MÎZÂNÜ'L-HAK İSLAMİ İLİMLER DERGİSİ,
sy. 7, 2018, s. 111-130.
Geliş Tarihi: 21.09.2018
Kabul Tarihi: 13.12.2018

مُحاوَلةٌ لِنَقْدِ الصُّورةِ الفَنِّيَّةِ في الأدبِ

مُلخَّص: يهدفُ البحثُ إلى تقديم وجهة نظر في الطّريقة التي يراها مُثلى لتحليل الصّورة البلاغيّة تحليلًا فنيًّا يتناولُ عمليّةَ إبداع الصّورة من جهة، وأثرَ هذه الصّورة في المتلقّي من جهة أخرى. بدأ البحث بمقدّمة حول إشكاليّة دراسة الصّورة البلاغيّة، ثم مبحثٍ أوّل بعنوان: أثر الصّورة في الخطاب الأدبيّ، ومبحث ثانٍ بعنوان: الصُّورة الموهِمةُ بينَ مُحاكاة العالَمِ الخارجيّ، ومُحاكاة عالَمِ الشُّعورِ والوجدان الدّاخليّ، ثمّ خاتمة البحث وتوصياته.

الكلمات المفتاحيّة: بلاغة، صورة، تحليل، المتلقّي، تخييل.

Suliman Alomirat*

Edebiyatta Sanatsal İmgenin Eleştirisi Üzerine Bir Çalışma

Öz: Bu araştırma; retorik imgeyi, teknik bir şekilde analiz etmek için, en ideal gördüğü bakış açısını sunmayı amaçlamakta ve bir taraftan imge yaratma sürecini, diğer taraftan da bu imgenin alıcı üzerindeki etkisini ele almaktadır. Araştırma, retorik imge çalışmasının problematiği etrafında şekillenen bir girişle başlamakta, "İmgenin Edebî Söylemdeki Etkisi" başlıklı ilk konu ve "Dış Dünyanın Taklidi ile Duygu ve İçsel Vicdan Dünyasının Taklidi Arasında Hayalî İmge" başlıklı ikinci konuyla devam etmektedir. Çalışma, sonuç kısmı ve önerilerle de bitirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Retorik, İmge, Analiz, Okuyucu, İmgelem.

An Attempt to Critique the Artistic Image in Literature

Abstract: The research aims to present a view in the way we see it as clear for the analysis of the rhetorical figure, a technical analysis dealing with the process of the impression created on one hand, and the effect of this figure on the hearer on the other hand. The research began with an introduction on the problematic of studying the rhetorical figure, and then the first topic: The impact of the figure in the literary discourse, and the second topic: The deceptive figure between the simulation of the outside world, and simulation of the world of feeling and inner conscience, and then the conclusion of the research and the recommendations.

Keywords: Rhetoric, Figure, Analysis, Receiver, Hearer, Imagination.

* Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü, Arap Dili ve Belağatı Anabilim Dalı. E-Posta: suliman.alomirat@ikc.edu.tr – ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5371-5689

مقدّمة

الصّورة الأدبيّة رسمٌ بالكلمات، والأديبُ هو ذاك الفنّان المبدعُ الذي يُصوِّرُ الحياةَ بأبهى مظاهرِها، ويُلوِّنُها بعواطفِه الدّفّاقة النّابضةِ بالحياةِ.

وقد شَغَلتِ الصّورةُ الفنيّة شَطرًا من نقدِنا القديم، فالصّورةُ في تُراثِنا الشّعريّ الأوّل كانت تنزعُ نحوَ الفِطرةِ؛ من حيثُ المطابقَةُ بين طرفَي التّشبيه؛ فيميلون إلى أن يكونَ بين المشبَّه والمشبّه به صِلَةٌ منطقيّة لها نسَبٌ إلى المعنى الأوّل، فيكونُ التشبيهُ مألوفاً مُوافِقاً للخيالِ الجمعيّ؛ كتشبيهِ (الجميلة بالبدرِ)، و(الشَّعرِ الأسودِ باللّيل)، و(الشُّجاعِ بالأسدِ)، و(الكريم بالبحر)، و(الخيل السّريع بالبرق)...، **وهذا ما اشترطه النُّقّادُ في عمود الشّعر العربيّ**.

لـمّا أتى النُّقّادُ واستقْرَوا ذلك التُّراثَ ولاحظُوا ذلك التَّرابُطَ المنطقيَّ بين طرفَي الصّورةِ =ألحُّوا على الشّعراء أنْ يلتزِمُوا هذه الطّريقةَ في نَسْجِ الصّوَر.

ولا مِراءَ في أنّ هذا الشّرطَ الذي اشترطه النقاد ربّما يقف عائقا في طريق إبداع الشاعر، وهذا يُلْجِمُ خيالَ الشّاعر ويَحُدُّ من شاعريّةِ النَّصِّ، ولا يَرقى به إلى الابتكار الفنّيّ؛ وقد يُحوّلُ الصّورةَ الفنيّةَ نشاطاً منطقياً مُجافياً هويّةَ الأدبيّة والشّعريّة؛ والسّببُ **أنّ أشباهَ هذه الصّورِ تتوقّفُ عندَ المُشاهَدَةِ البَصَريّة والإدراكية، ولا تُعيدُ قراءةَ الوجودِ، ولا تُعيدُ صياغةَ العالَـمِ الخارجيِّ تَبَعاً لـمُعطياتِ الشّعورِ الباطنيّ، ولا تصطبغُ بلون الذّات الشّاعرة**.

ونحن نرى أنّ تجاوُزَنا لنظرة النقّاد القدماء للصّورة الفنيّة باتَ حاجةٌ مُلِحّة؛ وثمّة نفَرٌ من الذين اشتغلوا بالتّصنيفِ البلاغيّ تشعرُ وأنت تقرأُ آثارَهم أنَّهم كانُوا ينظرون إلى الصّورة على أنّها أشكالٌ ومركَّباتٌ لا على أنّها معانٍ وأفكارٌ ووظائفُ معنويّةٌ وفنيّةٌ، فقصورُ هذه النّظرة وسطحيّتها يؤدّي بلا ريب إلى ضحالةٍ في تذوق الشّعر وملامسةِ كنهه وجوهره؛ وأُشير إلى هذه القضيّة بالقول: «والحقُّ أنّ التّشبيهَ وسيلةٌ لا غايةٌ؛ فالأحسنُ من ذلك أن ندرسَ أثرَ التشبيه، وقُدرتَه على الوفاء بالمقصد القرآنيّ، والقيمةَ الجماليّة التي أضافَها إلى النّصّ القرآنيّ».[1]

وهذه الدراسة تودُّ أن تقولَ بوضُوح شديد: إنّ الصّور البلاغيّة التقليدية (التّشبيه، أو الاستعارة، أو الكناية) ليست جُزُرًا منعزلةً؛ وإنّما هي جزءٌ لا يتجزّأ من نسيج النّصّ الأدبيّ الذي تفاعلت فيه

1 سليمان العميرات، نجلاء ياصدمان، «بلاغة التّشبيه في التّعبير عن مقاصد القرآن الكريم»، مجلة ايكو الأكاديميّة، العدد: 64، 2015م، 140.

الأخيلة والعواطفُ والأفكار والرّؤى والأنغام حتّى استوى أمام عيوننا نصًّا أدبيّا متكاملًا، فلا ينبغي لنا أن نحلِّلَ الصّورةَ البلاغيّة معزولةً عن سياقِها الفنّي والقِيَميّ والثّقافيّ؛ لأنّ النّصّ الأدبيّ يُشكِّلُ وحدةً عضويّةً متماسكة ومنسجمة فيما بينها، والصّورة هي القلبُ النّابضُ بحياةِ النّصّ الأدبيّ، ولا شَكَّ بأنّ تحليلُ الصّورة مبتورةً عن مُحيطِها المعنويّ والأسلوبيّ لن يقودَ إلى تصوّراتٍ دقيقة.

وهذا العملُ – أعني تحليل الصّورة بمعزل عن محيطها- هو انحرافٌ في فهم طبيعة الأدب، وطبيعة النّقد، وهو بدل أن يكون عاملَ حيويّة يساعدُ على النّهوض بالمبدع والمتلقّي معاً، سيكون عاملًا من عوامل خَنْقِ النّصِّ وتحجيره، بل إنّ دراسة الصّورة الفنيّة بهذه الطّريقة مُجافاةٌ لروح الفنِّ عامةً، ولروح الأدبِ والنّقدِ خاصّةً.

فدراسةُ الصورة الاستعاريّة على أنّها طرفان حُذِف أحدُهما وأُبقي الآخرُ...، هذه الدراسة إفراغٌ للأدب من مضمونه الإبداعيّ السّاحر، وقد شعر النّاقد السّوريّ نعيم اليافي[2] بعمق هذه المشكلة؛ فقال:

«هذه النّظرة الثُّنائية الانفصاليّة التي تشطرُ الاستعارةَ إلى مركّبيها؛ نظرةٌ ضيّقةٌ ومحطِّمةٌ للشكل البلاغيّ ولوحدتِه؛ لأنّ الذِّهن في حالتي إبداعه وإدراكه لا يرى المركّبين وهما يعملان بمعزلٍ بعضهما عن الآخَر في حالة انفصال وتعارُض».[3]

وأظُنُّني لا أكونُ مُخطئًا عندَما أقولُ: إنّ الذين سلكوا هذا الطريقَ –أعني النّظرة إلى الصّورة الاستعارة نظرة تفكيكيّة تشطر الاسعارة إلى مُركّبيها الأوّليّين- قد جانَبُوا الصّوابَ، أو ضَلّوا سبيلَ البحث عن جمال الصّورة في النّصّ الأدبيّ.

