معارف
ISSN 1112-7007
EISSN 6804 -2600
المجلد 20/ العدد 2 (ديسمبر2025): ص.ص:1074-1092

الأسلوب والصورة: قراءة في نماذج من المنجز النقدي والشعري

Style and Imagery- Readings from Critical and Poetic Achievements-

بوعلام العوفي *

جامعة البويرة، الجزائر، b.laoufi@univ-bouira.dz

تاريخ الاستلام: 2025/10/19؛ تاريخ القبول: 2025/11/20؛ تاريخ النشر: 2025/12/30

ملخص:

يدرس هذا المقال الأسلوب في علاقته بالصورة، ويعرض أثر اللّغة في بناء الأسلوب، وإبداع الصورة، وتحوّلهما إلى ظاهرة أسلوبية مميزة لشخصية المبدع، وخاصية النّوع الأدبي. وتعطي مقاربات تحليل الأسلوب والصورة أبعادا تمس جوهر الظاهرة اللّغوية في تحوّلها إلى ظاهرة أسلوبية، وتكشف عن تطوّر المفاهيم المرتبطة بالأسلوب والصورة، كما في مفهوم اللّغة والأسلوب، واللّغة الشعرية والصورة، وأسلوب المجاز والصورة المجازية. وحاول المقال استخلاص نتائج هذا الربط بين مفهوم الأسلوب ومفهوم الصورة خاصّة على المستويات التركيبية، والنفسية، والإبداعية.

كلمات مفتاحية: الأسلوب؛ الصورة؛ الصورة الشعرية؛ المجاز؛ الاستعارة.

Abstract:

This paper deals with style and its connection to imagery. It shows the impact of language on the construction of style and the creation of the image, hence, their transformation into a stylistic phenomenon that distinguishes the creative person and characterizes each literary genre. Style and imagery analysis approaches provide dimensions related to the essence of the linguistic phenomenon in its transformation into a stylistic phenomenon. These approaches reveal the evolution of concepts related to style and imagery, namely,

* المؤلف المرسل.

language and style; poetic language and imagery; figurative style and figurative imagery. The paper attempts to clarify the results of this connection between the two concepts, style and imagery, particularly at the syntactic, psychological, and creative levels.

Keywords: Style; imagery; poetic imagery; allegory; metaphor.

المقدمة:

إنّ المقارنة بين الاستعارة في الشعر والاستعارة في الاستعمال اليومي، تؤدي إلى تحصيل فارق بين الاستعارتين على مستويات كثيرة، منها المستوى اللّغوي، والمستوى الأسلوبي، والمستوى التداولي، والمستوى الحجاجي. ولعل من نتائج هذه المقارنات ما يؤدي بنا إلى إعادة النّظر في تحديد الخصائص البنائية للنّص الأدبي عامّة، والنّص الشعري خاصّة، إذ نجد أنّ خاصية النّص الشعري تتحوّل كلّما تغيّرت مقاربة الصورة فيه. كما أنّ الواقع الأدبي يثبت أنّ التلقي يخضع لتحوّلات تفرضها الأنواع الأدبية، ولعل الصراع بين القصيدة والرواية على مستوى التلقي بات يمثّل نموذجا لهذا التحوّل، ذلك أنّ اهتمام قرّاء هذا العصر انصب على قراءة الرواية، وابتعدوا عن قراءة القصيدة، وإنّ المقارنة بين القصيدة والرواية مردّها المقارنة بين اللّغة الشّعرية الخاصّة التي تمثّل فئة لها مكانتها الخاصّة في المجتمع، وتبتعد هذه المكانة عن المستويات الأقل منها، وبين اللّغة اليومية التي تستخدمها الرواية. ويمثّل هذا الواقع اللّغوي قضية قديمة جديدة، ذلك أننا نجد أنّ النّقاد العرب نظروا في بدايات نشأة الشعر العربي القديم فتصوّروا أنّ لغته غلبت لغات أخرى كانت أقل منها مرتبة، ونظروا كذلك في الشّعر الحرّ فوجدوا بعضه اقترب من اللّغة اليومية، أو بالأحرى من اللّغة المعيارية التي تستخدم في الجرائد والتعليم، وغيرهما. إذا كان الأسلوب ظاهرة لغوية فهل يمكننا ربط الصورة بالأسلوب باعتبارها ظاهرة لغوية، ومن جهة أخرى باعتبار الصورة سمة الأسلوب التي تبرهن على تحوّل اللّغة إلى ظاهرة أسلوبية؟ ومن الأسئلة التي أطمح للإجابة عنها كذلك: هل الصورة ظاهرة أسلوبية؟ وهل للأسلوب أثر في بنائها؟ وهل للأعراف اللّغوية دور في تحديد عمل الأسلوب في بلورة الصورة ضمن مؤسسة اللّغة؟

1- الصورة واللغة الشعرية:

تعتبر الصورة نتاجا للّغة التي تغلب فيها الوظيفة الجمالية أو الشعرية، إذ تتجه دراستها إلى تحليل مكوناتها التي تسهم مجتمعة في إبراز الوظيفة الشعرية، وقد أشار الدّارسون إلى

أنّ «دراسة الصورة باعتبارها وسيلة من وسائل اللّغة، إذ إنّ الصورة – أيّا كانت خصائصها الحسية-يمكن أن تؤدي وظيفتها بطريقة حرفية، أو مجازية، أو رمزية، أو بالجمع بين هذه الطرائق. »[1]

يرى النّقاد أنّ اللّغة الشّعرية مرتبطة بالصورة ارتباطا وجوديا، فالصورة البيانية هي جوهر الشّعر، وجوهر الاستعارة.[2] وبهذا التصوّر في محاولة تحديد الصورة تبدو الاستعارة بارزة في قمة التصوير الأدبي أو الشعري، وهو ما يدفع بنا إلى استخلاص أنّ الاستعارة هي لبّ الصورة الأدبية، وقد يرجع ذلك إلى الاستراتيجيات التي يمرّ بها التركيب اللّغوي في إنتاج الاستعارة.

