80].

وقسم الرماني التشبيه إلى قسمين: تشبيه حسن، وتشبيه قبيح، أما الأول فهو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانا وأما الثاني فما كان بالضد من ذلك، وبرر هذا التقسيم بقوله: (إن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة والمشاهد أوضح من الغائب، فالأول في العقل أوضح من الثاني، والثالث أوضح من الرابع، وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره، والقريب أوضح من البعيد في الجملة، وما قد أُلِفَ أوضح مما لم يؤلف)[81]، ووافقه عبد القاهر على مبدئه العام هذا لكنه رأى أن ذلك المبدأ يمكن أن يوسع ويصبح أكثر مرونة، فالمعنوي يمكن أن يذيع وينتشر، فيصبح لشهرته في مرتبة الحسّي، وأعطى مثالا على ذلك وهو قول الشاعر:

وكأنّ النجومَ بيْنَ دُجاها سُنَنٌ لاحَ بيْنَهُنَّ ابتِداعُ

وعلق على البيت الشعري بقوله: (إن الشاعر شبه الحسي بالمعنوي قد صار متمكنا في الوضوح كالحسي، وذلك (أنه شاع وتعورف وشهر وصف السنة ونحوها بالبياض والإشراق، والبدعة بخلاف ذلك... تخيل الشاعر أن السنن كلها جنس من الأجناس التي لها إشراق ونور وابيضاض في العين، وأن البدعة نوع من الأنواع التي لها فضل اختصاص

3- الصناعتين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1952م، ص 268.

4- ابن سنان الخفاجي، تح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة، 1969م، ص 223.

1- انظر: النكت في إعجاز القرآن، المصدر السابق، ص81.

بسواد اللون فصار تشبيه النجوم بين الدجى بالسنن بين الابتداع على قياس تشبيه النجوم في الظلام ببياض المشيب في سواد الشباب)[82].

ب/ المبالغة:

وهي أيضا وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه، فهي وثيقة الصلة بالإبانة، عرفها الرماني بقوله: (هي الدلالة على كبر المعنى على جهة التغيير عن أصل اللغة لتلك الإبانة)[83]، وقد عالج النقاد قضية المبالغة في الشعر وعدّوها ضرورة تفرضها الوظيفة الاجتماعية على الشاعر، ورأى قدامة ابن جعفر . وكان من المدافعين عن المبالغة في الشعر . أنه لا يشترط في الشاعر صدق القول حسبه إتقان المعاني التي يعالجها، لأن وصفه هو الذي يستجاد لا اعتقاده[84]، كما سجلوا النتائج التي أدت إليها الوظيفة الاجتماعية للشاعر العربي، ولم يكونوا أبدا مشرّعين لما ينبغي أن يكون عليه الشعر، ثم رصدوا أغراض الصورة الفنية في الشعر بالمبالغة فرأى ابن الأثير أن المجاز يهدف إلى أشياء ثلاثة هي المبالغة والبيان والإيجاز[85].

والتشبيه بجميع وجوهه لا يخلو من إفادة المبالغة في حال من الأحوال وإلا لم يستحق أن يكون تشبيها وأما الاستعارة فان الفخر الرازي بيّن أن حسنها إنما يكون إذا تضمنت المبالغة في التشبيه مع الإيجاز[86]. وقيل عن الكناية: إن الأصل في حسنها يرجع إلى ما توقعه من المبالغة في الوصف[87]. فهناك إذن اتفاق على تأكيد الصلة بين أنواع

2- أسرار البلاغة، المصدر السابق، ص 169.

3- النكت في إعجاز القرآن، المصدر السابق، ص 104 .

4- انظر: نقد الشعر، تح:كمال مصطفى، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1963م، ص 26 وما بعدها.

1- انظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وزميله، نهضة مصر، القاهرة، ج2، ص132 .

2- انظر: نهاية الإيجاز ودراية الإعجاز، مطبعة الآداب والمؤيد، القاهرة، 1317هـ، ص 59 .

3- انظر: سر الفصاحة، المصدر السابق، ص 221.

الصورة الفنية والمبالغة، إلى حدّ جعل ابن رشيق القيرواني يقول: (ولو بطلت المبالغة كلها وعيبت لبطل التشبيه، وعيبت الاستعارة إلى كثير من محاسن الكلام)[88].