وإنّ نقدَ الصّورة الفنيّة في الأدب يُعَدُّ قراءةً من بين قراءات متنوِّعةٍ تَنَوُّعَ القُرّاء والنُّقّاد الذين يقرؤون النّصّ، هي قراءة تستنطقُ النّصَّ الأدبيّ؛ وتطلب منه أن يبوحَ ببعضٍ من مكنوناته التي أودَعها الأديبُ فيه، ويتفاوَتُ هذا البوحُ وَفقًا للمرجعيّة الثّقافيّة والفكريّة والدينية والاجتماعية التي يستند إليها كلُّ مُتلقٍّ على حِدَة.

ونحن نؤمن أنّ الصّورةَ الفنيّة أتت لِتَهَبَ النّصَّ الأدبيَّ حياةً وتجدُّدًا لا جمودًا وانغلاقًا؛ لذا فمِن غير المعقولِ أن نأتي إلى الصّورة فنحلّلها تحليلا معياريا خاضعا لقوانين؛ وكأنّنا نحلُّ مسألة في الفيزياء أو الرّياضيات، فدراسةُ الصّورة والوصول إلى التقاط أحاسيس الشّاعر من خلالها هي فَنٌّ وموهبةٌ

2 ناقد أدبيّ سوريّ، أستاذ في جامعة دمشق، (ت2003م).

3 نعيم اليافي، مقدّمة لدراسة الصّورة الفنيّة، دمشق: منشورات وزارة الثّقافة، 1982م، 58-59.

قبلَ أن تكونَ علمًا، لذا فإنّي أرى أنّ محاولات نقد الصورة البلاغية في النص استنادًا إلى قواعد علم البلاغة التي وردت في مُصنّفات البلاغيين المتأخرّين؛ دونَ الاستفاد من مناهج النقد الحديثة ودون الاستفادة من الأسلوبية ودون ملامسة روح النّص، أظنُّ هذه محاولة عرجاء في نقد النّصّ الأدبيّ.

وإنّ القرآنَ العظيمَ كتابَ العربيّة الأوّل قد حَفَلَ بصور أدبيّة متنوّعة، وكانت هذه الصّور الفنيّة ميدانا ومجالا واسعا للتصنيف والتأليف قديماً وحديثاً، فكان هناك فريقٌ من الدّارسين يهتمُّ بدراسة الصّورة القرآنية من جهة قواعد علم البلاغة، وفريق يدرس معاني التّفسير وتمرُّ الصّورةُ في كلامِه مرورَ الكرام، وفريقٌ ثالثٌ درسَ الصّورة القرآنية في سياقِها اللُّغويّ والمعنويّ، ورَبَط بين المقصدِ القرآني واستعمال هذه الصّور؛ فبيّن أثر الصّورة في التّعبير عن المقصد القرآنيّ.

ونحن نرى أنّ دراسة الصّورة القرآنيّة تحتاج تأمُّلاً عميقاً؛ للكشف عن رمزيّتها العميقة، وعن أبعادها وظلالها المعنويّة، والمعاني القرآنية التي تختبئ وراء هذه الصّور، وهذه المعاني قد تدقّ أحياناً حتّى تخفى أو توشك أن تخفى على غير المتدبِّر. ونستطيع القول: إنّ هذا الكلامَ ينسحبُ على النصّ الأدبيّ عامّةً.

لذا فمِن أجدى ما يقومُ به النّاقدُ اكتشاف مصادر الصّورة الفنيّة في النّصّ الأدبيّ، والبحث في كيفيّة إبداع الشّعراء هذه الصّورة خلْقاً جديداً منبعثاً من خاطر الشاعر ووجدانه وحسّه المرهَف الذي يميّزه من بقيّة المتكلّمين من البشر، والتفاتُ النّاقد للبحث في كيفيّة توظيف الصّورة الفنيّة الموحية المؤثّرة في النّصّ الأدبيّ سيكون مُجديا للنّقد وللأدب على حدٍّ سواء؛ بل إنّ في الأدب العربيّ نصوصاً عذراءَ ما زالت تنتظرُ أن يسيرَ إليها الدّارسون مُستنيرين بمنهج نقديٍّ يُوضِح أَوْدِيَةَ الشِّعر العربيّ وشِعابَه.

المبحث الأول: أثر الصّورة في الخطاب الأدبيّ.

جَمالُ الصُّورةِ مَدارُ الخِطابِ الأدبيِّ؛ فالمتلقّي دائمًا أمامَ خِطابَيْنِ:

- **الخطابُ الأوّل: مُباشَـرٌ** يُسمِّي الحقائقَ والأشياءَ بمُسمَّياتِها دون مواربة أو تحايُل لغويّ، وتكونُ مُهمَّتُه توصيلَ الحقائقِ والمعلوماتِ الصَّادقةِ المطابِقةِ للواقعِ، بصرف النّظر عن تحسين الكلام وتجميله وتنغيمه وتلوينه..، بل إنّ اللغة ههنا تأخذُ منحًى تواصُليًّا تكون فيه اللّغة وسيلةً للتّواصُل والتّفاهُم بين البشر؛ للتعبير عن احتياجاتهم الأساسيّة، وهذه هي المراحل الأولى التي عاشتها اللغات الإنسانيّة، قبل أن ترتقي برُقيّ أهلِها، فيصبح فيها الإنزياحات والمجازات والصور والتلميح والتّلويح والكناية والتّعريض، وغير ذلك ممّا يختلف فيه المتكلّمون في درجة التمكُّن من ناصية اللغة.

– **الخِطابُ الثّاني: خِطابٌ ذو وظيفةٍ جماليّة**، وهنا تبتعد اللغة عن ذلك الحضيض أو المستوى السُّفليّ الذي يستعملُه الطفلُ لأجل التواصُل وطلب احتياجاته الأساسية، أو يستعمله الباعة والمشترون في الأسواق، أو تستعمله النصوص القانونية الحازمة الجازمة، فتترقّى اللغة إلى مستويات يظهر فيها الانزياحٌ والـمَجازُ والتّصوير، وفي هذا المستوى لا تكونُ اللغة شفّافةً تشفّ عمّا وراءها، بل تكونُ ذاتَ حُجُبٍ تستر ما وراءها من معانٍ ومشاعر، ويتلامَحُ فيها المعنى خَلْساً خَفيّاً، فيُشيرُ إلى المعنى إشارةً ويُومئُ إيماءً، ويرسُمُ بالكلماتِ متوسِّلاً بالإيهامِ والإلهام والتَّخييل، لأجل هذا نرى الشّعراء ولا سيما الرّمزيّين لا يكترثون بمطابقةِ الواقعِ، بل قد يهتمّون بما يُخالِفُ الواقعَ والمنطقَ والمتوقَّعَ؛ كي يُقرّروا القضايا الزّائفةَ التي لا يُسوّغُها إلّا التَّأثيرُ الذي تُولِّدُه فينا.

فصُوَرُ البيانِ –كما هو معلوم– تقومُ في أصلِ تكوينها على إيهام القارئِ، فيلوذُ الأديبُ بأستارِ التَّخييلِ؛ ويُراقصُ الكلمات، ويُعابثُ ذهن المتلقّي؛ ليُثْبِتَ عندَه أمراً غيرَ ثابتٍ أصلاً؛ باعتبارِ التّخييل وسيلةً لإيهامِ النَّفْسِ الإنسانيّة.

وقد اجتهد علماء البيان القدماء في رصد هذه الصّور الموحية المعبِّرة، فاستقرَوا الأدب العربي، واستخلصوا منه جملة قواعد أو ضوابط معيارية؛ لتقنين الصورة الأدبية ضمن قوانين أو قوالب صمّاء، وكأنّهم يُلزِمون الأديبَ سلوكَ سبيلِ هذه القوالب التي استنتجوها هم، فرأينا مباحث تعليمية؛ كالتَّشبيه والمجازِ والاستعارة والكناية.

ولكن، لا بُدّ من القول: إنّ مَن أرادَ أنْ يفهم علاقةَ الصُّورةِ البلاغيَّةِ بإيهام المتلقِّي وإلهامه والتّخييل عليه؛ فبكُلِّ تأكيدٍ لا يكفيه أنْ يَعْرِفَ مُصطلحاتِ علم البيان وقواعدَه –وهذا شأنُ الطُّلّاب لا النُّقّاد– بل لا بُدَّ له من الإحاطة بالخصائص الفنيّةِ لكُلِّ أسلوبٍ بلاغيّ، والبحث عن أبعادِه وظلاله النَّفسيّة عند المبدع والمتلقّي على حدٍّ سواء، ومحاولة البحث عن أثرِه في إثارة الخَيال على نحوٍ يُوهِمُ المتلقِّي، ويُخيِّلُ الصُّوَرَ في ذِهنِه.

والأدبُ –كما لا يخفى– نشاطٌ إنسانيٌّ؛ كالحُبِّ والرّسم والغِناء وعزف الموسيقى..، ولكن، لا مِراءَ في أنّ الأدبَ يمتازُ من الأنشطة الإنسانيَّةِ الأُخرى بأنَّه نشاطٌ تخييليٌّ يُوهِمُ المتلقِّيَ، ولعلَّ هذا التَّخييلَ أو إيهامَ المتلقِّي يُشَكِّلُ جزءًا جوهريًّا من عناصرِ الخِطابِ الأدبيّ، بل هو مُكوِّنٌ رئيسٌ لا يقومُ الخِطابُ الأدبيُّ مِن غيره، **وأظنُّ أنّ التَّخييلَ على المخاطَب هو ذروة النَّشاطِ الإبداعيِّ عندَ الأديب**.

