مفهوم الصّورة الشّعرية في النّقد العربيّ

أ. جعفر زروالي

جامعة الجزائر المركزية- الجزائر

قبل دراسة الصّورة الشّعرية رأيت من الضروري أن أتعرض لتطور مفهومها في النّقد العربيّ، قديما وحديثا، وأن أتساءل عن كيفية تعامل النّاقد العربيّ معها، وكيف نظر إلي وظيفتها داخل النّصّ الشّعري؟ من حيث تكوينُها، وهل هي ضروريّة داخله أم يمكن الاستغناء عنها؟ وماهي علاقتها بالعناصر الجماليّة الأخرى؟ وغير ذلك من أسئلة تفرض نفسها على امتداد الدّرس النّقدي...

في مرحلة من مراحل تطور النّقد العربيّ، وبينما كان النّقاد والدّارسون منشغلين بقضايا مختلفة مثل: اللّفظ والمعنى، الصّناعة الشّعريّة، عمود الشّعر، العروض، الصّناعة البديعيّة، الخيال، الطّبقات، وما إلى ذلك من القضايا، حتىّ ظهرت قضيّة جديدة شدّت إليها أنظار هؤلاء النّقاد والدّارسين، وأقصد بها: **الصّورة الشّعرية.**

لقد لفت الجاحظ (ت255هـ) بنظريته المشهورة «المعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجميّ والعربيّ والبدويّ والقرويّ، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك، فإنّما الشّعر صناعة وضرب من الصّبغ وجنس من التّصوير»[1] نظَرَ النقادِ والمنشغلين بدراسة الشّعر، فإذا هم يلتفتون إليها ثمّ تصبح واحدة من أهمّ القضايا النّقديّة المطروحة أمامهم للدّراسة والبحث والاستقصاء ومازالت كذلك إلى يومنا هذا.

يعتبر هذا النّصّ أقدم سند مهد لظهور مصطلح الصّورة، فقد اعتبر الجاحظ الشّعر ضربا من الصّبغ وجنسا من التّصوير، وهذه النّتيجة الّتي خلص إليها،لم تكن من محض الصّدفة، بل كانت خلاصة تجربة نقديّة وخبرة ومراس طويلين صاحبت مدارسته للنّصّ الشّعريّ تحليلا أو تعليلا أو استشهادا...

إن اعتبار الشّعر صبغا أو نسجا أو تصويرا مفاد ذلك أنّه كَسَبَ صورةً ماديّة تدرك بالحواس، فتثير في المتلقي الشّعور بالقيم الجماليّة الكامنة فيها.

وتأمُّلٌ بسيطٌ في نصّ الجاحظ، نجد الصّورة (الشّعر) تتحقّق بعناصر وألوان مختلفة هي: الوزن والألفاظ المختارة والسّهولة والتّدفّق والطّبع وهي عناصر تنجح بعامل واحد وهو: الذّوق السّليم.

لقد صار قول الجاحظ هذا محلّ عناية من قبَل الدّارسين، فانطلاقا منه «حاولوا أن يصُبُّوا اهتماماتهم على الصّفات الحسّيّة في التّصوير الأدبيّ وأثره في إدراك المعنى وتمثّله، وإن اختلفت آراؤهم وتفاوتت في درجاتها»[2].

في كتابه(نقد الشّعر) درس قدامة بن جعفر (ت337 هـ) الشّعر وفصّل فيه، إذ تناول تعريفه وضبط أركانه ومكوناتِه من حيث اللّفظُ والمعنى،كما أنّه نظر من خلاله إلى المعنى نظرة الجاحظ، فقد قال: «أنّ المعانيّ كلّها معرضة للشّاعر»[3] ثم لا يلبث أن يتحدّث عن الصّورة فيه فيقول: «وإذا كانت المعاني للشّعر، بمنزلة المادّة الموضوعة والشّعر فيها كالصّورة... على الشّاعر إذا شرع في أيّ معنى كان من الرّفعة والضَّعة والرّفث والنّزاهة، والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذّميمة أن يتوخى البلوغ من التّجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة»[4].

فهو بهذا الاتّجاه يكون قد جعل للشّعر شكلا وهيأة مكونة من معنى ولفظ ينتج عن اجتماعهما صورة، فعلى الشّاعر أن يبذل ما في وسعه ويتوخى بلوغ الجودة في أقصى مراتبها مع القدرة على الإبداع حتىّ تلبّي ذوق المتلقي وتجد لديه القبول والاستحسان...

أما أبو هلال العسكري (ت395 هـ) فقد أشار إلى أهمية الصّورة في النّصّ الأدبيّ، وإلى الأثر الّذي تتركه في نفس المتلقّي حين قال: «...والبلاغة كلّ ماتبلغ به المعنى قلب السّامع فتمكّنه في نفسه لتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنّما جعلنا المعرض وقبول الصّورة

شرطا في البلاغة لأنّ الكلام إذا كانت عبارته رثّة ومعرضه خلِقا لم يسمّ بليغا وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى»[5].

فالعسكري اعتبر الصّورة عملا بلاغيا، مؤكدا على أنّ اللّغة من خلال ألفاظها ومعانيها هي الّتي تتحكّم في المستوى الجماليّ للصّورة، ولايمكن أن يكون لها تأثير على المتلقي إلا إذا بلغ تأثيرها صاحبها(المبدع) الّذي ينتجها،فـ«...مدار البلاغة على تحسين اللّفظ، وتجميل الصّورة»[6].

ويبلغ الاهتمام بالصّورة أوج نشاطه وحيويته، والدّرس البلاغي والنّقدي أعلى مستوياته، على يد إمام النّقد والنّاقدين عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ) والّذي اعْتُبر وبلا منازع أوّل من خصّ الصّورة الفنّيّة بدراسة منهجيّة رائدة ومتميّزة في كتابيه: (**أسرار البلاغة**)و(**دلائل الإعجاز**).

اعتبر الجرجانيّ الصّورة إنتاجا عقليا(ذهنيا) بالاعتماد على ما تراه الأبصار فيقول:«إنّ قولنا الصّورة، إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الّذي نراه بأبصارنا»[7] ولو تمثلنا قول الجرجاني في خطّاطة لوجدناه يتكون من بصر ينطلق إلى الخارج فيقع على أشياء في هيآتها، ثم يعود بها إلى العقل (الذّهن) فتتشكّل في صور مختلفة تحاكي صورا أخرى موجودة أصلا في العالم الخارجيّ (الطبيعة) وهكذا...

أمّا في كتابه (**أسرار البلاغة**) يرفع الجرجانيّ من منزلة الصّورة، ويعظّم من شأنها ويعتبرها صاحبة الفضل في إبراز البيان، فيقول: «ومن الفضيلة الجامعة فيها أنّها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدّة تزيد قدره نبلا وتوجب له بعد الفضل فضلا»[8].

