

الصورة الفنية وابعاداتها الجمالية فلاح

النص الأدبي قديما و حديثا

أ. محمد نعمي

جامعة يحي فارس المدية - الجزائر

الملخص

لقد اشتغل النقاد قديما وحديثا على مفهوم الصورة الفنية باعتبارها باعثة للجمال النصي، حيث ينتقل النص من وظيفته الإخبارية إلى بعده الجمالي، فهي (أي الصورة) أيقونة دالة على موطن الذكاء البياني. يروم هذا المقال الوقوف عند هذه الظاهرة النقدية المتشعبة الخصائص في التجارب الفنية القديمة والحديثة.

تناولنا في هذا البحث ما توصل إليه نقادنا العرب القدامى من مفاهيم متقدمة التي تبرز نظرتهم الخاصة لمفهوم الصورة الفنية، وأهميتها، ووظيفتها. ثم عرجنا على تعريف النقاد الغربيين للصورة الفنية، من خلال المفاهيم المتعددة، والمختلفة باختلاف المذاهب الفكرية والمرجعيات الثقافية للمدارس النقدية الغربية.

و ختمنا مقالنا بما لقيه مفهوم الصورة الفنية في النقد العرب الحديث والتطبيق العملي عليه، وتعدد تعريفاتهم لها، واتفقت رؤيتهم للصورة في إطارها العام وتباينت في التفاصيل، ويعود السبب في ذلك إلى مرونتها وتعدد دلالاتها.

Abstract:

The present article is marked with “The artistic vision of the image in the past and the present in two research projects”.

In the first research project, we have dealt the with the concept of the artistic image in the past in the viewpoint of both Aldjahidh and Abdul Alkahir Aldjurdjani, then according to Hazem Carthagini definition.

In the second project, we have discussed the concept of the artistic image according to the Western modernists. First, from the viewpoint of Louis Cecil Dee and John Kuhn,

Diodorus Bshirov and the French poet Paul Rferdi and Grare Bowen.

Then we have talked about the artistic concept of the image according to the Arab modernists. According to both Maher and Hassan Gaber Asfour and Abdul Qader Aroubaai and Mohammed Ghoneim Hilal and Stefey Nassif.

At the end of this research journey, we have concluded the following results:

-The concept of the technical image was not absent from the minds of the ancient Arab critics even if they haven't indicated clearly to it by a technical term that can be determined by.

-But in the Western critics, its concept has been differentiated between several doctrines and ideas, according to the cultural and intellectual ethics referring to the Western the critical schools.

-And in the modern Arab critics, their definition has been varied and they have agreed on its general framework and varied in the details and the reason for the piece to its flexibility and multiple implications.

تعد الصورة الفنية من أهم القضايا النقدية الحديثة، التي نجدها قد أصبحت مثارا للدراسة والنقد، إذ استحوذت على اهتمام كثير من النقاد والدارسين. ولقد اشتغل النقاد قديما وحديثا على مفهوم الصورة الفنية باعتبارها باعثة للجمال النصي، حيث ينتقل النص من وظيفته الإخبارية إلى بعده الجمالي، فهي (أي الصورة) أيقونة دالة على موطن الذكاء البياني.

اننا نروم في هذا المقال الوقوف عند مفهوم الصورة الفنية و فيما تتجلى وظائفها الفنية قديما وحديثا.

الصورة الفنية قديماً:

لم يكن مفهوم الصورة غائبا عن أذهان النقاد العرب القدامى، وإن لم يسيروا إلى اصطلاح واضح يحدده، بل إنه توارى خلف قضية اللفظ والمعنى التي احتدم الصراع حولها، بل " مفهوم الصورة قد انبرى له القدماء من النقاد العرب، كلّ يُدلي فيها بدلوه، ويسهم بسهمه، سواء أبعد الهدف أم قاربه، إذ أشار هذا المصطلح إلى قضية اللفظ والمعنى وهي أقدم قضية رافقت الكلام العربي"⁽¹⁾.

وبالرغم من أنّ النقاد العرب القدامى لم يستخدموا هذا المصطلح، " فالصورة الفنية مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي، إلا أننا قد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي

⁽¹⁾ عبد الحميد هيمة. الصورة الفنية في الخطاب الجزائري. ط1؛ (الجزائر: 2003م)؛ ص63.