أمَّا الصُّورةُ البلاغيَّةُ (التَّشبيهُ، والمجازُ، والاستعارةُ، والكِناية) فما هي إلّا مُكوّنٌ من مُكوّناتِ الصّورةِ الفنيّةِ للنّصّ الأدبيّ، فإيهامُ الصّورةِ يحصلُ بوسيلة التّشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، ولكنّ لا ينبغي الغفلة عن أنّ هذا الإيهامَ الحاصلَ من الصّورةِ البلاغيّةِ إيهامٌ جُزئيٌّ لا يكتملُ إلّا بمعونة الأفكارِ، والموسيقى، وكيفيّة تكوين الصُّورة البلاغيّة نفسِها، **فالصّورةُ البلاغيَّةُ عنصرٌ من عناصرِ إيهام المخاطَب، وليسَتْ كُلَّ شيء.**

وأظنُّ أنّه من المُسلَّم به القولُ بأنّ الخيالَ (أو التَّخيُّلَ) والتّخييلَ هما المدخلُ الطبيعيُّ لدراسة الصُّورة الفنيّة؛ فالخيالُ مَلَكةٌ ذِهنيّةٌ لدى كُلِّ إنسانٍ يقتدرُ من خلالها على استحضارِ الصُّورِ الذِّهنيَّةِ للأشياء وهي غائبةٌ عن مَرمى نظرِه أو مسمعه أو ملمسه، وتتفاوت هذه الملَكةُ بين إنسان وآخرَ خِصْباً وجفافاً؛ تبعًا لأسباب متنوعة لا مجالَ لها في بحثنا هذا. ومن هنا لا بُدّ أن تُفرّقَ الدّراساتُ النّقديّة بين (الصّورة الذّهنيّة) و(الصّورة الفنيّة).

ولكنّ **التَّخيُّلَ (خاصٌّ بالمتلقِّي)**، واهتمامنا في هذا البحث سينصرف إلى **التَّخييل و(هو الخاصُّ بالمبدِع)**؛ لأنّنا نستهدِفُ بدراسِتنا هذه إبداعَ الشّاعرِ الـمُخيِّلِ القادرِ على إثارة خيالِ المتلقِّينَ؛ ليستحضِـروا صُوراً ذهنيّةً غائبةً عن حواسّهم، ولإيهامهم بواقعيّة المتخيَّل.

لأنّ التّصوير والتّخييل ورسم الصّور في ذهن المتلقّي يُعبِّرُ عن روح الكتابة الأدبية الإبداعية، ويحمل هوية الأدب االمبدع، ويُعدُّ منفذا لسبر أغوار الرُّؤى النّقدية والفنيّة المتنوعة عن المتلقّين، ويفسح مجالا رحبا للتأويل طورًا، وللتّقويل طورًا آخَرَ...، والتّصويرُ هو الذي ينقذ النصّ الأدبيّ من هاوية التّقليدية والرتابة التي تنشغل ببنية النص النص النحوية مع الغفلة عن وظائفه الدلالية التي عليها ينعقد أمل المتلقّي..، وهو ينتظر بشغف ما يكسر أُفُق توقّعه، بحيثُ يحتوي النّصُّ منبِّهاتٍ أسلوبيّة توقظُ الحِسَّ الفنيَّ المرهَف عند ذاك المتلقّي.

ولا ريب في أنّ الصور الإبداعية المبتعدة عن النماذج التقليدية المُعلَّبة هي التي تُثري النّصّ وتطرح أسئلة خصبة خلّاقة تبعث في النصّ حياةً إثر حياة، مع كلّ قراءة جديدة، فبعضُ الشّعراء شكّلت صوره الأدبية ثورة في دنيا التخييل الأدبيّ، وهنا لا نغفل عن ذكر أبي تمّام، والمتنبّي ومحمود درويش، ونزار قبّاني...، هؤلاء الأدباء بالرّغم من اختلاف مدارسهم الفنيّة استطاع كلٌّ واحدٍ منهم أن تكون له بصمته الخاصة في دنيا الأدب...، فلو ركبت في حافلة، ووجدت في أرض الحافلة ورقة صغيرة مكتوبٌ عليها شعرًا دون اسم الشّاعر، لعرفتَ وحدَك أنّها لنزار قبّاني مثلا، دون وجود اسمه؛ لأنّ أسلوبه الخاصّ المميز في نسج الصورة أضحى عَلَمًا عليه، ومن هنا شكّلت الصوّرة منحنى كتابيا يتصّلُ بهوية الأدب عامّة والشّعر خاصّةً.

فأبنية الخطاب المتجدّد التي تُشكِّلُ صورة تقفزُ فوقَ حواجز الزّمان والمكان وتهرب من المنطق، لتلتقط اللحظات الهاربة من اللاشعور هي وحدَها التي تهزُّ المتلقّي وتؤثّرُ فيه بقدرِ انزياحِها عن الطّابع التّقليديّ الذي يُقيّد الأديب ويلجم خياله الجامع، ويُعيقه عن اقتحام عوالم التخيُّل والتّخييل الرحبة، ويحرم المتلقّي من الرحلة في فضاءات التأويل.

وهذه القُدرةُ على التَّخييلِ هي ما يُميّزُ الفنّانَ المبدِعَ؛ شاعراً كان أم رسَّاماً أم نَحّاتاً أم قصَّاصاً أم موسيقيّاً، والصّورة هي من يُظهر قدرات النّصّ النّصّ الأدبيّ، وتخترقُ فسيفساءه الضّبابيّ، وتُعيد ترتيبها بحسب التجربة الشعوريّة لكلّ مُتَلَقٍّ، وهذا يضمنُ فاعليّة النّصّ وتجدُّده التلقائيّ مع كلّ قراءة جديدة، فتكون كلُّ قراءة بمنزلة ولادةٍ جديدة للنّصّ الأدبيّ.

والفنّانُ المبدِعُ ليس مَن يبتكرُ الصُّورةَ البديعةَ وحسْب، بل هو الذي يقتدِرُ على **استثارةِ القوّة الذِّهنية الخياليّة الكامنةِ في المتلقّي**؛ لتَتفاعلَ مع أشياءَ غائبةٍ عن عالَم الحِسّ تستحضـرُها من اللّاشُعور حينَما يلامسُه ذلك الفنَّانُ المبدِع، فالأُولى تخيُّلٌ والثَّانيةُ تخييل.

وبقدر ما تكون الصورة مباينةً للأنساق اللغوية المعتادة المألوفة والمحفوظة أحيانًا؛ تكون الصورةُ أكثرَ إدهاشا وإبهارًا، وأدعى للتّأمُّل والبحث وراء المعنى الذي يتشكّل سرابًا ينتظر أن يجري المتلقّي وراءه لالتقاط المشاعر والمعاني التي كانت روحه تنوي أن تلتقطها قبل قراءة النّصّ، فالمتلقّي عند مواجهة الصّورة الغائمة يبحث في نفسِه عن المعاني التي يريدُها فيُسقِطُها على هذه الصّورة الضّبابيّة الغائمة، وبذلك نستطيع أن نقولَ: إنّ المتلقّي في هذه الحالة أسهم في تشكيل النّصّ الأدبيّ وبنائه؛ وذلك بسبب هذه الصور المنفتحة على فضاءات رحبة من التأويل.

المبحث الثّاني: الصُّورة الموهِمة (بينَ مُحاكاة العالَم الخارجيّ، ومُحاكاة عالَم الشُّعورِ والوجدان الدّاخليّ).

إذا نظرْنا إلى الصّورة في أدب الاتّباعيين التّقليديين أصحاب المدرسة (الكلاسيكيّة) في الأدب، وقارنّاها مع الصّورة في أدب الإبداعيّين أصحاب المدرسة (الرومانسية) في الأدب؛ فإنّه سيبدو لنا جليًّا الفرقُ في طريقة تشكيل الصورة، وفي وظائفها المرجوّة بين كلا المذهبين.

فالشّاعرُ في المدرسة الكلاسيكيّة كأنّه يحملُ آلةَ التّصوير ويصوّر الأشياءَ جامدةً لا روح فيها ولا حياة، بينما نجدُ الصورة عند الرومانسيين تتحملُ عبءَ التّعبير عن مكنونات الشّاعر، وتُصوِّرُ لنا عوالـمَه الدّاخليّة؛ فضلا عن تصوير العالم الخارجيّ.