لقد تعمّق الجرجانيّ في دراسة الصّورة وتوصل إلى أنّ للعوامل النّفسيّة الّتي يختزنها الشّاعر، دورا في صناعة الصّورة وتحقيقها، إضافة إلى الذّوق الفنّيّ السّليم، يقول: « التّمثيل إذا جاءَ في أعقاب المعاني، أو بَرَزَتْ هي باختصار في مَعرِضه، ونُقِلت عن صُوَرها الأصليّة إلى صورته، كساها أُبَّهةً، وكسبها منْقبة، ورفع من أقدارها، وشَبَّ من نارها، وضاعف قُواها في تحريك النُّفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابةً وكَلَفاً، وقَسَر الطِّباع على أن تعطيها محبّة وشَغَفاً»[9].

ويحرص الجرجانيّ على ضرورة الدّقة في رسم الصّورة حتّى تحقّق النّجاح بقوله:« فكلّما كانت أجزاؤها أشدّ اختلافاً في الشّكل والهيأة، ثم كان التّلاؤمُ بينها مع ذلك أتمّ، والائتلافُ أبينَ، كان شأنها أعجَبَ، والحذْقُ لمصوّرها أوجبَ»[10].

وخلاصة جهود الجرجاني في دراسة الصّورة ومن خلال أقواله المنتقاة، أن الصورة:

- خاصّيّة جماليّة بلاغيّة.
- طبيعة وعمل عقليّ (ذهنيّ).
- هي نتاج اجتماع عمل الحواسّ، مع انفراد حاسّة البصر بالنّصيب الأكبر فيها.
- لها دور في إبراز البيان داخل النّصّ الأدبيّ
- نجاحها متعلّق بمدى تأثيرها في المتلقيّ.

«لقد أنجز عبد القادر الجرجاني قفزة نوعية في مجال التّنظير للصّورة الشّعريّة»[11] هي اليوم مدار قفزات أخرى تعمل على التّعمّق في دراسة الصّورة ليس في بعدها البلاغيّ أو الجماليّ بل في بعدها الإنسانيّ عامّة.

وفي القرن السّابع الهجريّ، نلتقي مع حازم القرطاجني (ت684 هـ) الّذي درس الصّورة وقد أفضى به هذا الدّرس إلى ربطها بالتّخييل، معتبرا إيّاها إنتاجا طبيعيّا له «والتّخييل أن تتمثّل للسّامع من لفظ الشّاعرِ المخيَّلِ أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[12].

فأوّل مصدر للصّورة هي اللّغة بمعانيها وأساليب عرضها، ونظام تكوينها، فكلُّ هذه مجتمعة تشكّل مثيرا لدى المتلقي، ينفعل لها فتحرّك مخيلته فتُكوِّنَ صورة فيكون هو المصدر الثّاني لها.

فالصّورة نتاج مشترك بين الشّاعر (المرسِل) والمتلقي (المرسل إليه)، فهي لم تعد تعبيرا عن كوامن صاحبها فحسب، بل أصبحت أيضا الكاشف الفعّال لما في نفس المتلقي، بل المثير الّذي يجعله يتّخذ أحكاما أو يعبر عن مواقف اتّجاه المجال الّذي صدرت فيه، فنحن- إذن- أمام دراسة نفسيّة متقدّمة ومكمّلة لما جاء به الجرجاني من قبل.

ومما توصّل إليه حازم القرطاجنيّ أيضا «أنّ المعانيّ هي الصّور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكلّ شيء له وجود خارج الذّهن وأنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذّهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصّور الذّهنيّة الحاصلة عن الإدراك، أقام اللّفظ المعبّر به هيأة تلك الصّورة في أفهام السّامعين وأذهانهم»[13].

فحازم يؤكد مرّة أخرى على ضرورة اعتبار المتلقي شريكا في التّصوير الشّعريّ، لما لها من تأثير في نفسه، فإذا أحسن الشّاعر توزيع ومزْج ألوانه (ألفاظ لغته) مضاف إليها إتقان التّعبير عن تجربته النّفسيّة والاجتماعيّة، استطاع إشراك المتلقي في تكثيف معاني صوره.

أمّا في النّقد العربيّ الحديث، فقد حظيت الصّورة بما لم تحظ به قضايا أدبيّة أخرى من اهتمام مبالغ فيه أحيانا، ودليلنا في ذلك تلك المقالات الّتي تملأ أعمدة الصّحف والمجلاّت أو الأسفار والدّراسات الّتي تصفّف رفوف وأدراج المكتبات على امتداد مساحة النّقد والدّراسة، كلّ ذلك من أجل الوقوف على ماهيتها وطبيعتها وطرق توظيفها، لقد كانت «دائما موضوعا مخصوصا بالمدح والثّناء، إنّها وحدها الّتي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلّع إلى مراقيها الشّامخة باقي الأدوات التّعبيريّة الأخرى، والعجيب أن يكون هذا موضع اتّفاق بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة»[14] وفي المقابل فإنّ النّقد الغربيّ على الضّفة الأخرى قد خطا خطوات عملاقة، وقطع أشواطا هائلة في دراسته للصّورة حيث لم يشغله التّنظير عن التّطبيق، فراح نقاده فرادى أو زرفات[15] يتوسّعون في بحوثهم بالدّراسة المعمّقة، والتّطبيق النّوعيّ دون تمييز بين مبدع أو آخر أو بين عصر أو عصر أو بين آداب وأخرى وهكذا...

إن الأمر الّذي يمكن الإقرار به أنّ هذا الاجتهاد الحاصل هناك، هو الّذي استفزّ نقادنا فلم يكن بدّ من إثارتها في دراساتهم وبحوثهم وعلى مستوى المنابر الجامعات والكليات وصفحات الجرائد والمجلاّت... فوجدنا منهم من ينكر معرفة العرب للصّورة، ومنهم من يقرّ بوجودها ويرجع الفضل لهم في اكتشافها، وآخرون حاولوا التّوفيق بين الموقفين المتناقضين.

فمصطفى ناصف في كتابه (**الصّورة الأدبيّة**)[16] ينكر إسهام العرب في دراستها، ويعود ذلك حسب رأيه «أنّ النّقد العربيّ لم يعرف الاحتفال بالقوى النّفسيّة ذات الشّأن في إنتاج الشّعر»[17]، ويذهب في موقف آخر إلى أنّ النّاقد العربيّ قد أهمل دراسة الخيال في دراسته للشّعر[18].

لقد اجتهد مصطفى ناصف في تحديد مفهوم للصّورة، قائلا: «إنّها منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء»[19] ويبدو في مفهومه هذا تناقض صريح، فكيف أنّها تتحقّق بالقوى النّفسية والخيال، ثمّ يعتبرها منهجا فوق المنطق، فالنّفس والخيال هما واقع الشّاعر الّذي يتعامل معه في إبداعه، ثم أنّ المنطق يتعامل مع العلم أكثر من تعامله مع الفنّ وإن نسب إليه فهو من باب العموم لا من باب الخصوص...

