

بلاغة الصورة الفنية في مدونة التراث النقدي العربي مقارنة في المفاهيم والآليات

د. بوعمار بوعيشة.

جامعة زيان عاشور - الجلفة

مقدمة نحو الصورة (في مفهوم الخيال الشعري) :

إن دراسة الخيال هي المدخل المنهجي لدراسة الصورة، كما إن معرفة مفهوم الخيال، ووظيفته عند العرب القدامى هو السبيل نحو استيعاب دلالات الغموض في الخيال الشعري الحديث، فأغلب النقاد يتفقون على أن الأدب فاعلية جمالية، تخيلية، وأنه الأداة الأساسية في توليد الصورة المبتكرة، الرؤية المتميزة، التجربة الموحدة، "وهو القدرة على استحضار الغائب، وتجسيده في علاقات عضوية توحد بين المتعارض والمتباعد في صورة جديدة تعمق الأثر الشعري، والفكري لدى المُتلقي"⁽¹⁾.

وهذا الاستخدام يشير إلى القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالما متميزا في جدته، وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة، والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة تذيب ذلك التنافر، والتباعد وتخلق بذكرهما الانسجام والوحدة.

والخيال الشعري بهذا الاعتبار، "نشاط خلاق لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخا، أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاسا حرفيا لأنسقة متعارف عليها، أو نوعا من أنواع الفرار، أو التطهير الساذج للانفعالات، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية لا تستمد قيمتها من مجرد الجدّة، أو الطرافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية، وتعميق الوعي"⁽²⁾.

والخيال مصطلح فلسفي انتقل إلى مجال الدراسات النقدية، والبلاغية في التراث الغربي، والعربي على السواء، وكان في نظر الفلاسفة المسلمين (ابن سينا، والكندي، وابن رشد وغيرهم) "القوة النفسية التي تأخذ موقعها ما بين الحس والعقل، وتمارس فعاليتها في مادة الصورة التي ترسخ في الذهن، مع عملية الإدراك الحسي"⁽³⁾.

فالتخيّل إذن حسي وتجريدي، ومهما تباعد عن الواقع، وشكّل صورا مبتكرة تنأى عن العالم الحسي، فإنه يبقى دائما على صلة بهذا الواقع المحسوس؛ و يظلّ "طاقة محدودة لا تبلغ مرتبة العقل السامية، ولا تعدو أن تكون أداة تتوسط العقل والحس؛ لكنها في حدّ ذاتها يتأبى عليها تجاوز مرتبة الحسي والجزئي، وبلوغ الكلي والمجرد"⁽⁴⁾؛ لأن الخيال الأصيل يحطم أسوار مدركاتنا المعرفية، ويبلغ الأعماق والكليات؛ لكن دون أن ينسلخ عن الواقع، والتاريخ.

ولم يكن النقاد الأقدمون يهتمون كثيرا بالخيال وطبيعته، ولكنّ الحديث عن قوة الخيال كان يعلّق باهتمام الفلاسفة؛ فقد اعتقد "سقراط" أن خيال الشاعر نوع من "الجنون العلوي"، وظل هذا الاعتقاد عند "أفلاطون" الذي كان يرى أن الشعراء

متبوعون وأن الأرواح التي تتبعهم قد تكون خيرة، وقد تكون شريرة؛ وأن "أرسطو" هو الذي اعترف لصاحب الملكة المتخيلة بالمكانة اللاتقة به، ومجد تلك الملكة التي تستطيع الجمع بين الصور، وأثنى على القدرة في المجاز...

ومجمل القول "إن الإغريق كانوا أقرب إلى الاتجاه التحقيقي، فكان اهتمامهم بالخيال قليلاً"⁽⁵⁾، وما قيل عن الإغريق يصدق إلى حد بعيد عن نظرة العرب إلى الخيال؛ إذ إن "اعترافهم بهذه القوة موجود، ولكن اهتمامهم بالتحدث عن طبيعتها قليل، وقد قرنها منذ القديم بالشيطان، وتصوّروها نوعاً من الإلهام"⁽⁶⁾.

فالدلالة العربية لكلمة الخيال لا تشير إلى القدرة على تلقي صور المحسوسات، وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحس؛ "إنها تشير إلى الشكل، والهيئة، والظل، كما تشير إلى الطيف، أو الصورة التي تتمثل لنا في النوم، أو أحلام اليقظة، أو في لحظات التأمل؛ عندما يُفكر في شيء أو شخص"⁽⁷⁾، فأصبحت كلمة التخيل مرادفاً لغويا للتوهم والتمثل، فتقول: تخيل الشيء أي تصوّره وتمثله وتوهمه ولا يهم إن كان هذا الشيء موجوداً أم لم يكن.

وعلى الرغم من أن "مفهوم الخيال لا يتجلى في التراث النقدي والبلاغي العربي بالقدر الكافي الذي نلاحظه عند الفلاسفة، إلا أنه يقوم على مقومين أساسيين هما: العقلانية، والحسية"⁽⁸⁾، لأن قواعدهم النقدية كانت "تعتمد على التنظيم، وتهتم به اهتماماً بالغاً حتى في أوضح الأمور التخيلية كالمجاز، والتشبيه، والاستعارة"⁽⁹⁾.

فالخيال -عندهم- أداة للمعرفة الخاصة المتميزة عن المعرفة العلمية لقوانين الطبيعة؛ لما له من قدرة على بلوغ ما يعجز عنه العقل، إذ يعرفه "ابن عربي" قائلاً: "الخيال هو أعظم قوة خلقها الله، وأنه القوة المبدعة التي توازي قوة العقل عند الفلاسفة"⁽¹⁰⁾، فهو أسمى مرتبة وأكثر يقيناً، يتخطى الشعور الواقعي المألوف إلى شعور باطني عميق، ويتجاوز المعقول، والمعلوم إلى معرفة كلية متسامية، وهكذا كانت نظرة "ابن عربي" المتقدمة للخيال لمعة ضوء لم يتح لأحد أن يفيد منها في تصحيح مسار الدراسات البلاغية العربية.

