Issn:2437-0967 مجلة اللغة الوظيفية
المجلد8،العدد2
2021

نظرية التصوير الفني بين الموروث البلاغي والنقد الأدبي الحديث
دراسة في الخصائص والأنساق النصية للقرآن الكريم

The theory of artistic depiction between rhetorical tradition and the modern criticism
Study of characteristics and textual formats in the holy quran

د.أحمد مداني*(1)
جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر
البريد الإلكتروني:a.madani@univ-chlef.dz

تاريخ الإرسال:.2021/07/23	تاريخ القبول:2021/12/13	تاريخ النشر:2021/12/28

الملخص:

يعرض هذا البحث مسألة من مباحث جمالية الأسلوب في التعبير، لا سيما التعبير القرآني ، وهو التصوير الفني الذي كان يحس به النقاد القدامى عند المفاضلة بين الشعراء، لكنهم لم يذكروه عند إصدارهم للأحكام النقدية ، كما لمح إليه البلاغيون واقتربوا من معناه دون أن يكتشفوه، فلما كان العصر الحديث، بدأت ملامحه تظهر في دراسات نقاد الأدبي العربي الحديث، باسم الصورة الفنية أحيانا وباسم الصورة الشعرية أحيانا أخرى، ضمن تلك الآراء النقدية التي كانت تحاول التجديد في علم البلاغة ، واعتبار هذا التجديد ضرورة يدعو إليها التطور اللغوي في التعبير و الأسلوب، وتدعو إلى إسقاطه على أساليب النص الأدبي ، ومن هذه المفاهيم ظهر مصطلح التصوير الفني في أبحاث سيد قطب الذي نقل دراسة هذا المصطلح ، من مجال التنظير إلى حيز التطبيق على النص القرآني ، واعنبرهذا المصطلح مصطلحا يمثل جانبا من جوانب الإعجاز البياني ، فأعطاه بذلك مفاهيم أكثر وضوحا، وأبعادا دلالية أشد عمقا ، وبهذا أصبح في منظوره النقدي نقلة نوعيةفي مجال الأسلوب، كاد الجرجاني أن يصل إليه لولا انشغاله بمسألة النظم ، لذا فهذا البحث يروم ربط هذا المصطلح النقدي بجذوره في

* د.أحمد مداني

الموروث البلاغي، وذكر المفاهيم والخصائص والتطبيقات المتعلقة به في النقد الحديث، لاسيما تلك التطبيقات التي أسقطت على القرآن الكريم.

الكلمات المفتاحية:

التحكيم الدولي، تنفيذ الأحكام، النظام العام

الملخص باللغة الأجنبية :

Abstract :
This article represents an issue of the aesthetic style in expression, which is the artistic depiction that the ancient critics felt when comparing the poets, but didn't mention it. When it was the modern era, its features began to appear in the studies of critics of modern Arabic literature, sometimes called artistic figure and lately, poetic or artistic depiction in the research of Sayyid Qutb who transferred the study of tis term from theorizing to application on the Qur'anic text as a term that represents an aspect of "challenge" (which is considered as miraculous).Also, the critics considered it a qualitative leap in the field of style. AL-Jorjani would have almost reached it; had not been for his preoccupation with coherence. So this article aims to link this critical term with its roots in the rhetorical tradition and mention the concepts, characteristics and applications related to it in modern criticism, especially those applications that projected on the holy Quran.

Keywords
Artistic depiction ,Artistic Figure, Modern criticism, Rhetorical tradition, Aspect of "challenge", The Qur'anic text

مقدمة:

حين انبلج فجر العصر الحديث وامتدت أسباب المدنية الحديثة إلى البلاد العربية عامة، ظهر لفيف من النقاد في أدبنا العربي الحديث، ممن كان لهم اطلاع واسع على التراث اللساني والنقدي، وعلى أهم القضايا البلاغية والمسائل النقدية التي أثارها علماء العربية قديما،وكان من بين تلك المسائل التي لفتت انتباه هؤلاء النقاد المحدثين،مسألة الصورة الفنية أو التصوير الفني في اللساني العربي شعرا ونثرا، وقد كان الباعث على هذا الاهتمام هو مسألة الإعجاز البياني في القرآن الكريم، فقد ورد فيه مجازات توحي بمعان تتجاوز الصور البيانية المعروفة في علم البلاغة، وتلك المعاني تحيل على خيال واسع وحركة تؤديها الألفاظ بقيمها التعبيرية التي تلقي ظلالها على النص، فتصبح ذات تأثير نفسي على شعور القارئ، فيتفاعل مع النص وله إحساس ووجدان يجعله يتمثل المعنى ،فيتراءى له في صورة فنية تعبيرية، هي أعمق في الإبلاغ مما تدل عليه الدلالة الظاهرة للألفاظ،وكل ذلك يحدث مع جرس الكلمات وإيقاع العبارات المناسبة للسياق الذي من أجله كان هذا النص، فيظهر التعبير القرآني بهذه العناصر على أحسن صورة معبرة.

هذه العناصر مجتمعة هي ما اصطلح عليه عند النقاد بالتصوير الفني ،ولاريب أن أرقى نص يمثل جمالية التصوير هو النص القرآني، الذي يتخذ من التصوير وسيلة للإعجاز الأسلوبي، بل يعتمد

عليه باعتباره أفضل أداة للأسلوب، وذلك لأجل أن يعطى المعنى ظلالا أوسع مما تقتضيه اللغة وحدها، ومن هنا لم يتخذ التصوير الفني مفهوما نقديا وبلاغيا فحسب ، بل صار نظرية نقدية حديثة، لا تقل أهمية عن نظرية النظم عند البلاغين.

استنادا إلى هذا السياق، يمكن طرح الإشكال الآتي: ماهو منظور الموروث البلاغي القديم والنقد الأدبي الحديث إلى التصوير الفني؟ وماهي تمظهراته في النص القرآني؟

كل هذه الإشكالات نسعى إلى الوقوف عليها، تنظيرا وتطبيقا على امتداد صفحات هذا البحث.

يجب أن تحتوي مقدمة المقال على تمهيد مناسب للموضوع، ثم طرح لإشكالية البحث ووضع الفرضيات المناسبة، بالإضافة إلى تحديد أهداف البحث ومنهجيته.

2. مفاهيم حول نظرية التصوير

عند استقراء مصطلح "التصوير الفني" في مجال النقد الأدبي، وبمنهج تاريخي دياكروني (Diachronique)، نجده بدأ بمصطلح الصورة، أو ما ذكر عند النقاد –لاسيما المحدثين منهم– باسم الصورة الشعرية تارة والصورة الأدبية تارة أخرى، ووجود هذه المصطلحات بين النقاد على اختلافاتهم نذير بظهور مفهوم التصوير، لذا نجد نظرة النقاد لهذا اللفظ، مشحونة بدلالات ومعان عميقة، فقد عرفت الصورة بأنها " في أبسط وصف لها تعبير عن حالة أو حدث بأجزائها أو مظاهرها المحسوسة، هي لوحة مؤلفة من كلمات أو مقطوعة وصفية في الظاهر، لكنها في التعبير الشعري، توحي بأكثر من الظاهر، ترتكز على طاقتها الإيحائية فهي ذات جمال ذاتي، تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من عناصر حسية، وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع ،لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجو والعاطفة(غريب، 1971، صفحة 191)"، وهي بهذا تستهدف مواطن الجمال اللغوي للأسلوب المستعمل في النص الأدبي، وهي بذلك خلعت على أصول البلاغة والنقد القديمين، لبوسا حديثا جديدا، دفع أعلام النقد الحديث إلى الاهتمام بها، كما أنها "أولا وقبل كل شيء هي البحث عن الجدة التي تستمد ألقها من الينابيع النقدية الأصيلة، ومن ثم تغدو أهلا لإضافة خطوط عصرية إلى التلوين البلاغي النقدي"(الداية، 1990، صفحة 130)، وإذا كانت الصورة بهذه الأهمية لدى النقاد، حيث اعتبروها إضافة حقيقية ومصطلحا جديدا ساهم في تحديد الدرس البلاغي، ومنحه روحا جديدة، تناسب العصر الحديث وتوائم ما طرأ على لغة الأدباء والنقد من تغير، فصارت بذلك الصورة بالنسبة للشعراء وكتاب الأدب الحديث، عبارة عن مصطلح مشحون شحنا قويا، يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط ألوان، حركة ،ظلال، تحمل تضاعيفها فكرة وعاطفة، أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس من الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلا منسجما"(غريب، 1971، الصفحات 192–193)، من هنا يمكن القول إن النقد

الأدبي طفق يسعى إلى معرفة كنه الصورة، وبدأ يتحسس عناصرها المكونة لها، التي لا يمكن أن تقوم الصورة إلا بها، الشيء الذي دفع بكثير من النقاد أن يدركوا " أنها مجموعة من العناصر المحسوسة التي ينطوي عليها الكلام وتحوي أكثر ما تحمله من تضاعيف المعنى الظاهر، وأنها تنحصر في جانبين، هما الجانب الحسي المرتكز على الفكرة والعاطفة والمشاهدة، والجانب الإيحائي الذي يضفي على الشكل أكثر من تفسيره الظاهري"(الصغير م.، 1981، صفحة 30).

وقد وجد النقد الأدبي الحديث ضالته في مصطلح الصورة، إذ جعل الفكر النقدي لدى النقاد يتفتق وهو يتأمل النص الشعري أو النثري، فيرى فيه جوهر العبارة لا شكلها، وروح اللفظ لا مادته، ووحي المعنى لا ظاهره، وبذلك أغرم النقاد بإسقاط مفاهيم الصورة على النصوص الأدبية للوصول إلى الظلال التي توحي بها التعابير، وهم في خضم هذا الإسقاط، يستعملون مصطلحات متباينة للصورة، لكن تباينهم هذا، تباين يدل على التنوع لا على الاختلاف، وذلك أن منهم من سماها الصورة الفنية، ومنهم من دعاها باسم الصورة الأدبية، وآخرون وسموها بالصورة البلاغية، وهذا اختلاف في صوغ المصطلح ينبئ على اختلاف الخلفية التعليمية المذهبية لكل فريق، فإذا وسموها بالصورة الشعرية ،فهي "بمعناها العام المرادف للأسلوب والتعبير والصياغة والنظم عالية الطبقة في البلاغة، لما تحتوي عليه من مراعاة لأصول النظم العربي، وأسرار بلاغته، ومن مراعاة الصيغة الفنية في شعره...كالطباق والجناس والتشبيه والاستعارة والكناية...وغير ذلك"(أبو،علي، 1983، الصفحات 268-269).

وهي بهذا المفهوم فإن لها وشائج تقربها بالمباحث التي تعتمد عليها البلاغة العربية، مما يدل على أنها جامعة لمفاهيم شتى ، بعضها يتصل بالصياغة اللغوية، واستعمالاتها في سياق الكلام، وبعضها له قرابة بالأسلوب وما يتعلق من تعابير وقيم تعبيرية، تجعلها من الأساليب المستعملة لغة عالية، أو أدبا سامقا، ينأى بنظمه المتميز عن الأساليب المعتادة في كلام العامة من الناس، ومن أجل هذه الوليحة التي اتخذتها الصورة الشعرية بين مسائل علم البلاغة وعلم الأسلوب، يتسائل إحسان عباس في كتابه " فن الشعر" عن الصورة الشعرية، هل تصلح أساسا للنقد؟ كما أن غنيمي هلال(1387هـ، 1968م)، كانت له عدة دراسات نقدية نشرت لمجلة "المجلة"، تحت عنوان " الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية، وأثرها في نقدنا الحديث"(فهمي، دت، الصفحات 202-203)، وإذا كان بعض النقاد اعتمدوا على وسم الصورة بالصورة الشعرية، فإن هناك ثلة منهم وسموها بالصورة الأدبية، ومنهم الباحث أحمد الشايب، حيث عنت له كوسيلة فنية تساهم في تهييج جمالية الشعور المرهف، والعاطفة الجياشة لدى القارئ، ومن بين ما قاله في ذلك" وهذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه أو سامعيه، تدعى الصورة الأدبية"(الشايب، 1962، صفحة 24).