وفي نظره أيضا، أنّ الصّورة العربيّة لم تتجاوز حدود البنيّة البلاغيّة التّقليديّة، من تشبيه وضروب المجاز والاستعارة، «فإنّها اكتسبت حديثا أبعادا ذهنيّة مجرّدة، ومناحي رمزيّة، ومن ثمّ أسطوريّة، وأتيح لها أن تتحرّر من ضرورة إيراد طرفين للمماثلة أو ربطها بالمشابهة، وبذلك أصبح جمالها فيضا نابعا من كونها صورة فحسب»[20].

وخلاصة دراسة مصطفى ناصف أنّه اعتبرها، ذات بعد ذهنيّ منطقيّ تنتج بفعل القوى النّفسيّة والخيال، كما أعطاها رمزيّة وأسطوريّة ونفى أن يكون للبلاغة أيّ دور في تشكيلها.

أما نصرت عبد الرحمن، فقد قام بتطبيق المنهج الغربيّ في دراسته للشّعر الجاهليّ، ممّا جعله ينفي وجود هذا المصطلح في النّقد العربيّ، معتبرا إيّاه وافدا من الغرب، إذ يقول: «أعترف أن مصطلح الصّورة من المصطلحات النّقديّة الوافدة الّتي ليس لها جذور في النّقد العربيّ»[21].

ومما توصّل إليه في دراسته للصّورة أيضا أنّه وجدها «تحمل في خباياها حقائق شعريّة تنأى بها عن الزّخرف الشّعريّ وعن صندوق الأصباغ وعن البلاغة»[22] ولكن سرعان ما يغفل عن هذا الرأي ثم يعود ليقرّ أنّ للبلاغة دور في إنتاج الصورة[23].

ومن الّذين أولعوا بالمناهج الغربيّة وطبقوها في دراستهم للصّور علي البطل الّذي طبّق المذهب السّرياليّ في الحكم على الصّورة في الشّعر العربيّ من خلال دراسته له في الفترة الممتدّة من العصر الجاهليّ إلى غاية القرن الثّاني للهجرة، فقد رأى أنّه شعر دينيّ أسطوريّ بعيد كلّ البعد عن أيّ جمال أو خيال فنّيّ يمكن أن ينجم عنه صورة فنيّة مؤثّرة، ويذهب إلى أنّ دراسته تحاول الكشف «عن وجه للشّعر العربيّ كان محتجبا طيلة هذه الفترة الطّويلة من عمره، هو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدّينيّة والأساطير القديمة»[24].

وفي محاولة لتحديد مفهوم الصّورة فإنّه ذهب إلى الاعتبار أنها «تشكيل لغويّ،يكونها خيال فنّان من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصّور مستمدّة من الحواس إلى جانب ما لايمكن إغفاله من الصّور النّفسيّة والعقليّة، وإذا كانت لا تأتي بكثرة الصّور الحسّيّة، أو يقدّمها الشّاعر أحيانا في صور حسّيّة، ويدخل في تلوين الصّورة بهذا الفهم ما يعرف بالصّور البلاغيّة...»[25].

أما محمّد غنيمي هلال فرأى أنّ القدامى قد أخلطوا بين الصّورة والخيال مما جعل هذا الخلط يقف عائقا أمامهم لدراستها دراسة معمّقة، ثمّ تحدّث عن الصّورة في المذاهب الأدبيّة الغربيّة الكبرى، كما اعتبر أنّ نجاح أيّ دراسة عن الصّورة الأدبيّة، إنّما يتعلّق بالتّركيز على«معانيها الجماليّة، وصلتها بالخلق الفنّيّ، والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلاّ إذا نظرنا لاعتبارات التّصوير في العمل الأدبيّ بوصفه وحدة، وإلى موقف الشّاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التّصوير الشّعريّة وسائل جمال فنّيّ مصدره العمل الأدبيّ والمتآزرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشّعريّ»[26].فالصّورة بهذا المفهوم جزء من العناصر المكونة للوحدة العضويّة للقصيدة، إلى جانب التّجربة الشّعريّة والعمق والوسائط الجماليّة (البلاغيّة).

ويذهب علي علي صبيح إلى أنّ «الصّورة الأدبيّة هي التّركيب القائم على الإصابة في التّنسيق الحيّ لوسائل التّعبير الّتي ينتقيها وجود الشّاعر»[27].

وقد توسع صبيح في دراسة الصورة، فذكر[28] منابعها، الّتي حدّدها في أربعة: اللّفظ والخيال، والموسيقى، ثمّ النّظم والتّأليف، كما توصل إلى تحديد عناصرها من حجم وموقع وشكل ولون وطعم وحركة ورائحة، فهي كما نلاحظ تستجيب لكل الحواسّ، وفي الأخير بيّن خصائصها الفنّيّة من: تطابق بينها وبين التّجربة، والوحدة والانسجام والشّعور والإيحاء.

أما عبد الملك مرتاض الذي اجتهد كثيرا في إثراء النّقد الأدبيّ العربيّ الحديث بالجمع بين التّراث والحداثة، إذ امتدّ اهتمامه إلى دراسة الصّورة والّتي اعترف بوجود صعوبة في تحديد مفهومها «مع أنّنا لا نستطيع أن ندرك الصّورة، أو نتذوقها، أو نميّزها في إبداع أدبيّ ما، شعرا كان أم نثرا، إلاّ بعد أن نكون قد عرّفنا مفهوم هذه الصّورة وتحديد وظيفتها وصفتها المدلوليّة»[29].

كما لاحظ مرتاض أنّ هناك من النّقّاد من لايميّز بين: (فكرة) و(صورة) وهو إشكال قائم «حتّى في بعض الآداب الأوروبيّة الكبرى»[30]، ولكنّ هذا لم يمنعه من محاولة إعطاء تعريف

للصّورة فرأى أنّها «رسم عبقريّ لفكرة مضخّمة بالعاطفة العابقة داخل نفس الفنّان المبتكر، ولا يفترض في الصّورة إلاّ الابتكار»[31] ثم راح يحدّد ضوابطها وخصائصها قائلا: «فمن صفاتها الأساسية أنّها خلْق جديد، وإلاّ فإنّها تفقد خصائص الشّرعية والأصالة الانتمائيّة»[32].