ج/ التحسين والتقبيح:

وهو مصطلح بلاغي يدل على قدرة المبدع على التأثير في فكر المتلقي ونفسه حينما تصبح الصورة الفنية وسيلة للتحسين والتقبيح، فإنها تجعل المتلقي يرغب في الشيء أو يرغب عنه، وتتحقق هذه الغاية عندما يربط المبدع المعاني الأصيلة بمعان مماثلة لها، لكنها أشد حسنا أو قبحا فتسري صفات الحسن أو القبح من المعاني الثانوية إلى المعاني الأصيلة، فيميل المتلقي إليها، أو ينفر منها تبعا للمبدأ القديم الذي يرى أن ما يجوز على أحد المتماثلين يجوز على الآخر[89].

إن العبارة المجازية تغير الأشياء، وتعكس الحقائق، وتخدع السامع، وتوحي إليه بفعل من الأفعال وهو في غيبة من رويته، فإذا أفاق من تأثيرها أدرك عقبى فعله وندم عليه (وأعجب ما في العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال حتى أنها ليسمح بها البخيل، ويشجع بها الجبان، ويحلم بها الطائش المتسرع، ويجد المخاطَبُ بها عند سماعها نشوة كنشوة الخمر، حتى إذا قطع عنه ذلك الكلام آفاق وندم على ما كان منه من بذل مال، أو ترك عقوبة، أو إقدام على أمر مهول)[90].

د/ الوصف والمحاكاة:

رأينا تصور النقاد القدامى للجانب النفعي المباشر في الصورة، وكيفية صياغتها بطريقة فنية تجعلها تؤثر في انفعالات المتلقي، وتوجه سلوكه ومواقفه إلى أفعال تتناسب والغاية الاجتماعية المباشرة للشعر... ونرى الآن الجانب الذي لا يرمي إلى نفع مباشر، ولا يقصد به توجيه سلوك المتلقي ومواقفه، وإنما هدفه تحقيق نوع من المتعة التشكيلية هي غاية

4- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت 2004م، ج2، ص55 .

5- انظر: علي الجندي، فن التشبيه، نهضة مصر، القاهرة، 1952م، ج1، ص 223.

1 - المثل السائر، المصدر السابق، ج1، ص 11.

في ذاتها، وليست وسيلة لأي شيء آخر، لقد اقترن شعر الوصف بالحرص على نقل جزئيات العالم الخارجي في صور أمينة تعكس المشهد، وتحرص على تصوير المنظور الخارجي كل الحرص، وقد شجع على ذلك نظرة اللّغويّين إلى الشعر باعتباره (وثيقة تاريخية) يمكن توظيفها في دراسة المعارف المتصلة بحياة الأعراب[91]، والوصف كما عرّفه قدامة بن جعفر هو(ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة في ضروب المعاني كان أحسنهم وصفا من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ثم بأظهرها وأولها حتى يحكيه للحس بنعته)[92].

ومن المؤكّد أن ربط الوصف بالنقل الحرفي وجد ما يدعمه في الأصداء العربية لنظرية المحاكاة التي فهمت على أنها تصوير وتمثيل شبه حرفي للعالم الخارجي، لقد فهم ابن سينا المحاكاة على أنها (إيراد مثل الشيء وليس هُوَهُوَ فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي)[93]، أما من جانبها الوظيفي فقد ردها ابن سينا إلى عوامل ثلاثة: تحسين، وتقبيح ومطابقة[94]، وانتهى إلى أن التحسين والتقبيح يهدفان إلى غاية واحدة، هي إثارة انفعال المتلقي، فتستجيب نفسه بالانقباض أو الانبساط إزاء أمر من الأمور، أما المطابقة فليست إلا مجرد متعة حسية بوصف الأشياء.

وفهم حازم القرطاجني المحاكاة على أنها تصوير للعالم الخارجي، وأن الأقاويل الشعرية تهدف إلى (تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان، من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويها وإيهاما)[95].

2- انظر: جابر عصفور، المرجع السابق، ص 363.

3- نقد الشعر، المصدر السابق، ص 62.