وإذا كان للصورة الشعرية اعتبارها المتمثل في النفاذ إلى بصيرة القارئ، فإن الصورة الأدبية لها طرائق أخرى تصل بها القارئ، تتمحور حول النسق والخيال الذي يلقي بظلاله على النص كله، خاصة على الألفاظ التي توحي بمعان تنوء الكلمات بحملها، وبهذه المعطيات الفنية فإن من النقاد من رام ضبط الصورة الأدبية بتعريف جامع يقتضي أنه مهما تعددت عناصرها "فالصورة الأدبية من أبسط تعريفاتها، تجسيم لمنظر حسي أو مشهد خيالي، يتخذ اللفظ أداة له، ولا ينبغي أن يكون التجسيم وحده هو كل شيء في الصورة الأدبية، فهناك اللون والظل والإيحاء والإطار ،وكلها عوامل لها قيمتها في تشكيل الصورة وتقويمها"(فهمي، دت، صفحة 22).

وعندما يتأمل الباحث هذا التعريف، ويمعن حاسته النقدية فيه، يجد أن العناصر المكونة للصورة الأدبية من تجسيم وخيال ولفظ وإيحاء وغيرها ،لا تعدو أن تكون هي العناصر نفسها التي قال بها أنصار الصورة الفنية أو الشعرية، ومن ثم يمكن القول إن هذه العناصر مجتمعة في الصورتين الفنية والأدبية ،لا يمكن أن تنحصر في نوع واحد منها بل تكون في هذه وتلك على حد سواء.

وعلى الرغم من التشابه في المكونات بين الصورة الفنية والأدبية إلا أن من النقاد من أطلق على الصورتين مصطلح الصورة البلاغية، ومرد ذلك هو غلبة الجانب البلاغي لديهم في دراسة وتحليل النص الأدبي أو الحكم عليه، ومن أنصار هذا المصطلح محمد بركات حمدي أبو علي حين قال: "نعني بالصورة البلاغية منهجها، أو دائرة بحثها، أو منهج درسها وغايتها أو جوانب الدرس البلاغي وأصوله وفائدته وتصوره"(أبوعلي، 1983، صفحة 10).

لكن الناقد الحصيف الذي تغوص مكلته في دلالات ما أختلف فيه من المسميات الثلاث التي وردت عليها الصورة، يجدها ذات محتوى واحد، تجتمع فيها عناصر متشابهة ،كلها تخدم الأسلوب والصياغة الجمالية، لذا فإن الصورة البلاغية تسمية تراثية قديمة، بينما الصورة الفنية والأدبية من إفرازات النقد الأدبي الحديث، وعلى كل حال يمكن للنقاد الجمع بينهما، كما ذهب الى ذلك غير واحد منهم بقوله "ينطوي تحت الصورة الحديثة المصطلحات البلاغية التي تكتسي التجربة الشعورية، وتحمل هواتف صاحب الأثر الأدبي، وتخدم من يسمع ذلك الأثر الأدبي، قراءة ونقدا أو تفسيرا"(أبو،علي، 1983، صفحة 189).

وعلى سبيل الإجمال يمكن القول إن كل قول ورد في تعريف الصورة، إنما يتباين مع الآخر من حيث المصطلح فقط، أما مفهومه فلا تجده يزيد على فحوى كل نوع من الصورة التي أشرنا إليه آنفا، و"أنها تتلخص في التكامل والإيحاء أو الظل والترابط والإطار(فهمي، دت، صفحة 207)".

وإذا أردنا الترجيح بين الصور الثلاث، الصورة الفنية والأدبية والبلاغية، عن أيها تصلح أن تكون أكثر مهادا لنظرية التصوير الفني ، أو أصلا انطلق منه نقاد الأدب الحديث في استخلاص عناصر التصوير الفني ،وتلك العناصر حين تجتمع تكون أقرب ما تكون الى رسم فني، ولا تتحقق هذه العلاقة الحميمة بين علم النقد وفن الرسم، إلا في سبيل واحدة، وتلك السبيل لا يجدها الناقد إلا في الصورة الشعرية أو الصورة الفنية، وبهذا تكون الصورة الشعرية أو الفنية، هي أولى المصطلحات باحتواء مفهوم التصوير الفني واحتضانه.

إذن من النقاد من يعتبر أن وجود الصورة الشعرية هو أهم ما يساهم في بناء النص الأدبي، فيقول "إن فضل الصورة الشعرية دائما هو تمكين المعنى من النفس، لأن غاية الكلام البليغ من نثر أو شعر، إنما هي التأثير ، والصورة الشعرية لما فيها من تحليل للمعنى وتعليله كافية في تحقيق غاية البيان"(مبارك، 1936، الصفحات 70-71).

واذا كان هذا القول يرى أن فضل الصورة الشعرية يكمن في اعتبارها دافعا أساسيا، يستعان به في عملية تحليل المعنى والوصول إلى الغاية التي هي البيان، فإن من النقاد من يذهب أكثر من ذلك ،وهو أنه اعتبر الصورة الشعرية أساسا نقديا يؤوب إليه الناقد حتى يستدل على وجود مذهب اصطلح عليه بالمذهب التصويري الذي يستطيع في نظر أصحاب هذا الاتجاه النقدي "أن يتلافى عيوب المذاهب النقدية الأخرى التي تحكم الذوق وحده، أو التي تشرح العمل من الناحية النفسية، دون محاولة التذوق، ويرى فيه أيضا إجابة على سؤال طالما أثير حول النقد وبين العلم والفن، حتى نحاول تطبيق الأسس العلمية لفن آخر هو فن الرسم ، لما بينه وبين الصورة الشعرية من صلات جوهرية"(فهمي، دت، صفحة 203).

وعلى الرغم من وجاهة هذا الحكم النقدي تجاه الصورة الشعرية والدعوة الى أفضلية هذا المصطلح، إلا أن هناك نفرا من النقاد قالوا بمصطلح الصورة الفنية، وربما ادعوا انعقاد الإجماع النقدي على استعمالها بهذا الاسم "والمسألة التي تكاد تكون موضع إجماع في الدراسات النقدية الحديثة –على تباين آرائها الشديدة– هي أن الصورة بالمفهوم الفني لها، تعني أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن، شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن(الرباعي، 1979، صفحة 42)".

وربما كان ميل هذا الفريق من النقاد الى استعمال الصورة الفنية دون الصورة الشعرية ،هو قرب مصطلحها من مصطلح التصوير الفني من حيث اللفظ ودلالته التي توحي بالترابط الوثيق، كما أن الصورة الفنية تشير الى احتضانها الفنون الإنسانية الأخرى كالرسم وغيره، بينما الصورة الشعرية لايمنح لفظها هذه الظلال الدلالية.

ويبدو لأي باحث بعد هذه التعريفات، والمفاهيم الخاصة بالصورة الأدبية أو الفنية أو البلاغية، أنها ساهمت في إرساء مصلطح التصوير الفني، الذي يسميه بعض نقاد العصر الحديث بنظرية التصوير الفني، فهل يمكن أن يدخل هذا المصطلح تحت مفهوم النظرية؟

3. نظرية التصوير الفني

لقد اعترى مصطلح نظرية التصوير الفني ما يعتري سائر النظريات، من اختلاف حول قبولها أو اعتبارها نظرية ،وهذا يعود في غالب الأحيان إلى أن كل مصطلح يظهر من أي ميدان علمي أو فني إلا ويخضع للسنن الكونية للتطور، فيظهر ثم يتطور ثم يرسخ معناه وتظهر أسسه أخيرا، ومصطلح نظرية التصوير الفني لما كان جديدا ، ربما ارتأى بعض النقاد عدم التسليم بأنه نظرية ،وكي يتم الحكم على أن التصوير الفني نظرية ،كان لزاما أن نشير إلى أن النظرية تطلق على "جملة تصورات مؤلفة تأليفا عقليا، تهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات"(وهبة، 1974، صفحة 569).

وإذا أمعنا النظر في هذا التعريف ، نجده ينطق بشيء من الصحة على نظرية التصوير، كما أن بعضهم ربطها بالجانب العلمي الصرف، قائلا: "هو فرض علمي يمثل الحالة الراهنة للعلم، ويشر الى النتيجة التي تنتهي عندها جهود العلماء أجمعين في حقبة معينة من الزمن"(وهبة، 1974، صفحة 11).

ونحن في مجال النقد الأدبي لا يمكن أن ندرج المصطلحات النقدية تحت المعطيات العلمية المسلم بها، لأن النقد الأدبي يشتغل على مادة الأدب، والأدب لا يأخذ صيغة القوانين الحتمية للعلم وبهذا يمكن القول: "إن قوانين العلم حتمية لا تتغير بتغير الزمان والمكان، أما قوانين الفن والأدب –إن صح أن تسمى أصولهما قوانين– فهي نسبية"(داود، 1983، صفحة 13)، كما أن هناك تداخلا بين مجال النقد والأدب والفن وأن الفصل بينهما ضرب من التعسف، "ولعل الصور الفنية في الطبيعة التي تحيط بنا تؤيد زعمنا هذا، فأنت لو حاولت أن تشاهد الشفق الأحمر في الأفق الغربي، لاحظت تداخلا بين غروب قرص الشمس وظهور الشفق الأحمر وبين اختفاء الشفق الأحمر، وظهور السحاب الأسود الذي يحل محله، ولعلك ستشاهد مثل هذا الملحظ الفني في الممالك النباتية، فإنك إن حاولت أن تشاهد الزهرة من لدن كونها زهرة إلى أن تصبح ثمرة، فإنك لا تستطيع أن تضع خطا فاصلا بين الزهرة والنورة والثمرة، بل ترى تداخلا بين هذه الأطور الثلاثة أساسه – في نظرنا" طبيعة الفن في الطبيعة"(داود، 1983، صفحة 13).

اعتمادا على هذا القول لا يمكن تبني التعريف العلمي للنظرية وإسقاطه على التصوير الفني، فيبقى أن نعامل نظرية التصوير الفني ،وفق منظور من يرى أن النظرية جملة تصورات مؤلفة تأليفا عقليا، وبهذا يصبح الحكم النقدي على التصور الفني بأنه نظرية جديرة بالاعتبار ويحمل أوجها من الصحة، مما يجعله حريا باعتماده كنظرية، لذا نجد ناقدا مثل سيد قطب (ت1385هـ/1966م)يحتضن مصطلح نظرية

التصوير الفني، ويدعو إليه ،بل يجعله أساسا نقديا تتفاضل به النصوص ،يقول: "الفكرة التي تستحق اسم النظرية، هي ما كان لصاحبها فضل عرضها، وتحقيقها وتليها، وإستقراء أمثلتها، وإزالة ما يعرض لها من شبهات، ومحاولة تطبيقها في ميدان الدراسة الخاصة"(قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، 1954، صفحة 179).

استنادا إلى هذا القول ، يمكن اعتبار نظرية التصوير نظرية نقدية، وهذا ليس موقف سيد قطب وحده، بل يكاد معظم نقاد الأدب الحديث يجمعون على قبول التصور الفني في قائمة النظريات النقدية الحديثة،شأنها شأن نظرية النظم في البلاغة عند الجرجاني (ت471هـ/1078م) ونظرية العامل في النحو عند سيبويه (ت 180هـ /796م)، وممن آمنوا بنظرية التصوير الفني، بل أسسو لها عندما حللوا مفهوم مصطلح الصورة في الشعر، نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر، العقاد وأمين الخولي والرافعي وغيرهم، يقول العقاد "إنما التصوير لون وشكل ومعنى وحركة ، قد تكون الحركة أصعب ما فيه، لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر ولا يتوقف على ما يراه بعينيه، ويدركه بظاهر حسه، ولكن تمثل هذه الحركة المستصعبة، كان أسهل شيء على ابن الرومي وأطوعه، وأجراه على ما يريد"(العقاد، إبن الرومي حياته من شعره، 1968، صفحة 309).

يبدو أن إيمان العقاد (ت 1964م) وغيره بحيثيات التصوير والصورة، إلى أن صارت لديهم اتجاها نقديا ،لم يكن منطلقا من فراغ، بل عن وعي كامل بضرورة التجديد في المنظور الحديث للنقد والأدب العربي شعرا ونثرا ، وربطه بمذاهب الأدب الأوروربية الحديثة، كما أن نظرية التصوير ما كان لها أن تظهر في النقد الأدبي الحديث ، لولا وجود المذاهب والاتجاهات الأدبية التي دخلت النقد العربي بواسطة هؤلاء النقاد أمثال العقاد وسيد قطب، حيث قاموا بالمقارنة بين طبيعة هذه المذاهب وطبيعة البيان العربي،

يقول سيد قطب: "والعقلية العربية لا تمثل الرمز، ولا تجد حاجة إليه، وهي فكرة التوشية والظلال والإغراق في البعد عن المحسوس والملموس ، والرومانتيكية لا يهمها المحسوس بمقدار ما يهمها الصورة الخيالية ،فلا غرابة أن تنأى العربية عن الرومانتيكية الموغلة، ويكتفى بالصورة الأولى منها في التصوير الفني"(قطب، التصوير الفني في القرآن، دت، صفحة 308).