وخلاصة ما تقدّم أنّ النّقد العربيّ تعرض في دراساته المختلفة المتقدّمة منها والمتأخرة لظاهرة التّصوير بالشّعر أو الصّورة الشّعريّة داخل النّصّ، وكلّ هذا التّناول إمّا عن طريق الإشارة العابرة أو المقتضبة (الجاحظ)، وفي أحيان أخرى بنوع من الإسهاب المعتدل (قدامة والعسكريّ) ثمّ لم يلبث أن بلغ مرحلة التّوسّع (الجرجانيّ والقرطاجنيّ) وأخيرا درجة التّعمذق (النّقد الحديث)، خاصّة مع تفتّح الأدب العربيّ بمختلف انشغالاته على الأدب الغربيّ ومذاهبه الّتي غزت الدّنيا بنظرياتها واتجاهاتها والمتوافقة أحيانا والمتناقضة في أخرى.

إنّ اقتصاري على ذكر هذه الآراء والأسماء هو من باب التمثيل لا الحصر فهناك مجهودات جبارة من قبل الكثير من الأسماء التي ألقت بظلالها على ذلك بما قدمته من دراسات، على مستوى هذه القضية، فلابد ومن باب العدل والإنصاف وقبل ذلك الاعتراف بالجميل، أن نعود إلى هذه المشاركات ونستقي منها ما نعتبره تمهيدا لعمل جاد مازال ينتظرنا في هذا المجال الإنساني النبيل، وأعني به دراسة الصورة الفنية داخل النص الأدبي.

وأبرز ما يمكن استخلاصه حول تطور مفهوم الصّورة الشعرية في النقد العربي، أنّها:

- جزء أساس وعنصر فعّال داخل النص الأدبي، فلا يمكن دراستها بمعزل عنه.
- تتولد من الألفاظ اللغوية، كما تتولّد من الصوّر البيانية، أو منهما معا.
- نتاج تفاعل قوي بين العوامل: النفسية (الذاتية)، الاجتماعية(المحيط والبيئة)، الإنسانية.
- حصيلة طبيعية ومنطقية لثقافة المبدع وإلهامه.
- عنصر نشط بإمكانه أن يستفزّ المتلقي ويؤثر فيه بشكل مباشر ودون واسطة.
- نقطة التقاء ومزج بين الأحاسيس النفسية(العواطف) والإيقاعات المختلفة (لغة، موسيقى، بلاغة).
- خلاصة صلة الحواس، خاصة منها البصر بالعالم الخارجي (الطبيعة بأنواعها: الحية، الجامدة، المجردة، الصامتة...)
- طاقة إحساسية وشعورية متفجّرة، يتولد عنها إنتاج نص أو نصوص أخرى.

- قد تكون كلية مركبة (تتشكل من مفردات مُصَوِّرة، أومن صور بيانية بلاغية) تصور مشهدا أو منظرا أو حالة شعورية مركبة، وقد تأتي جزئية صغيرة (تشكلها مفردة أو صورة بيانية منفردة)، تصوّر منظرا أو مشهدا أوحالة نفسية بسيطة.
- أسمى من أن تكون تشكيلا زخرفيا زائدا يمكن الاستغناء عنه.
- أصيلة داخل النسيج العام للنص (تتناغم مع أجزاء ومكونات النص الأخرى).
- مجمع لدلالات مختلفة: لغوية، عقلية(ذهنية)، نفسية، رمزية، اجتماعية، إنسانية...
- تحَقِّق المنص وحدته العضوية وتحفظها له، فيأتي متماسكا متكاملا لا يقبل التنافر أو الاضطراب أو التناقض.
- «الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة»[33] الخاصة بصاحبها، ليستفيد منها الآخر، وقد تنتج مبدعا أيضا.
- ليست عملا وصفيا ينقل المشهد بأمانة فحسب، بل هي تعبير إيحائي خصب عالي التصوير.

فالصّورة الشعرية إذن، إبداع شعري يترجم مخزونا مشهديا تراكمت أجزاؤه عبر فترات نفسية وزمانية متفاوتة في ذهن المبدع، ثمّ تجيء اللّحظة الحاسمة التي تتحرّر فيها وتنفجر، فتخلف وراءها لوحة زاهية بألوان اللّغة، وأصباغ البلاغة، لها إيقاع وصوت لا يدركها جمالها إلا الحسّ المرهف، فتثير في المتلقي مشاعر الإعجاب أو الاستغراب والدّهشة، فيقابلها بالرّضا والقبول أو بالرّفض والسّخط...

من مزايا النّقد الحديث فيما يتعلّق بدراسة الصّورة هو الوصول إلى التّمييز بين أنواع مختلفة للصّورة الشعرية[34] فقد توصلت دراساته إلى ملاحظة وجود شكلين لأشكال لها: **الصّورة الكليّة والصّورة الجزئيّة.**

أ- الصّورة الجزئيّة:

الصّورة الجزئيّة هي أصغر عنصر داخل الصّورة الكلّيّة، أو هي النّواة التي تنبثق عنها، ويقصد بها الصّورة المحقّقة بكلمة أو جملة ذاتي إيحاء، أو تركيب بيانيّ بلاغيّ كالتّشبيهات والاستعارات والكنايات، فهي «لها ماديتها وكثافتها ووصفها الخاص بها في مجموع العمل الأدبيّ، فهي أجزاء في ذاتها، وتنحصر كل حقيقتها وقيمتها في أنّها نموذج نتخيّل من خلاله الصّورة الحقيقيّة الّتي هي مدلوله الطّبيعيّ»[35].وقد أصاب الشّاعر حين قال[36]:

إنّما الشّــعــر ريــشــة ‏ ‏ ‏ كـــل نـفـس لهـا وتـر
إنّما الشّــعــر لــوحــة ‏ ‏ ‏ غــيـر محــدودة الصّـور

لايمكن – إذن- وفي أيّ حال من الأحوال إغفال الصّورة الجزئيّة، فلا يجب النّظرُ إلى قِصَرِ طولها وصِغَرِ حجمها، ولكنّ الّذي يجب هو النّظر إلى مدلولها وكثافتها ودورها داخل النّص الشّعريّ، وعلاقتها ببقية العناصر الشّعريّة الأخرى، يقول محمّد العيد آل خليفة مثلا[37]:

إنّ العــروبة أمّنا الكبرى الّتي ‏ ‏ ‏ في الأمّهات نظـــيرها لايـوجـد
قد أنجبتـنا كالسّيوف مواضيـا ‏ ‏ ‏ في الضّرب غضب كلّنا ومهنّـــد

استعان الشّاعر في بناء البيتين بالتّركيب البلاغيّ التّقليديّ (التّشبيه)، لكن في تلوين يتناسب وروح العصر، أي فكرة الوحدة العربيّة التي كانت ومازالت وستبقى تَنشُدها شعوبها من أقصاها إلى أقصاها، فالعروبة شُبّهت بالأمّ في حنانها وصلة رحمها واجتماع الأبناء حولها، فهي أمّ فريدة لا نظير لها، أمّا أبناؤها فهم كالسّيوف الحادّة الّتي تتصدّى لكل معتدٍ يرمي المساس بحرمتها...