وإذا كان "الشعر العربي لم يقدر له أن يفيد من الفهم المستنير الذي قدمه "ابن عربي" لدور الخيال في خلق الصورة الشعرية، فقد أتيح للشعر في أوربا أن يفيد من نظرية كولريديج في الخيال التي تتقارب -في مشابه كثيرة- مع فهم ابن عربي"⁽¹¹⁾.

وفي ضوء مفهوم الشعر الذي كان يقاس على الخطبة بوصفها فناً للإقناع، نفهم لماذا ركز النقد العربي القديم على عملية التخيل، أو ما يسميه الدكتور جابر عصفور بـ: "سيكولوجية التلقي" أكثر من تركيزه على عملية التخيل، أو "سيكولوجية الإبداع"، حيث يقول: "أعني أنهم اهتموا بما يمكن أن نسميه "سيكولوجية التلقي" أكثر من اهتمامهم بـسيكولوجية الإبداع"⁽¹²⁾، وذلك يعود إلى تركيز دراساتهم النفسية على الجوانب الإدراكية وإغفال الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية، وما يعتريها من غموض.

هذه هي صورة الخيال الشعري عند العرب القدامى "تنحصر في الجزئية والحسية، والوضوح، والعقلانية، ولم يتح لها أكثر من ذلك تحت تأثير النظرة الفلسفية الذهنية السائدة.. والغاية الاجتماعية التعليمية"⁽¹³⁾.

وقوة الخيال هي التي تخلق الصورة، وتوجّهها، ولعل كلمة " Imagination " تُبرز على مستوى الاشتقاق العلاقة الوثيقة بين الخيال والصورة الفنية، وعلاقة الاشتقاق هذه، بين كلمتي " Imagination " و " Imagery " تشير إلى الصلة الوثيقة بينهما، وتوضح أن مفهوم الصورة الشعرية لا يمكن أن يقدم إلا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه؛ " فالصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يُمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه " (14).

ماهية الصورة الفنية (محاولة تحديد):

الصورة وسيلة الشاعر للتجديد والتفرد باعتبارها أهم عناصر التشكيل الشعري ، قديما وحديثا، لها أهمية بالغة في بناء النص الشعري، والوساطة بين الشاعر المبدع والمتلقي ، وهذا ما جعلها محط أنظار النقاد القدامى والمحدثين على السواء.

ولأن الصورة بهذه الأهمية، فقد كان من الطبيعي أن تتردد في مختلف المدونات النقدية، وبصور مختلفة طبعاً، فانتشر هذا المصطلح انتشاراً كبيراً، ولكنه لم يضبط ضبطاً دقيقاً، ونهائياً، وظل مصطلح الصورة يفتقر إلى الضبط والتحديد، مفهومًا وأبعاداً، ووظائف، باعتباره إجراء نقدياً يسعف الباحث في كشف هوية التشكيل، والموقف الشعريين، و تحديد أنماط الصورة، وأشكالها، وبنياتها، ومستوياتها ..

ولا بد من الإشارة بدءاً، إلى أن "أي نقاش دقيق، ومفصل يهدف إلى تحديد الصورة هو في الحقيقة بلا جدوى ... فإن القليل من الناس يُجمعون على تحديد واحد للصورة، والقليل القليل يجمعون على تحديد واحد للصورة الشعرية" (15)، ومن ثم لا يمكن الاستقرار على تحديد نهائي للصورة.

فقد وردت مادة " صورة " بالتحديد الآتي: " الصورة هي لغة الحواس، والشعور، وهي على أساس العالم " (16)، وبناءً على هذا التعريف، فللصورة دور تعبري عن الحالات النفسية والشعورية كما أن لها أهمية باعتبارها أساس العالم.

و"الصورة في الأسلوب تقضي بإعطاء الفكرة المجردة شكلاً محسوساً في الشعر خاصة" (17)، ونلاحظ في هذا التعريف التأكيد على ربط الصورة بالشعر، وعلى هذا الأساس راجت في الكتب النقدية تسمية: الصورة الشعرية.

وإذا كانت الصورة هي نتاج الرؤية الشاملة لأنها " تشبيه حسي يعبر عن رؤية " (18)، فمفهومها ووظيفتها يتحددان وفق الرؤية التي تقوم عليها؛ لأن كل صورة تعبر عن موقف جمالي، ورؤية فكرية فلسفية بعينها؛ وفي ذلك تأكيد على حسية الصورة؛ إذ إنها الأداة التي يستخدمها الشاعر استخداماً فنياً، قصد إيصال حالة شعورية إلى المتلقي، "فهو بؤرة انفعال، وإيحاء، مؤثرة على المتلقي، رابطة إياه إحساساً، وشعوراً، وانفعالا بمبدع الصورة" (19).

ولعل فلسفة الصورة في هذا التعريف تربط المبدع بالمتلقي من خلال جعلهما في حالة شعورية واحدة، ومن ثمة فالتقاطها داخل العمل الأدبي يصعب، ويحتاج إلى قدرة تذوقية عالية، ذلك لأنها تحس ولا تلمس.

وهذا لا يجرد الصورة مما تحمله من مواقف، فهي " تلك التي تقدم تركيبة عقلية، وعاطفية في لحظة من الزمن" (20)، أي أنها تعبير عن فكرة (موقف) وشعور، فهي "تجسيم لفظي للفكر والشعور" (21) حسب ناقد الرمزية الكبير وليم يورك تندرل.

والباحث في طبيعة الصورة سيجد نفسه أمام عدة تصورات، تبعا لاتجاه الغاية من البحث، فما يتطلبه الناقد غير ما يحاول الفيلسوف اكتشافه، وهما مختلفان عن اللغوي، وجميعهم يختلفون -أو يتفقون في بعض الوجوه- مع العالم النفسي الذي يترصد لحظة الإبداع، ليعتبرها نهاية لبداية غامضة، وكلّ همه أن يتلمّس جذورها.