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، النهضة المصرية، القاهرة، 1953م، ص168.

2- المصدر نفسه، ص 170.

3- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المصدر السابق، ص 106.

إن وظائف الصورة عند القدامى تنحصر في وظيفتين أساسيتين هما: الوظيفة الإمتاعية، والوظيفة النفعية، وإذا كان هدف الأولى هو إحداث المتعة الفنية في ذاتها، أي أن جمال الصورة يهدف إلى الإمتاع فقط، فإن هدف الثانية هو تحقيق المنفعة المباشرة المتوخّاة من الصورة، أي إثارة انفعالات المتلقي، وتوجيه سلوكه ومواقفه نحو أفعال تتناسب والغاية الاجتماعية المباشرة للشعر...ومن البديهي أن فهم وظيفة الصورة من جانب المتلقي وحده، وما رافقه من سوء فهم لوظيفة الشعر الاجتماعية، قد أدى إلى نتائج سلبية منها:

أ- فصل الصورة عن المعنى، واعتبارها من قبيل الزينة العارضة.

ب- تجاهل الضرورة الداخلية الملحة للمبدع، والاهتمام بالمتلقي وحده.

جـ- تحويل الصورة إلى طرائق جامدة للاستدلال المنطقي.

وأما في الشعر الحديث، فإن الصورة قد تطورت بتطور الشعر ذاته، وبخاصة الحر منه، فلم تعد الخصائص التزيينية أو التقريرية أو الشارحة التي تجعل من كل تشبيه أو استعارة أو مجاز صورة شعرية لأنها لا تلائم طبيعته، إذ أصبح مفهومه قائما على هدم البناء القديم، وإقامة بناء جديد على أنقاضه، وتجاوز المألوف والشائع، وإذا كانت القصيدة العربية القديمة تقوم على نسق معلوم، فإن (القصيدة الحديثة تكشف عن تنوع كبير في الأساليب والأشكال والخصائص، تشكيلا وبناء، فهي تخضع لمنطق داخلي، دلالي ونفسي، لا يمكن إدراكه من دون تحديد الملامح الدقيقة للنص، والتخلي عن محاولة محاصرته بمعيار تصنيفي جاهز)[96] .وقد تأثرت الصورة بكل هذه الخصائص في الشعر الحديث، فأصبحت بناء متكاملا ضمن وحدة، مما حدا بالشاعر المحدث إلى بذل قصارى جهده في ربط صوره وتنسيقها، مع شدّة نفوره من الأسلوب التقريري والحيل البلاغية التي دأب عليها أسلافه

[96]- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص150 .

لتوضيح فكرة القصيدة، ولهذا فهو يلقي بكل ثقله على صور القصيدة في سبيل توصيل فكرته[97].

واتسم الشعر الحديث بالنزعة الدرامية، وهذا يعود بالأساس لوعي الشاعر، واتساع ثقافته في كل مجالات الحياة، ومن ذلك مثلا توظيفه للرموز والأساطير، وهي ظاهرة فنية تميز التجربة الجديدة، فطبيعة الرمز الغنية تجعل التعبير به أمرا مهما في تكثيف الصورة وتركيزها ...وصار الشاعر المحدث يستغل كل وسائل التعبير الدرامي لتصوير العالم الموضوعي ويكشف عن تناقضات الحياة اليومية (وإنما تتوقف الخاصية الدرامية في الشعر على مقدرة الشاعر في الوقت نفسه على اختيار ما هو جوهري على الأقل من منظوره الخاص، والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية)[98].

ولاحتكاك الشاعر الحديث بواقعه وارتباطه به من جهة، وما يعج به هذا الواقع من قضايا ومشكلات بات لزاما عليه أن يعي خطورة الدور المنوط به إزاء هذه القضايا والمشكلات، حتى يسخّر شعره في تنوير أبناء مجتمعه، وتوعيتهم بواقعهم المعاش وهو ما اصطلح على تسميته بشعر (الالتزام والثورية)[99].

وقد أسفر هذا البحث عن جملة من النتائج الموضوعية، أهمها ما يلي:

– تدرج مفهوم الصورة لدى مفسري القرآن الكريم من المعنى اللغوي الصرف لدى القدامى إلى المعنى الفني لدى المحدثين، وظهر ذلك جليا بصفة خاصة عند صاحب تفسير (التحرير والتنوير) محمد الطاهر بن عاشور.