فلنأخذْ مثلًا الشّاعر العبّاسيّ أبا تمّام الطّائيَّ (ت231هـ/ 845م)، أراه من روّاد المدرسة المدرسة الإبداعية – إن جاز لي التّعبير–؛ لأنّه وبالرّغم من تقدُّمه الزمنيّ، استطاعَ أن يثورَ على الصّورة النمطية المألوفة التي طالَما ألحَّ عليها النقّاد والمتلقُّون، قبل أبي تمّام وبعدَه، فأبو تمّام لا يمتلك القدرةَ على الخَلْقِ وإعادةِ ترتيب العالَم وفقَ خَلطةٍ عجيبة، تُناسِبُ إحساسَه ورؤيتَه الفنيّة فحسب؛ بل يطلُبُ الصّورةَ بإلحاحٍ لا اعتدالَ فيه ولا قَصْدٍ، ويزيدُ بأنْ يُضفيَ على الواقع من روحِه؛ ليُبهِرَنا بصورٍ لا منطقيّةٍ، يختبئ وراءَها معنًى عميقٌ؛ كقولِه: [الطَّويل]

تحمَّلْتُ ما لو حُمِّلَ الدَّهرُ شَطْرَهُ لَفَكَّرَ دَهْراً أيُّ عِبْأَيهِ أثقَلُ؟[4]

فأنت ترى ذلك المبدع أبا تمّام وقد جعلَ الدَّهرَ الذي تحمَّلَ أثقالَ الخَلْقِ من آدمَ عليه السَّلام وأثقالَ الأُمَم الغابرة لا يقدِرُ على النُّهوضِ بشطرٍ من همومه! فلو جُمعَت أثقالُ أبي تمّام وهمومُه وجُعِلَت نصفين، فقيلَ للدَّهرِ: احتمِلْ أيَّهما شِئتَ؛ لبقيَ الدَّهرُ يتفكَّرُ دهراً: أيُّ النِّصفين أثقلُ؟؛ ليتركَه، ويَعْمِدَ إلى الأَخَفِّ.

فهل ثمّة صورةٌ أكثرُ إبداعًا في رصد خَلَجاتِ النَّفسِ الإنسانيّة وما يعتريها من مشاعر وأحاسيس وخواطر؟

وعلى الرّغم من انبهارنا بهذه الصّورة؛ فقد نالَت نصيبَها من سِهام النُّقَّاد؛ لأنّها خالفت النمطية أو القواعد التي اختطّها النّقاد القدماء؛ ليسير المبدعون بمقتضاها. ولن نتوقّف الآن عند اعتراضات النّقّاد على هذه الصّورة وأشباهها، فلعلّ ذلك يستحقّ دراسة مستقلّة.

ونحن نؤمنُ بأنّ الأديبَ المصوِّرَ ليس مَن بإمكانه أنْ يجعلَ صُوراً ذهنيّةً لـمُدرَكاتٍ تتداعى إلى مُخيّلة المتلقّي وهي غائبةٌ عن حِسّه فحسْب، بل الأديبُ المصوِّرُ ذو القدرة على التخييل والخلق والإبداع هو ذاك الأديب الذي يستطيعُ أنْ يَنْسُجَ صُورَهُ من مُعطيات الواقع، **ولكنّه يتجاوزُ حقيقةَ هذه المعطَيات، ويُعيدُ تشكيلَها بما يتناسَبُ مع تجربتِه الشِّعريّة والشُّعوريّة، وبما يُعبِّر عن رؤيتِه لِذاتِه، ولقضايا الكونِ من حولِه**، وهذا هو الفرقُ في الصُّورةِ بينَ أبي تمَّام (ت231هـ) وتلميذه البُحتريّ (ت284هـ) مثلا.

فالشّاعرُ البُحتريُّ تراهُ يُصَوِّرُ الأشياءَ والأحداثَ كما هي في الواقع؛ ولكن على نحوٍ مُذهلٍ

4 أبو تمّام، ديوان أبي تمّام بشرح الخطيب التّبريزيّ، تحقيق أ. محمد عبدُه عزّام (القاهرة: دار المعارف، 1951م)، 1/ 74.

أقربَ إلى الحقيقةِ منه إلى الوَهمِ والخيال، **وأمَّا أستاذُه أبو تمَّام فتراه يُصوّر في ذهن المتلقّي تلك الأشياءَ أنفسَها؛ ولكنّه يتجاوَزُ صُورتَها الواقعيَّةَ المرئيّة، ويُعيدُ تشكيلَ هذه المحسوساتِ من جديد على النَّحوِ الذي يُريدُ**، فتراهُ يُفْرِدُ بعضَها عن بعضٍ، ويُركِّبُ بعضَها مع بعضٍ في هيئاتٍ وأنساقٍ غيرِ تقليديّة، وهنا يتجلَّى كَسْـرُ الأُلفةِ وأثرُه في قُوَّةِ الإيهام وإثارةِ الخيال؛ «فمِن خصائصِ الخيالِ الشِّعريِّ الأصيلِ أنَّه يُحطِّمُ سُوْرَ مُدرَكاتِنا العُرفيّة، ويجعلُنا نَجْفُلُ لائذينَ بحالةٍ من الوَعْيِ بالواقعِ، تجعلُنا نشعرُ كما لو كانَ كُلُّ شـيءٍ يبدأُ مِن جديدٍ، وكما لو كانَ كُلُّ شـيءٍ يكتسِبُ معنًى فريداً في جِدَّتِه وأصالتِه».[5]

وهذه القُدرةُ على التَّخييل مع الابتكارِ في تشكيلِ الصُّورةِ ومُفارَقةِ الأنساقِ الاستعاريّةِ المألوفة هي التي تدلُّ أصالةِ التَّجربة الشِّعرِيَّة.

ونستطيع القول بثقة: إنّ امتلاك ناصية فنّ الاستعارة لَهو من أمارات عبقرية الشاعر أو الأديب عامّة؛ لأنّ القدرة على الجمع أو الربط بين الأشياء، والكشف عن أوجه الشبه بينها – وإن كانت خافية على الآخرين– هذه القدرةُ تدلُّ على إمكانات عقليّة مميّزة، ولا سيّما إذن كانت الاستعارةُ منعقدةً بين طرفين ظاهرُهما التّناقضُ. ويأتي بعد ذلك إطلاقُ الشّاعر العِنان لخياله المحلِّق في فضاءات تفِرُّ من حدود الزمان والمكان وقواعد المنطق..؛ ليُتحِفَ المتلقّي بصور فنيّة رائعة، تُصَوّر الإنسان وقضاياه وبيئته بحسب رؤية الشّاعر لا بحسب الواقع المشاهَد.

ولعلّ عبقريّة التركيب الاستعاريّ تتجلّى في كون الذّهن البشري يمارسُ التجربة الأدبية في إطارِ لغة بعينِها، أي ضمن نظام هذه اللغة وقواعدها وقيودها، والتّركيبُ المجازيّ الاستعاريُّ كأنه تمرُّدٌ على محظورات هذه اللغة، وانعتاق من قيودها. ونحن نلحظ أحيانا أنّه تمرُّ النّفسُ الإنسانيّة بظروفٍ بالغة الدّقة تعجز لغة الحقيقة عن وصفها أو تصويرها، وعندئذ يأتي دور اللغة المجازيّة الاستعاريّة لتنهض بعبء التعبير عن مكنونات النّفس البشريّة.

أمّا أثرُ التّشبيهات والاستعاراتِ التّقليديَّةِ– أقصد التشبيهات والاستعارات التي يكون فيها طرفا التّشبيه بينَهما علاقات مألوفة مُكرَّرة مُعتادةحيثُ العلاقاتُ المألوفةُ – فإنّ هذا، الأثر بلا ريب، يُضعِفُ إيهامَ الصُّورةِ في نَفْسِ المتلقِّي؛ وذلك لسبب واضح؛ هو أنّ طرفَي التَّشبيهِ عندَما يكون الرابط أو الجامعُ بينهما علاقةٌ معروفةٌ ومألوفةٌ، أو لِنقُل: مُفتَضَحةً لا تخفى على أحدٍ من أبناء

5 جابر عُصفور، الصُّورة الفنيّة في التُّراث النّقديّ والبلاغيّ، (بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ، 1992م)، 14، 38.

هذه اللغة؛ كتشبيهِ (الجميلة بالقمر) في الأدب العربيّ وفي غيره من الآداب؛ في هذه الحالة يضعفُ تأثيرُ الإيهامِ في نَفْسِ الـمُخاطَب؛ لأنّ هذهِ التَّشبيهاتِ المكرّرةَ فقدَتْ جُزءاً من قيمتِها الإيهاميَّةِ والتَّخييليّةِ معَ مرورِ الزّمن.

وأحيانًا قد تَفْقِدُ طاقتَها التّخييليّة والإمتاعية عند أبناء اللغة الذين اعتادوا سماعها على الدّوام؛ فعندما يسمعُ الإنسانُ العربيّ «**غرقَ فلانٌ في التّفكير**» لا يشعر بمزيّة هذه الصّورة وجمالها، ولا ينتشي لسماعها؛ برغم معرفته أنّ التّفكير ليس بحرًا، لكنّه لا يتوقّف عند هذه الاستعارة كما هو حال الاستعارات المبدعة، والسبب كما أسلفنا في كثرة تداوُل هذه الاستعارة وفرط دورانها على ألسنة أبناء اللغة، حتّى أصبح السّامعُ لا يشعرُ بوجودها أو بكونها استعارة أصلا؛ لذا يجدرُ بها لقبُ «**الاستعارة الـميّتة**» لأنها فقدت بريقها الأول وجمال والأهمّ من ذلك أنّها فقدت جزءا كبيرا من ظيفتها الفنية.