وينتظم هذه الدراسة التحديد عن طريق الإحصاء والتصنيف، ثمّ قياس التشابهات بين الصور، فإذا كان البلاغيون التقليديون قد صنّفوا الصورة باعتبارها مجازا، واستطاعوا أن يحدّدوا تلك المجازات، إلاّ أنّ النقاد المحدثين رأوا أنّ جهدهم اقتصر على التصنيف والتبويب، ورغم هذه الملاحظة لم يمنعهم من أن يستفيدوا من هذا الجهد حيث احتفظوا في دراستهم للصورة بأهم المجازات الشائعة، وهي المجاز المرسل والكناية والتشبيه والاستعارة والتشخيص والتمثيل.[3]

والمطّلع على التراث البلاغي العربي يمكنه أن يستنتج أنّ جلّ التحليلات البلاغية المصنّفة ضمن علم البيان اعتمدت على ترسيخ فكرة أنّ الصورة على عمومها هي وسيلة الأسلوب التي يؤثر المبدع بواسطتها في المتلقي، فكلّما أتقنها الشّاعر أو الكاتب كان التأثير أنفذ وأبقى، وكلّما زادت براعته، وارتفعت مرتبته في البلاغة التي مدارها الفهم والإفهام، بعبارة الجاحظ البيان والتبيين.

ويبدو أنّ الدّارسين المهتمين بالتراث البلاغي العربي اتّجهوا هذا الاتّجاه في ربط الصورة بالتعبير في كفاءته التعبيرية، حيث نجد جابر عصفور يقول: «الصورة الفنية-بهذا الفهم-طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في

(1)-جابر عصفور، الخيال الحداثة، الأسلوب، الحداثة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009. ص169.

(2)-محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2012، ص211.

(3)-ينظر: الخيال، الأسلوب، الحداثة، ص169، 170.

معنى من المعاني من خصوصية وتأثير. »[4]

ومعنى هذا أنّ الصورة تفسح المجال للتّصرف الفردي في عرض المعاني، ما يخلق المتكلّم أسلوبه الخاص، فإذا ربطنا الصورة بمفهوم الانزياح الأسلوبي علمنا أنّها مرتبطة ارتباطا وثيقا به، من جهة الإبداع الأدبي الذي يحوّل المعاني المهجورة إلى معاني عالية تكتسب أهمية بالغة. [5]

من الملاحظات الأساسية التي بنى عليها كمال أبو ديب مناقشته لمفهوم الصورة الشعرية هي أنّ التراث البلاغي الغربي جعل من الصورة والأسلوب مظاهر تزيينية خارجية تلحق الشعر، غير أنّ التراث البلاغي العربي خرج عن هذا التصوّر، «ومن الشيق أنّ التراث العربي يخرج على هذه النظرة للأسلوب والصورة في نقاط عديدة من تطوّره. »[6]

4- الصورة المجازية

أفضت المقارنة التي أجراها القدماء على مستوى الصورة بين المجاز والحقيقة إلى تفضيل المجاز على الحقيقة من جهة كفاءته الدلالية، وقوته التأثيرية، وقد ناقش هذه القضية (عبد القاهر الجرجاني)، ويقابله ما أوضحه المحدثون من مزايا الانزياح في خلق إمكانات التعبير، وتنويع طرق استخدام اللّغة.

إذا كان المجاز وثيق الصلة بالصورة بمفهومها الواسع، فإنّه أسلوب عربي، وفن ميّز تصريف القول لدى العرب، فالمجازات متوفرة في الأشعار العربية بحيث غدت مقياسا نقديا تنخل به الأشعار، كما بنيت بعض الكتب النقدية على أساس الصور الشعرية، «إنّ ناقدا بارزا كابن رشيق قد أقام منهج كتابه «قراضة الذهب» على أساس الصور الشعرية، مقررا من بادئ الأمر أنّ السرقات لا تقع إلاّ فيها، وأنّ المفاضلة لا تقوم إلاّ على أساس منها»[7]

جاء في (الاتّقان في علوم القرآن) : « تَقَدَّمَ أَنَّ التَّشْبِيهَ مِنْ أَعْلَى أَنْوَاعِ الْبَلَاغَةِ وَأَشْرَفِهَا

(4)-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، 1992، ص323.

(5)-ينظر: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب وأسسه تطوره إلى القرن السّادس (مشروع قراءة)، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص414.

(6)-كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة، 1984، ص19.

(7)-محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشّعري، دار المعارف، مصر، (د. ط)، (د.ت)، ص19.