والنقدي عند العرب، ولكن القضايا التي يثيرها المصطلح ويطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول⁽¹⁾.

وإذا ذهبنا نستقصي ما جاء في كتب النقد القديم عن الصورة، فإنّ المقام سيطول، ولكننا سنكتفي بعرض آراء بعض النقاد القدامى الذين كان لهم جهود بارزة في هذا الشأن.

أ . الصورة الفنية عند الجاحظ:

يعد أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ من أوائل الذين تنبهوا إلى المعنى الفني للصورة، فقد أشار إليها من خلال نظريته التقويمية للشعر، والإشارة إلى الخصائص التي تتوفر فيه"، كهجومه المشهور على أبي عمرو الشيباني لما سمع بيتي القائل:

لا تحسبن الموت موت البلى *** فإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت، ولكن ذا *** أقطع من ذاك بذل السؤال

فأعجب بهما أبو عمرو إعجابا شديدا، بينما هما في نظر الجاحظ لا يمكن أن يدخلوا عالم الشعر، أو يوصف صاحبهما بالشاعرية، قال: "أنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا..."⁽²⁾. ويقول أيضا في هذا المعنى: " المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي، والقروي والمدني، إنّما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة

⁽¹⁾ جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ط 2 ؛ (لبنان: دار التنوير

للطباعة والنشر؛ 1983م)؛ ص 7.

⁽²⁾ المرجع السابق نفسه؛ ص 256.

الطبع، وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير⁽¹⁾.

ويظهر من خلال مقولته، أنَّ الفضل والشأن - في تصويره - في الصياغة، لأنَّ المعنى قد يكون واحدا ولكنَّه في صور مختلفة، وأخذ النقاد تلك النظرية التي آمن بها الجاحظ، حتى قال أبو هلال: " وليس الشأن في إيراد المعاني لأنَّ المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنَّما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب... وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا "⁽²⁾.

والجاحظ يشير إلى الصورة من خلال حديثه أولا عن البيان، يقول: "المعاني القائمة في صدور الناس، المتصورة في أذهانهم، والمتخلجة في نفوسهم، ويجعل الخفي منها ظاهرا، والغائب شاهدا، والبعيد قريبا، وهي التي تجعل المهمل مقيدا، والمقيد مطلقا، والمجهول معروفا، والوحشي مألوفا... وعلى قدر وضوح الدلالة، وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى. والدلالة الظاهرة عل المعنى الخفي هي البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه، ويدعو إليه ويحث عليه، بذلك نطق القرآن، وبذلك تفاخرت العرب و تفاضلت أصناف العجم، والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى"⁽³⁾.

(1) الجاحظ. الحيوان. ط. 2 ؛ (القاهرة: مطبعة مصطفى؛ 1965) ؛ مج 3 ؛ ص 131.

(2) أبو هلال العسكري. الصناعتين. ط. 1 ؛ (القاهرة: دار إحياء التراث العربية؛ 1952) ؛ ص 57-57 .

(3) الجاحظ. البيان والتبيين. ط. 7 ؛ (القاهرة : مطبعة المدني؛ 1998) ؛ ج 1 ؛ ص 75-76.

ويشير ثانيا إلى الصورة من خلال حديثه عن الكلام البليغ يقول: " أن يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"(1). في إشارة إلى الجانب الوجداني في الصورة الفنية، والتي يتألف الكلام البليغ فيها عبر الحواس والوجدان في آن، أي أنه يستحوذ على الكيان ويؤثر في النفس معا من خلال الخصائص الحسية والدوافع النفسية.

وأما الإشارة الثالثة للصورة الفنية، فهي من خلال رأيه في الخصائص التي يجب أن تتوفر في الشعر، فالشعر في رأيه " صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"(2).

فالصياغة وإقامة الوزن والتأليف بين الألفاظ والمعاني من خلال الصورة، وهو ما يحقق للشعر قيمته الفنية والجمالية ولا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها فكأنه ينظر للصورة وأنها من مقومات الشعر، ولا يستقيم الشعر دونها، وعندما تكون لغة الشعر تصويرية يعني هذا " قدرته على إثارة صورة بصرية في ذهن المتلقي، وهي فكرة تعد المدخل الأول أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى"(3).