وينبغي أن نفرق بين بحوث فلسفية تعنى بمراحل تخلُّق أو تشكُّل الصورة، وكيف تتحول من خلية إلى علقة إلى مضعة إلى مخلوق كامل، ويعيننا منها موقع الصورة في تسلسل المراحل وبحوث نقدية تتسلم الصورة في شكلها النهائي، لتكتشف بها أو تكتشف لها علائق، وآفاقاً متصورة تحتاج إلى جهد التأمل، والربط، والتحليل. (22).

الصورة الفنية في النقد العربي القديم:

لقد بدا اختلاف النقاد والدارسين واضحا في قضية تأصيل مصطلح الصورة الفنية ، بين مدافع عن أصالته في نقدنا القديم، ومتعصّب لحدائته، لا يرى ظلا تراثيا فيه، أو غير آبه لحرفية المصطلح الدلالية، حين "يقصر اهتمامه على قضاياها، ودقائقه التي عُني بها نقدنا القديم، انطلاقا من أن الصورة الفنية هي الأساس الثابت، والجوهر الحيوي الدائم في الشعر" (23).

ولذا كان لزاما علينا الوقوف عند جوانب، نعتقد أنها تمثل المدخل الطبيعي للموضوع، لأنها أسهمت في تشكيل دلالات المصطلح، وإرساء مجالات دراسته، وتوضح هذه الجوانب فيما ينبغي لنا الإحاطة به، من مكانة الصورة مصطلحا ومفهوما في النقد العربي القديم ، لكونه يمثل رافدا في تشكيل دلالة المصطلح.

فلقد اختلفت الدراسات النقدية في النظر إلى مصطلح الصورة، فرأت طائفة أنه قديم يعود تاريخ ظهوره إلى "زمن موغل في القدم، وتتجلى معالم هذا الحس المتميز على حقيقته منذ العصرين الإغريقي، والروماني" (24).

ورأت طائفة أخرى أن المصطلح حديث بدلالته الجديدة، وأبرزها الدلالة النفسية، ولكنه قديم في أصله، يعود إلى بدء الوعي بالخصائص النوعية للأدب؛ فقد قدم لنا الموروث جوانب "تشكل الأساس النظري، لأنه نظرية عميقة في الصورة، وتحددت بثلاثة جوانب: الخيال أو الملكة التي تشكل صورة القصيدة، وطبيعة الصورة باعتبارها نتاجا إبداعيا لهذه الملكة، ووظيفة الصورة في العمل الأدبي" (25).

إن الباحث عن تاريخ ظهور الصورة الشعرية أو قصيدة الصورة، وعن مفهومها ووظيفتها تعثره عقبات، وصعوبات عديدة، فعلى الرغم مما كتب من دراسات أدبية، ونقدية حول الموضوع، إلا أن الاتفاق لم يحصل بعدُ حول تعريف يكون جامعا شاملا بسبب اختلاف الآراء، وتعدد المذاهب النقدية التي عرفت مختلف المدارس ، مع الأخذ بعين الاعتبار أن أصل الكلمة موجود في عدة لغات، وأن المصطلح في ذاته حديث العهد، عرف عندنا عن طريق الترجمة باسم الصورة.

فبالنسبة للعرب، وقبل رواج هذا المصطلح في بيئتهم الأدبية بهذا الاسم، فهُم لم يعرفوه بهذا الفهم، ولكن عرفوه بمفهوم آخر، لذلك كان من الطبيعي أن يحظى موضوع الصورة عندهم بالمفهوم السائد لديهم قديماً، ويتمثل في "عناية النقاد والبلاغيين القدامى بجهود اللغويين والمفسرين والمتكلمين في تحديد مفاهيم التشبيه، والاستعارة، والمجاز كما يستفيد من شروح الفلاسفة المسلمين لنظرية المحاكاة لأرسطو على ضوء كتبه في الشعر، والخطابة، والنفس، وما بعد الطبيعة"⁽²⁶⁾.

وعلى العموم فقد عالج النقد القديم مفهوم الصورة الفنية معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية، والحضارية حيث "اهتم كل الاهتمام بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية، والتمييز بين أنواعها وأنماطها المجازية، والتركيز على دراسة الصورة الشعرية عند كبار الشعراء، وحرص على موضوع الإثارة التي تحدثها الصورة في المتلقي، حيث قارن هذه الإثارة بنوع متميز من اللذة، والتفت إلى حدّ ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة، والشعر، على اعتبار أنها إحدى خصائصه النوعية التي تميزه عن غيره"⁽²⁷⁾.

إن موضوع الصورة -الذي قلنا إنه حديث العهد بالنسبة للعرب ووافد عليهم- قد سبق وأن شاع عندهم في دراساتهم للمجاز، وإن لم يكن بهذه التسمية التي عُرفَ بها عند العرب، وأول النصوص التي تطالعنا في هذا الباب قول الجاحظ (ت: 255هـ): "إنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التصوير"⁽²⁸⁾.

ومفهوم الجاحظ هذا هو خطوة نحو التحديد الدلالي لمصطلح الصورة، إذ ربط في نصه هذا القصيدة بالصورة، وهو تشبيه شائع في عصور مختلفة حتى قيل "الرسم شعر صامت، والشعر صورة ناطقة".

إذن فتشبيه الشعر بالتصوير قديم في النقد العربي، حيث تحدث عنه الجاحظ كما سبقت الإشارة إليه، وتبعه في ذلك العديد من النقاد القدامى، وإذا كان الجاحظ قد اقتصر في كلامه على الإشارة إلى أن الشعر صناعة، وضرب من النسج وكنس من التصوير، فإن النقاد الذين جاؤوا بعده حاولوا أن يحددوا طبيعة التصوير الشعري، بإثارتهم لموضوع التخيل والحواس والملكات المختلفة، والهدف من التصوير، بالإضافة إلى اجتهادهم في بيان أثر المجاز، والتشبيه، والاستعارة، والكناية، وما إليها في الصورة الشعرية.