وَاتَّفَقَ الْبُلَغَاءُ عَلَى أَنَّ الِاسْتِعَارَةَ أَبْلَغُ مِنْهُ لِأَنَّهَا مَجَازٌ وَهُوَ حَقِيقَةٌ وَالْمَجَازُ أَبْلَغُ فَإِذَا الِاسْتِعَارَةُ أَعْلَى مَرَاتِبِ الْفَصَاحَةِ وَكَذَا الْكِنَايَةُ أَبْلَغُ مِنَ التَّصْرِيحِ وَالِاسْتِعَارَةُ أَبْلَغُ مِنَ الْكِنَايَةِ كَمَا قَالَ فِي عَرُوسِ الْأَفْرَاحِ: إِنَّهُ الظَّاهِرُ لِأَنَّهَا كَالْجَامِعَةِ بَيْنَ كِنَايَةٍ وَاسْتِعَارَةٍ وَلِأَنَّهَا مَجَازٌ قَطْعًا وَفِي الْكِنَايَةِ خِلَافٌ، وَأَبْلَغُ أَنْوَاعِ الِاسْتِعَارَةِ التَّمْثِيلِيَّةُ كَمَا يُؤْخَذُ مِنَ الْكَشَّافِ وَيَلِيهَا الْمَكْنِيَّةُ صَرَّحَ بِهِ الطِّيبِيُّ لِاشْتِمَالِهَا عَلَى الْمَجَازِ الْعَقْلِيِّ وَالتَّرْشِيحِيَّةُ أَبْلَغُ مِنَ الْمُجَرَّدَةِ وَالْمُطْلَقَةِ وَالتَّخْيِيلِيَّةُ أَبْلَغُ مِنَ التَّحْقِيقِيَّةِ وَالْمُرَادُ بِالْأَبْلَغِيَّةِ إِفَادَةُ زِيَادَةِ التَّأْكِيدِ وَالْمُبَالَغَةِ فِي كَمَالِ التَّشْبِيهِ لَا زِيَادَةٍ فِي الْمَعْنَى لَا تُوجَدُ فِي غَيْرِ ذَلِكَ. »[8]

هذه المقارنة بين مختلف الصور البلاغية التي عدّها الدّارسون الأسلوبيون صورا أسلوبية، قد نبّه الدّارسين إلى العلاقة التركيبية القائمة بين الصورة والجانب التركيبي الذي تبنى عليه، وهو ما نجده مبسوطا في كتب البلاغة العربية الحديثة، وقد خلصوا إلى أنّ الصورة تكون أكثر كفاءة إذا اعتمدت على حذف بعض عناصر التركيب، وعدّوا الاستعارة من المجاز المبني على الحذف، غير أنّ الاستعارة لا تساوي معنى الصورة.

5- المجاز والانحراف

من المفاهيم الأسلوبية التي اعتمدت في التحليل الأسلوبي الانحراف، وقد استخدم المفهوم إلى درجة أنّ عدّ هو الأسلوب ذاته، وتوسّع الدّارسون في تطبيقه على الصورة[9]، وتوسّعت الأسلوبية لتعتبر الاستعارة باعتبارها صورة انحرافا من منظور النحو التوليدي[10]

مثّلت الصورة ظاهرة أسلوبية في حداثة الشّعر العربي قديما وحديثا، فمّما لوحظ عن شعر أبي تمّام أنّه خرج عن مألوف التصوير في الشّعر العربي، وأخذ النّقاد يبدون انتقاداتهم لتلك الطريقة في التعبير، والأسلوب الجديد. [11]

(8)-السيوطي جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، (د. ط)، 1974، ج03، ص157.

(9)-ينظر: محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث والمدارس النقدية الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، وكلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، الطبعة الأولى 1998، ص628.

(10)-ينظر: كاتي ويلز، معجم الأسلوبيات، تر: خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2014، ص437.

(11)-ينظر: الهادي الجطلاوي، «خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام»، فصول مجلة النقد الأدبي، مج06، ع01، عام1985، ص141، 142.

استنتج في معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب أنّ معنى الصورة عند عبد القاهر الجرجاني هو الخلاف بين بيتين من الشّعر مشتركين في معنى واحد. وذلك في معرض إنكاره السرقات في الشّعر جملة، حيث يرى أنّ لكلّ شاعر أسلوبه ونظمه في عرض معانيه. وأنّ البيتين من الشّعر مهما بلغ اتّحادهما في المعنى لا بد من وجود خلاف بينهما. ذلك الخلاف هو الذي يطلق عليه عبد القاهر مصطلح الصورة. (12)

الصورة هي معنى المعنى، وهو ما نجده مبسوطا في تحليل القدامى للاستعارة، والمقارنة بين أنواعها، فإذا علمنا أنّ هذه الملاحظات تتمّ بالنّظر في التراكيب اللّغوية، وما يطرأ فيها من حذف وذكر أمكن ربط ذلك بالأسلوب بالاعتماد على اعتبارين؛ الأوّل أنّ الاستعارة هي من المجاز القائم على الحذف الذي يؤدي إلى نوع من الانزياح سمّاه الأسلوبيون بالانزياح التركيبي، والثاني الأسلوب انزياح تظهر خصائص على مستوى التركيب والدليل الذي تتكئ عليه هذه الملاحظة ما أورده الولي محمد في كتابه الصورة البلاغية. (13)

تتحدّد الصورة بوصفها انزياحات إزاء معيار للأدبية، والمنظور المعتمد في هذه الحالة هو منظور معيار اللّغة والنّحو. (14)

6- الخصائص التركيبية للصورة

أوضح تمام حسان في تحليله لموضوعات علم البيان أنّ الاستعارة باعتبار تركيبها مبنية على الحذف، ثمّ ذكر كيف تتحدّد أنواعها بالنّظر إلى المحذوف، ولمّا نظر في أبعادها الدلالية ربط دلالة الاستعارة بعدّة مصطلحات ومفاهيم يمكننا أنّ نعدّها من المصطلحات الأسلوبية، ذلك أنّه جعل من التركيب الذي تقام عليه الاستعارة مفارقة معجمية، (15)

كما أشار إلى مفهوم الأسلوب لمّا تعرض لتعريف علم البيان، غير أنّه رأى عدم ورود

(12)-مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية، 1984، ص227.