بعد استقرار مفهوم مصطلح نظرية التصوير الفني لدى النقاد في العصر الحديث، يمكن أن يتساءل الباحث، هل تخلل نقدنا العربي القديم وجود أصول أولى لظاهرة التصوير الفني؟.

4. التصوير الفني في النقد العربي القديم:

يتأمل الناقد المعاصر عملية التصوير الفني، فيجد النقاد القدامى كانوا يشعرون بفطرتهم بضابط نقدي يسمى الصورة ، دون أن يصرحوا به، لكنهم اعتبروه في كثير من الأحيان أساسا للمفاضلة بين الأعمال

الأدبية، بل إن مدلول الصورة كان يدور في خلد أي شخص يحتكم إليه الشعراء ليوازن بين شعر وشعر، كما كانت حال النقد في العصر الجاهلي، وما قصة أم جندب زوج امرئ القيس في الحكم لعلقمة بن عبدة بجودة شعره إلامثال بين على ذلك ،حيث قالت "علقمة أشعر منك، قال: وكيف ذلك. قالت: جهدت فرسك بسوطك ومريته بساقك، أما علقمة فأدرك طريدته وهوثان من عنان فرسه، لم يضربه بسوط ولا مراه بساق ولازجره"(ابن،قتيبة، 1986، صفحة 130).

نلاحظ من خلال هذا القول أن أم جندب "فضلت شعر علقمة على شعر زوجها امرئ القيس، وعللت التفضيل على أساس الصورة، فصورة علمقة كانت كريمة على خلاف صورة فرس زوجها(الصائغ، 1987، صفحة 22)"، وبهذا نستطيع القول إن الصورة الفنية كانت معيارا نقديا للموزانة بين طبقات الشعراء منذ العصر الجاهلي ،لكنها كانت منطلقة من ذوق ، وتصور فطري ، ومثل هذا نجده أيضا ضمن نقد النابغة لحسان بن ثابت في المفاضلة بين شعره وشعر الخنساء، وذلك حين فطن إلى بعض الخلل في شعر حسان، فوجد في أنساقه نقصا في ملامح الصورة، (الصائغ، 1987، صفحة 22).

وفي هذا دليل على أن النقد العربي القديم في بدياته الأولى، كان مؤسسا على استشعار الناقد للصورة الفنية واستحضار لعناصرها ،وإن كانت على سبيل الذوق فإنه كان يرسم لها سبيلا لتطبيقها حين يريد المفاضلة بين النصين، ومع احتكام هذا النقد الفطري الانطباعي للصورة الفنية، فهل بقي هذا الاحتكام قيد الذوق والانطباع ؟ أم اتخذ منحنى خرج به من مرحلة الذوق إلى مرحلة التأسيس والتأليف في علم البلاغة؟

5 . التصور الفني من المنظور البلاغي القديم:

كانت بداية الاهتمام بفكرة التصوير عند القدماء مرتبطة بالبحث في مجال الدراسات القرآنية ،حيث كانت مسألة إعجاز القرآن الباعث الأول على الاعتناء بمباحث تعود إلى أسلوبه البليغ ونظمه المعجز، ومن ثم فإن الدوافع التي عمقت البحث حول عناصر التصوير في التراث النقدي والبلاغي، هو الأبحاث التي كانت تترى من عالم إلى آخر في ميدان الإعجاز ، لاسيما فكرة الإعجاز البلاغي التي هي في صميمها ،دراسة نقدية من الطراز الأول، فهي تعتمد على بحث الأساليب، والتعمق في أسرار البلاغة والموازنة بين ألوان الكلام الرفيع"(سلام، 1968، صفحة 10).

فكان الدرس البلاغي أول خطوة خطاها النقد في التماسه للصورة ،حيث طرحت إشكالات حول طريقة القرآن المعجزة في صوغ الأساليب، وبدأ ذلك مع كتاب أبي عبيدة (209هـ-824م)، الموسوم "بمجاز القرآن" إذ كان سبب وضعه ، هو حيرة علماء عصره في مسألة من مسائل المجاز، في قوله تعالى:**{أَذَلِكَ خَيْرٌ نُزُلًا أَمْ شَجَرَةُ الزَّقُّومِ * إِنَّا جَعَلْنَاهَا فِتْنَةً لِلظَّالِمِينَ * إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ * طَلْعُهَا**

كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ}(سورة،الصافات،الأية،62-65)، فقد أشكل على بعضهم ، كيف يكون التشبيه لشيء معلوم وهو الطلع بشيء مجهول وهو الشيطان، لأن عادة التشبيه في كلام العرب أن يكون بشيء رآه السامع، وكلمة شيطان لا يعلم السامع شيئا عن شخصها المجسم، فأجاب أبو عبيدة السائل: أنه خرج هذا التعبير مخرج أسلوب تعودته العرب في تشبيهاتها ،حيث كانو يستعملون في كلامهم أشياء في التشبيه دون أن يروها، يقول أبو عبيدة: "إنما كلم الله العرب على قدر كلامهم، أما سمعت قول امرئ القيس:

أَيَقتُلُني وَالمَشرَفِيُّ مُضاجِعي وَمَسنونَةٌ زُرقٌ كَأَنيابِ أَغوالِ

وهم لم يرو الغول قط، ولكنه لما كان أمر الغول يهولهم أوعدوا به"(البغدادي، 2002، صفحة 138)، وعلى هذا جرى أسلوب القرآن، فقد أتاهم بما تعودوه في أساليبهم، وإن لم يكن مشاهدا في واقعهم، وحينئذ عزم أبو عبيدة على وضع كتاب "مجاز القرآن" ليزيل اللبس عن مسائل علقت بعقول علماء عصره.

والذي يتأمل الآية الكريمة والبيت الشعري المذكورين، يجدهما صورة ترسخ في الخيال، لمجرد قراءتها أو سماعها، وبهذا صار بحث أبي عبيدة بحثا أوليا لدراسة الصورة في البيان بصفة عامة، ذلك لأن دراسة المجاز في أسلوب القرآن حددت الطريق من بعده للدراسات الأخرى التي تبحث في البديع والبلاغة، وظلت شواهد القرآن التي تعرض لها أبو عبيدة متداولة بين من اتبعوه وجاؤوا بعده، في نختلف الدراسات اللغوية والقرآنية والشعرية، مقترنة بشواهد الشعر التي ساقها مستشهدا على ضروب المجاز"(سلام، 1968، صفحة 358)، وقد يظن بعض الدارسين أن جهود أبي عبيدة، كانت حول المجاز بأنواعه المعروفة في علم البلاغة ،بل إنه كان يشير أثناء حديثه عن المجاز إلى عناصر لا يمكن حصرها في ألفاظ المجاز وحده، وإنما في تلك الصورة التي يثيرها التشبيه في قارئ القرآن ،لأن "دور الصور البيانية يقوم على ما في اللفظ من خصائص الإيحاء، ورسم صور المعاني في الخيال"(سلام، 1968، صفحة 366).

وممن اتبع أثرأبي عبيدة ،أبو عثمان الجاحظ (ت 255ه) الذي أفرغ جهده في البحث في قضايا أسلوبية بيانية، انطلقت من تأملاته في سر إعجاز القرآن الكريم، فألف كتابه "نظم القرآن"، وعلى الرغم من فقدان هذا السفر القيم إلا أننا نجده يذكره في كتاب "الحيوان"، إذ يقول "ولي كتاب جمعت فيه آيا من القرآن،لتعرف بها ما بين الإيجاز والحذف،وبين الزوائد والفضول والاستعارات، فإذا قرأتها رأيت فضلها في الإيجاز ،والجمع للمعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة، فمنها قوله حين وصف خمر أهل الجنة **{لَّا يُصَدَّعُونَ عَنْهَا وَلَا يُنزِفُونَ}**(سورة،الواقعة،الأية،19) وهاتان الكلمتان جمعتا جميع عيوب خمر أهل الدنيا، وقوله

عزوجل حين ذكر فاكهة أهل الجنة {**لَّا مَقْطُوعَةٍ وَلَا مَمْنُوعَةٍ**}(سورة،الواقعة،الأية،33)جمع بهاتين الكلمتين جميع تلك المعاني(الجاحظ، 1965، صفحة 86).

يتبين مما تقدم أن نظرة الجاحظ كانت منصبة على اللفظ، وما يضفيه من صور إيحائية حول المعنى، ومن أجل هذا المنحى الأسلوبي ربما صنف الجاحظ في زمرة أنصار اللفظ دون المعنى، لكنه قد يعتبر أول من أشار إلى مصطلح النظم ، مما يدل على كفاءة أفكاره النقدية التي وطأت الدروب لمن أتى بعده، فقد تأثر به قدامة بن جعفر (ت 337هـ/948م)، وأبو هلال العسكري (395هـ/1005م) وخالفه ابن قتيبه (ت 276هـ/889م)، إذ رأى أن المزية للفظ والمعنى معا، " كما أنه "لايبعد أن يكون محمد بن زيد الواسطي (ت603هـ) قد استفاد من كتاب الجاحظ وبنى عليه، حين صنف كتابه "إعجاز القرآن" الذي لم يصل إلينا كذلك، وإنما وصل إلينا ما ينبئ عنه في "دلائل الإعجاز" لعبد الفاهر الجرجاني الذي نعلم أنه شرح كتاب الواسطي شرحين، أحدهما كبير سماه "المعتضد" والآخر أصغر منه(صالح، 1959، الصفحات 313-314).

ومن خلال فكر الجاحظ يسهم الجرجاني (471هـ/1078م) في إعطائه لمصطلح النظم بعدا أعمق، حيث أرجع القضية كلها إلى النظم الذي يعني به ارتباط الكلام بعضه ببعض، كما أنه

نظر إلى الإعجاز في القرآن إلى أنه نوع من التصوير ،لكنه ذكره على وجه التلميح لا على سبيل التصريح، وذلك أنه استغل عناصر البيان التي نظر إليها بمنظور ينأى عن الرؤية الظاهرة للاستعارة، ويقترب من الرؤية العميقة لها وهي قضية التصوير، وهذا ما يدل عليه قوله في هذه العبارات "ومن دقيق ذلك وخفي أنك ترى الناس إذا ذكروا قوله تعالى {**وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا**} لم يزيدوا فيه على ذكر الاستعارة، ولم ينسبوا الشرف إلا إليها، ولم يروا للمزية موجبا سواها، هكذا ترى الأمر في ظاهر كلامهم، وليس الأمر على ذلك، ولا هذا الشرف العظيم، ولا هذه المزية الجليلة، وهذه الروعة التي تدخل على النفوس عند هذا الكلام لمجرد الاستعارة، ولكن لأن يسلك بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء وهو لما هو من سببه... ثم تنظر هل تجد ذلك الحسن وتلك الفخامة؟ وهل ترى الروعة التي كنت تراها؟(الجرجاني، دت، الصفحات 79-80)".

من كلام الجرجاني يتبين أن الاستعارة وأشباهها من مباحث علم البيان، ليست مقصودة لذاتها ،وإنما المقصود ما كانت تحمله من دلالات في صورة موحية ذات ظلال، فقد كان الجرجاني يدرك أن للنظم صورة يشخصها في النفس، فتراه يجعل "مناط الفضيلة في كلام الصورة التي يرسمها النظم، بمايقوم عليه من معاني النحو المتخيرة، والصورة التي ارتسمت في نفس المتكلم ،بأصباغ العلاقات بين معاني الكلم التي رتبت في النفس ترتيبا خاضعا لهذه العلاقات"(الجندي، 1960، الصفحات 72-73)، وبهذا

المنظور كان يرى الجرجاني في كثير من النماذج الشعرية التي لم يرض عنه النقاد أمثال ابن قتيبة وغيره، إذ اعتبروها ضربا من الزخرفة اللفظية ذات المعاني البسيطة المحدودة، لكن الجرجاني ألبسها لبوسا من التصوير الفريد من نوعه، ومن ذلك الأبيات الآتية:

وشُدَّت على حُدْبِ المَهَارِى رحَالُنَا

ولم يَنْظُرْ الغَادِي الذي هُوَ رَائحُ

أَخَذْنَا بِأَطْرافِ الأَحَادِيثِ بَيْنَنَا

وسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِيّ الأَبَاطِحُ(ابن،قتيبة، 1986، صفحة 53)

فالإمام "الجرجاني" نظر إليها نظرة جمال الأسلوب في التصوير،حيث إنهاتصور لنا كل ما همست به في نفسه من أثر، وتخلق لنا الجو الذي قيلت فيه خلقا جديدا، حتى لكأننا نشهدها رأي العين"(فهمي، دت، الصفحات 50-51)، وهذا القول الذي ينبه على جمال التصوير الظاهر من ألفاظها، ورقة الشعور الذي يتجاوز المعنى، ويبلغ بعذوبته اللفظ وجرس العبارة والحركة المتخيلة قمة الشاعرية، حتى إن الجرجاني يستعمل مصطلحات في بيان جماليتها مثل التصوير والحركة ،وهي العناصر نفسها التي أشار إليها نقاد العصر الحديث كالعقاد وسيد قطب، يقول: "اعلم أن مما يزداد به التشبيه دقة وسحرا أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات"(الجرجاني، دت)، هكذا أدرك الجرجاني جانب الصورة في النص الشعري، وأسقطه على النص القرآني بعد ذلك، كما أنه أدرك أن الصورة تتجاوز الجملة لتكون الجملة مرتبطة بنسق العبارات المتتالية، بهذا كانت الصورة يرسمها النظم مقياس الجودة عنده(المطلب، 1984، صفحة 56)، وما يمكن أن يقال عن منظور الجرجاني للصورة الفنية ،هو أن ما قدمه كان "موضع تأثير كبير في نظريات النقاد المحدثين من العرب المغربيين والمستشرقين"(الصغير م.، 1981، صفحة 35).