وهذا التصوير هو تقريباً ما ذهب إليه أبو هلال العسكري (ت: 395هـ) حين تحدث عن حسن الأخذ، فقال: "إن المعاني مشتركة بين العقلاء، فربما وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي والزنجي... وإنما تفاضل الناس في الألفاظ، ورصفها، وتأليفها، ونظمها"⁽²⁹⁾.

وهذا ما عبّر عنه الجاحظ بقوله: "إن المعاني مطروحة في الطريق"، ففي هذا التعريف تأكيد على حالة تأدية المعاني حق تأديتها في صورة مقبولة، وعبرة مستحسنة، من خلال الوصف، والتأليف، والنظم، حتى قيل: "الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح"⁽³⁰⁾، ذلك أن المعنى هو المدار، واللفظ صورة يخرج بها المعنى إلى وجود الفعل بعد وجود القوة، كما أنه لا فرق بين دور الكلمة في المنظوم ودورها في المتن؛ لأن الاهتمام بها في الكلام يأتي بعد الاهتمام بالمعنى.

أما ابن قتيبة (ت: 276هـ)، فقد أشار إلى أهمية المعنى، ورأى أن اللفظ لا يستقيم إلا إذا استقام معناه، وذهب إلى تقسيم الشعر إلى أربعة أقسام، حسب قيمة لفظه، ومعناه: (31)

➤ ضرب حَسُنَ لفظُهُ وجاد معناه.

➤ ضرب قَصُرَ لفظُهُ وجاد معناه.

➤ ضرب تَأَخَّرَ لفظُهُ وتأخر معناه.

➤ ضرب حَسُنَ لفظه وحلا إذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى.

فلا قيمة للصورة الشعرية عنده إلا بشرح المعنى، والمفضل هو ما حسن لفظه وجاد معناه، ثم ما حسن لفظه وافتقر معناه للفائدة، أي المتعة في تذوق الشعر.

وامتدادًا لهذه التصورات السابقة، يرى قدامة بن جعفر (ت: 337هـ)، أن الصورة وسيلة لتشكيل المادة، وصوغها، مثلها مثل كل الصناعات، فهي نقل حرفي للمادة الموضوعة فيقول: "إن المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم فيما أحب وأثر من غير أن يحظر عليه معنى، ويروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة" (32)، وكما نرى، إن صورة قدامة تزين ولا تشارك في تغيير هذه المادة.

أما ابن رشيقي (ت: 456هـ) فيرى أن الصورة تقوم على العلاقة بين اللفظ والمعنى، إذ إن "اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته" (33).

وعلى ما يبدو، فإن أكبر ناقد عربي وقف قديما عند موضوع الصورة هو "عبدالقاهر الجرجاني" (ت: 478) إذ أخذ هذا المصطلح وقال: "ومعلوم أن سبيل الكلام التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير، والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو، إسوار، فكما أنه محالٌ إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جوده العمل، وردائه أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه العمل، وتلك الصنعة؛ كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل، والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه، وكما أننا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود، أو فضته أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم؛ كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام؛ وهذا قاطع فأعرفه" (34).

ومراد قوله إنَّ المعاني هي مواد الشعر، وهي لا تؤثر في قيمته، إنما التي تؤثر هي الألفاظ والصور؛ فالصورة عنده لا تنفك أبداً عن المادة، بل إنها الأساس في تفضيل شعر على آخر، إذ لا نستطيع -حسبه- تخيل معنى دون صورة لفظية تتلبسُهُ.

وعبدالقاهر الجرجاني لم ينظر إلى الشعر على أنه معنى أضيف إلى مبنى، وإنما نظر إليه معنى ومبنى، لا سبق لأحدهما عن الآخر، وهما ينتظمان معاً في الصورة، حيث يقول: "واعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل قياس لما تعلمه بعقولنا عن الذي نراه بأبصارنا؛ فلما رأينا البيئونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا، لا تكون في صورة ذاك... ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين، وبينه الآخر بيئونة في عقولنا، وفرقا؛ عبرنا عن ذلك الفرق، وتلك البيئونة بأن قلنا (للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك)، وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه، فينكره منكر بل هو مستعمل في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ "إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير" (35).

وهكذا يتضح لنا أن الجرجاني حين تحدث عن نظم الكلام فإنه لم يكن يقصد لفظه ومعناه فحسب، بل أراد شيئاً ثالثاً من وراء ذلك يسمى صورة الكلام فهو يقول: "واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك أنه لا نظم في الكلام ولا ترتيب حتى يعلّق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك" (36). فهو يرى أن مقياس التشابه ليس فينا، فأهمله، وإنما رأى خصوصية الصورة هي الأساس الفني المطلوب في التقويم، وهذا ما يُسجّل فضلاً لعبدالقاهر من سبق في إخراج الصورة من تشتت العموم إلى حدود الخصوص.

ونقاد العرب لم يهتموا بدراسة الخيال دراسة عامة واسعة، تكون في خدمة فنون الأدب، وملكة من ملكاته، لها اتصال بلاغي بفن القول ذلك عندما يكون هناك جامع خيالي، أو وهمي؛ أو تداعٍ للمعاني في علمي البيان والمعاني ولهذا السبب جاءت دراسة الخيال عندهم منحصرة في التشبيه، والاستعارة، والمجاز.

مع التأكيد على ظاهرة عامة في هذا التراث النقدي "وهي إثارة التشبيه على الاستعارة، وذلك يعود في الحقيقة إلى ما يشبه المصادرة الأساسية التي تنصّ على الوضوح والتمايز، بدل الغموض والاختلاط، وتجنح نحو الثبات داخل النموذج المؤلف، ورفض التحول الغريب، وكان التشبيه يؤكّد هذه المصادرة بحرصه على الأداة وطرفي التشبيه اللذين يثبتان مهما بلغ الإغراب صفتي الوضوح والتمايز؛ هذا فضلاً عن أن التشبيه يلبي حاجة العرب إلى إقامة التجانس بين الأشياء" (37)، اشتراطهم الوضوح والتناسب المنطقي بين عناصر الصورة جعلهم يفضلون التشبيه على المجاز لأنه يجمع بين حقيقتين حسيّتين في الغالب.