(13)-ينظر: الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 1990، ص124-131.

(14)-ينظر: أوزوالد ديكرو، جان ماري شافير، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللّسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، (د.ت)، (د. ط)، ص522.

(15)-تمّام حسّان، الأصول-دراسة إبستمولوجية للفكر اللّغوي عند العرب النحو-فقه اللغة-البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000، ص336.

قصد من البلاغيين لهذا المعنى، [16] ثمّ أبرز أنّ تنوّع الصورة يمثّل تنوعا في أساليب أداء الدلالة.

من الوجهة البلاغية تدرك الصورة بالاحتكام إلى قواعد علم البيان[17]، الذي اجتهد البلاغيون في تحديده لأجل تمييزه عن علم المعاني لكن بلا جدوى.

كان لهذه النتيجة مقدمات تتمثل في ما وضعه عبد القاهر الجرجاني من تحديد للنّظم، ثم بيّن كيفية استحداث الصورة من العلاقات بين اللّفظ والمعنى، وأنّ الصورة نتيجة للتلاقح بين اللفظ والمعنى.

لمّا حلّلت التراكيب اللّغوية الحاملة للصورة اعتمدت عدّة طرق في التحليل، من هذه الطرق المنهج اللّغوي الأسلوبي الذي ينظر في التراكيب من زوايا تركيبية متنوعة، غالبا ما تبنى على التحليل النّحوي للجملة التي تضمن صورة، وخلص الدّارسون أنّ كلّ تركيب احتوى صورة يشترط في فيه الصحة النحوية، ثمّ استنتجوا أنّ الدلالة على الصورة تأتي بالتركيز على العلاقات المعجمية.

وقد بيّن تمّام حسّان نتيجة هذا التحليل بقوله:«وما دامت المجازات جميعا تتسم بالصحة النّحوية باعتبارها شرطا لقبول التركيب فإنّ كلّ مجاز إنّما كان مجازا لأنّه يمثل بالضرورة مفارقات في العلاقات المعجمية في التركيب، ثمّ يمثل الاستعانة بالعلاقات المجازية، لتحلّ محل العلاقات المعجمية المهدرة، وتبدو هذه الظاهرة على الخصوص في الاستعارات التبعية والمجازات العقلية التي هي بحكم التعريف:«إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير من هو له»، لأنّ المسند إليه لم يكن صالحا للفعل أو ما في معناه، بسبب المفارقات في العلاقات المعجمية المذكورة.»[18] وقد حلّلت الاستعارة في البلاغة العربية باعتبارها صورة بالنّظر في تركيبها القائم على الحذف، «الاستعارة تقوم على الحذف، والمحذوف في التصريحية هو المشبه، وفي المكنية هو المشبّه به.»[19]

إن النّظر في التراث البلاغي العربي القائم على تحليل الصورة القائمة على المجاز

(16)-ينظر: تمام حسان، الأصول، ص327.

(17)-ينظر: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص151.

(18)-الأصول، ص334.

(19)-الأصول، ص336.

بنوعيه، اللّغوي، والعقلي يمكن أن يؤدي بنا إلى استنتاج أوجه المقارنة التي أجراها علماء العربية بين مختلف الصور من حيث البناء، وهي الطريقة نفسها نجدها متوفرة لدى الدّارسين الغربيين، «الاختيار يماثل الاستعارة حسبما يقول جاكبسون، في أنّه يمثّل ميل الشاعر إلى انتقاء لفظ بدلا من لفظ آخر استنادا إلى وجه الشبه المعجمي بينهما، أي اختيار لفظ بدلا من لفظ معناه اختيار اللّفظ الذي لم يختره الشاعر. والتضام يشبه الكناية في أنّه يجمع بين العناصر المتجاورة في الزمان أو في المكان. »[20]

وقرن جون كوهن مفهوم الاستعارة بمفهوم الانزياح حيث قال: «الاستعارة تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب عن هذه المنافرة. إنّ الانزياحين متكاملان وذلك لأنّهما لا يتحققان في نفس المستوى اللّغوي. المنافرة تعتبر خرقا لقانون الكلام. إنّها تتحقق على المستوى السياقي، والاستعارة خرق لقانون اللّغة. إنّها تتحقق في المستوى الاستبدالي. هناك نوع من هيمنة الكلام على اللّغة. فاللّغة تتحوّل لك تعطي للكلام معنى. »[21]

ربط شكري محمد عيّاد بين مفهوم الاختيار الأسلوبي والصورة، حيث رأى أنّ من أوسع مجالات الاختيار التي تنفسح أمام المبدع مجال المجاز، وعدّ الاستعارة ومعها التشبيه، والمجاز المرسل ، والكناية من المجازات التي يمكن أنّ نطلق عليها مصطلح الصورة، ورغم أنّ الاختيار الأسلوبي يتوفر في كلّ الأشكال البلاغية إلاّ أنّ شكري محمد عياد قسّمها إلى قسمين؛ يتميّز القسم الأوّل(المجاز المرسل، والكناية)بضيق حرية الاختيار الأسلوبي، وهو راجع إلى العلاقة التي يقوم عليها هذا النوع من الصورة، ويتميّز القسم الثاني(الاستعارة والتشبيه)باتّساع الاختيار الأسلوبي، وتوفّر الإمكانات فيه، ويعود ذلك إلى طبيعة العلاقة التي تنبي عليها الصورة. [22]

أوضح شكري محمد عياد من خلال المقارنة بين مفهوم الاختيار أنّ الانحراف أكثر ارتباطا بالصورة حيث قال: «فإذا أضفنا إلى مرونة التركيب في الجملة العربية سعة الاشتقاق

(20)-محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، الطبعة الثالثة، 2003، ص166.