فالصّورة الجزئيّة كما لاحظنا، تقوم بذاتها وتكتفي بنفسها، وهذا خلاف الصّورة الكليّة ومن ثمّ النّصّ بأكمله (كما سنرى فيما بعد)، فكلاهما يحتاجان إليها، «وفي كلّ الأحوال، فالصّورة الجزئيّة تؤدّي إلى الصّورة الكلّيّة، وهذه تؤدّي بدورها إلى البناء الكلّيّ للنّصّ الشّعريّ»[38] وهذا دليل على أهميتها ودورها داخل النّصّ الشّعريّ، ثمّ فاعليتها بيد صاحبها يحقّق بها جماليّة زائدة في إبداعه، مهما كان شكله أو جنسه أو طبيعته.

فالصّورة داخل الفضاء الشّعريّ لها حيّزها، ومساحتها الجماليّة الّتى ترسمها، ودورها في بناء الصّورة الكلّيّة ومن ثمّ البناء التّصويريّ الكلّيّ للقصيدة، مما يسمح للشّعراء من التّحكم فيها وتوظيفها فيما يخدم النّصّ الشّعريّ، ويحقّقون التّكثيف المعنويّ داخله، متراوحة بين الوضوح والغموض.

لقد حدّد لنا النّقد الحديث سمات وملامح الصّورة الجزئيّة من خلال البناءات التّصويرية: التّشبيه، الاستعارة، الكناية، تراسل الحواس، فهي من أنسب وسائل البلاغة للوصف والتّصوير.

ب- الصّورة الكلّيّة:

الصّورة الكلّيّة هي تشكيل من الصّور الجزئيّة (المشكّلة لأجزائها الدّاخلية) كلمات،جمل، تشبيهات، استعارات، كنايات... وتأتي هذه «الصّور الجزئية مجتمعة»[39] وبهذا المعنى يمكن أن تشمل النّصّ كلّه أو جزءا هامّا منه، ومن ثمّ فهي«تحتوي على أكثر من مشهد وأكثر من حالة وأكثر من مناخ»[40]. فهي بذلك من أنسب الوسائل الّتي تساهم في البناء الوصفيّ أو السّرديّ للإبداعات القصصيّة فالشّاعر في القصّة مطالب بتوفير الأجواء المناسبة للحدث القصصيّ، كما أنّه مطالب بالوصف والسّرد للنّقل الأمين للمَشاهد، وفوق هذا وذاك، هو مطالب بالتّصوير، لأنّه أشدّ تأثيرا، وأكثر تدقيقا من الوصف والسّرد لما فيهما من التّصريح، ولما فيها من الإيحاء، ف«الصّورة التّعبيريّة الإيحائيّة أقوى فنّيّا من الصّور الوصفيّة المباشرة، إذْ أنّ للإيحاء فضلا لاينكر على التّصريح»[41] فالصّورة مهما يكن هي أغنى من الكلام، يقول محمّد الأخضر السّائحيّ مثلا في قصيدته القصصيّة (**قصّة ثائر**)[42] وهو يصور أحد مشاهدها المطلعيّة:

وانحـــنى فـــوق طفـله في حنـانٍ ... ودّ لـو يستطيـعُ في المهـْد ضمّـــهْ
وأطـال التّحـديـــق في شفتـيْـه ... كـانتا تصنــعان كالورد بســمـهْ
ثمّ مـدّ الغــطاء واختـصر الموقف ... حـــتىّ لايـوقـظ الطّــفـلُ أمّـــهْ
وســرى كالخيال في غسـق اللّيل ... وفي سمــعـــه تـــردّد نـغـمـهْ
كـان في حلمه قد وعـاها ولكنْ ... أيّ سرّ فيـهـا...وأيّــة حِـكْـمـهْ
فوق هــذي الجبال تحيـا كريما ... وتَشــيـدُ العُلا وتبعـــث أمّــهْ
أبدًا لن يعود...وانسـابَ في الظّلمة ... لايرهـــبُ الزّمـان وظُـلـــمـهْ
يتحدّى الشّـتاء، والصّيـف، والجنّة ... والنّـار، والعـــدوّ، وحكمــهْ...

فالسّائحيّ في هذه الصّورة القصصيّة، يركّز على موقفٍ إنسانيٍّ تتصارع فيه العواطف: عاطفة الأبوة وعاطفة الزّوجية، ونداء الواجب والاستجابة للنداء المقدّس (الجهاد والثّورة) من أجل نيل الحرية.

يستفيق الثّائر من نومه على إثر رؤيا ساحرة، أنّه نداء الواجب، وقبل الاستجابة له، كان نداء آخر يصرخ في داخله إنّه نداء المشاعر الإنسانية النّبيلة، مختصرة في طفل صغير وزوجة، فقبْل أن يقاوم العدوّ كان عليه مقاومة عواطفه المتلاحقة التّي لا تكاد تهدأ وذلك في مشهد دراميّ مؤثّر: **انحنى، ودّ، أطال التّحديق، مدّ الغطاء.** وينتهي الموقف بانتصاره على عواطفه، ولكن مازالت هناك معركة أخرى تنتظره هي أكثر شراسة من تلك التي خاضها قبل أن يغادر...

تجاوز السّائحي في الواقع حدود الوصف الصّريح، والسّرد التّعبيريّ السّطحيّ إلى التّصوير الإيحائي، الذي مزج فيه بين الذّاتيّة والموضوعيّة وكلاهما من النّوازع الإنسانيّة، الّتي تكوِّن النّفس البشريّة، فقد اتّبع السّائحيّ التّشخيص النّفسيّ فإذا به يمْثلُ أمام عدسة العين وإذا بها لا تفوّت الفرصة فتقوم بالتقاطه في صور روْسمية[43] (سالبة) يخزّنها الدّماغ، وسرعان ما تأتي اللّغة لتمارس وظيفتها فتحْييه من جديد.

فالصّورة تمتزج بالوصف والسّرد القصصيّ، وهذا ليس عيبا، «لأنّ العنصر القصصيّ يتوافر فيه الإيحاء، وتكتسب به العواطف الذّاتيّة مظهر الموضوعيّة»[44] بخلاف الشّعر الغنائيّ الّذي تطغى فيه الذّاتية على الموضوعيّة، ويجتهد الشّاعر ويتعبُ كثيرا في الوصول إلى ذلك، لما فيه من تفلّت وهروب وزئبقيّة على مستوى اللّغة والصّور الجزئيّة... ثمّ أن الصّورة تحقّق الوحدة العضويّة للنّصّ مما يجعلها تلتقي مع القصّة في ذلك ولكنْ إذا استطاع الشّاعر أنْ يرقى بمشاهده إلى مستوى التّصوير فهذا أفضل، وإذا استطاع أن يأتي بشعره في أسلوب قصصيّ فذاك أجمل، «لأنّ العنصر القصصيّ يتوافر فيه الإيحاء، وتكتسب به العواطف الذّاتيّة مظهر الموضوعية»[45] يقول عزّ الدّين ميهوبي في ملحمته الغنائيّة عن الشّهيد محمّد العربي بن مهيدي (**الشمس والجلاّد**)[46]:

ياشهيــدًا
من رمـاد الأرض يأتي فـأَرَاهْ
وردةً في كل قلب..
نبض وشم في الجبـاهْ
آهٍ ياذاكرة الأرض..
ويا سرّ الشّفـاهْ.