كما اهتموا بالاستعارة أكثر من غيرها من أنواع المجاز، لأنهم عدّوها تشبيهاً بصورة ما، لذلك حرصوا على حصرها في علاقة واحدة جامدة هي علاقة التشابه المنطقي، وجعلوها "أداة تخيلية تُخرج الغامض إلى الواضح، ولما كان المرئي أوضح من اللامرئي، والمحسوس أقرب من المجرد، كان التشبيه الحسي أيسر على الفهم، والاستعارة الحسية أكثر تأثيراً" (38).

ولعل نظرة سريعة في البديع الشعري عند العرب من العصر الجاهلي إلى العباسي توضح الفرق في نسبة حضور التشبيه المتناقص بالموازنة مع نسبة حضور الاستعارة المتزايد، وقد حاول الأستاذ عبدالقادر الرباعي رصد هذه النسبة في كتابه "الصورة الفنية في النقد الشعري" عند بعض الشعراء فانتهى إلى هذه النسب (39):

الشاعر	التشبيه	الاستعارة
امرؤ القيس	% 2.5	% 01
زهير بن أبي سلمى	% 1.5	% 01
الفـرزـدق	% 01	% 01
مسلم بن الوليد	% 01	% 03
أبو تمام	% 01	% 06

وبنظرة بسيطة للجدول يتبين كيف تتعقد الصورة وتغمض حسب تعقد الواقع الحضاري، وتطور الخيال الشعري، وإذا بلغ التحول ما بلغه مع أبي تمام في عصر يبدو واضحاً أشد الوضوح بالموازنة مع عصرنا، فكيف يكون حال شعرائنا اليوم ؟

إن تبين طبيعة الصورة القديمة يكون من خلال التعرض لهذين النوعين البلاغيين (التشبيه والاستعارة) اللذين شكلا على نحو واضح أساس هذه الصورة، إذ إن التشبيه علاقة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في الهيئة، أو المعنى، أو الصفة، على أساس الحس أو العقل "وتظل هذه العلاقة مقارنة لا اتحاد، تفيد الغيرية لا العينية، ترتد إلى العالم الخارجي، أكثر من ارتدادها إلى العالم الداخلي؛ ويراعي في التشبيه التناسب المنطقي بين الطرفين، أو العناصر المتشابهة، بحيث تبقى الحدود متميزة واضحة"⁽⁴⁰⁾.

أما الاستعارة فهي تشبيه حذف أحد طرفيه، وكانت ترتبط عند أكثرهم بالتشبيه من حيث المنشأ، بحيث يجب ألا "تعصف بمبدإ التناسب العقلي حتى لا تتداخل الحدود بين الأطراف، وتتضح عملية المقارنة بين المعنى الأصلي المستتر والمعنى الاستعاري الظاهر، وتبدو الاستعارة متميزة واضحة"⁽⁴¹⁾، ويهملنا في الحديث عن الاستعارة أمران: أولهما أنها تصويرية بطبيعتها تخلق اللغة التجسيمية.. وثانيهما علاقة الاستعارة بوصفها "صورة بالأسطورة والاستعارة أسطورة مصغرة"⁽⁴²⁾ مثلما أن الأسطورة الدينية هي مصدر المجاز الشعري.

إذ ورغم أن البلاغة بالمفهوم التقليدي ليس بإمكانها كشف الصورة كشفاً حقيقياً—ولذلك استغنى الشعر الحديث عن تصنيفاتها وقواعدها الشكلية— فإن التناغم بينها وبين الصورة موجود، وهذا ما يؤكد الدكتور عز الدين إسماعيل قائلاً: "ليس بين الصورة إذن والتشبيه والاستعارة جفوة، فقد يصل التشبيه أو تصل الاستعارة في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق"⁽⁴³⁾؛ وهذا ما يعني أن كلاً من الصورة والبلاغة هما في حقيقتيهما انحراف عن المعيار أي انحراف عن الدرجة الصفر للكتابة؛ فإذا كانت الصورة "تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية، والعقلية ..."⁽⁴⁴⁾.

ويدخل في تكوين الصورة بهذا الفهم ما يعرف بالصورة البلاغية من تشبيه، ومجاز، إلى جانب التقابل، والظلال بالألوان، وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية، والمشهد الخارجي، وفي كل منها انحراف عن الدرجة الصفر للكتابة.

خصائص الصورة قديما:

◀ **الواقعية والوضوح:** من الطبيعي أن تتسم الصورة قديما بالوضوح، نظراً لمصادرها التي لا تخرج عن إطار حدود بيئة الشاعر الضيقة والمعروفة (البيئة الطبيعية، ما يحيط بالشاعر)، فالشاعر القديم يؤثر غالباً "التعبير المجرد والقليل الصور الذي يقصد إلى إقناع العقل أكثر مما يقصد إلى إقناع الخيال"⁽⁴⁵⁾، وهذا لا يعني أن الصورة القديمة تفتقر إلى خاصية الإيحاء، وتندبني إلى حضيض النثرية والمباشرة الحادة.

◀ **المبالغة والمنطقية:** لقد كان الشاعر القديم يؤلف قصيدته - غالباً - "وفقاً لنسق معلوم يدركه بالبدئية، من مقوماته براعة الاستهلال، ووحدة البيت، وفصاحة اللفظ ورسائته، وموسيقاه... ويُسْتَحَب - أحياناً - قدر من المبالغة"⁽⁴⁶⁾.

◀ **الوصف والتحسين:** إذا لم تكن الصورة الاستعارية وجهة مرموقة، فإن "إصابة الوصف وشرف المعنى، وجزالة اللفظ، وكثرة الأمثال السائرة، والأبيات الساردة، عندهم كانت أثير، وأولى"⁽⁴⁷⁾.