(21)-جان كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1986، ص109.

(22)-ينظر: شكري محمد عياد، اللّغة والأسلوب مبادئ علم الأسلوب العربي، دار أنترانشينيونال برس، القاهرة، ط1 ، 1988، ص69 ، 70 ، 71.

وكثرة حروف المعاني حكمنا بأنّ مجال الاختيار واسع أمام المبدع باللّغة العربية(...)في حين أنّ مجال الانحراف ضيق إذا قسناه بقواعد اللّغة. وإنّما يتّسع شيئا ما في ابتداع الصور، وهو ما سمّاه البلاغيّون الاستطراف والبعد في التشبيه، والغرابة في الاستعارة»[23]

نظر عبد القاهر الجرجاني إلى الاستعارة وفق ما تمليه نظرية النّظم، فجعل سرّ جمالها كامن في النظم الذي اضطلع بها، وكان عبد القاهر الجرجاني قد فتح للبلاغيين مجالا أرحب في تحليل نظم الصورة، حيث نجد الزمخشري قد برع في إبراز عناصر نظمها، فهو أوّل من اهتم بحروف الجرّ التي تحيل على الاستعارة، «لم يلتفت إلى الاستعارة في الحروف كثير من البلاغيين العرب قبل الزمخشري، ووجدت إشارات موجزة تومئ إليها في كتب التفسير»[24]

تنوعت تصنيفات البلاغيين العرب للاستعارة باعتبار التركيب الذي تجري فيه، فإذا أجريت الاستعارة في الفعل كانت تبعية، وإذا أجريت في الاسم سميت أصلية، وفي هذه التصنيف اهتمام البلاغيين بالتركيب اللّغوي للاستعارة.

7- الصورة الشعرية واللغة المتداولة

استفادت المناهج النقدية الحديثة من المنجز اللساني، فأصبح الفصل بين الشكل والمضمون عمليةً منبوذة وتسيئ إلى الإبداع والشعر والذوق معا. وهي عمليةٌ أشبه بتلك التي يحاول فيها الواحدُ منَّا أن يجلدَ الريحَ بهراوةٍ غليظة. ذلك أن المناهج الحديثة تتبنى مقولةً مهمة مفادها (إن اللغة هي نسق أو نظام من العلامات).

تنطلق هذه المناهج من اللغة في مقاربتها النص الأدبي، وبذلك نأت بنفسها عن المرجعية الخارجية والظروف المحيطة بعملية إنتاجه. وأصبح الناقد لا يركز على السياق الخارجي، ولا ينبش في حياة الشاعر ولا في ظروفه المختلفة، ولكن ينطلق من النص ذاته لاكتشاف هذه الظروف التي أنتجته، ومعرفة الأغوار الداخلية الدفينة في هذه النفس البشرية المبدعة.

معنى ذلك، أن اللغة الشعرية في القصيدة تتحول إلى مجموعة من العلامات. فكل ما

(23)-اللّغة والأسلوب مبادئ علم الأسلوب العربي، ص86.

(24)-يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النّقد الأدبي الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 1997، ص200 ، 201.

هو مكتوب بالأسود داخل النص له وظيفة ويشارك في إنتاج المعنى. ففي الشعر لا وجود للحشو والكسل اللفظي والمجانية في التعبير، فخاصية الشعر الأساسية هي التكثيف والاقتصاد في اللغة بواسطة الصور الشعرية والنسوج المُحكمة والتراكيب التي تخرج عن المألوف وتحقق المتعة والدهشة. وهذه العلامات تتعاون فيما بينها وتتفاعل داخل السياق لتنتج شبكة من العلاقات وخلف هذه الشبكة تختبئ رؤية الشاعر أو موقفه من الحياة ومن الموضوعات والقضايا المطروحة في المجتمع الذي يعيش فيه ويتفاعل معه.

وهنا لابد من التأكيد على أن الكلمة بدون سياق لا معنى لها، وهي أحادية الدلالة ثابتة المعنى، وتحيل فقط المعنى المعجمي لا غير.

مثال: عندما نقول **(المصباح)** منفردة وبدون سياق. فإن هذه اللفظة هي لفظة أحادية الدلالة ولفظة شاردة كما يقول اللسانيون، لا تحتمل معنى آخر سوى المعنى المعجمي. ولكن عندما ننقل هذه اللفظة ونلقي بها في غياهب السياق فإنها ستكتسب بلا ريب دلالة جديدة. فالسياق هو الذي يمنح اللفظة دلالة جديدة ويرفدها بمعنى آخر **غير متوقع**.

يقول الشاعر الفلسطيني سميح القاسم:

-قتلى

وثوارٌ بلاغيون

يا حزن المنابر والمواقف

لم يبقَ للمصباحِ غيرُ دمي[25]

تمتزج الرؤيا، بالحلم، بالإيقاع فتنتج نصا شعريا مترعًا بالفجيعة والمأساة، ينقل التجربة الشاعر مثلما تمنح نفسها في الواقع، فيتداعى تحت ضغط الدمار الداخلي والانكسار الوجداني فاسحا المجال للذات المنهارة لتحكي قصتها وقصة الأرض المغتصبة.

لا شك أن لفظة "المصباح" تقيم مجموعة من العلاقات مع الألفاظ المجاورة وتتفاعل معها أفقيا وعموديا داخل السياق أو تتفاعل داخل الفضاء، فتتخلص من دلالته المعجمية وتكتسب دلالة جديدة. وبهذه الطريقة الفنية تحيلنا إلى معنى آخر غير متوقع فالمصباح هنا

(25)-سميح القاسم، جهات الروح، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط2، 1984، ص176.