فالّذي زاد المشهد الدّراميّ في هذه اللّوحة القصصيّة كثافة هو التّوظيف الأسطوريّ من خلال الإشارة إلى طائر العنقاء الّذي ينبعث من الرّماد ليجدد حياته، فكأن الشّهيد وهو يقدّم حياته فداءً للوطن وللشّعب كأنّما يمنحهما حياةً ثانيّةً فيها التّجدد والانبعاث والتّحديّ...

ومن مقتضيات هذا النّوع من الصّور هو التّكامل والتّعاضد بين أجزائها الدّاخليّة وإطارها الخارجيّ (الوحدة العضويّة)، ومن ثمّ الدّلالات الّتي تحيل إليها بإرادة من الشّاعر (المبدع) نفسه، أو بإرادة من المتلقي الّذي يملك حرية الإحالة الدّلاليّة أو سلطة التّأويل، أو باستنتاج من الدّارسين أو النّقاد، والحقيقة أنّها تجعل هؤلاء جميعا لايحسّون فيها جميعها «شيئا من التّخبّط ولا التّناقض بين ظاهرها وباطنها أوبينها وبين مدلولها»[47] فقد تضافرت فيما بينها لتشكّل صورةً حيّةً نشطةً.

ومن الملاحظات الأخرى الّتي يمكن تسجيلها هو اعتماد الشّعراء في بناء غالب صورهم على حاسّة البصر الّتي تنقل المشاهد وتخزّنها في الذّهن، أي تنقل المشهد من صورته الافتراضيّة إلى صورته الذّهنيّة، وإذا حدث وأن استعان الشّاعر في بناء تلك الصّور بالحواسّ الأخرى كالسّمع أو الشّمّ أو اللّمس، فإنّ ذلك يزيد من القوّة التّوثيقيّة للصّورة ليس في جانبها الفنّيّ فحسب بل في قيمتها الحجاجيّة وبالتّالي التّأثير في المتلقي إقناعا أو استمالة، يقول مفدي زكريا مثلا في قصيدة: (**صلوات وردة**)[48]:

رأيت وجهَكِ في المرآةِ يبسِمُ لي،	**فكدتُ أُلهِبُ بالتّقبيـل مــــرآتي**
ولاحَ طيفُكِ في كـأسِي، فأسـكرني،	**فرُتُ أَمضَـغُ بالتّحنَـانِ كاسـاتِي**
كم أرجفَ النّاس في حُبِّي، وماعلِموا	**أنّ الجزائرَ أقصَى كـلِّ غـايَـاتِي**

إنّ للفعل (**رأى**) هنا قوّة تأثيريّة كبيرة، حيث يجنح بذهن المتلقي نحو المشهد التّصويريّ وهو يتحرّك، وتنساب من خلاله جملة من الأفعال الأخرى الّتي زادته كثافة وحشْدا من الصّور المزدحمة، فكأنّها تتسابق أيّها تكون الأولى تجسيدا: (**يبسِم، كدتُ أُلهِبُ، لاحَ، أسكرني، رُحتُ أَمضَغُ، أرجفَ، ماعلِموا**) وهي أفعال موزّعة بين الشّاعر والطّيف والنّاس، فراح كلّ طرف يحاول فرض نفسه في صورة متداخلة الاتّجاهات.

كما أدّى حرفا العطف:(**الفاء، الواو**) دورا جليلا في تماسك الأبيات من حيث اللّفظُ والمعنى والسّياقُ، وتوالي الحدث التّصويريّ الّذي رسمه الشّاعر.

ومن جانب آخر فإنّه من غير الممكن أن نفهم الشّعر خارج اللّغة، كما لا يمكن أن نقرأ صوره خارجها، فمن اللّغة انطلق وإليها يعود مهما ابتعد، فالصّورة الشّعريّة تتوزّع أجزاؤها اللّغويّة بين الشّاعر والمتلقي، لأنّ اللّغة هي الوسيلة الوحيدة الّتي تنجح بها عملية التّواصل ويحدث بسببها التّفاعل بين المبدع (المرسِل) والمتلقي (المرسَل إليه).

إنّ دراسة الصّورة عند أيّ شاعر أو مبدع، ليست بالأمر السّهل الهيّن كما أنّها ليست بالمستعصيّة، لأنّنا مهما تعمّقنا فيها بالتّحليل، وأسهبنا بالشّرح والتّفصيل، فالفضاء الّذي تجري فيه تفاصيل هذه الصّورة هو فضاء نفسيّ ذهنيّ مجرّد، فهي بذلك قد تلهينا عن دراسة بقية العناصر والمكوّنات الشّعريّة الأخرى «إنّ الصّورة تعبير عن نفسيّة الشّاعر وأنّها تشبه الصّور الّتي تترائى في الأحلام...(ثمّ) إنّ دراسة الصّورة مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظّاهريّ للقصيدة، ذلك لأنّ الصّورة وهي جميع الأشكال المجازيّة، إنّما تكون من عمل القوّة الخالقة، فالاتّجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشّعر»[49]، ومع ذلك لن ندرك مرمى صاحبها، إضافة إلى اختلاف النّظرة إليها من شخص إلى آخر، فقد تثير إعجاب أحدنا فيبالغ في الإطراء، وقد تثير اشمئزاز غيرنا فيمعن في التّحقير والازدراء، وهذا دليل على تفاوت الذّوق الفنّي من شخص إلى آخر.يقول فاتح علاّق في قصيدته: (**إيمان**)[50]:

النّـــور بين جوانحي انسكبـا	**فاجتاح نفسي جدولا سـربا**
غنّى أساريري بمهـــجتـــه	**حتّى تـولّى الظّلّ منتــحبا**
فإذا فؤادي روضـــه أنف	**لا تعـرف من بهجة جدبا**
أنواؤهـا الأضـواء مرسـلـة	**خصلات إشعاعاتها ذهـبا**

الجوّ النّفسيّ السّائد في هذا المشهد الصّوفي النّقيّ، فرضته الحالة الشّعوريّة مصحوبة بتدفّق كثيف للموقف الشّعري المنطلق من تجربة حضوريّة شعوريّة صادقة، فالشّاعر هنا، لم يعبر عن مكنوناته وخلجاته لوحده فحسب بل عبّر عن مكنونات وخلجات الإنسان في بعده الحقيقيّ لا

الرّمزيّ، لأنّ هذه الكوامن هي أحاسيس ومشاعر يشترك فيها جميع البشر، فكأنّه رحم بينهم دون استثناء...