◀ **التقرير والحسية والتجريد:** فالنزعة التقليدية أشد ميلاً إلى تقرير المعاني الحقيقية "في صياغة خلاصة، وللصياغة الخلاصة - وفقاً للبلاغة القديمة - وسائل متنوعة، بعضها معنوي وبعضها صوتي، فالشاعر لا يعنى نفسه في صورة وخيال بل يعنى نفسه - غالباً - ليكون خطيباً مفصلاً، يتحدث إلى سامعين، ويحفل بمطالب المتعة الجماعية؛ كان التعبير المجرد أمراً سائغاً في حدود الوظيفة التي ينهض بها الشاعر"⁽⁴⁸⁾؛ لأن النموذج البصري هو الأكثر شيوعاً للصورة، والطابع الحسي للصورة مبدأ أساس، ولكنه ليس جوهر الصورة فالشاعر يخرج المعاني الذهنية في صورة حسية (مرئية، شمعية، ذوقية، لمسية، سمعية) وهذه الأنواع تقف عند حدود الحواس الظاهرة، يضاف إلى هذا كله الارتباط بين الشعور الوجداني؛ لأن العلاقة بين عالم الأشياء الذي يتناوله الحس، وبين عالم الأفكار والوجدان علاقة تأثير، وتأثر، أي تفاعل وتبادل. والمقصود بالحسية هنا "هو أن يجسّم الشاعر الشيء تجسّماً حياً، ومن ثمة يتحسّسه بيده، ويتنسّمه بأنفه، ويتذوقه بلسانه، ثم يصور بعد ذلك أثر هذا كله في نفسه"⁽⁴⁹⁾ إذ إن الشاعر العربي القديم يوظف عنصر الحسية في قصائده، ويقيم بينه وبين عنصر العاطفة والوجدان في رسم الصورة الشعرية علاقة، وهو يعتمد في تصويره كثيراً "على الصورة الحسية الملتقطة من واقعه الحسي الملموس"⁽⁵⁰⁾.

◀ **الجمال الفني:** وهي خاصية تستدعيها الخصائص السابقة، والمقصود بالجمال الفني ذلك الذي تكتسبه الصورة انطلاقاً من حسيتها، ووضوحها، "ولا يعني هذا أن جل الصور في الشعر العربي القديم قد تجسّد فيها عنصر الجمال، لأن ثمة صوراً تتماشى تماماً مع الجمال والتعبير الفني المتعارف عليهما، وثمة صوراً أخرى أقل تلبية لتلك القوانين ومع ذلك لها تأثيرها في النفس"⁽⁵¹⁾؛ ونقصد بقوانين الجمال هنا قوانين البلاغة والبيان.

هذا إلى جانب إلى خصائص أخرى تنضاف إلى ما سبق ومنها:

◀ **الجزئية:** أي قيام الصورة القديمة على التفكك إذ نجد الفرع في بيتٍ، والقرح في بيت آخر من القصيدة الواحدة، ذلك أن "النظرة الجزئية لا النظرة الشاملة هي التي كانت مسيطرة على تفكير البلاغيين" (52).

◀ **الفكر الشعوري:** إذ ينسجم فيه الشعور باعتباره إبداعاً مع الفكر باعتباره مادة، فتمثلُ الإطار العام للشعور الذي يحيط بالشاعر يتم من خلاله العودة إلى تلك الصور التي ترسم مشهداً، أو موقفاً نفسياً له؛ ولقد عرف الشعر العربي هذا النوع من الصور -على قلته- فهو "لم يحفل بالصور المشحونة بتجارب وأطراف من تجارب الشاعر في النادر وهذا لم يمنع من ظهور الصورة التي ترسم مشهداً، أو تصف موقفاً نفسياً وصفاً مباشراً" (53).

◀ **إذا فصفات الوضوح، والحسية، والجزئية، والمنطقية، والواقعية، والشرح، والتوضيح، والمبالغة، والتحسين، والتقبيح، والوصف، والمحاكاة..** قد جعلت من وظيفة الصورة أداة للإقناع والتأثير، تخضع لشروط مقتضى الحال، لا أداة للكشف عن تجربة خاصة، ودلالة خفية، وصياغة شكل إبداعي جديد تتفاعل علاقاته عضوياً. والحق إنه لا يمكن تعميم هذه الخصائص على كل التراث الشعري العربي.

أهمية التعبير بالصورة:

لم تكن الصورة شيئاً جديداً في الشعر، فقد كان الشعر قائماً عليها منذ أن وجد، واستخدامها يختلف بين شاعر وآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة توظيفها. والتعبير بالصورة خاصية شعرية، ولكنها ليست خاصة بالشعر، لقد آثرها التعبير القرآني والحديث النبوي كثيراً، واعتمد عليها المثل كما فضلتها الحكمة" (54)، لكن اسم الصورة ارتبط بالشعر، إذ كانت -دائماً- موضع الاعتبار في الحكم على الشاعر، حتى وإن لم يُنص عليها في الدراسات النقدية العربية، فحين "يقدّم امرؤ القيس وبإجماع نقدي واضح، فإن أهم مسوغات تقديمه أنه أول من بكى، واستبكى، وقيد الأوبد، وشبه النساء بالبيض... الخ

وهكذا فإن التميز بالصورة المبتكرة في شكل استعارة أو تشبيه لا يخفى" (55)، ويمكننا العودة إلى كتب طبقات فحول الشعراء وقراضة الذهب وغيرهما، لنجد الخصائص لكل شاعر أو طبقة، وأهم الانتقادات الموجهة لكل شاعر أو طبقة، بل نرى كيف أن ناقداً بارزاً كابن رشيق قد أقام منهج كتابه "قراضة الذهب" على أساس الصورة الشعرية، والحقيقة إن الإبداع اللغوي والبياني كلاهما المزية الأدبية الكبرى التي تقف إزاء موهبة الشاعر، والصورة هي المعيار الذي لا معيار وراءه في الفضل والامتياز، إذ كان الأديب إذا وقع على نظم جديد للكلام أو صورة غير مسبقة، عرف بها وعرفت به، واختصوه بها ونسبوا إليه.