هو رمز للقضية الفلسطينية، ففي واقعٍ عربيٍّ تسود فيه مواقف الخذلان والانهزام ويكثر فيه تجار الكلام وسماسرة القضية، يبقى الفلسطيني وحيدا يصنع بدمه المواقف الحقيقية ويحافظ على توهج قضيته واستمرارها.

مثال آخر: يقول النابغة:

كليني لهَمٍّ يا أميمة ناصبِ وليلٍ أُقاسيه بطيءَ الكواكبِ

تَطاولَ حتى قلتُ: ليس بمنقضٍ وليسَ الذي يرعى النجومَ بآيبِ[26]

إن الليلَ كما هو معروف من الظواهر الطبيعية في الكون خلقها الله لوظيفة معينة، ولكن الشاعر الجاهلي يشحن هذه اللفظة هنا بحالته النفسية ويضفي عليها تجربته الخاصة ليصبح الليل رمزا لأزمة نفسية حادة يعيشها وتؤرقه باستمرار، وقد طالت عليه حتى يئس منها. فالنابغة مسكون هنا بأزمة فلسفية-وجودية عميقة، والليل هنا ليل نفسي وجودي وليس ظاهرة طبيعية كما تكشف الدلالة القاموسية.

لقد أدرك الجاحظ في وقت مبكر أن جمال الشعر ليس في معانيه وأفكاره وإنما في صُوره وطريقة تشكيله للوحدات اللغوية، فألقى بتحفته الرائعة إلى الناس ثم مضى إلى شأنه. وبذلك يكون الجاحظ، أول من استعمل مصطلح التصوير بهذه الجرأة والوضوح في تراثنا النقدي والبلاغي.

كان الجاحظ يردد أن: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتَخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[27]، فالمعاني أو الموضوعات حسب الجاحظ هي مِلكٌ مُشاعٌ بين الناس، يعرفونها ويتداولونها وهي مُتاحة كالسلعة على قارعة الطريق. إنها ثابتة لا تتغير، ولكن الذي يتغير هو طريقة التعبير عنها.

كل الشعراء العرب تحدثوا عن الحب والفخر والحماسة والموت ووصف الفرس

(26)-النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، د ت، ص40.

(27)-الجاحظ، الحيوان، ج3، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1966، ص131، 132.

والحرب والتجارب الحياتية المختلفة، ولكن المتفق عليه أن كل شاعر كتب بطريقته المتفردة عن الموضوع ذاته. وكذلك الأمر ذاته عند الشعوب والأمم الأخرى. فالثابت، إذن، هو الموضوعات أما المتحول فهو الأسلوب وطريقة التعبير عنها.

والمتفق عليه، إن الشاعر يستعمل اللغة المجازية أو الإيحائية في التعبير وتشكيل رؤيته للأشياء وللموضوعات والتجارب اليومية في المجتمع. فلغة الشاعر تختلف عن لغة التواصل التي تركز على الرسالة ومضمون الحمولة التي يرسلها المرسل إلى المتلقي، أما الشاعر فإنه يحشد كل طاقاته الإبداعية ليرتقي بهذه اللغة العادية، والتواصلية إلى مستوى الجمال والإبداع والتميُّز.

وفي مقولة سابقة أشار الناقد أحمد درويش إلى عبارة "درجة الصفر التعبيرية"، وهذه العبارة تقودنا إلى قضية مهمة تتعلق بمدى بتوظيف الشاعر المعاصر لغة الحديث اليومي؟ وهل خدمت الشعر واستفاد منها؟

وفي هذا السياق، سُجلت في الشعر العربي المعاصر دعوات عديدة لتقريب لغة الشعر من اللغة اليومية التي يفهمها عامة الناس، وهذه دعوات رفعتها في العالم العربي أصوات شعرية وهي تقود مشروع الحداثة بعد الحرب العالمية الثانية، ويمكن القول بلا حرج، إن هذه الدعوات هي في الحقيقة صدى لما كان ينادي به "ت. س إليوت"، حين ألح على ضرورة تبسيط اللغة الشعرية وتقريبها من لغة الاستعمال اليومي. ثم هناك دعوات أخرى رفعها بعض الشعراء العرب المعاصرين باسم الالتزام في الأدب والفن، وذلك اقتداء وبتأثير من أدباء تيار الواقعية الاشتراكية التي تشربت أفكارها من مبادئ الماركسية والمادية التاريخية. وقد تزامنت هذه الدعوات مع المد الثوري في العالم العربي، وانتشار لهيب الثورات الداعية إلى الحرية والانعتاق من الاستعمار في مختلف أنحاء العالم.

إن هذه الدعوة في حقيقة الأمر تطرح أمامنا مشكلة خطيرة ترتبط بالشعر وباللغة الشعرية على وجه التحديد ثم ترتبط بعملية بالتصوير التي يقاس بها درجة الإبداع. فإلى أي مدى يمكننا تبسيط الشعر حتى يفهمه السواد الأعظم من الناس؟

يؤمن معظم الذين تأثروا بهذا الاتجاه أن «الواقعية الاشتراكية التي تمثل الفن الحقيقي على حسب المعتقد الماركسي يجب أن تستمد مقومات وجودها من تموجات الحياة اليومية المعيشية، ثم تقوم بصقل هذه الحياة اليومية الكادحة وصبغها بالصبغة الفنية. . .