ولكن لو عرضنا هذه الاستعارة على أجنبيٍّ يتعلَّمُ العربيّة لانتبه لوجود الاستعارة وتأثَّر بها، وهذا يؤكِّدُ أنّ تأثير الصّورة يقومُ على التّفاعليّة بين النّصّ والمتلقّي، وأنّ المتلقّي هو جزء مهم من أجزاء تكوين الصّورة وتأثيرها، وفي هذا السّياق لا ننسى أن الاستعارة هي عمليّة خلق وتوليد في داخل اللغة من خلال ما تُقيمه من علاقات جديدة بين مفرداتها، وبالاستعارة تُصهَر العلاقاتُ عناصرُ الواقعِ وتُذابُ لإعادة تشكيلها وفق رؤية المبدع لا وفق منطق الواقع وقواعده، وهذه العلاقات الجديدة تبثُّ الحياة والحيوية ضمن الأنساق اللغوية الرّتيبة.

لذا نقول إنّ الاستعارات المحفوظة في الّاكرة الجمعية لأبناء اللغة قد تحجّرت من الإسراف في تدويرها على الألسنة والأسماع، فباتت هذه الاستعارات أقربَ إلى الحقيقةِ منها إلى الخيال؛ فالمتلقّي العربيّ يتلقَّى قولَك: (زيدٌ بحرٌ) كما يتلقّى (زيدٌ كريمٌ)؛ لأنّ هذه الصورة التي كرّرها الشعراء منذ العصر الجاهليّ وربّما قبل ذلك قد استوى فيها الحقيقةُ والمجازُ؛ **لأنّ المجازَ إذا فشا على الألسُن وتعارفَه النّاسُ أضحى كالحقيقةِ؛ لأنّه أضحى مَجازًا مَيّتاً أو ذابِلًا.**

وقد ألمحَ عبدُ القاهر الجرجانيّ (ت471هـ) إلى هذا بقوله:

«اعلمْ أنّ من شأنِ هذه الأجناس أن تجريَ فيها الفضيلةُ وأن تتفاوتَ التّفاوتَ الشّديدَ؛ أفلا تَرى أنّك تجدُ في الاستعارة:

- العاميَّ المبتذلَ؛ كقولنا: (رأيتُ أسدًا) و(وردتُ بحرًا) و(لقيتُ بَدرًا).
- والخاصَّيَّ النّادرَ الذي لا تجدُه إلّا في كلام الفُحول، ولا يَقْوى عليه إلّا أفرادُ الرّجال؛ كقوله؛ [الطويل]:

..... **وسالَتْ بأعناقِ الـمَطِيِّ الأباطحُ»**[6]

بالطّبع مثل هذه التّشبيهات المكرَّرة التي أشارَ إليها قد أصبحت مركوزةً في العقل الجَمْعيّ العربيّ، وجزءاً من ذاكرة التّراث الأدبيّ عندَ العرب، وهذا لا يُلغي قيمتَها الأدبيّة، ولكنّه يُضعفُ تأثيرها بوصفها صورة فنيّة؛ بل إنّ بعضَها أصبح يجري على ألسنة العامّة في محادثاتهم اليوميّة؛ كقولهم: (أسنان المشط، عين الإبرة، أذن الإبريق، ذيل الفستان، مفتاح السّرّ) تمرُّ في الكلام فلا يُلقي السّامعُ لها بالًا، ولا يلتفتُ إلّا إلى معنى الأداة المادّيّة المقصودة، لأنّها واضحة دون إعمال عقل أو روّيّة أو تأمُّلٍ ونظر، فقد فقدت قدرتها على الاستثارة، كأنّها فتاةٌ جميلة شاخت، أو وردة ذبلت، وهذا هو ما عنيناه بموت الاستعارة.

وفي الوقت نفسه إذا أحضرنا طرفَين متباعِدَين في الواقع، وجمعْنا بينَهما في رِحاب اللّغة في علاقة غير مألوفة، لتشكيل صورة أدبيّة نُلقيها على السّامعين؛ فإنّ أثرَ التَّخييل في مُخيّلة المتلقي سيكونُ أشدّ قوّةً؛ كما في قولِ أبي الطَّيّب المتنبّي: [الوافر]

على قَلَقٍ كأنّ الرِّيحَ تحتي أُوَجِّهُها جَنُوباً أو شِمالا[7]

هذه صورةٌ تستفزُّ المتلقّي، وفيها تصبح الكلمة ذاتَ أبعاد، إذ تفتح الباب على القراءات المتعدّدة ولا محدوديّة التّأويل، يبقى المتلقّي مُحاولا استنطاق هذه الصّورة لتبوح بالحالة الشعورية والشّعرية التي مرّ بها المبدع وهو يبدع هذه الصّورة، حيث تغدو الكلمة آلة تصوير ترصد روح الشاعر في رحلته الحياتية.

ثُمّ إنّي أعتقد بأنّ مِن أُولى وظائفِ الصّورةِ وأهمّها أن تعيد تشكيل التّجربة الحياتيّة وأن تُعيد صياغة الإنسان وتصوُّرَه للعالَم؛ وَفْقَ رؤية المبدع، لا وفق حقائق الواقع؛ لأنّ مهمة الأدب هي أن ينهضَ

6 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (بيروت: دار الكتاب العربيّ، 1995م) 71.

7 أبو الطّيّب المتنبّي، ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العُكْبَريّ، تحقيق مصطفى السّقّا (بيروت: دار المعرفة، بلا تاريخ) 3/ 225.

بالواقع لا أن يكتفي بتصويره تصويرًا فوتوغرافيا أصمَّ، وإلّا ما الفرقُ بين المصوِّر والشّاعر؟ وما جدوى الأدب إذا لم يتنَسَّم متلقّيه رياحَ الإبداع التي تقتلعه من جذوره وترمي به على شواطئ الدّهشة والذُّهول؟

لذا رأينا النُّقّادَ العرب يؤكِّدون ضرورةَ الالتزامِ بوُضوح المعنى والابتعادِ عن إبهام المعاني أو إغماضها، ويَنظرون إلى الصُّورة على أنَّها عنصـرُ إبانةٍ لا ينبغي إبهامُها أو جعلُها مفتوحةً على فضاءاتِ الحدْسِ والتَّأويل.

في حين سيأتي نفرٌ من النُّقّادِ فيما بعدُ يرون أنّ الإبهامَ سمةٌ جوهريّة ملازمة للشعر المبدع، وهؤلاء بكلّ تأكيد لا يقصدون بالإبهام ما عرفناه في الشّعر القديم وخاصة في العصر العباسي ودارت حوله السِّجالات، بل الإبهام الذي ينشدونه يتجاوز مسألة «الغموض» بسبب الثّراء المعرفيّ واتّساع الأدوات المعرفية بين أيدي النقّاد في زماننا، لأنّ الشّاعر الحديث لجأ إلى ما وراء الواقع ساعيًا لاستكشاف الجانب الآخر من عالَمنا الرّتيب، كي ينفذ إلى صميم الأشياء وكنهها وجوهرها، لذا استعمل لغة شعرية غير مألوفة للقارئ، وهذا ما سيُعيدُنا إلى أبي تمّام الطّائيّ.

فأبو تمّام على الرّغم من تقدُّمه الزمنيّ إلّا أنّه في نظري من الشّعراء الإبداعيين المحدثين في زمانه؛ ولعلّ كلّ شعراء الحداثة في زماننا يكون عالةً على مائدة أبي تمّام الذي سبقهم بألف عام أو يزيد.

واستمرَّ حالُ نقّادنا وشعراؤنا القدامى على ما أسلفنا من الإلحاح على ضرورة الملاءمة بين طرفي التشبيه **حتّى أتى بعضُ الشُّعراء كأبي تمّام الذي أدرَكَ أنْ ليسَ الشِّعرُ تقليداً للعالَم الخارجيّ، ولكنَّه محاكاةٌ لعالَم الشُّعورِ والوجدان الدَّاخليّ لذاتِ الشَّاعر، فتخفَّفَ من هذا القَيْدِ الفنّيّ**؛ أعني المقارَبةَ بين طرفَي التَّشبيهِ والملاءمةَ بينَهما، وواقعيَّتَهما، أو وُجودَ شبهٍ حقيقيٍّ بينَهما.

وفي ظنّي أنّه حتّى النّقاد المحدَثين لم يُلغوا شرط الملاءمة بين طرفَي التشبيه، ولكنّهم فسّروه تفسيرًا مختلفًا عمّا فهمه أو عناه الأقدمون، فالأمون يقيسون الملاءمة أو النفور بين طرفي التشبيه قياسًا إلى الواقع ومنطق الأشياء... في حين يقيس المحدَثون له بالنّظر إلى النّزعات المصطرعة في نفس الشّاعر، فظاهرةُ الاستعارة تعمدُ إلى التكثيف الزّمانيّ والمكاني وتتجاوزُ ماهيّةَ الأشياء، فتتوخّى عناصر لغويّة متباعدة وحتى متنافرة في الواقع، فتؤلِّفُ بينَها في رحاب اللغة والأدب، فينبغي ألّا يغيب عن أذهاننا أنّ **الصّورة الفنّيّة في الأدب تخضع لمنطق الشُّعور لا لمنطق العقل**.

لذا رأينا أبا تمّام تخفَّفَ من تلك القيودِ؛ ليُبدِعَ في تشكيلِ الصُّورةِ على نحوٍ جماليٍّ مُدهِش، أبهرَ المتلقِّينَ بشِعرٍ...هو خَلْقٌ من الحياةِ مُنَغَّم؛ إذْ ركِبَ خيالَه الـمُجنَّحَ، وأطلَقَ له العِنانَ، ليَفِرَّ من

حدودِ الزَّمان والمكان؛ إلى أعماقِ النَّفسِ الشَّاعرة، فيبتكر الصُّورَ البديعةَ المشحونةَ بالعواطفِ الدَّفّاقة...، ولم ينظرْ بعينِ الاهتمامِ إلى شـروطِ عمودِ الشِّعر في تكوينِ الصُّورةِ، ومنها ملاءمةُ المشبَّه للمشبَّه به، فأتى بتشبيهاتٍ جديدة، وابتكرَ علاقاتٍ أُخرى بينَ الأشياء تُزيلُ الرّتابة عن الأشياء في الواقع.