إن من ينظر بنظر الناقد في منظور الجرجاني للإعجاز القرآني، وإشاراته للتصوير أو الصورة على سبيل التعريض،يدرك أنه تفطن في وقت مبكر لهذا اللون من التعبير الأدبي في القرآن وفي غير القرآن، "فكان ما أعطاه وحده جديرا بتحديد الاصطلاح في خطوطه الأولى(الصغير م.، 1981، صفحة 35)، ومع هذا السبق ،فإن الجرجاني لم يعتمد على اعتبار التصوير أداة وحيدة في الإعجاز البياني للقرآن الكريم، بل اكتفى بما فتح الله عليه من فكرة النظم، ووفق في الكشف عن جمالية الأسلوب القرآني، ونقل النقد البلاغي نقلة نوعية حين أسس لنظرية النظم، لكنه لم يصل إلى الغاية القصوى، عندما كان يشير من حين الى آخر إلى خفايا الجمال التي تختبئ خلف الاستعارة ،وقد أدرك ناقد مثل سيد قطب هذا النقص الذي حال دون بلوغ نظرية النظم درجة الكمال، يقول: "رحم الله الجرجاني، لقد كان المنبع منه على ضربة معول فلم يضربها، إن الجمال في **{وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا}** و**{وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا}** هو في

ذلك الذي قاله من ناحية النظم، وفي شيء آخر وراءه، هو هذه الحركة التخيلية الشريفة التي يصورها التعبير، حركة الاشتعال التي تتناول الرأس في لحظة، وحركة التفجير تفور بها الأرض في ومضة، فهذه الحركة التخيلية تلمس الحس وتثير الخيال، وتشرك النظر والمخيلة في تذوق الجمال، وهي في {**وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا**} أوضح وأقوى، لأن حركة الاشتعال هنا حركة ممنوحة للشيب، وليست على الحقيقة، وهذه الحركة هي عنصر الجمال الصحيح"(قطب، التصوير الفني في القرآن، 1989، صفحة 33).

وممن اهتموا بالصورة الفنية بعد الجرجاني الزمخشري، إذ تأثر بنظرية النظم غاية التأثر، وذلك أنه نقل ما حرره الجرجاني من نفائس بلاغية تتعلق بالنظم ،وجمال التصوير في القرآن الكريم، من مجال التتنظير الموجود في كتاب دلائل الإعجاز إلى حيز التطبيق، وكان تطبيقه على النص القرآني بكامله، من خلال تفسيره المشهور "الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل" وبذلك أعطى لنظرية النظم من الممارسة والتحليل والدراسة، مالم يستطع الجرجاني بلوغة، لذا يرى سيد قطب أن الزمخشري من بين العلماء الذين أفلحوا في الوصول إلى بعض النكت البلاغية، المتعلقة بالتصوير في الآي الكريمة من حين الى أخر،وإلى تلك الإشارات الجمالية التي أضمرها الجرجاني ولم يشر إليها، في حين أشار الزمخشري إلى بعض هذه الملامح في قوله تعالى:{**وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا**}(سورة،مريم،الآية04)، وهي الآية نفسها التي استوقف بيانها الجرجاني يقول:"شبه الشيب بشواظ النار في بياضه وإنارته وانتشاره في الشعر فشوه فيه، وأخذه منه كل مأخذ باشتعال النار، ثم أخرجه مخرج الاستعارة، ثم أسند الاشتعال الى مكان الشعر ومنبته وهو الرأس، وأخرج الشيب مميزا"(الزمخشري، 1407هـ، صفحة 502)، كما وقف عند عنصر آخر من جمالية التصوير في القرآن وهو الحوار، وما يثير من جوانب نفسية متوارية خلفه، يقول في تفسير قوله تعالى: {**رَبِّ إِنِّي وَضَعْتُهَا أُنثَىٰ**}(سورة،آل،عمران،الآية،36)"فإن قلت لم قالت إني وضعتها أنثى وما أرادت إلى هذا القول؟ قلت: قالته تحسرا على ما رأت من خيبة رجائها، وعكس تقديرها فتحزنت إلى ربها، لأنها كانت ترجو وتقدر أن تلد ذكرا، ولذلك نذرته محررا للسدانة ،ولتكملها بذلك على وجه التحسر والحزن، قال تعالى:{**وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعَتْ**} تعظيما لموضوعها وتجهيلا لها بقدر ما وهب لها منه"(الزمخشري، 1407هـ، صفحة 156).

إن الجرجاني والزمخشري كليهما ،كانت لهما عناية بالصورة التي تظهر الجمال التصويري لكتاب الكريم، لذا لم يعترض أحد من القدماء للتصوير الفني في القرآن سواهما، لكن اهتمامها كان عبارة عن لمسات سريعة، تظهر من حين الى آخر ،ضمن دراسة النظم عند عبد القاهر بصفة خاصة، ودراسة نظم آي الذكر الحكيم عند الزمخشري بصفة خاصة، ومهما يكن فإن جهودهما كانت ولاتزال ذات تأثير بالغ في أصحاب النزعة الأدبية من نقاد وبلاغيين ومفسرين، لا سيما في نقاد العصر الحديث، الذين لولا

جهود الأولين لما عرفوا السبيل إلى التجديد في مباحث التصوير الفني، ذلك" أنه لا جديد إلا على أساس أصل من قديم موروث، يؤخذ خير ما فيه أساسا راسخا لجديد اليوم".

ولئن كان لنظرية النظم على يد الجرجاني فضل في قدح شرارة عنصر التصوير الفني، فإنها هناك من ساهم في إذكاء نورها، وهم المعتزلة والصوفية، فكلاهما كانت له أفكار ،منها ما هو فلسفي ومنطقي كما هو الحال عند أصحاب مذهب الاعتزال، ومنها ماهو داخل في علم السلوك وتزكية النفوس ،كما يلاحظ لدى نزعة التصوف ،فالمعتزلة اعتمدوا على العقل في تفسير القرآن، وجنحوا الى تأويله قصد تنزيه الذات الإلهية عن التشبيه والتجسيم، فصارت لهم نظرة فنية للنص معتمدة على فلسفة ما، فأعطوا المعاني في القرآن، تأويلا مبنيا على العقل والقدرة الخيالية، وأبرز نموذج على ذلك الزمخشري في تفسيره، وابن جني (392هـ-1002م) في "الخصائص" والسكاكي (626هـ-1229م) في "مفتاح العلوم"، فهؤلاء كانت لهم بعض الرؤى في تفسير بعض الآي، جنحوا فيها الى تغليب التأويل المبني على الخيال المنضبط بقيود العقل ،ووسيلتهم هي الاعتماد على العبارات ذات التعبير المجازي الذي يلقي بظلاله على النص، فتنشأ حينئذ لدى القارئ معان نفسية مؤثرة، من ذلك قول الزمخشري فيقوله تعالى:**{كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوْقَدَ نَارًا}**(سورة،البقرة،الآية،17)،فإن قلت ما معنى مثلهم كمثل الذي استوقد نارا وما مثل المنافقين ومثل الذي استوقد نارا حتى أشبه أحد المثلين بصاحبه؟ قلت: "قد استعير المثل استعارة الأسد المقدام للحال أو الصفة أو القصة ،إذا كان لها شأن وفيها غرابة ، كأنه قيل : حالهم العجيبة الشأن ، كحال الذي استوقد نارا ".

هذا حظ المعتزلة من فكرة التصوير، فما حظ الصوفية منها؟ لاشك أن للمتصوفة جولات في تذوق كلمات القرآن وإعطائها صورة مميزة، فقد كان لهم منهج مخالف لأهل البلاغة، وهو اعتمادهم على التأثير النفسي لأجل شحن نزعتهم الروحية، ومن ثم إعتمدوا على التأويل الرمزي، وما وصلو الى ذلك إلا بواسطة الذوق التأثيري ،فحدث لهم تصور لبعض معاني آيات القرآن، أدت الى معان جمالية، على الرغم من أن بعض تصوارتهم لمعاني القرآن تحمل أحيانا بعض الشطط، حيث إتهم أخرجوها عن مراد الله منها، من ذلك قول ابن عربي (ت 638هـ/1240م)، في تأويل قوله تعالى: **{مِمَّا خَطِيئَاتِهِمْ أُغْرِقُوا فَأُدْخِلُوا نَارًا فَلَمْ يَجِدُوا لَهُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ أَنْصَارًا}**(سورة،نوح،الآية25) "فهي التي خطت بهم فغرقوا في بحار العلم بالله وهي الحيرة **{فَأُدْخِلُوا نَارًا}**في عين الماء في المحمديين **{وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ}**(سورة،التكوير،الآية18)، سجرت التنور أوقدته، "**{فَلَمْ يَجِدُوا لَهُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ أَنْصَارًا}**فكان الله عين أنصارهم فهلكوا فيه إلى الأبد"(إبن،تيمية، دت، الصفحات 212-213)، وعلى الرغم من أن هذا التأويل مستبعد لكون اللفظ لا يحتمله ولا يدل عليه، مما يفضي إلى فساد معناه وإخراج مقصود كلام الله

عن مراده، فإن المتأمل في هذا التأويل، يظهر له أنه من قبيل التصور المبني على الخيال غير المحدود، وبهذ افقد أدى هذا التصور بالصوفية إلى الخروج عن الضوابط الدلالية للسياق، أو القيود اللغوية التي يشير إليها النسق.

صفوة القول حول منظور التراث العربي القديم، لعنصر الصورة الفنية أو التصوير الفني، هو "أن النقد القديم عرف الدلالة ولم يعرف يعرف المصطلح، فالنقد القديم كان واعيا على أن الصورة عماد الشعر وقوامه، ولم يكن بحاجة الى مصطلح الصورة ليدل على ذلك، لقد كان في مصطلح التشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو المجاز، ما يكفي للتدليل على أن الشاعر مصور ورسام، لقد درس النقد القديم صورة الشعر، أو طبيعته التخييلية من خلال مصطلحات علم البيان على نحو خاص، ومصطلحات علم البيع بوجه عام"(حلاوي، 1990، صفحة 33).

يلاحظ أن الأدوات اللغوية التي كان يأوي إليها النقد العربي القديم للوقوف على جمال التصوير الفني للكلام، هي المصطلحات البلاغية في علم البيان كالاستعارة وغيرها، مما يرجح غلبة علم البلاغة على غيره في اكتشاف الصورة الفنية، واستنطاق أسرار الجمال المكنون في اللفظ والتركيب معا، فهي "روح الأدب، مادتها تعلم صنعه وتبصر بنقده، ولهذا فإن الوجه النفسي في فهم البلاغة ماهو إلا رجوع بالبلاغة إلى مصدر الحياة الفنية في الإنسان، ووصل أصول الفن القولي عنده بأصول الحس الفني، ولهذا لم تكن البلاغة إلا تبعا لمواقع رضى النفس وعناية بالتأثير فيها، ومن هنا تبرز الصلة القوية بين البلاغة وعلم النفس"(حمدي، 1983، صفحة 153).