ويرى الواقعيون الاشتراكيون أن ذلك ينجي الفن من مثل ما يعانيه الفن في المجتمع الرأسمالي من الضياع والانفصال عن الجماهير وعدم الالتحام بالشعب»[28]

ولكن ألا تقود هذه الدعوات إلى السقوط في مزالق فنية كثيرة وأولها هي تبسيط الفن والانزلاق إلى مهاوي السطحية والتقريرية والابتذال، بل وتسطيح الفن والفكر معا.

يقول السياب في قصيدة "الأسلحة والأطفال"[29]:

-سلام على العالم الأرحب،

على الحقل، والدار، والمكتب

على معمل للدمى والنسيج،

على العش والطائر الأزغب

على التوت وسنانَ فيه الأريج

. . ووقع المجاذيف في المغرب،

. . . .

في هذه المقطوعة وهي جزء من قصيدته "الأسلحة والأطفال" التي كتبها السياب في خضم انتمائه إلى مدرسة الواقعية الاشتراكية، يتحول الشعر فيها إلى مشجب يعلق الشاعر عليه موقفه الفكري ورؤيته الأيديولوجية، إذْ يوحد بين عناصرها هذا الحس الانساني العام والتضامن مع الشعوب الكادحة في كل بقعة من العالم ودعم الإنسان المقهور والمسحوق حيثما كان، وتنتهي نهاية تفاؤلية، وتلك هي إحدى خصائص الواقعية الاشتراكية. ورغم أن الشاعر حاول ترميم المقطوعة ببعض الصور الاستعارية التي تخللتها (سلام على العالم/أنبتت من دم الثائرين/لأن الربيع يمر بوديانا)، إلا أن هذه الصور لم تخرج عن العادة والمألوف، فجاءت بسيطة، مبتذلة فقدت تأثيرها من كثرة التداول والاستعمال، ولا تثير في المتلقي الدهشة والإعجاب.

ويقول في موضع آخر:

(28)-رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، ص130 وما بعدها.

(29) -بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، دار العودة، بيروت، 2000، ص575، 574.

لمن كل هذا الرصاص؟

لأطفال كورية البائسين،

وعمال مارسيليا الجائعين،

وأبناء بغداد والآخرين

إذا ما أرادوا الخلاص

حديد

رصاص

رصاص

رصاص![30]

تتميز هذه المقطوعة بالمجانية اللفظية وتبديد اللغة، وكل ما فيها أن الشاعر عمد إلى التوزيع العروضي المختلف خرج به عن نمط القصيدة العمودية التي تعتمد على نظام الشطرين. وماعدا بنيتها العروضية، وهذا الحس الإنساني العام والتضامن مع الشعوب المقهورة، فسقطت المقطوعة في أوحال الشعارات السياسية، فقد غابت الصور الشعرية وغاب معها الشعر ودنت لغتها من اللغة اليومية المتداولة.

يقول سميح القاسم:

فعصرت من لهب العيون

نورا، وصحت: أنا هنا يا مشعل المتمردين.

. . . . . .

باسم الحياة. . . إلى الأمام![31]

إلى الأمام. . . إلى الأمام!

(30) -السياب، الأعمال الكاملة، ج1، ص571.

(31)-سميح القاسم، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1973، ص504.

ورغم أن الشاعر حاول أن يتكئ في السطر الأول على الصورة الشعرية (فعصرتُ من لهب العيون)، ولكن سرعان ما وقع أسير موقفه الإيديولوجي، فتحولت المقطوعة في سطورها اللاحقة إلى كلمات يلفُّها الصخب والنبرة الخطابية والحماس الانفعالي العابر، وهي تقترب في لغتها من البيان السياسي الطافح بالحماسة يمكن أن يرفعه أحد المناضلين في أحد المهرجانات السياسية أو أن يرفعه أحد المناضلين في خندق المعركة.

والشاعر عبد الوهاب البياتي واحدٌ من الشعراء الذين لم تخرج بعض قصائده عن الأطر الأيديولوجية الضيقة، يقول في قصيدته "في المعركة"[32]:

-وكانت شعاراتنا كالسماء

مخضبة بدماء الرفاق

وكنا نطالب باسم الصغار

وباسم الحياة

وباسم العراق

نطالب بالأرض للكادحين

وبالخبز والملح للجائعين

نلاحظ أن البياتي وقع رهين النظرة الأيديولوجية الضيقة ولم يستطع أن يتخلص من وطأة مبادئ الواقعية الاشتراكية والانطلاق إلى رحاب الشعر والحياة فجاءت عباراته فقيرة فنيًّا.

وتشترك المقطوعات السابقة في معجم لغوي محدود يتشكل من ألفاظ وعبارات تنتمي إلى حقل دلالي مؤدلج هو حقل الواقعية الاشتراكية (العالم الأرحب، الحقل، المكتب، الدار، المعمل، الصين، الحاصدين، البائسين، الجائعين، الخلاص، رصاص، يا مشعل المتمردين، إلى الأمام، الشمس، الرفاق، الكادحين، الموت للمستعمرين، الخبز للجائعين. . . الخ).

(32)-عبد الوهاب البياتي، ديوان "المجد للأطفال والزيتون"، الأعمال الكاملة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ص 238.

وينبغي التأكيد أن «اقتصار المعجم اللغوي على عدد محدد من الألفاظ لا يعني فقر التعبير والتصوير الشعري، فإن إبداع الصور لا يأتي من ثراء الألفاظ وإنما من أسلوب استعمال المفردات في تركيب فني متخيل»[33] فشاعر الواقعية هو الذي جنى على الشعر وعلى نفسه كشاعر، وابتغى هذا المسار الذي حدده للغته الشعرية. والمؤكد أن ثمة فرقا بين الرؤية الفكرية التي تفرض على القصيدة من الخارج وبين الرؤية الفكرية التي تنبع من داخل القصيدة حيث تتآزر الكلمات فيما بينها ولا ندركها إلا بعد جهود مضنية ومكابدة مع القصيدة، ومن ثمَّ فإن الالتزام الحقيقي في الشعر هو أن يرتبط الشاعر بالحياة وبالقضايا الحضارية الكبرى.