ومن الأمور التي لايمكن إغفالها أو غضّ الطرف عنها هي الصّلة بين الصّورة في هيأتها العامّة وبين الجانب الإنسانيّ للشّعريّة أو الأدبيّة، فالصّورة تركّز على الموقف الإنسانيّ الّذي تتصارع فيه العواطف ونداءات الواجب، عواطف الأبوّة وعواطف الزّوجيّة، والاستجابة للنّداء المقدّس (الجهاد والثّورة) من أجل نيل الحريّة والتّضحيّة في سبيل تكسير قيود الرّق والاستعباد، والنّضال من أجل نيل الإنسان حقوقه...يقول مصطفى محمد الغماري في قصيدة (**عبير النّصر**)[51]:

سلِ المجد عن ماضٍ به انتكس الدّجى	**سل الأمس عنا ما على سائل عـذر**
وسل قمة الأوراس كم دمـدم الأسى	**بأرضي... وهـل أجداه فيلقه المجر**
طـلعنا عليـــهم طلـعة يعـرفـونـها	**إذا انتسبت فالعرب آبـاؤها السّمر**
فذابـوا كـما ذاب الجليد على الضّـحى	**ودكّوا كما يهـوي على سفحه الصّخر**
تحـدّى صمــودي ألف ليل مـدجج	**تخمّـر فيه الحـقـد واحتـدم الغدر**
ليغـرس فـي بستـان ألف شــوكــة	**وقـاح...ويدمى خطونا اللّهب المــرّ**
يموج كما الـرّعـد العـصـوف وينثـني	**وفي كفّـه نار... وفي هـدبــه جمـر**

ينقل الشّاعر من خلال هذه الصّور المتتاليّة البطولات المعجزة الّتي أتى بها الشّعب الجزائري وهو يقاوم المحتلّ الفرنسيّ ليفكّ قيده ويحرّر نفسه ويطّهر وطنه... مستحضرا خلالها أجواء النّخوة العربيّة وبطولاتها:(**دمدم، فيلقه المجر، طلعنا، آباؤها السّمر، دكّوا، مدجّج، تخمّر، احتدم**) مظهرا إيّاها في مشاهد متجدّدة (**سل قمّة الأوراس، بأرضي، تحدّى صمودي، ليغرس في بستاننا**) وهذا التّزاوج في التّعبير اللّغوي(اللّفظيّ) يؤدّي بالضّرورة إلى التّزاوج في التّصوير المعنويّ، ومن ثمّ يحيل على التّكثيف الدّلالي الّذي ينعكس بالثّراء المشهدي للصّورة موسّعا إطارها مخترقا حدود الخيال.

يتحرّك التّفعيل الخياليّ منذ البداية مستفزّا المتلقي من خلال الصّور التّشبيهيّة (**فذابوا كما ذاب الجليد، ودكّوا كما يهوي على سفحه الصّخر**) أو الاستعاريّة(**سل المجد، سل الأمس، دمدم**

الأسى، تخمّر فيه الحقد، يموج كما الرّعد)أو الكنائيّة (**ليغرس في بستـانتا ألف شوكة**) أو المجازيّة (**وسلْ قمة الأوراس**)، وهي صور وإن تجلّت- غالبا- في تركيب قديم لكنّها استجابت للوظيفة الجماليّة الّتي رسمها الشّاعر للثّورة الجزائريّة المجيدة.

تحقّقُ الصّورة في جانبها الفنّيّ الوَحدة العضويّة للقصيدة، وتحفظ لها تماسكها، خاصّة في الشّعر القصصيّ أو ما أخذ شكله، لأنّ «الشّعر الوجدانيّ متى كان ذا طابع قصصيّ كانت الوحدة العضويّة فيه أظهر»[52] ثمّ أنّ «القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنّيّا تامّا، يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيّرت النّسبة أخلّ ذلك بوحدة الصّنعة وأفسدها»[53] وهي وحدة تتحقّق بتجانس واندماج الأفكار والعواطف والأحاسيس والرّؤى والخيال، يقول عمار بن زايد في قصيدة (**أشواق تبرعم في الطّاهير**)[54]:

كم في الفؤاد من الأشـــواق والأرق   فليس القلب في الطّـاهير كالشّـفـق
إنّي أسيـــر بعيـــنيهـا وما بـــيدي   غير الوافي وبعض الحـبر والورق
نزلت فيها وشمـس العصـر في خجـل   والبحر هيـمان والجنّـات في ألـق
والغصـــن قيثارة والرّيـــح عازفة   والزّهر يفــتر مـزهوّا من العبــق
والأرض تبدي من الأسرار ملحمـة   والأفـق يلقي نجوم المجد في الحـزق
فمال عــــقلي إلى قلــبي وقال له: إنّي غــريق هــوى ياقلب فاحترق
فردّ قلـــبي ونار الحــبّ تأكـــله   هيهات يا عقل أن تقـوى على الغرق
أنا الّذي مـن عصاي البحــر منقسـم   والضّـوء ينمو مـن الأضـواء والغسـق
والصّحـو لو يرتقي نبـــضا عـلى فنني   يمسي نخيلا وفيــه التّــمر كالغـدق

لقد حظيت (الطّاهير) بهذه الأجواء المستعارة من الطّبيعة الأندلسيّة الخلاّبة السّاحرة والّتي كانت مصدر إلهام لكثير من الشّعراء قديما وحديثا فنظموا فيها غرر القصائد وأروَعها.

فتلك الأجواء في بُعديها الزّمانيّ (العصر ثم اللّيل) والمكانيّ (مدينة الطّاهير) حقّقت للقصيدة وحدتها العضويّة من خلال تسلسل الأحداث: (**إنّي أسير بعينيها، نزلت فيها**) أو من خلال المشاهد الشّاعريّة المتمثّلة في الظّواهر الطّبيعيّة أو الكونيّة: (**شمس العصر، البحر هيمان، الجنّات في ألق، الغصن قيثارة، الرّيح عازفة، الزّهر يفترّ، الأرض تبدي من الأسرار، الأفق يلقي**

نجوم المجد في الحزق) أو من خلال المشاعر والأحاسيس النّفسيّة الفيّاضة: (**كم في الفؤاد من الأشواق والأرق، إنّي غريق هوى، نار الحبّ تأكله**) أو من خلال الحوار: (**فمال عقلي إلى قلبي وقال له، فردّ قلبي**)... وممّا زاد المشهد تحركا وفيضا ذلك التّناص القرآنيّ الجميل الذي وُظّف ببراعة فائقة: (**أنا الّذي من عصاي البحر منقسم**) فهو استحضار لتلك القوّة الإلهيّة الخارقة الّتي أعانت نبيّ الله موسى - عليه السّلام- وأتباعه في النّجاة من فرعون وجنوده والخلاص منهم.