وإذا كان للبلاغة هذه المزية الواصلة بين القول والفن، وتحويل الكلام الى شحنات مؤثرة على النفس، فإن هذه المزية لم تكن لتبلغها إلا إذا كان منظور الناقد إليها مرتبطا، بما يحمله النص من أوجه التأثير النفسي، وبذلك يمكن لها أن تؤدي وظيفة التصوير، أما إذا كانت كما عهدها الدارسون بالمفهوم التقليدي، القائم على المصطلحات والمفاهيم التي هي أقرب الى المفهوم الفلسفي منها الى روح الأسلوب، بحيث يكون لهذا الأسلوب تأثيره وفق صورة فنية دالة على الجمال، فإنها تبقى دون الوصول إلى الغاية التي جعلت لأجلها.

وفقا لهذا السياق، هل كانت البلاغة بمفهومها التجديدي القائم على استنطاق النص من جوانبه التأثيرية، واستدرار المعاني التي تلقي بها الصورة الفنية بين يدي القارئ، معروفة عند النقاد العرب في العصر الحديث؟

6 . نظرية التصوير الفني في النقد الأدبي الحديث:

سبق القول في المباحث السابقة أن منشأ فكرة التصوير عند العرب كان منطلقا من أنواع البيان المعروفة في علم البلاغة، لاسيما مسائل التشبيه والاستعارة فقد كانت أبحاثا تشبه الومضات الخاطفة التي تظهر في نفحات تفسير بعض البلاغيين للقرآن العظيم، أمثال الرماني (ت 384هـ-994م)، والشريف الرضي (ت 466هـ-1016م)، الزمخشري (ت 338هـ) حيث إن محاولاتهم تلك، كانت استشرافا لمستقبل البلاغة بأنها نظرة تملك بذورا خصبة للتجديد، وكان هذا التجديد يتمظهر في فكرة التصوير الفني التي حمل لواءها النقاد العرب في العصر الحديث.

لكن قبل التعرض لفكرة التصوير، وما أصابها من تجديد في ظل تطور النقد وتجدد البلاغة، يجب أن نسائل أنفسنا، ما هي العوامل التي ساعدت على ظهور فكرة التصوير الفني عند النقاد؟

إن العلوم والنظريات قبل أن تبلغ مرحلة الاستواء والنضج، تجري عليها سنن كونية، تبدأ بمرحلة التأسيس ثم التطور ثم النضج، ولعل نظرية التصوير لم تظهر طفرة واحدة ولم تنطلق من فراغ ،وإنما ألحت على بروزها ظروف وعوامل، وتلك العوامل يمكن أن نوجزها في الحياة الثقافية الجديدة التي شهدتها مصر خاصة، حيث إنها عرفت ظروفا مستجدة، كان لها الأثر البالغ على النقد والأدب، لاسيما "أن للحياة السياسية والاجتماعية بأوضاعها المتجددة والمتغيرة سلطانا على الفنون الأدبية، وكثيرا ما تعين هذه الأوضاع فنا ما على الظهور، وآخر على الاختفاء أو تدفع بفن إلى النمو والذيوع وبغيره إلى الذبول والانكماش"(عتيق، 1972، صفحة 290)، فهذا المناخ العلمي ساعد على بروز فكر نقدي متشبع بأفكار نقدية، هي نابعة من صميم ثقافة ذلك العصر ،لاسيما الاعتماد على علوم إنسانية كثيرة ساعدت في البحث ضمن مجال الأدب، مثل علم النفس، وعلم الاجتماع، فصار نقاد الأدب الحديث كبقية النقاد في الآداب الأخرى، كل ناقد منهم "مدين لعصره والثقافات السائدة فيه، فيما يأخذ ويدع من أعمال العقل والوجدان، ولا سيما إذا كان هذا الإنسان شاعرا، فإن تأثير العصر حينئذ في نفس الشاعر وروحه، يكون أشد من تأثيره في نفس الإنسان العادي"(دياب، 1969، صفحة 06).

و العامل الثاني هو الاطلاع على الثقافة الأجنبية بما في ذلك الآداب الغربية والإنتاج النقدي في أوروبا، حيث نجد كثيرا من نقاد الأدب الحديث لهم اطلاع واسع على الآداب الأجنبية ،كالعقاد وأمين الخولي وسيد قطب وطه حسين ،وغيرهم من الذين فتحوا للأدب والنقد العربي نافذة مكنته من التطور ،حيث مزجوا اطلاعهم ذلك بدراسة مناهج نقدية ،كالمنهج التاريخي والنفسي والاجتماعي وغيرها، كل حسب توجهه، فمن كان ذا توجه نحو اللغة الانجليزية كالعقاد نجد له معرفة بأعمال كتاب كشكسبير (ت 1616م) وإليوت (ت 1965م)ومن كان له ميل اتجاه اللسان الفرنسي كطه حسين نجده ذا باع في الإلمام بأعمال أدباء كمولير (ت 1673)وكورناي (ت 1684).

إضافة إلى ظهور مدرسة الديوان التي تزعمها كل من العقاد وشكري والمازني، تلك المدرسة التي ساهمت في نهضة الأدب كما كان خلال عصوره الذهبية في العصر العباسي، حيث أعادت له مكانته السابقة وجماله المتمثل في الحفاظ على بيانه العالي، والمساهمة في تطوير مقاييسه الفنية، وذلك "بقراءات ومراجعات أجنبية في الفلسفة والاجتماع وعلم النفس"(زكي، 1972، صفحة 34)، لكن هذا عن العوامل، فماذا عن تبلور فكرة التصوير؟.

بدأت فكرة التصوير الفني عند جمهور النقاد في العصر الحديث، عندما ظهرت النزعة الأدبية التي تدعو إلى دراسة القرآن الكريم دراسة أدبية ،أو ما عرف بالتفسير الأدبي للقرآن عند أمين الخولي وعائشة عبد الرحمن(بنت الشاطئ)، حيث كان أساس الاعتماد في هذا المذهب الجديد على علم البلاغة، لا سيما علم البيان كالتشبيه وغيره، لذا يمكن القول إن أمين الخولي كان له فضل السبق إلى تنبيه النقاد إلى فكرة التصوير الفني، حيث دعا إلى دراسة القرآن من حيث إنه كتاب اللغة العربية الذي يخلدها ويحميها ويزينها(الخولي، مناهج التجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، 1961، صفحة 303)،وقد تأثر بهذا الاتجاه لفيف من النقاد والأدباء في أدبنا الحديث منهم أحمد حسن الزيات، ومصطفى صادق الرافعي، فقد كان لكل منهما محاولات في إظهار الصورة الجديدة لعلم البلاغة ،وهذه المحاولة كانت الشرارة التي قدحت لهيب البحث في موضوع الصورة أو التصوير الفني، فكان هؤلاء يتفقون مع أمين الخولي الذي حاول ترسيخ ما سماه بالبلاغة الأدبية، حين بحث في الأسلوب وما وراءه من معان جزئية، وما يريده الأديب من الوصول الى طريقة رسم الصورة المناسبة له(الخولي، البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها ، 1971، صفحة 32).

وقد بدأ الزيات (ت 1968) بالدعوة إلى الصورة الفنية لكن بمصطلح آخر هو "الإيحاء"، وبهذا فقد أدرك الزيات "حقيقة الفن وذهب إلى أن الإيحاء أهم ميزة فيه، لذلك فضل الإيحاء ورأى أنه يحقق للفن الأدبي هذه الميزة"(العزاوي، 1986، صفحة 134).

كان الزيات (ت 1968) أحد أولئك النقاد الداعين إلى استغلال هذا المذهب في تفجير ما يحتوي عليه النص من صلة الأسلوب بالأثر العاطفي، وعلاقة هذا الأثر العاطفي بالتشبيه، فهو يرى أنه "إذا كانت العاطفة قوية فائرة، جاءت لغة الأديب قصيرة الفقرة، تعتمد على التشبيهات والمجازات، ذلك لأن الأديب يحس أن اللغة العارية من التشبيه أو المجاز لا تقوى على نقل عاطفته المشوبة وإحساسه العارم"(الزيات، 1967، الصفحات 130-135).

ولئن كان الزيات ركز على ارتباط العاطفة بالتشبيه، وهو إحدى الدعامتين في مسألة التصوير، فإن زكي مبارك أدرك نتيجة اجتماع هذين العنصرين، إذ أفصح عن الصورة الشعرية ونادى إلى أن تلتمس

في نظم القرآن الكريم، وفي خضم ذلك نبه إلى التمييز بين بعض الصور البلاغية والصور الشعرية، وذلك حين قال: "وظن بعضهم أن الصورة الشعرية هي الاستعارة التمثيلية وهو خطأ مبين"(مبارك، 1936، صفحة 70).

ويأتي بعد الزيات مصطفى صادق الرافعي (ت 1356هـ- 1937م) فيلتفت إلى أسباب الإعجاز في القرآن الكريم، فيراها مقصورة على عنصرين أساسيين هما موسيقى الألفاظ وجرس الحروف، ولاريب أن هذين العنصرين يمثلان إحدى البنى التي تقوم عليها نظرية التصوير في القرآن الكريم، يقول مشيرا إلى هاتيين البنيتين: "نزل القرآن على رسول الله -صلى الله عليه وسلم- بأفصح ما تسمو إليه لغة العرب من خصائصها العجيبة وما تقوم به، مما هو السبب في جزالتها ودقة أوضاعها وإحكام نظمها، واجتماعها على تأليف صوتي يكاد يكون موسيقيا محضا في التركيب والتناسب بين أجراس الحروف، والملائمة بين طبيعة المغنى وطبيعة الصوت الذي يؤديه"(الرافعي، 1961).

يبدو أن الرافعي قد وضع يده على سر الإعجاز الصوتي، المتمثل في التناسب الموسيقي بين الحرف واللفظ والتركيب وبين المعنى، فيحدث بذلك توافق بين الصوت والمعنى، وهو حين قال بأفصح ما تسموّ إليه لغة العرب، فكأنما العرب كانت تسعى إلى شيء من ذلك في شعرها، لكنها لم تدركه ،فلما نزل القرآن انتبهت إلى أن ذلك الذي كانت تريده قد وجدته في أسلوب القرآن، فحدث بذلك الإعجاز الذي كان فوق طاقتهم وفوق طاقة كل بشر ،كما أن الرافعي نبه في ذلك على مايحدثه اللفظ المناسب من إيحاء ،يلائم سياق الموضوع الذي وردت فيه، فإذا استعمل لفظا غريبا، راعى فيه غرابة الفكرة التي يعالجها الموضوع ،ومن ذلك لفظة "ضيزى"، فإنها على الرغم من ملائمتها الموسيقية للمعنى إلا أنها متناسقة في موضعها من النظم القرآني مع السياق العام للمقطع القرآني يقول: "فكانت غرابة اللفظ أشد الأشياء ملائمة لغرابة هذه القسمة التي أنكرها، وكانت الجملة كأنها تصور في هيئة النطق بها الإنكار في الأولى والتهكم في الأخرى، وكان هذا التصوير أبلغ ما في البلاغة"(الرافعي، 1961، صفحة 261).

لكن على الرغم من هذا الإبداع الذي وصل إليه الرافعي، إلا أن زكي مبارك (ت 1952 م) يعتبر رائد النقاد في دراسته لفكرة التصوير أو الصورة، إذ لفت أنظار المتأدبين إلى الصورة الشعرية في القرآن، بل كان سباقا إلى استبدال الصورة الشعرية بالصورة الفنية، يقول عن أهميتها:" وقد أصبحت في كثير من أنواع الشعر لبنة من لبناته، لا أداة فقط من أدوات التعبير ،ولكي تؤدي الصورة دورها،لا بد أن تساير الانفعال وتتساوق مع الفكرة ، وإلا كشفت عن زيف انفعالي أو زيف فكري"(السحري، 1962).

مع هذا الفكر النقدي المبدع حول الصورة والتصوير، كان هناك فكر يوازيه ألا وهو الفكر النقدي لدى العقاد(ت1383هـ-1964م)، إذ تجاوزت نظرته إلى الصورة حدا جعل واحدا مثل سيد قطب يتأثر به تأثرا

بالغا، حتى إن القارئ يجد ما أثبته سيد قطب في كتابه التصوير الفني في القرآن، مستوحى من آراء العقاد، والعقاد متأثر بدوره بمنظور الجرجاني إلى التصوير، يقول:" إنما التصوير لون وشكل، ومعنى وحركة، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه، لأن تمثيلها يتوقف على مكلة الناظر ولا يتوقف على ما يراه بعينيه، ويدركه بظاهر حسه، ولكن تمثل هذه الحركة المستصعبة كان أسهل شيء على ابن الرومي وأطوعه وأجراه على ما يريد"(العقاد، إبن الرومي حياته من شعره، 1968، صفحة 309).