وهذا التّجديدُ الاستعاريُّ – وإنْ ثارتْ عليه ثائرةُ النُّقّاد – فتَحَ على شِعر أبي تمّام أبواباً من التّأويلِ، وأثرى معانيَه، وزادَ هذه الصُّورَ بلاغةً؛ إذْ أَفْسَحَ المجالَ للمتلقّي أنْ يُسهِمَ معَه في تكوينِ الصُّورة السّابحةِ في فضاءاتٍ رَحْبةٍ من التّأويل الفنّيّ.

ولا أقصدُ بالتّجديد الاستعاريّ التجديد في موادِّها؛ أعني الكلمات والتّراكيب فحسب، بل المقصود بالتّجديد ههنا هو اصطحاب ذهن المتلقّي إلى قضايا وأماكن لم يدركْها من قبلُ، وبهذا الصنيع تتمكّن الاستعارة من خلق أبعاد إنسانيّة جديدة تغايِرُ الواقعُ وتكون معادلًا موضوعيًّا له، أو فلنُسَمِّه العالَم الموازِي الذي يكمن في نفس المبدع وخياله.

وأعتقد أنّ أبا تمّام كان واعياً إشكاليّةَ الصّورة الفنيّة في شعره، وخاصّة في استعاراتِه، ويعي أنّها مَطِيَّةٌ عَرجاءُ في بلوغِ بعضِ الأفهامِ، وأنّها ستوقِعُه في إشكاليّةِ التّواصُلِ مع جمهورِه؛ لأنّها تُشكِّلُ شَـرْخاً ثقافيّاً وفنيّاً مع فئةٍ من المتلقّينَ الذين لم يَألفوا مثلَ هذه الصُّوَرِ، فتراهُ يمدحُ أبا دُلَفٍ العِجْلِـيَّ بقولِه: [الطّويل]

إليكَ أرحْنا عازِبَ الشِّعرِ بعدَما تمهَّلَ في رَوْضِ المعاني العجائبِ
غرائبُ لا قَتْ في فِنائكَ أُنْسَها من المجدِ، فهْي الآنَ غيرُ غرائبِ[8]

فأبو تمّام يُقِرُّ بصنعتِه العجيبة، وتمهُّلِه في اصطيادِ المعاني الأبكار، وأنّ النّاسَ لم تفهَمْ معانيَه حتّى سِيْقَتْ للممدوحِ، فوقعَتْ موقِعَها، ونالتِ الرِّضا والاستحسان.

فأبو تمّام دارٍ بإشكاليّةِ الصُّورةِ والتَّركيبِ في شِعرِه، لكنَّه مُصِـرٌّ على الارتقاءِ الفنّيِّ بهذا الشِّعرِ، وعلى **إشعالِ ثورةٍ على الصُّورةِ التَّقليديّةِ التي يرى أنَّها جمَدَتْ من فَرْطِ الاستعمال، حتَّى فَقَدَتْ بريقَها الأوَّلَ، وتأثيرَها الجماليَّ الإمتاعيَّ الأوَّل.**

8 ديوان أبي تمّام، 1/ 221.

وهنا **أدعو الدّارسين ألّا ينظروا إلى عناصرِ الصُّورةِ على أنَّها جُزُرٌ مُتباعِدة..**، فلا ينبغي للدَّارِسِ – وهو يتذوَّقُ الصُّورةَ الفنيَّةَ في نصٍّ ما – أنْ يتكلَّم عن التَّشبيهِ مثلاً بمعزلٍ عن الاستعارة والكنايةِ والمجازِ، ولا ينبغي له أيضاً أنْ يتكلَّمَ على هذه الأشياءِ كُلِّها مُغفِلاً أثرَ العاطفة، والموسيقى، وأثرَ انتقاءِ المفردَةِ والتَّركيبِ وملاءمةَ ذلك لموضوع النَّصِّ، وقبلَ ذلك كُلّه لا ينبغي إغفال رؤية الشّاعر للقضايا الكبرى التي تحيط بالإنسان.

ولعلّ الصّورة تكون سرداباً ننفذ منه إلى أعماق النّصّ الأدبيّ نسبر أغواره؛ لأنّ هذه الصّورة لم تأتِ من الفضاء إلى ذهن المبدع مباشرة، وإنّما هي عصارة تجربة حياتيّة، وقد عبّر عن مثل ذلك أحدُ الدّارسين بقولِه:«والغريبُ أنْ ندرُسَ الشِّعرَ الجاهليَّ مُنْفصِلاً عن نظرةِ الشُّعراءِ إلى الكون، فنظرةُ الشّاعر إلى الكون لا يُستغنى عنها أبداً في نقد الشِّعر؛ لأن تلك النَّظرةَ هي التي تُنيرُ الطّريقَ أمامَ النَّاقد فلا تجعلُه يَخبِطُ في ليلٍ مُظلِم».[9]

ولا ينبغي الغَفْلةُ عن أثر الموسيقى الدَّاخليَّةِ للنَّصِّ التي تَحُفُّ الصُّورةَ بألوانٍ من النَّغَمِ تُعبِّرُ عن الحالات النَّفسيّةِ المستعصِيةِ على الكلمة والخيالِ؛ لأنَّ النَّغَمَ هو أساسُ القصيدةِ، ولأنَّ النَّفسَ تمتلئُ بمناخٍ موسيقيّ ضبابيٍّ يُساعِدُ المبدِعَ والمتلقِّيَ على الوُصول إلى منطقةِ اللَّاشعورِ؛ للقبضِ على اللَّحظاتِ الهاربة من الوعي، وهذا ما يُمكِنُ أنْ ندعوَه (الصُّورة السَّمعيّة).

وأظنُّ أنَّ أثرَ الصَّوتِ في النَّفسِ لا يَقِلُّ عن أثرِ اللَّونِ أو العِطْرِ أو اللَّمْسِ، والدَّليلُ أنَّنا قد نسمعُ لحناً موسيقيّاً فنشعرُ بالابتهاج؟!

وقد نسمع لحناً آخَرَ فنتأثَّرُ ونشعر بظلالِه الحزينة تدعونا إلى البُكاء، مع أنَّنا لم نفهمْ منه شيئاً!

وما أردتُ قولَه باختصار؛ هو أنّ الشّاعرَ المبدِع يستطيعُ أنْ يوظِّفَ موسيقى الكلماتِ لتبوحَ بمعانٍ لم تبُحْ بها الكلماتُ أنفسُها..، ومقصودُ الكلامِ أنّه ثَمَّ عنصرٌ رئيسٌ في تشكيل الصُّورة الفنيّة هو الموسيقى الدَّاخليّة، وهذا العنصرُ غالباً لا يلقى عنايةَ الدَّارسين.

فقارئُ الشِّعرِ الثَّريِّ بالنَّغَماتِ الموحيةِ والرُّموزِ هو أشبهُ بالمُنْصِتِ إلى الموسيقى يُحِسُّ بها أكثرَ ممّا يفهمُها، فكيفَ إذا كانت هذه النَّغَماتُ محفوفَةً بالمفرداتِ المعبِّرة، والتَّراكيب الرَّشيقة، والتَّشبيهات المُخيّلة، والعواطف المؤثّرة؟

9 نصرت عبد الرّحمن، الصّورة الفنيّة في الشّعر الجاهليّ في ضوء النّقد الحديث، (عمّان: مكتبة الأقصى، 1982م)، 16.

وآمُلُ ألّا أكونَ مُخطئاً إذا قلتُ: **إنّه من العَبَث أنْ تُدرَسَ الصّورةُ البلاغيّة بمعزلٍ عن اللّغة والنَّغَمات والعواطف والأفكار التي تكتنِفُها وتُسهِمُ في تشكيلِها.**

فمِن الدّارسينَ مَن يُحلّلُ (جماليّةَ) الصّورةِ البلاغيّةِ بمعزلٍ عن كلّ أولئك، فتراهُ إذا أتى على تحليلِ نَصٍّ مّا؛ استخرجَ التَّشبيهَ مثلاً، وحدَّد أركانه، وبيَّنَ نوعَه، وتلمَّسَ وظيفتَه المعنويّة في النَّص، وقيمته الجماليّة والفنيّة. إلّا أنّ هذه الأخيرةَ لا يُمكِنُ أنْ تُسلِمَهُ نفسَها إلّا إنْ هو رأى الصّورةَ من بعيدٍ، فتأمَّلَ ما يكتنِفُها من أساليب وألحان ومشاعر..، ثُمَّ لا بُدَّ من التَّأكيد مرَّةً ثانيةً على أنَّ الصُّورةَ البلاغيّة (التَّشبيه والمجاز والاستعارة والكناية) ما هي إلّا واحدٌ من مكوِّناتِ الصُّورة الفنيّة؛ ففي قولِه تعالى: {وَلَوْ تَرَى إِذِ الْمُجْرِمُونَ نَاكِسُو رُءُوسِهِمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ رَبَّنَا أَبْصَرْنَا وَسَمِعْنَا فَارْجِعْنَا نَعْمَلْ صَالِحًا إِنَّا مُوقِنُونَ} [السّجدة: 12]؛ جوابُ شرطٍ محذوفٌ، والتَّقديرُ: لَرأيتَ أمراً عظيماً وشيئاً فظيعاً لا يُحيطُ به الوَصْفُ، فقد حُذِفَ الجواب هنا **قصداً إلى إفادةِ التَّهويل والتَّفظيع.**

والسُّؤالُ هنا: ألم يُؤدِّ أسلوبُ الحذفِ هنا إلى تصويرِ هَوْلِ القيامة في نفسِ السَّامع، حتَّى ذهَبَتْ هذه النَّفْسُ في تصوُّرها كُلَّ مذهب، مع أنّ الحذف لا يدخُلُ في أساليب الصُّورة البلاغيّة؟

وهذا يعني أنَّ تحليلَ الصُّورة البلاغيّة مع إهمال ما يكتنفُها ويُحيط بها من أساليب لن يقودَ إلى تصوُّرٍ نقديٍّ تامٍّ.