---

[97]– انظر: جابر عصفور، مقالة تحليلية لكتاب (الصورة الشعرية: داي لويس)، مجلة المجلة المصرية، ع135، 1968م، ص88 وما بعدها.

[98]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1966م، ص283 .

[99]– انظر: المرجع نفسه، ص373 وما بعدها .

– خلا تراثنا النقدي من مصطلح (الصورة الفنية) لأنها صياغة حديثة واردة مع مصطلحات النقد الغربي لكن القضايا التي يعالجها هذا المصطلح ثابتة في تراثنا النقدي والبلاغي العربي، مع اختلاف طريقة المعالجة وعمق الدراسة.

– بعض نقادنا القدامى كعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني عالجوا موضوع الصورة بمنهجية ليست بعيدة عن مناهج النقد المعاصر.

– شغلت دراسة الصورة الفنية حيزا واسعا من اهتمامات النقد العربي في العصر الحديث، إلا أن ما يلفت الانتباه هو أن أغلب هذه الدراسات تبناها نقادنا . وقد فتنوا بالمناهج الغربية في دراسة الصورة . فتنكروا لتراثهم النقدي والبلاغي دون أن يتعمقوا في دراسته وفقهه، فلحقه من جرّاء ذلك إجحاف كبير.

– حاول بعض الدارسين الاقتباس من مصطلحات النقد الغربي، وترجمتها إلى العربية، ومزجها مع مصطلحات النقد العربي، ثم تطبيقها على الشعر العربي، لكنها أعطت نتائج سلبية، وأنتجت ثمارا مشوهة، لأنه حاول أن يخلط بين محلولين لا ينسجمان، فحصل على مزيج غير متجانس.

– انحصرت وظيفة الصورة الفنية عند القدامى في وظيفتين أساسيتين هما: الوظيفة الإمتاعية، والوظيفة النفعية، أما عند المحدثين فقد تعددت وظائفها بتعدد الصور، حتى أننا لا نكون مغالين إذا زعمنا أن لكل صورة أكثر من وظيفة ...

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولا: المصادر:

1. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الكوفي وزميله، نهضة مصر، القاهرة.
2. الجاحظ، كتاب الحيوان، تح: عبد السلام هارون، المجتمع العربي الإسلامي، بيروت، ط3، 1969م.

3. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981م .

4. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2004م.

5. الرماني، النكت في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله، دار المعارف بمصر.

6. الزمخشري، الكشاف، تح: محمد مرسي عامر، دار المصحف، القاهرة.

7. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح: عبد المعال الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة، 1969م .

8. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: طه الحاجري، المكتبة التجارية، 1956م

9. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 1991م.

10. عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2005م .

11. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1966م .

12. الفخر الرازي، نهاية الإيجاز ودراية الإعجاز، مطبعة الآداب والمؤيد، القاهرة، 1317م.

13. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: مؤسسة الرسالة، بيروت، ط6، 1419هـ.

14. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

15. القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1387هـ/ 1967م.

16. محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984م.

17. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة.

18. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي، 1952م.

ثانيا: المراجع:

19. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون الجزائر .

20. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط7، 1964م .

21. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م .

22. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م .

23. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992م .

24. ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت .

25. سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وزميليه، وزارة الإعلام، بغداد، 1982.

26. شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1977م .

27. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، 1962م .

28. طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب في العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت .

29. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1999 .

30. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1984م .

31. عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية، بيروت، 1979م.

32. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، 1981م .

33. علي الجندي، فن التشبيه، نهضة مصر، القاهرة، 1952م .

34. علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة .

35. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، 1964م .

36. غوستاف فون غرنباوم، دراسات في الأدب العربي، ترجمة: إحسان عباس وآخرين، بيروت، 1959 .

37. كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد 1987م .

38. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1980م

39. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1968م .

40. محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.

41. مصطفى بدوي، كولريدج،، دار المعارف، القاهرة، 1958م .

42. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1984م .

43. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى عمان، ط2، 1982م.