ولا يختلف صلاح عبد الصبور عن الشعراء الذين أشرنا إليهم سابقا في تعامله مع اللغة الشعرية. في قصيدته "الحزن"[34]، رتابةٌ في الإيقاع وبؤسٌ في الموقف، وسرد لبعض التفاصيل من يومياته البائسة بلغة تغلب عليها الرتابة والملل والتكلف والابتذال أحيانا. يقول عبد الصبور:

-ورجعت بعد الظهيرة في جيبي قروشْ

فشربت شاياً في الطريق

ورتقت نعلي

ولعبت بالنرد الموزَّع بين كفي والصديق

قلْ ساعة أو ساعتين

قل عشرةً أو عشرين

ومن هنا يتأكد أن «النص ككتابة هو موقف متكامل من اللغة والذات والمجتمع، فهذه المجالات متكاملة ومتداخلة ومتفاعلة فيما بينها، وكل موقف من أحدها ينسحب على الموقف في المجالين الباقيين بكل تأكيد، ولذلك فنحن أمام هذا الفهم للنص لا نستطيع

(33)-صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948حتى1975، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979، ص300.

(34)-صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ديوان" الناس في بلادي"، دار العودة، بيروت، 1986، ص36.

القول بعد، بالفصل بين الشكل والمضمون»[35]

إن تبسيط اللغة في الشعر يعني أن الصورة التي ينتجها الشاعر ستكون سطحية وساذجة لا محالة ولن تتعدى قيمتها الأفكار والمحمول الإيديولوجي الذي (يروج) له، فتتجمد الصورة عند مجموعة من الشعارات والقوالب الفكرية الجاهزة، فتغيب الصورة والشعر معا في ثنايا هذا الحمولة الجاهزة.

وفي هذه الحالة أيضا سنكون أمام شعر دعائي يغلب عليه المضمون وتهيمن فيه الرؤية الفكرية على الرؤية الجمالية، بينما الشعر هو نشاط تخييلي وليس وصفا أو صدى لموقف أو أفكار معينة، «إن الأدب ليس مطالبا بأن يحمل إلينا الحقيقة على شكل مفهومات وقضايا، بل يقدم إلينا الحقيقة من خلال نظرة شاملة إلى الحياة يمتلكها كل عمل فني متماسك»[36]

خاتمة:

الشعر هو ضد الوضوح، وضد الكسل اللّفظي وتبديد اللغة وتبذيرها، هو الذي يلتقط اللحظة الراهنة وقضايا الحياة بكل مفارقاتها وتوهجها وألقها بلغة عامرة بالإيحاءات، كثيفة الدلالات لتكشف بعد لأي عن رؤيا الوجود والحياة. إن تميُّزَ الشاعر وفُرادتَه لا تكمن في الموضوع في حد ذاته بقدر ما تكمن في أسلوبه وطريقة تعبيره عن هذا الموضوع، لذلك لا يهمني **ماذا قال الشاعر**؟؟ وإنما يهمني في المقام الأول **كيف قال**؟؟ تلك هي المسألة، بل والقضية الرئيسية التي ينبغي التركيز عليها.

المراجع:

- أوزوالد ديكرو، جان ماري شافير، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللّسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، (د. ت).
-الجاحظ، الحيوان، ج3، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1966.

(35)-محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب "مقاربة بنيوية تكوينية"، دار العودة، بيروت، 1979، ص28
(36)-محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986، ص33.

السيوطي جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، (د. ط) الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، 1974، ج03.
-النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار المعارف، القاهرة، د ت.
- الهادي الجطلاوي، خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام، فصول مجلة النقد الأدبي، مج06، ع01، عام1985.
- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990.
-بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، دار العودة، بيروت، 2000.
- تمّام حسّان، الأصول-دراسة إبستمولوجية للفكر اللّغوي عند العرب النحو-فقه اللغة-البلاغة، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2000.
- حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب وأسسه تطوره إلى القرن السّادس (مشروع قراءة)، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.
- جابر عصفور، الخيال الحداثة، الأسلوب، الحداثة، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.
- جان كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
- رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1988.
-شكري محمد عياد، اللّغة والأسلوب مبادئ علم الأسلوب العربي، ط1، دار أنترانشينيونال برس، القاهرة، 1988.
- سميح القاسم، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1973.
- سميح القاسم، جهات الروح، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1984.
- صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948حتى1975، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.
- صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ديوان" الناس في بلادي"، دار العودة، بيروت، 1986.
- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998.

- عبد الوهاب البياتي، ديوان "المجد للأطفال والزيتون"، الأعمال الكاملة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995.
- كاتي ويلز، معجم الأسلوبيات، تر: خالد الأشهب، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2014.
- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، 1984.
- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.
- محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ط2، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2012.
- محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث والمدارس النقدية الغربية، ط 1، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، وكلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، 1998.
- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب "مقاربة بنيوية تكوينية"، دار العودة، بيروت، 1979.
- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشّعري، (د ط) دار المعارف، مصر، (د. ت).
- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ط3، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، 2003.
-مجي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986.
-يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النّقد الأدبي الأبعاد المعرفية والجمالية، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1997.