ونحن لا نبالغ إذا قلنا إن أية قصيدة ليست مجرد صورة، إنها صورة في سياق، صورة ذات علاقة بمكونات القصيدة ككل، وهذا يعني أن دراسة الصورة بمعزل عن دراسة البناء الشعري تعبر عن رؤية جزئية، مهما كانت عميقة أو محيطية فإنها ستظل ناقصة "ذلك لأن الصورة، وإن تكن لها شخصيتها وكيانها الخاص الذي يحدده المصطلح البلاغي... فإنها تبقى صورة ضمن تكوين شامل، حجراً في بناء، أو نعمة في لحن هرموني، أو لونا، أو ظلاً، أو ضوءاً، أو لوحة... " (56)، فهي بنتُ السياق، وبذلك فعلى دارس الشعر وهو يستخدم المنهج الصوري أن يُخضع منهجه لثلاث حقائق، عليه أن يواجهها أو يضعها في تصوّره: "أولاً أنه ليست كل قصيدة تقبل منا بسهولة أو تيسر أحكاماً نصدرها عن طريق دراسة الصورة؛ وثانياً أن الصورة أو مجموع الصور لا

تشكل وحدها العمل الفني، لأنها أجزاء من كلِّ عامٍ ولا بد من ربطها بهذه الأجزاء أو دراستها في ضوءها؛ وثالثها أن الصورة المدروسة يجب أن تكون ممثلةً للشاعر، ولمذهبه، ولعصره، أي أنها يجب أن تُختار بطريقة نموذجية، سواء أكانت رديئة أم جيدة، لتكون دليل صدقٍ على نوعية الفن، وعلى تطوره⁽⁵⁷⁾.

فدراسة الصور مجتمعة تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة، ذلك لأن الصورة من عمل القوة الخالقة، والاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشاعر ومذهبه وعصره، لأنها تعبير عن هذه جميعا، وهي - كما قلنا سابقا - رؤيا تشبه الصورة التي تتراءى في الأحلام، فالشاعر "يشير في تجربته الشعور من وراء عرض الحالة النفسية، وذلك بالوسائل الفنية في الصور، والبلاغة ... على أن توحى الصور بالأفكار، والمشاعر، ولا تدلّ صراحة عليها"⁽⁵⁸⁾، لأن قوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور، لا في التصريح بها مجردة.

ونجاح الشاعر يقاس بـ "إقامة العلاقات المتفردة التي تتجاوز المألوف، بتقديم غير المعروف من الصلات، والترابطات التي تضيف إلى التجربة الإنسانية المطلقة وعيًا جديدًا، وما ينبغي للصورة أن تحققه من التوازن بين ما ترصده من مظاهر حسية وما يعادلها من الانفعالات، والأبعاد النفسية، وما تعبر عنه هذه المظاهر، أو العناصر من أثر ذوقي مباشر، أو تداعٍ، أو ارتباط لا شعوري مبهم لدى الشاعر، تكشف عنه الصورة بصيغة علائق، وإسقاط"⁽⁵⁹⁾.

وما كان لهذا أن يتم لولا أن مفهوم الصورة نفسه قد تغير في هذا العصر لتغير مفهوم الشعر ذاته، فبعد أن اكتشفت الدراسات النقدية الحديثة أهمية الصورة وما تمنحه من أساس ملموس، ووسيلة جوهرية لتلمس التفرد وتحديد ما أمكن من مظاهره، تبوأَت الصورة مكانة مهمة في مناهج النقد المختلفة، ووضعها النقاد في مقدمة وسائلهم لدراسة صور الشعر، وما يتعلق به من مؤثرات.

الخاتمة : يمكن استجماع نتائج البحث في النقاط الآتية :

- ◀ إن صورة الخيال الشعري عند العرب القدامى تنحصر في : الجزئية والحسية، والوضوح، والعقلانية، ولم يتح لها أكثر من ذلك تحت تأثير النظرة الفلسفية الذهنية السائدة ، والغاية الاجتماعية التعليمية.
- ◀ لم يعرف العرب مصطلح الصورة بهذه الصياغة الحديثة، ولكننا نجد المشاكل والقضايا التي يثيرها وي طرحها، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام.
- ◀ تتحدد طبيعة الصورة القديمة من خلال التعرض لنوعين بلاغيين هما : التشبيه والاستعارة، إذ أثر العرب التشبيه ، واهتموا بالاستعارة أكثر من الصور البلاغية الأخرى.
- ◀ لقد عالج النقد القديم مفهوم الصورة الفنية معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية ، حيث اهتم بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية، والتميز بين أنواعها وأنماطها المجازية، والتركيز على دراسة الصورة الشعرية عند كبار الشعراء، وحرص على موضوع الإثارة التي تحدثها الصورة في المتلقي.

- ◀ تميزت الصورة في التراث العربي بالوضوح، والحسية، والحزئية، والمنطقية، والواقعية، والشرح، والتوضيح، والمبالغة، والوصف، والمحاكاة، وهذا ما جعل من وظيفة الصورة أداة للإقناع، والتأثير تخضع لشروط مقتضى الحال، لا أداة للكشف عن تجربة خاصة، ودلالة خفية، وصياغة شكل إبداعي جديد تتفاعل علاقاته عضويًا.
- ◀ الصورة عنصر أساسي في العملية الإبداعية، لأنها تمكن الخطاب الشعري من شعريته، وهي وسيلة للخلق الفني إذ تمثل علامة القوة عند المبدع، ويجب أن تكون لها وظيفة (تنمية المعنى، تكثيف العاطفة، تعميق الجمال...)، ومنطق داخلي يسري إلى وجدان القارئ، يفهم شعريًا.
- ◀ يجب أن تكون الصورة منسجمة في القصيدة الواحدة، موافقة للهجتها، ورؤاها، إذ لا قيمة للصورة مفردة (فلا بد من تكامل الصور فيما بينها)، وهي في حاجة إلى حرارة العاطفة لتمنحها الحياة والتأثير.