يتبين من هذا القول ، أن العقاد وضع يده على الخيوط الأولى لنظرية التصوير، وفطن لعنصر الحركة التي تعتبر إحدى لبنات موضوع التصوير الفني، مما يدل على أن العقاد كان المنبه الأول لسيد قطب نحو هذا العنصر الفعال، والذي تبناه سيد فيما بعد، ويزيد العقاد لهذه القضية وضوحا، ونموذجه المفضل دائما هو الشاعر ابن الرومي (ت896هـ)، يقول " وهات ما شئت من صور له في وصف الإنسان والحيوان والنبات والجماد، فإنك لا تجد فيها كلها مثل هذا الصدق، ومثل هذه الحركة ومثل هذه الحياة"(العقاد، إبن الرومي حياته من شعره، 1968، صفحة 311).

ولم يكتف العقاد بالإشارة إلى عنصر الحركة في الشعر، بل عزز ما ذهب إليه بضرورة الانتباه أيضا إلى الجانب العاطفي أو النفسي في تحليل لغة الشعر، واعتبر الألفاظ عاجزة عن تأدية المعاني، إذا لم تكن تثير في النفس معاني أخرى تتعلق بالشعور والخيال، حيث "إن في الشعر شيئا غير الألفاظ والمعاني الذهنية، وهو الصور الخيالية، وما ينطوي عليه من دعاوى الشعور"(مندور، دت، صفحة 141).

وقد التزم العقاد بهذا المنهج الذي يركز على العاطفة و الشعور ، والذي عرف بالمنهج النفسي في تفسير الأدب، باعتباره أكثر المناهج خدمة للنص الأدبي، وقد كان من شيعته في اتباع هذا السبيل طه حسين (ت 1973م) في دراسته حول أبي العلاء المعري، والمازني والناقد محمد خلف الله، ومن النقاد المتأخرين جابر عصفور الذي نادى بفكرة أن كل أثر شعري، إنما يبنى على اتصال مضمونه بما يثيره من عمق نفسي في المتلقي يقول: "ومن هذه الزاوية تظهر أهمية الصورة الفنية للناقد 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، ويحقق المتعة والخيرة لمن يتلقاه"(عصفور، 1974، صفحة 07).

وهكذا فإن جل النقاد في بداية نهضة الأدب العربي الحديث، يتبنون المنهج النفسي في تفسير الظاهرة الأدبية، ومرد ذلك إلى انبهارهم بعلم النفس الأدبي، الذي جعلوه ميزانا نقديا للحكم على معظم أغراض الشعر وفنون النثر، فلسان حالهم يقول لكل قارئ" وإنك لو تتبعت جميع الأغراض التي ذكروها

من تقبيح أو تلميح أو ترغيب أو تغيير " لوجدت أن هذه الأغراض كلها مما يتعلق بالنفس، إذ أنها لا تعدو أن تكون تأثيرا في الفكر وإثارة للوجدان أو العاطفة"(القادر، 1949، صفحة 165).

يستطيع الباحث المتأمل فيما سبق من أقوال ومواقف تجاه الصورة والتصوير الفني، أن موضوع التصوير بدأ بأبحاث هؤلاء النقاد من الرعيل الأول في مطلع القرن العشرين، فكانت أفكارهم فتحا نقديا جديدا، جعل نظرية التصوير الفني كأنما قدت من حديد، وكان ممن أدرك هذا الجيل ،الناقد الأديب سيد قطب الذي تلقف هذه الأفكار الرائدة، ونقلها من عالم التنظير إلى عالم النقد التطبيقي الذي وجده في القرآن الكريم، فربط ما قاله غيره بنماذج تطبيقية من الكتاب العزيز، فصار كأنه الزمخشري في منهجه، حين نقل نظرية النظم إلى التطبيق على آي الذكر الحكيم، فكانت النتيجة أن وضع تفسيره الكشاف.

مع هذه النقلة النوعية في النقد من قبل سيد قطب، يمكن أن نتساءل ،كيف استطاع أن يبلور فكرة التصوير الفني؟ وماهي الأسس الفنية التي اعتمدها في إرساء هذه النظرية النقدية؟

7 . التصوير الفني وخصائصه عند سيد قطب:

اتضحت معالم نظرية التصوير الفني في الأدب، بشكل أشد وضوحا عند سيد قطب، وسر ذلك يعود إلى إسقاطها على النص القرآني، فاكتسبت بذلك صفة الذيوع والانتشار في ميدان النقد، وصارت خاصة لسيد قطب من دون النقاد ،لأنه ربطها بالتطبيق على النموذج القرآني، لكن هل تفتقت فكرة التصوير عنده من دون أفكار سابقة؟ ومن أين استقى هذه الأفكار حين دعا إلى موضوع التصوير الفني؟

عند استقراء هذه الظاهرة الأدبية والنقدية من خلال أقوال سيد قطب، نجده مدينا بالفضل فيها إلى رافدين أساسين، الأول تأثره بالأفكار النقدية التي دعا إليها العقاد، والثاني ذلك الرافد الأجنبي المتمثل في المنهج النفسي في تفسير الأدب.

وإذا حاولنا متابعة الأحكام النقدية التي تتناص بين العقاد وسيد قطب، ومن ذلك أن العقاد يصف جمالية اللغة قائلا: "وبعد أن توافرت لها حروف تجمع مخارج النطق الإنساني على أفصحها وأوفاها، وبعد أن توافرت لها مفردات ترتبط فيها المعاني بضوابط الحركات والأوزان، فليس أوفق للشعر الموزون من العبارات التي تنتظم فيها الحركات، وتتقابل فيها مقاطع العروض وأدوات الأوزان وعلامات الإعراب، إن هذه الحركات والعلامات تجري مجرى الأصوات الموسيقية، وتستقر في مواضعها المقدورة على حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم والإيقاع"(العقاد، اللغة الشاعرة ، دت، الصفحات ص20-21).

هذا الفهم العميق لأسرار جمال اللغة، وآليات التعبير فيها كالحروف وحركاتها والألفاظ ومعانيها ،وتوافق الأصوات والأوزان مع المعاني المقصودة، نجد سيد قطب يلمح إليه بالطريق نفسها، حين يفسر شاعرية اللغة في المستوى التركيبي يقول: "وتستمد العبارة دلالتها في العمل الأدبي، من مفردات الدلالة

اللغوية للألفاظ، ومن الدلالة المعنوية الناشئة من اجتماع الألفاظ، وترتيبها في نسق معين، من الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعات إيقاعات الألفاظ، متناغما بعضها مع بعض، ثم من الصور والظلال التي تشعها الألفاظ متناسقة في العبارة"(قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، 1954، صفحة 41)، إن المتأمل في القولين معا، يجد تقاربا في الطرح، وتناسبا في التصور في إدراك مواطن الجمال في اللغة، وهذا بعض ما يدل على تأثر سيد بالعقاد.

أما عن الرافد الثاني الذي تشربه الفكر النقدي عند سيد قطب، فهو المنهج النفسي في تفسير الأدب، وهو منهج غربي حديث يهتم بتفسير الظواهر الأدبية من المنظور النفسي للأديب، وقد وجد فيه سيد قطب ضالته في إجراءته النقدية على النصوص، مما جعله يفصح عن موضوعاته وغاياته التي من أجلها ظهر كمنهج سياقي، يقول سيد قطب موضحا آليات هذا المنهج: " يهتم علم النفس الأدبي بطرح الأسئلة الآتية: كيف تتم عملية الخلق الأدبي؟ ماهي طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها؟ وكيف تركب وتتناسق؟ ما العلاقة النفسية بين التجربة والصورة اللفظية؟ كيف تستفيد الطاقة الشعورية في التعبير عنها؟ ما دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه؟ هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الأدبي أن تستقرئ التطورات النفسية لصاحبه؟ كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبي عن مطالعته؟ ما العلاقة بين الصورة اللفظية التي يبدو فيها وبين تجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية؟"(قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، 1954، الصفحات 179-180).

ولقد عرف سيد قطب من خلال هذه الإشكالات التي نبه إليها،كيف يشتغل هذا المنهج في التركيز على عنصر التجربة الشعورية ليقدح شرارة عنصر التصوير في تحليل النص الشعري ،ثم كيف يتم إسقاطه على أسلوب القرآن الكريم، ومن هنا "يمكن أن نتعرف على تلك العناصر التي بنى سيد قطب عليها نظريته النقدية حول التصوير الفني من خلال استنطاقه لأسلوب آي القرآن الكريم، فما هي تلك العناصر؟

8 . خصائص التصوير الفني عند سيد قطب من خلال النص القرآني:

اجتمع لسيد قطب عوامل عديدة من خلال مطالعته الأدبية، ودراسته الأكاديمية في النقد، حيث تفطن إلى أن هناك عناصر يصنعها الأسلوب، وتلك العناصر لا تظهر مع دلالة الألفاظ أو العبارات، وإنما تكون أداة توخز الضمير، وتستحوذ على الإحساس، وتجنح بالخيال إلى خلق صورة ذهنية وشعورية تحيط بالمعنى، وتضعه في موضع، يستطيع من خلاله القارئ أو السامع أن يكون له تصور واسع غير مقيد، يذهب بالمعنى كلمذهب، وهذا التوسع الدلالي الذي وسعه الخيال، والشعور الذي يوحي به لفظ واحد، لا

يمكن أن تحمله اللغة مهما كثرت مترادفاتها، وقد انتبه سيد قطب لهذا المنحى الأسلوبي في القرآن الكريم، قائلا: "وقد يشتغل لفظ واحد لا عبارة كاملة، يرسم صورة شاخصة، لا بمجرد المساعدة على إكمال معالم الصورة، وكيفية ذلك هو أن اللفظ المفرد يرسم الصورة، تارة بجرسه الذي يلقيه في الأذن، وتارة يلقيه الخيال وتارة بالجرس والظل جميعا"(قطب، التصوير الفني في القرآن، 1989، صفحة 91).

بهذا المنظور سار سيد قطب نحو اكتشاف التعبير القرآني من التصوير، فلاحظ عندئذ أن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، وخلص في نهاية المطاف إلى أن التصوير ثلاثة أرباع من أسلوب القرآن تخضع للتصوير ، عدا موضوعين، الأول صفات الله ومسائل العقيدة، لأنه يغلب عليها الوضوح ولا شيء غير الوضوح، والثاني قضايا التشريع ، لأنها ذات لغة قانونية محكمة فلا ينفع فيها خيال أو عاطفة، ومثل ذلك آية الدين مثلا(سورة،البقرة،الآية282)، فلا يوجد فيها تصوير رغم طولها، أما باقي آي القرآن فهو صور فنية، ليس بينها وبين استخراج روح معانيها إلا الطاقة الخلاقة والبصيرة النافذة للمتلقي، يقول: " وفي القرآن صورة فنية كاملة تحتاج تارة إلى ريشة المصور الماهر، تبرزها في مظهر خلاب، وتارة لقلم الروائي القديم يخرجها في قالب كامل، وفي كلتا الحالتين فرصة وفسحة ،يعمل فيها ويستشعر اللذة والجمال"(قطب، التصوير الفني في القرآن، دت، صفحة 313).

هذا الذي أشار إليه سيد قطب من صور فنية ،هو في نظره الإعجاز عينه، وبه تحدى القرآن العرب البلغاء، وبهذه القوة واجههم، وهذا الذي كان يتحسسه العربي بسليقيته حين يقرأ أو يسمع القرآن، حيث يجد مس القرآن ويلمس تأثيره ويبهره ويستسلم له، ولا يحاول أن يبحث عن سر ما يلمس وتعليل ما يجد، لأنه في شغل عن بيان كل هذا(الخالدي، 2016، صفحة 19)، وهذا الجانب الفني الجمالي، هو ما فرط فيه مفسرو القرآن، إذا قتصروا على بيان مسائل تشريعية أو نحوية أو بلاغية فقط، باستثناء الزمخشري الذي كانت له اختيارات فريدة متميزة، ومن هنا فإن نظرية التصوير الفني هي " محاولة لدراسة القرآن الكريم دراسة فنية، تتناول هذا الكتاب الكريم كسجل لأبلغ أسلوب عربي، وتكشف عما حوى من الجمال التصويري، وتشرح خصائصه الفنية ولوازم أسلوبه، وحيوية تعبيره وروحانيته اتجاهه"(قطب، التصوير الفني في القرآن، دت، صفحة 306).