فتسلسل الأحداث ونموّها(سردا وحوارا) وتنوّع الفيض الجماليّ والنّفسيّ وكذا المعجم الفنّيّ سواء على مستوى الصّورة في هيأتها المرئيّة أو المتخيّلة يسهم إلى حدّ بعيد في تماسك أجزاء القصيدة وفي الحفاظ على وحدتها العضويّة، خاصّة إذا تحقّقت الوحدات الأخرى: النّفسيّة، الموضوعيّة، البيئيّة أي:وحدتا الزّمان والمكان.

وخلاصة القول، فإنّ أهمّ ما يمكن استنتاجه والوقوف عليه من خلال دراستنا للصورة الفنّية عموما هو: أنّها **من ألزم عناصر الشّعر للشّعر**، فهي كيان قائم عليها منذ أن وُجد وما زال إلى يوم النّاس هذا، وبناء على ذلك فهو باق على ذلك الدّيْدن مادام هناك من هو قائم عليه بالإبداع أو من هو متصدّ له بالبحث أو الدّراسة.

الهوامش:

[1] - الحيوان: الجاحظ، تحقيق: يحي الشامي، دار مكتبة الهلال، ط2، 1990، المجلد:1، ص:408.

[2] - الصورة الفنية معيارا نقديا، عبد الإله الصّائغ، دار القائدي، ليبيا، ص:170

[3] - نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق:عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية، بيروت، ص:65.

[4] - المرجع نفسه، ص:65، 66.

[5] - كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1: 1401 هـ،1981، ج:2، ص:19.

[6] - المرجع نفسه، ص:73.

[7] - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1402هـ،1981 ص:508.

[8] - عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: هـ.ريتر، مطبعة وزارة المعارف، ط:1951،2، ص:41.

[9] - أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق:هـ.ريتر، مطبعة وزارة المعارف، ط:2، 1951، ص: 101.

[10] - المرجع نفسه، ص:252.

[11] - الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.ص:54.

[12] - منهاج البلغاء:حازم القرطاجني، تحقيق: الحمد الحبي الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،1981، ص:89.

[13] - المرجع نفسه، ص:18.

[14] - الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.ص:07.

[15] - ظهرت في لندن مدرسة حملت اسم:**التصويرية** (***Imagism***) أسسها الشاعر:**إزرا باوند**، (***Izra Pound***) عام 1912، وضمّت شعراء من إنكلترا والولايات المتحدة، وقد اعتبر الشاعر:**ت.ي.هولم** (***T.H.Hulm***) الأب الحقيقي لها، وقد تميزت بمبادئها الصارمة والنقد المتشدد.يُنظر، تفاصيل ذلك كله في: المصطلح في الأدب الغربي، ناصر الحاني، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1968.ص:31 وما بعدها.

[16] - طبعت هذه الدراسة أول مرّة سنة 1958م.

[17] - الصورة الأدبية مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981 ص:9.

[18] - يُنظر: المرجع نفسه، ص: 9.

[19] - المرجع نفسه، ص:8.

[20] - المرجع نفسه، ص:152.

[21] - الصورة الفنية في الشعر الجاهلي على ضوء النقد الحديث: نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ط2، 1982. ص:8.

[22] المرجع نفسه، ص:5.

[23] - يُنظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي على ضوء النقد الحديث، ص:13.

[24] - الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري: علي البطل،دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص:8.

[25] - المرجع نفسه، ص:30.

[26] - النقد الأدبي الحديث: غنيمي هلال،دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص:387.

[27] - الصورة الأدبية تأريخ ونقد، علي علي صبيح، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ص:149.

[28] - يُنظر: البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرّومي: علي علي صبيح، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط2، 1996، ص:29.

[29] - الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث:عبد الملك مرتاض، آمال ع:55، ص:30.

[30] - المرجع نفسه، ص:30.

[31] - المرجع نفسه، ص:30.

[32] - المرجع نفسه، ص:30.

[33] - تاريخ النقد الأدبي عند العرب:إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1986، ص:442.

[34] - مازالت الدراسات النّقدية تبحث في أشكالها وربما تصل بها إلى أنواع عديدة.أنظر مثلا: النص الأدبي من أين؟وإلى أين؟عبد المالك مرتاض.

[35] - النقد الأدبي الحديث: غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط1، 1982. ص:440.

[36] - البيتان لمحمّد العيد آل خليفة، يُنظر: شاعر الجزائر محمّد العيد آل خليفة: أبو القاسم سعد الله، الدّار العربية للكتّاب، طرابلس، ليبيا، المؤسسة الوطنية للكتّاب، الجزائر، ط3، 1984، ص:122.

[37] - شاعر الجزائر محمّد العيد آل خليفة: أبو القاسم سعد الله، الدّار العربية للكتّاب، طرابلس، ليبيا، المؤسسة الوطنية للكتّاب، الجزائر، ط3، 1984، ص:52.

[38] - قراءة في مصطلحي الصورة الفني: عبد الله خلف العساف، صحيفة الوطن السعودية، ع:1488، السنة الخامسة.

[39] - المرجع نفسه.

[40] - المرجع نفسه.

[41] - النقد الأدبي الحديث: غنيمي هلال، ص:451.

[42] - همسات وصرخات، ص:13.

[43] - هو الشّريط التّصويري المحمّض (البلاستيكي) الذي يوضع داخل آلة التّصوير وتثبت عليه الصّوّر الملتقطة.

[44] - النقد الأدبي الحديث: غنيمي هلال، ص:454.

[45] - المرجع نفسه، ص:454.

[46] - الشمس والجلاد: دار أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1998 ،ص:96.

[47] - دراسات في الشعر العربي المعاصر: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة ط5 ص:244.

[48] - أمجادنا تتكلّم وقصائد أخرى، جمع وتحقيق: مصطفى بن الحاج بكير حمّودة، مؤسسة مفدي زكريا والوكالة الوطنية للاتّصال والنّشر والإشهار، الجزائر، ط1، 2003، ص:161.

[49] - فن الشعر:إحسان عباس، ص:238، (بتصرف طفيف).

[50] - آيات من كتاب السّهو، وزارة الاتّصال والثّقافة، الجزائر، ص:96.

[51] - مجلة الثّقافة، الجزائر، السنة الرّابعة، عدد:22، رجب/شعبان 1394، أوت سبتمبر1974، ص:133.

[52] - النقد الأدبي الحديث: غنيمي هلال، ص: 454.

[53] - الديوان: العقاد، المازني، مكتبة السعادة، القاهرة، ط2، 1921 ج:2، ص:45.

[54] - مجلة الرّؤيا، اتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، السنة الثّالثة، عدد:5، 1984، ص: 42.