فدِراسةُ الصُّورةِ البلاغيّة يجبُ أنْ تكونَ مُحاطَةً بوعيٍ بالقِيَمِ الفنيّة التي تُحيطُ بها من موسيقًى وعواطِفَ وأساليبَ وغيرِ ذلك؛ ولا ننسى أنّ الأدبَ «مادة غامضة ومركبة ومعقدة على الرغم من سطحها الخارجي الرقراق»؛[10] لأنّ **الصّورةَ هي الوِعاءُ الذي فيه تنصهرُ الكلماتُ التي كانَتْ تبدو خارجَ النّصّ مُتناقِضةً مُتباعِدةً**، وفي الصّورةِ تغدو تلك المتباعِداتُ وَحدةً بنائيّةً مُتكامِلةً ذاتَ مناخٍ نفسيّ ودلاليّ مُتآلِفٍ.

وبما أنّ الصُّورةَ تقومُ أساساً على الخيالِ فإنَّها تجمعُ بينَ أشياءَ لا تجتمعُ في الواقع، وتُوحِّدُ بينَ الأشياءِ المتناقِضة، لذا فإنّ الصُّورةَ بإمكانِها أن تُعيدَ رَسْمَ الوجودِ، وأنْ تُشَكِّلَه من جديد، بما يتوافَقُ مع تجربة الشّاعر، وتصوُّره للعالَم.

وفي هذه الحالةِ نلحظُ أنّ الشّاعرَ يمتلكُ قوَّةَ التَّخيُّل التي أتاحَتْ له الجمعَ بينَ الأشياءِ المتباعِدة التي لا تربَطُ بينَها علاقةٌ ظاهرة، فيُوقِعُ الائتلافَ بينَ أشدِّ الأشياءِ تباعُداً.

10 وَهَب روميّة، شعرنا القديم والنّقد الجديد، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1996م)، 13.

ونلحظُ أنّ قُوَّةَ التَّخيُّلِ تستطيعُ أنْ تُلغيَ حدودَ الزّمانِ والمكان، وأنْ تنطلقَ إلى آفاقٍ فسيحةٍ تصنعُ الأعاجيب.

وحازمُ القرطاجنّيّ (ت684هـ) يرى أنّ اكتشافَ الشّاعرِ للتّناسُب بينَ الأشياءِ علامةٌ على شاعريّتِه، إذ يقولُ: «ولِقوى النُّفوسِ تفاضُلٌ في مُلاحَظةِ الجهةِ النَّبيهةِ في نسبةِ معنًى إلى معنًى والتنبُّه إليها».[11]

وبما أنَّ جَمالَ الشِّعرِ قد رُدَّ معظمُه إلى اكتشافِ العلاقاتِ بينَ الأشياءِ المتباعِدةِ فلا جُناحَ على الشّاعرِ في أنْ تكونَ صُوَرُهُ التي تُشكِّلُها قُوَّةُ التَّخيُّلِ والملاحظةِ عندَهُ غيرَ موجودةٍ في عالَمِ الواقع، أو غيرَ مُدرَكةٍ في مُجمَلِها للحِسِّ، والمهمُّ أنْ تتآلَفَ هذه العناصرُ في نَسَقٍ يتقبَّلُه العقلُ السّليم.

ومِن هُنا يُمكِنُ لـمُخَيّلةِ المتلقّي أنْ تتقبَّلَ هذه الصُّوَرَ، وتتمثَّلَها، وتفترضَ إمكانيَّةَ وُجودِها[12]، ومن هنا تُفلِحُ الصُّورةُ في إيهام المتلقِّي.

وعليه **فإنّ كثيراً من الشُّعراءِ يُعبّرون عن رؤيتِهم للواقع والكون والذّات من خلال الصُّور الـمُخيِّلة**؛ لأنَّ النَّفسَ الإنسانيّة أطوعُ للوَهْم، ولأنَّ الشّاعرَ كثيراً ما يتبعُ انفعالَه وتخيُّلاتِه أكثر ممّا يتبعُ عقلَه أو عِلْمَه، لذا نرى المتنبّي وأبا تمّام يُكثِران من التَّخييلِ الشِّعريِّ في صَوْغِ رؤيتِهم للذَّاتِ وعلاقتِها بواقِعها، ومن ذاك قول المتنبّي: [الطويل]

أُطاعِنُ خيلاً مِن فَوارسِها الدَّهرُ وحيداً، وما قولي كذا، ومعي الصَّبْرُ!

وأشجَعُ مِنّي كُلَّ يومٍ سَلامتي وما ثَبَتَتْ إلّا وفي نَفْسِها أَمْرُ

تمرَّسْتُ بالآفاتِ حتَّى تركتُها تقولُ: أماتَ الموتُ؟ أم ذُعِرَ الذُّعرُ!

وأَقْدَمْتُ إقدامَ الأَتِيِّ كأنَّ لي سوى مُهْجتي أو كانَ لي عندَها وِتْرُ[13]

11 حـازم القرطاجَنّـيّ، مِنهـاج البُلَغـاء وسِـراج الأُدبـاء، تحقيـق محمـد الحبيـب ابـن الخوجَـة (بـيروت: دار الغـرب الإسـلاميّ، 1981م)، 44.

12 عُصفور، الصُّورة الفنيّة، 61.

13 ديوان المتنبّي 2/ 123.

ومثلُ ذلك قولُ أبي تمّام: [الكامل]

لا تُنكِري عَطَلَ الكريمِ مِن الغِنَى فالسَّيلُ حربٌ للمكانِ العالي[14]

«فهذا قد خَيَّلَ إلى السّامعِ أنّ الكريمَ إذا كانَ موصوفاً بالعُلُوِّ، والرِّفعةِ في قَدْرِهِ، وكان الغِنَى كالغَيْث في حاجةِ الخَلْقِ إليه وعِظَمِ نَفْعِه، وَجَبَ بالقياسِ أَنْ يزِلَّ عن الكريم، زَلِيلَ السَّيلِ عن الطَّوْدِ العظيمِ، ومعلومٌ أنّه **قياسُ تخييلٍ وإيهامٍ**، لا تحصيلٍ وإحكام، فالعلَّةُ في أنَّ السَّيلَ لا يَسْتَقِرُّ على الأمكنةِ العاليةِ، وأنَّ الماءَ سيَّالٌ لا يَثْبُتُ إلَّا إذا حَصَلَ في موضعٍ له جوانبُ تَدْفَعُهُ عن الانصبابِ، وتمنعُهُ عن الانسيابِ، وليس في الكريم والمال شيءٌ من هذهِ الخِلال»،[15]، وهكذا يُصبِحُ التَّخييلُ الذي هو قِوامُ الشِّعرِ وجوهرُه قياساً خادِعاً يقومُ على مُقدِّماتٍ كاذِبةٍ تُوهِمُ المتلقِّي بمعانٍ خادعةٍ تُضلِّلُه،[16] **فالذي يُدخِلُ التَّشبيهَ والاستعارةَ في نطاقِ الإيهامِ والتَّخييل هو قيامُهُما على فِكرة الادِّعاء والمبالَغة**، فهذه الصُّورُ البلاغيّةُ صورٌ تخييليّةٌ عندَ عبد القاهر.

ولا بُدَّ من الإشارةِ إلى أنّ التَّخييلِ – في هذا البحث– ليس يُقصَدُ به المعنى السَّلْبيُّ من الخِداعِ والكَذِبِ حينَ نُطلِقُهُ على التَّصويرِ وإثارةِ الخيال.

أقصدُ أنَّ إطلاقَنا مُصطلحَ التّخييل أو الإيهام على الصُّوَر البلاغيّة في القرآن الكريم ليس من باب الوصف بالكذب ومُخالَفة الحقيقة، وإنَّما المقصودُ به استدعاءُ الصُّورِ الذِّهنيّة مع غيابها عن مُتناوَل الحواسّ.

وكانَ الزَّمخشريُّ (ت538هـ) في تفسيرِه الكشَّافِ يُعبِّرُ عن أثرِ الصُّورةِ البلاغيّة بالتَّخييل، وهو يعني بالتَّخييل الإيحاءَ إلى المتلقِّي بشعورٍ مُعيَّن أو إشعارَه بإحساسٍ مّا؛ كما في تعليقِه على الصُّورة في قولِه تعالى: {وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ} [البقرة: 255]

14 ديوان أبي تمّام 3/ 77.