والذي يطلع على ما كتبه سيد قطب في كتابه "التصوير الفني في القرآن"، يجده بنى نظريته هذه وفق خصائص هي:

8 . 1. التخييل الشخصي:

الخيال في الأدب هو "الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم ،وهم لا يؤلفونها من الهواء، إنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزلها عقولهم، وتظل كامنة في مخيلتهم حتى يحين

الوقت، فيؤلفوا منها الصور التي يريدونها صورة تصبح لهم، لأنها من عملهم وخلقهم"(ضيف، 1962، صفحة 167)، وإذا كان الخيال من منظور هذا القول خاصا بالأدباء، يكونون منه الصورة التي يريدون، فإن هناك أطرافا تشارك الأديب في هذا التصوير ألا وهما السامع أو القارئ ،لذا فإن سيد قطب يطرح من خلال عنصر الخيال إشكالا في غاية الأهمية، وهو من الذي يمكن ،ن يتفاعل مع التصوير؟ وليس من يكون التصوير أو يكتشفه؟ لذا يذهب إلى أن التصوير الفني يحتاج إلى من له خيال أو وجدان، يستقبل بهما الألفاظ التي "تنتج للنفس متعة أشهر، بأن تدع للخيال عملا وهو يرسم الصور ويمحوها، ويضع الحركات ويتبعها، ويرسم الظلال ويشهدها، والنفس تجيش والوجدان ينفعل، والقلب يسرع في النبضات تحت تأثير ماذا؟ تحت تأثير الكلمات"(قطب، التصوير الفني في القرآن، 1989، صفحة 248)، حينئذ يستطيع المتعامل مع القرآن التمتع والتأثر به في آن واحد، فمثلا قوله تعالى :{**وَمِنَ النَّاسِ مَن يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَىٰ حَرْفٍ ۖ فَإِنْ أَصَابَهُ خَيْرٌ اطْمَأَنَّ بِهِ ۖ وَإِنْ أَصَابَتْهُ فِتْنَةٌ انقَلَبَ عَلَىٰ وَجْهِهِ خَسِرَ الدُّنْيَا وَالْآخِرَةَ**}(سورة،الحج،الآية11)، فلا داعي للمتلقي أن يستنجد بالمجاز وإلا بطل التصوير، بل يترك للخيال دوره في تصوير هذا الصنف من الناس "إن الخيال ليكاد يحسم هذا الحرف الذي يعبد الله عليه البعض من الناس، وإنه ليكاد يتخيل الاضطراب الحسي في وقفتهم، وهم يتأرجحون بين الثبات والانقلاب، وإن هذه الصورة لترسم حالة التزعزع بأوضح مما يؤديه وصف التزعزع"(قطب، التصوير الفني في القرآن، 1989، صفحة 45)، وكما في قوله تعالى:{**خَلَقَ الْإِنسَانَ مِن نُّطْفَةٍ فَإِذَا هُوَ خَصِيمٌ مُّبِينٌ**}(سورة،يس،الآية77)، فالصورة الحاضرة هنا هي صورة الانسان الخصيم المبين ،والصورة الماضية هي صورة النطفة الحقيرة، وبين الصورتين مسافة بعيدة، يراد إبرازها لبيان هذه المفارقة في تصرف الإنسان، ولهذا جعل الصورتين متقابلتين، وأغفل المراحل بينهما ، لتؤدي المفارقة هذا الغرض الخاص، وبالتقابل التخييلي بين حال وحال"(قطب، التصوير الفني في القرآن، 1989، صفحة 88).

إن المتأمل يرى أن ما يجعل المتلقي يدرك حقيقة القرآن، هو الصورة المتخيلة، بعيدا عن المعنى المجرد الذي تدل عليه الألفاظ و التراكيب.

8 . 2. الحياة الشاخصة:

التشخيص هو خلع الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية، وتلك الموارد والظواهر في القرآن معروضة بصورة شخص حي، ولا يكون هذا التشخيص إلا نبوع من الألفاظ يستعملها القرآن الكريم، "وهناك نوع من الألفاظ يرسم صورة الموضوع، ولكن لا بجرسه الذي يلقيه في الأذن، بلبظله الذي يلقيه في الخيال والألفاظ، كما للعبارات ظلال خاصة يلحظها الحس البصير، حينما يوجه إليها انتباهه، وحينما يستدعي صورة مدلولها الحسية"(قطب، التصوير الفني في القرآن، 1989، صفحة 95)، ويضرب سيد

قطب على الحياة الشاخصة أمثلة عديدة منها قوله تعالى: " له دعوة الحق والدين يدعون من دونه لا يستجيبون لهم بشيء إلا كباسط كفيه إلى الماء ليبلغ فاه وما هو ببالغه وما دعاء الكافرين إلا في ضلال"(سورة،الرعد،الآية15)، يوضح سيد هذه الصورة بقوله: " وهي صورة تلح على الحس والوجدان، وتجتذب إليها الالتفات، فلا يستطيع أن يتحول عنها إلا بجهد ومشقة ،وهي من أعجب الصور التي تستطيع أن ترسمها الألفاظ، شخص حي شاخص، باسط كفيه إلى الماء، والماء منه قريب، يريد أن يبلغ فاه، ولكنه لا يستطيع، ولومد مدة فربما استطاع"(قطب، التصوير الفني في القرآن، 1989، صفحة 41)، وقوله تعالى:{**إن الذين كذبوا بآياتنا واستكبروا عنها لاتفتح لهم أبواب السماء ولا يدخلون الجنة حتى يلج الجمل في سم الخياط**}(سورة،الأعراف،الآية40)، يقول سيد " ويدعك ترسم بخيالك صورة لتفتح أبواب السماء، وصورة أخرى لولوج الحبل الغليظ في سم الخياط ،ويختار من أسماء الحبل الغليظ اسم الجمل ، خاصة في هذا المقام ، ويدع للحس أن يتأثر عن طريق الخيال بالصورتين ما شاء له التأثر، ليستقر في النهاية معنى القبول، ومعنى الاستحالة في أعماق النفس، وقد وردا إليها من طريق العين والحس تخييلا، وعبرا إليها من منافذ شتى فيهيئة وتؤدة، لا من منفذ الذهن وحده، في سرعة الذهن التجريدية"(قطب، التصوير الفني في القرآن، 1989، صفحة 38)،وقوله تعالى:{**إِذَا أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُوا لَهَا شَهِيقًا وَهِيَ تَفُورُ تكاد تَمَيَّزُ من الغيظ**}(سورة،الملك،الآية08)، فمن منظور التشخيص فإن جهنم إنسان يتنفس ، ممتلئ غيظا، يقول سيد قطب:"هذه جهنم المتغيظة التي لا ينقلب منها أحد، ولا تشبع من أحد، جهنم التي تدعو من كانوا يدعون إلى الهدى ويدبرون، وهم يدعونها على الرغم منهم يجيبون، جهنم التي ترى من بعيد فتتغيظ وتفور"(قطب، التصوير الفني في القرآن، 1989، صفحة 74).

8 . 3. الحركة والتجسيم:

الحركة عند سيد قطب حركة متخيلة، ينشئها التعبير المكون من الدلالات المعنوية، والصوتية للكلمات والجمل في النص القرآني، بواسطة نغم العبارات وموسيقى السياق، وهذا هو التعبير الخلاق، المشحون بحركة تصور المشهد ولترسم المعنى، وليس ذلك التعبير الذي لا يعدو هدفه أن يؤدي الدلالة الظاهرة للألفاظ فقط، فشتان بين " التعبير الذي يلقي المعنى مجردا يخاطب الذهن وحده، والتعبير الذي يرسم المعنى صورة أو ظلا، يخاطب الحس والوجدان ويطبع في النفس صورة من صنع الخيال، وطبيعي أن الطريقة الثانية أقرب إلى طبيعة الفنون"(قطب، التصوير الفني في القرآن، 1989، صفحة 93)، ومن دلائل الحركة المجسمة للمعنى قوله تعالى: {**وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانسَلَخَ مِنْهَا فَأَتْبَعَهُ الشَّيْطَانُ فَكَانَ مِنَ الْغَاوِينَ**}(سورة،الأعراف،الآية175)، في هذا النص روعة في الحركة توحي بها صورة الألفاظ، وذلك أن التصوير يحيل على رجل دين يتبعه الشيطان فيضربه، ينسلخ من جلده، وجلده دينه،

فمن لم يلتزم فهو مسلوخ، يقول سيد قطب:" وفي الصورة تحقير وتقدير ،وذلك غرض ديني لا شأن لنا به هنا، ولكن من الوجهة الفنية صورة شاخصة فيها الحركة الذاتية، وهي صورة معهودة ،فهي تثبت المعنى المراد بها أشد وأقوى، وهكذا يلتقي الغرض الديني بالغرض الفني، كالشأن في جميع الصور التي يرسمها القرآن"(قطب، التصوير الفني في القرآن، 1989، صفحة 45)، وقوله تعالى: **{وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا}**(سورة،مريم،الآية04)، وقوله تعالى **{وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا}**(سورة،القمر،الآية12)، هنا صورة لشيء ساكن بصورة محركة، فالصورة وردت فيها لفظة اشتعل التي تحيل بدورها إلى رأس زكريا عليه السلام، صورة رأس يحترق ثم يصير رمادا أبيض" هذه الحركة التخيلية السريعة التي يصورها التعبير، حركة الاشتعال التي تتناول الرأس في لحظة، وحركة التفجير التي تثور بها الأرض في ومضة ، فهذه الحركة التخيلية تلمس الحس وتثير الخيال، وتشرك النظر والمخيلة في تذوق الجمال، وهي في "واشتعل الرأس شيبا" أوضح وأقوى لأن حركة الإشتعال حركة ممنوحة للشيب، وليست له في الحقيقة، وهذه الحركة هي عنصر الجمال الصحيح"(قطب، التصوير الفني في القرآن، 1989، صفحة 33).

8 . 4. الحوار والوجدان:

الحوار قوام التصوير الفني لأنه " دليل الحركة المستمرة والحياة وإستمرار الأحداث"(عبد،المطلب، 1999، صفحة 43)، كما أن الحوار إن غاب عن الصورة فإنها لا تؤدي وظيفتها، بل لا بد منه كي تستوفي حظها من استيفاء المعنى على وجهه الأوفى، ومن نماذج الحوار المشرب بعاطفة الوجدان ، قوله تعالى :**{وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَىٰ نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا وَلَا تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينَ قَالَ سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ}**(سورة،هود،الآية43)، يقول سيد قطب: "وفي هذه اللحظة الرهيبة، تتنبه في نوح عاطفة الأبوة، فإن هناك ابنا له لم يؤمن، وإنه ليعلم أنه مغرق مع المغرقين، ولكن هاهو ذا الموج يطغى، فيتغلب الإنسان في نفس نوح على النبي، ويروح في لهفة وضراعة ينادي ابنه جاهرا ،ونادى نوح إبنه وكان في معزل يا ابني اركب معنا ولا تكن مع الكافرين، ولكن النبوة العاقة لا تحفل هذه الضراعة، والفتوة العاتية لا ترى الخلاص إلا في فتوتها قال: **{سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ }**، ثم هاهي ذي الأبوة الملهوفة ترسل النداء الأخير، قال: **{لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَ}** وفي لحظة تتغير صفحة الموقف، فهاهي ذي الموجة العاتية تبتلع كل شيء، وحال بينهما الموج فكان من المغرقين ، إن السامع ليمسك أنفاسه في هذه اللحظات القصار وهي تجري بهم في موج كالجبال،ونوح الوالد الملهوف يبعث بالنداء تلو النداء وابنه الفتى المغرور يأبى إجابة الدعاء ،والموجة القوى العاتية تحسم الموقف في لحظة سريعة خاطفة، وإن الهول هنا يقاس بمداه في النفس الحية للوالد والمولود،كما يقاس بمداه في

الطبيعة،حيث يطغى الموج على الذرى والوديان، وإنهما لمتكافئان في الطبيعة الصامتة وفي الإنسان"(قطب، التصوير الفني في القرآن، 1989، صفحة 58).

إن التعبير يتعانق مع الشعور في نسق واحد خلال التصوير، فيؤجج عاطفة من يتعامل مع القرآن، لأن القيم الشعورية والقيم التعبيرية كلتاهما وحدة لا انفصام لها في العمل الأدبي، وليس الصورة التعبيرية إلا ثمرة للأفعال بالتجربة الشعورية، وليست القيمة الشعورية إلا ما استطاعت الألفاظ أن تصوره وأن تنقله إلى مشاعر الآخرين"(قطب، التصوير الفني في القرآن، 1989، صفحة 102).