المصادر والمراجع:

المصادر والمراجع العربية :

- 1- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1991.
- 2- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقق: محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة 1955.
- 3- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1981.
- 4- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 2، 1959.
- 5- أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 3، 1984.
- 6- البستاني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني، لبنان، ط 1، د.ت.
- 7- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط 2، 1983.
- 8- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، ج 3، تحقق: عبدالسلام هارون، ومصطفى البابي الحلبي، إحياء التراث العربي بيروت، لبنان، ط 3، 1969.
- 9- صالح بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1994.
- 10- صالح نافع عبدالفتاح، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر، عمان الأردن، 1983.
- 11- عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقق: محمد عبدالمنعم خفاجي، مطبعة الفجالة الجديدة، 1969.
- 12- عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 4، د.ت.
- 13- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 3.
- 14- العسكري أبو هلال، الصناعتين، تحقق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1981.
- 15- العشماوي محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، 1989.
- 16- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني للهجرة، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 1981.

- 17- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقق: محمد عبدالمنعم خفاجي، بيروت، لبنان، د ط ، د ت.
- 18- محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الفني، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، د ط ، د ت.
- 19- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط ، د ت.
- 20- نعيم اليافي ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط ، د ت.

المراجع الأجنبية والمترجمة :

- 1- جوزيف ميشيل شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ، 1984.
- 2- رينيه ويلك وأوستن وارن ، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي وحسام الخطيب، دمشق، سوريا، 1972.

المجلات والدوريات:

- 1- عبدالغفار مكاي، "قصيدة وصورة"، مجلة عالم الفكر ، العدد19، مطابع الرسالة، الكويت، ، نوفمبر 1987.
- 2- فريدمان مورمان، الصورة الأدبية، تر: جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، العدد16، القاهرة ، مصر، 1976.
- 3- مجلة أبحاث اليرموك، العدد02، مج02، أريد، الأردن، 1985.
- 4- ميلود بلقاسم نصيبة، "الصورة الشعرية"، مجلة الضاد ، العدد: 10، معهد الآداب، جامعة قسنطينة.

الهوامش:

- (1) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 14.
- (2) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 14.
- (3) إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص 245.
- (4) المرجع نفسه، ص 245.
- (5) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1959، ص 143.
- (6) المرجع نفسه ، ص ن.
- (7) جابر عصفور، المرجع السابق، ص 15.
- (8) المرجع نفسه، ص : 85، 86.
- (9) إحسان عباس، المرجع السابق، ص 144.
- (10) ابن عربي، الفتوحات الملكية، ج:3، ص508، (نقلا عن : إحسان عباس، المرجع السابق ، ص 51).

- (11) على البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني للهجرة، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 1981، ص 21، 22.
- (12) جابر عصفور، المرجع السابق، ص 53.
- (13) إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص 246.
- (14) جابر العصفور، المرجع السابق، ص 14.
- (15) جوزيف ميشيل شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص1، 1984، ص 67.
- (16) البستاني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني، لبنان، دط، دت، ص 10.
- (17) المرجع نفسه، ص 10.
- (18) أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1984، ص 141.
- (19) ميلود بلقاسم نصيبة، "الصورة الشعرية"، مجلة الضاد، (معهد الآداب) جامعة قسنطينة، ع: 10، ص 47.
- (20) رينيه ويلك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي وحسام الخطيب، دمشق، سوريا، 1972، ص 241.
- (21) المرجع نفسه، ص 142.
- (22) محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الفني، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص 21.
- (23) صالح بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1994، ص 20.
- (24) عبدالغفار مكاوي، "قصيدة وصورة"، مجلة عالم الفكر، مطابع الرسالة، الكويت، ع 119، نوفمبر 1987، ص 08.
- (25) جابر عصفور، المرجع السابق، ص 09.
- (26) عبدالغفار مكاوي، "قصيدة وصورة"، ص 30.
- (27) جابر عصفور، المرجع السابق، ص 05، 09.
- (28) الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، ج 3، تحقق: عبدالسلام هارون، ومصطفى البابي الحلبي، إحياء التراث العربي بيروت، لبنان، ط3، 1969، ص 132.
- (29) العسكري أبو هلال، الصناعتين، تحقق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1981، ص 217.
- (30) المرجع نفسه، ص 214.
- (31) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، 1981، ص 07.
- (32) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقق: محمد عبدالمنعم خفاجي، بيروت، لبنان، د ت، ص 65.
- (33) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقق: محي الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية، القاهرة 1955، ص 124.
- (34) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقق: محمد عبدالمنعم خفاجي، مطبعة الفجالة الجديدة، 1969، ص 255، 256.
- (35) المرجع نفسه، ص 365.

- (36) المرجع نفسه ، ص 97.
- (37) إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص 256.
- (38) المرجع نفسه، ص 256.
- (39) مجلة أبحاث اليرموك، أريد، الأردن، عدد02، مج02، 1985، ص 25.
- (40) إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص 254، 255.
- (41) المرجع نفسه، ص 255.
- (42) فريدمان مورمان، الصورة الأدبية، تر: جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، القاهرة، ع16، 1976، ص 24.
- (43) عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 3 ص 143.
- (44) علي البطل، المرجع السابق، ص 24.
- (45) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 186.
- (46) المرجع نفسه، ص 188، 189.
- (47) المرجع نفسه ، ص 187.
- (48) مصطفى ناصف، المرجع السابق، ص 190، 191.
- (49) صالح نافع عبدالفتاح، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر، عمان الأردن، 1983، ص 10.
- (50) العشماوي محمد زكي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، 1989، ص 202.
- (51) صالح نافع عبدالفتاح، المرجع السابق، ص 124.
- (52) علي البطل، المرجع السابق ص 21.
- (53) عزالدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 4، د ت، ص 89.
- (54) محمد حسن عبدالله، المرجع السابق، ص 16 وما بعدها.
- (55) المرجع نفسه، ص 17.
- (56) محمد حسن عبدالله، المرجع السابق، ص 19.
- (57) نعيم اليافي ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، د ت، ص 06.
- (58) محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص 60.
- (59) صالح بشرى موسى، المرجع السابق، ص 12.