15 عبد القاهر الجُرجانّي، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر (جدّة: مطبعة المدنّي، 1991م)، 267.

16 عصفور، الصُّورة الفنيّة، 76.

«في قولِه {وَسِعَ كُرْسِيُّهُ} أربعةُ أوجهٍ: أحدُها أنَّ كُرْسِيَّهُ لم يَضِقْ عن السَّمواتِ والأرضِ لبَسْطَتِهِ وسَعَتِهِ، وما هو إلَّا تصويرٌ لعظمتِه **وتخييلٌ** فقط».[17]

فالزَّمخشـريُّ لم يكُنْ يعني بالتَّخييل المعنى السَّلبيَّ أخلاقيّاً المتمثِّل بخِداع النَّفسِ وإقناعِها بالأوهام الكاذبة، بل كانَ يعني بالتَّخييل بعظمةِ الله إشعارَ المتلقّي بهذه العظمة عن طريق التَّصوير، وعليه فإنَّ **إطلاقَنا مصطلح الإيهام أو التّخييل على أيِّ استعارة أو تشبيهٍ أو مَجازٍ في القرآن الكريم إنَّما هو على معنى إشعار المتلقِّي بشعورٍ مُعيَّنٍ أو إقناعِه عن طريقِ الصُّورة**، وإنْ كانَ ابنُ المنيِّر (ت683هـ) قد أنكرَ على الزَّمخشـريّ ذلك بقولِه: «إنَّا مُخاطَبون باجتنابِ الألفاظِ الموهِمة في جَلال اللهِ تعالى، وإنْ كانت معانيها صحيحةً، وأيُّ إيهامٍ أشدُّ من إيهامِ لفظِ التَّخييل»[18].

نتائج البحث وتوصياته:

– الصّورة البلاغيّة من أهمّ المميّزات بين الخطاب الأدبيّ وغيره من أنواع الخطاب.

– تحليلُ الصُّورة البلاغيّة –مع إهمال ما يكتنفُها ويُحيط بها من أساليب وموسيقى وعواطف وأفكار – إنَّما هو ضـربٌ من العبَثُ.

– أكثر الصّور تأثيراً هي التي تُحدث في النّص انزياحات دلاليّة، ولا تكون مباشرة، بل تعبث بذهن المتلقّي؛ فتارة تعطيه المعنى، وتارة تحجبه عنه، وتشوّقه إليه.

– الخيالُ والتَّخيُّلُ هما المدخلُ الطبيعيُّ لدراسة الصُّورة الفنيّة.

– (التَّشبيهُ، والمجازُ، والاستعارةُ، والكِناية) جزءٌ من مُكوِّناتِ الصُّورةِ الفنيّةِ للنَّصِّ الأدبيِّ، وأثرها الثّريّ لا يكتملُ إلّا بمعونة الأفكارِ، والموسيقى، وطريقةِ تشكيل هذه الصُّورة البلاغيّة نفسِها.

– الإحاطة بقواعد علم البيان ومصطلحاته شرطٌ لازمٌ وغيرُ كافٍ لتحليل الصّورة البلاغيّة تحليلا صحيحًا، إذ ينبغي الإلمام بالخصائص الفنيّةِ لكُلِّ أسلوبٍ، ومعرفةِ أبعادِه النَّفسيّة، وأثرِه في إثارة خيال المتلقّي.

17 الزّمخشريّ، الكشّاف عن حقائق التّأويل وعيون التّنزيل في وجوه التأويل، (بيروت: دار الفكر، 2006م)، 1/ 481.

18 ابن الـمُنَيِّر السكندريّ، الانتصاف فيما تضمّنه الكشّاف من الاعتزال، (بيروت: دار الفكر، 2006م)، 1/ 292.

– الشّاعرُ الـمُبدِع هو الذي يَنْسُجَ صُورَهُ من مُعطيات الواقع، ولكنَّه يتجاوزُ حقيقةَ هذه المعطَيات، ويُعيدُ تشكيلَها بما يتناسَبُ مع تجربتِه الشِّعريّة والشُّعوريّة، وبما يُعبِّر عن رؤيتِه لِذاتِه، ولقضايا الإنسان والكونِ من حولِه.

– في التّشبيهات والاستعاراتِ التّقليديَّةِ يضعُفُ إيهامُ الصُّورةِ في نَفْسِ المتلقِّي؛ لأنّ المجازَ إذا فشا على الألسُن وتعارفَه النَّاسُ أضحى حقيقةً؛ لذا فالصّورة التي تتجاوزُ المكان والزّمانَ والمنطقَ تكونُ أكثرَ إدهاشًا للمتلقّي، وأكثر تأثيرًا.

المصادر والمراجع

أبو تمّام، ديوان أبي تمّام بشرح الخطيب التِّبريزيّ، تحقيق أ. محمد عبدُه عزّام. القاهرة: دار المعارف، 1951م.

الإسكندريّ، ابن الـمُنَيِّر، الانتصاف فيما تضمّنه الكشّاف من الاعتزال. بيروت: دار الفكر، 2006م.

الجُرجانيّ، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر. السّعودية – جدّة: مطبعة المدنيّ، 1991م.

الجُرجانيّ، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد آلتنجي. بيروت: دار الكتاب العربي، 1995م.

دي لويس، سيسل، الصّورة الشّعرية؛ ترجمة أحمد نصيف الجنابي. الكويت: مؤسسة الخليج، 1984م.

روميّة، وَهَب، شعرنا القديم والنّقد الجديد. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1996م.

الزّمخشريّ، الكشّاف عن حقائق التّأويل وعيون التَّنزيل في وجوه التأويل. بيروت: دار الفكر،2006 م.

عبد الرّحمن، نصرت، الصّورة الفنيّة في الشّعر الجاهليّ في ضوء النّقد الحديث. عمّان: مكتبة الأقصى، 1982م.

عُصفور، جابر، الصُّورة الفنيّة في التُّراث النّقديّ والبلاغيّ. بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ، 1992م.

العميرات، ياصدمان، بلاغة التّشبيه في التّعبير عن مقاصد القرآن الكريم، مجلة إيكو الأكاديميّة، 64، 2015م.

القرطاجَنّيّ، حازم، مِنهاج البُلَغاء وسِراج الأُدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجَة. بيروت: دار الغرب الإسلاميّ، 1981م.

المتنبّي، أبو الطّيّب، ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العُكْبَريّ، تحقيق مصطفى السّقّا. بيروت: دار المعرفة، بلا تاريخ.

اليافي، نعيم، مقدّمة لدراسة الصّورة الفنيّة، دمشق: منشورات وزارة الثّقافة، 1982م.

Kaynakça

Abdurrahmân, Nasrat. *Es-Sûratu'l-Fenniyye fi'ş-Şi'ri'l-Câhiliyyi fi Dav'i'n-Nakdi'l-Hadîs*. Amman: Mektebetu'l-Aksâ, 1982.

Alomirat, Suliman, Necla Yasdıman Demirdöven. "Belâgatu't-Teşbîh fi't-Ta'bîr 'an Makâsıdi'l-Kur'âni'l-Kerîm." *Ekev Akademi Dergisi*, 135-182,19/64 (2015).

Cürcânî, Abdülkâhir. *Delâilü'l-İ'câz*, thk. Muhammad Altunci. Beyrut: Dâru'l-Kitabi'l-arabi, 1995.

Cürcânî, Abdülkâhir. *Esrâru'l-Belâga*, thk. Mahmûd Şâkir. Suudî Arabistan, Cidde: Matba'atu'l-Medenî, 1991.

Day-Lewis, Cecil. *es-Sûratu'ş-Şi'riyye*, Trc. Ahmed Nasîf el-Cenâbî. Kuveyt: Muessesetu'l-Halîc, 1984.

Ebû Temmâm. *Dîvânu Ebî Temmâm bi-Şerhi'l-Hatîb et-Tebrîzî*, thk. Muhammed Abduh Azzâm. Kahire: Dâru'l-Ma'ârif, 1951.

el-İskenderî, İbnü'l-Muneyyir. *el-İntisâf fî Mâ Tedammenehu'l-Keşşâf Mine'l-İ'tizâl*. Beyrut: Dâru'l-Fikr, 2006.

el-Kurtâcennî, Hâzim. *Minhâcu'l-Bulagâ' ve Sirâcu'l-Udebâ'*, thk. Muhammed el-Habîb İbnu'l-Hûca. Beyrut: Dâru'l-Garbi'l-İslâmî,1981.

el-Mutenebbî, Ebu't-Tayyib. *Dîvânu'l-Mutenebbî bi-Şerhi Ebi'l-Bekâ' El-'Ukberî*, thk. Mustafâ es-Sekkâ. Beyrut: Dâru'l-Ma'rife, t.y.

Rûmiyye, Veheb. *Şi'runa'l-Kadîm Ve'n-Nakdu'l-Cedîd*. Kuveyt: Silsiletu 'Âlemi'l-Ma'rife, 1996.

'Usfûr, Câbir. *Es-Sûratu'l-Fenniyye fi't-Turâsi'n-Nakdiyyi ve'l-Belâgî*. Beyrut: El-Merkezu's-Sekâfîyyi'l-'Arabî,1992.

el-Yâfî, Naîm. *Mukaddime li Dirâseti's-Sûrati'l-Fenniyye*. Dimaşk: Menşûrât Vizârati's-Sekâfe, 1982.

ez-Zemahşerî. *El-Keşşâf*. Beyrut: Dâru'l-Fikr, 2006.