8 . 5. التناسق الفني:

يرى سيد قطب أن القرآن وحدة موضوعية واحدة، على عكس البلاغين الذين نظروا إلى الآية من آياته على أنها مقطع ،كما أنه لم يعتد بقضية اللفظ والمعنى، لأنها هي التي أعاقتهم عن إدراك جمالية التصوير، لذا فالقرآن تناسق فني من لفظ معنى وظلال وتصوير وسياق وأداء، وأن حقيقته تتوقف على اجتماع عناصر عديدة عند سيد قطب، " وكثيرا ما يشترك الوصف والحوار وجرس الكلمات ونغم العبارات وموسيقى السياق في إبراز صورة من الصور،تتملاها العين والأذن والحس والخيال والفكر والوجدان"(قطب، التصوير الفني في القرآن، 1989، صفحة 91)، وإذا اجتمعت هذه العناصر يظهر دور الألفاظ المحملة بطاقات ثقال من المعاني الإيحائية، ومن أمثلة ذلك في القرآن "سورة العاديات" يقول سيد مبينا جمال النسق في هذه السورة " إن الموسيقى هنا شبيهة بموسيقى النازعات التي أسلفت، بل هي أشد وأعنف منها خشونة ودمدمة وفرقعة، وهي تناسب الجو الصاخب المعفر الذي تنشئه القبور المبعثرة، والصدور المحصل ما فيها بقوة، وجو الجحود وشدة الأثرة، فلما أراد لهذا كله إطارا مناسبا، اختاره من الجو الصاخب المعفر، لذلك تثور الخيل الصاخبة بأصواتها القادحة ، بحوافرها المثيرة للغبار، فكان الإطار من الصورة والصورة من الإطار ، لدقة النسق وجمال الاختيار"(قطب، التصوير الفني في القرآن، 1989، صفحة 127).

إذن التناسق الفني هو مناسبة اللفظ لنغم العبارة ، في رسم صورة متخيلة مؤثرة في وجدان النفس الإنسانية، وهذا مما جعل سيد يعيب على البلاغين حين حسبوا أن التناسق كامن " في تأليف العبارة بتخير الألفاظ ثم نظمها في نسق واحد، يبلغ في الفصاحة أرقى درجاتها، لكن التناسق المغفول عنه، هو ذلك الإيقاع الموسيقي الناشئ من تخير الألفاظ ونظمها في نسق خاص"(قطب، التصوير الفني في القرآن، 1989، صفحة 87).

إن مفهوم التناسق في نظرية التصوير، إنما هو بنية نسقية تنطلق من انسجام العنصر الموسيقي مع الكلمات المتواطئة معها، لخلق صورة في أغوار الخيال، وغياهب النفس الإنسانية وهي تقرأ نصا أدبيا، لا

سيما إن كانت تقرأ نصا يولد تصويرا خاصا ،وهذا التصوير يحدث سحرا بيانيا، يخلق لديها الصورة التي تكاد من تأثيرها أن يثير بصيرتها،ويحرك وجدانها ويهيج شآبيب دموعها، وذلك النص هو القرآن، فينطق لسان حالها حينئذ مرددا وجدت القرآن ولا شيء غير القرآن،

9. خاتمة:

صفوة القول حول مسألة التصوير الفني، هو أنها ملمح من ملامح التراث البلاغي، لكنها لم تعرف الظهور بشكل جلي إلا ضمن إبداعات النقد الأدبي الحديث،حيث اعتبرها النقاد المعاصرون جانبا من جوانب التجديد في علم البلاغة، ولا ريب أن تلك المحاولات النقدية قد نضجت وظهرت جليا في كتابات سيد قطب الذي منحها منهجا جديدا في الطرح والتحليل، وحقق بذلك فتحا جديدا لم يصل إليه الجرجاني الذي اكتفى بالتلميح لها، وبهذه النقلة الإبداعية من قبل سيد قطب، صارت قضية التصوير الفني بمثابة نظرية بلاغية، يمكن إعتمادها في فهم أو تفسير القرآن الكريم أو اقتراحها كمقاربة نقدية لتحليل النصوص الأدبية.

ومما تقدم ذكره يمكن أن نخلص إلى النتائج الآتية:

1. التصوير الفني بنية جمالية للأسلوب لها بذورها في تراثنا الأدبي والنقدي، كما هو الحال عند الجرجاني والزمخشري.
2. مسألة التصوير الفني لها وجود في الشعر العربي القديم، لكن ما ظهرت بشكل جلي، إلا على أيدي نقاد العصر الحديث كالعقاد وغيره.
3. الصور البيانية كالمجاز وغيره، ليست بديلا عن مفهوم الصورة، إنما هي الانطلاقة الأولى، في سبيل الوصول إلى الصورة الفنية.
4. تطور مفهوم التصوير الفني له علاقة بتأثيرات النقد الأوروبي الحديث على الأدب والنقد العربي، حيث كان لاتصال النقاد بالآداب الغربية، كالعقاد وأمين الخولي وسيد قطب دور في تفعيل مفهوم الصورة الفنية.
5. انتباه نقاد الأدب الحديث إلى مفهوم الصورة في وقت مبكر،على الرغم من اختلافهم حول المصطلح، فتارة وسموه بالصورة الأدبية وتارة بالشعرية وتارة بالفنية.
6. إمكانية استغلال مسألة التصوير الفني في التعرف على الأبعاد الأسلوبية، وأسرار البيان العربي شعرا ونثرا.
7. التصوير الفني وجه من وجوه الإعجاز في القرآن الكريم، وربما هو ما كان يصبو إليه العرب النقاد قديما، لكنهم خانهم في ذلك استعمال المصطلح.

8. عنصر التصوير الفني في القرآن هو الأداة المفضلة، للوقوف على الإعجاز البياني في القرآن الكريم.
9. التصوير الفني بنية تقوم على علاقات داخلية نسقية وأدوات لغوية، بجرس الألفاظ وموسيقى التعبير، والتناسق الفني للقيم التعبيرية والقيم الشعورية.

اعتبار التصوير الفني مظهر جمالي أسلوبي، ومستوى من مستويات التحليل اللساني للنص الأدبي، بل يمكن اعتباره وسيلة ناجعة لتطوير علم البلاغة، وسبيلا ممهدة لإنجاز بحوث أكثر بعدا من التصوير الفني ذاته، لا سيما تلك القضايا المتعلقة بموضوع الإيحاءات النفسية للنص القرآني.

قائمة المراجع:

إبن،تيمية. (دت). *الفرقان بين الحق والباطل* . الجزائر: مكتبة النهضة الجزائرية، دط.

ابن،قتيبة. (1986). *الشعر والشعراء*. بيروت: دار إحياء العلوم، ط1.

أحمد الشايب. (1962). *أصول النقد الأدبي*. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

أحمد حسن الزيات. (1967). *دفاع عن البلاغة*. القاهرة: عالم الكتب، ط2.

الجاحظ. (1965). *الحيوان*. مصر: مطبعة الحلبي، ج03.

الزمخشري. (1407هـ). *الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج2*. بيروت: دار الفكر، دط.

أمين الخولي. (1971). *البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها* . مصر: الجمعية الجغرافية الملكية.

أمين الخولي. (1961). *مناهج التجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب*. مصر: دار المعرفة، ط1.

بشري محمد عبد،المطلب. (1999). *القصة والحكاية في الشعر العربي*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط1.

جابر أحمد عصفور. (1974). *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي*. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، دط.

حامد حفني داود. (1983). *تاريخ الأدب الحديث*. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ط1.

حامد عبد القادر. (1949). *دراسات في علم النفس الأدبي*. القاهرة: لجنة البيان العربي، دط.

درويش الجندي. (1960). *نظرية عبد القاهر في النظم*. مصر: مكتبة نهضة مصر، ط1.

روز غريب. (1971). *تمهيد في النقد الحديث*. بيروت: دار الكشوف،ط1.

زكي مبارك. (1936). *الموازنة بين الشعراء*. مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط2.

سورة،آل،عمران،الآية،36.

سورة،الأعراف،الآية175.

سورة،الأعراف،الآية40.

سورة،البقرة،الآية،17.

سورة،البقرة،الآية282.

سورة،التكوير،الآية18.

سورة،الحج،الآية11.

سورة،الرعد،الآية15.

سورة،الصافات،الأية،62-65.

سورة،القمر،الآية12.

سورة،الملك،الآية08.

سورة،الواقعة،الأية،19.

سورة،الواقعة،الأية،33.

سورة،مريم، الآية،04.

سورة،مريم،الآية04.

سورة،مريم،الآية04.

سورة،نوح،الآية25.

سورة،هود،الآية43.

سورة،يس،الآية77.

سيد قطب. (1989). *التصوير الفني في القرآن*. بيروت: دار الشروق، ط1.

سيد قطب. (دت). التصوير الفني في القرآن. *مجلة المقتطف، مجلد 94، ج3* .

سيد قطب. (1954). *النقد الأدبي أصوله ومناهجه*. مصر: دار الفكر العربي، ط1.

شوقي ضيف. (1962). *في النقد الأدبي*. مصر: دار المعارف، دط.

صبيحي صالح. (1959). *مباحث في علوم القرآن*. بيروت: دار العلم للملاين.

صلاح عبد الفتاح الخالدي. (2016). *التصوير الفني في القرآن*. عمان: دار الفاروق،ط1.

عباس محمود العقاد. (1968). *إبن الرومي حياته من شعره*. بيروت : دار الفكر الغربي، ط7.

عباس محمود العقاد. (دت). *اللغة الشاعرة* . مصر: نكتبة عريب .

عبد الإله الصائغ. (1987). *الصورة الفنية معيارا نقديا*. بغداد: دار الشؤون الثقافية، دط.

عبد الحي دياب. (1969). *شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث*. القاهرة: دار النهضة العربية، دط.

عبد العزيز عتيق. (1972). *في النقد الأدبي*. بيروت: دار النهضة الولية، ط2.

عبد القادر الجرجاني. (دت). *دلائل الإعجاز في علم المعاني*. بيروت: دار الكتب العلمية، دط.

عبد القادر الرباعي. (1979). *الصورة في النقد الأوروبي محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم*. سوريا: مجلة المعرفة، السنة السابعة، العدد204.

فايز الداية. (1990). *جمالية الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي*. بيروت: دار الفكر المعاصر، ط2.

كمال أحمد زكي. (1972). *النقد الأدبي الحديث أصوله وإتجاهاته*. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط.

ماهر حسين فهمي. (دت). *المذاهب النقدية*. الجزائر: دار الكنوز للنشر والتوزيع.

مجدي وهبة. (1974). معجم *مصطلحات الأدب*. بيروت: مكتبة لبنان، دط.

محمد الخطيب البغدادي. (2002). *تاريخ بغداد، تح: بشار عواد*. بيروت: دار الغرب الإسلامي،ط1.

محمد بركات حمدي أبو،علي. (1983). *فصول في البلاغة*. عمان، الأردن: دار الفكر للنشر والتوزيع،ط1.

محمد بركات حمدي أبوعلي. (1983). *الصورة البلاغية عند بهاء الدين السبكي*. عمان، الأردن: دار الفكر للنشر ولتوزيع.

محمد بركات حمدي. (1983). *البلاغة عرض وتوجيه وتفسير*. عمان، ط1: دار الفكر للنشر والتوزيع.

محمد حسني علي الصغير. (1981). *الصورة الفنية في المثل القرآني*. بغداد: دار الرشيد للنشر، دط.

محمد زغلول سلام. (1968). *أثر القرآن في تطور النقد العربي*. مصر: دار المعارف، ط3.

محمد عبد المطلب. (1984). *البلاغة والأسلوب*. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

محمد علي حسن الصغير. (1981). *الصورة الفنية في المثل القرآني*. بغداد: دار الرشد للنشر .

محمد مندور. (دت). *النقد والنقاد المعاصرون*. القاهرة: مكتبة نهضة مصر، دط.

مصطفى صادق الرافعي. (1961). *إعجاز القرآن والبلاغة النبوية*. القاهرة: مطبعة الإستقامة، ط7 .

مصطفى عبد اللطيف السحري. (1962). *النقد الأدبي من خلال تجاربي*. القاهرة: مطبعة لجنة لبنان، دط.

ناصر حلاوي. (1990). مفهوم الصورة في الموروث العربي. *مجلة أفلام، العدد 07، دار الشؤون الثقافية، بغداد* .

نعمة رحيم العزاوي. (1986). *أحمد حسن الزيان كاتبا وناقدا*. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.