فالشعر عنده من جنس الفنون التصويرية، كالرسم والنقش وغيرها من الفنون الحسية... ، ومقتضى هذا أنّ التصوير في الشعر يشبه التصوير في الرسم

(1) المرجع السابق نفسه؛ ص 115.

(2) الجاحظ. الحيوان؛ ص 131.

(3) جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ط3؛ (بيروت: المركز الثقافي العربي؛ 1992)؛ ص 316.

وإن اختلفت الأدوات المستخدمة في كل منهما، فالرسم يصور باللون والشاعر يصور بالكلم.

ويمكن أن نستخلص أن الجاحظ ركز على المعنى التصويري، لأنه الأكثر تأثيراً في الملتقى والأقرب إلى تصويره وإدراكه، وهذا مبدأ التجسيم والتجسيد الذي يوليه النقاد المحدثون اهتمامهم.

ب. الصورة الفنية عند عبد القاهر الجرجاني:

قد أفاد النقاد والبلاغيون العرب القدامى الذين جاءوا بعد الجاحظ من فكرته في جانب التصوير، ومن هؤلاء عبد القاهر الجرجاني.

كان منهج عبد القاهر الجرجاني متميز في دراسة الصورة عما سبقه على الرغم من إفادته الكبيرة من جهود الجاحظ وغيره فقد أفاض في الحديث عن الصورة في كتابيه (أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز) فبلغ فيهما قمة الخروج على المألوف والسطحية في معالجة قضايا الصورة.

لقد أعطى عبد القاهر مفاهيم للصورة من جهات نظر عدة، مرة من خلال قضية النظم، التي بلغ فيها ذروة إبداعه الفني والنقدي في دراسته للصورة حينما ينظر إليها نظرة متكاملة لا تقوم على اللفظ وحده أو المعنى وحده، بل إنهما عنصران متكاملان، " فليس الغرض بنظم الكلم أن توالى ألفاظها في النطق، بل أن تتناسقت دلالاتها، وتلاقى معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل... إنه نظير كل ما يقصد به التصوير"⁽¹⁾، أي أن الصورة تتكامل بجانبها اللفظي المحسوس والمعنوي

⁽¹⁾ عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز؛ (القاهرة: مكتبة القاهرة؛ 1969)؛ ص 418.

المعقول، فجودة الشعر ترجع إلى اتحاد اللفظ والمعنى الحاصل من ترتيب المعاني في النفس أولاً، وترتيب الألفاظ في النطق ثانياً وفق ترتيب المعاني في النفس. وهذا الاتجاه لا يخرج عما انتهى إليه الدرس النقدي الحديث، يقول طه حسين: "إنّ من أعسر العسر أن تفصل بين صورة الأدب ومادته، فالأدب يوشك ألا يخضع لهذا النوع من التحليل الذي يعتمد إليه العلماء وأصحاب الكيمياء منهم خاصة، فإذا عمد النقاد إلى تحليله فهم يقاربون ولا يحققون..."⁽¹⁾.

ثم نراه مرة يربط الصورة بدوافع نفسية إضافة إلى الخصائص الذوقية والحسية، فلم يهمل الأثر النفسي وأهميته في تكوين وتشكيل الصورة من خلال نقل انفعالات ومشاعر داخلية، التي تحدث في نفس المتلقي استجابة، " فالتمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو أبرزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشب من نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس ودعا القلوب إليها واستشار لها أقاصي الأفئدة صباية وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا"⁽²⁾.

وعليه يكون للصورة الفنية مستويين وهما: المستوى الدلالي، والمستوى النفسي، يقول كمال أبو ديب: " إن للصورة مستويين من الفاعلية، هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية"⁽³⁾.

⁽¹⁾ طه حسين. خصام ونقد. ط 1؛ (القاهرة : مؤسسة الهداوى؛ 2014)؛ ص 87.

⁽²⁾ عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. تح: رشيد رضا. ط 1؛ (بيروت : دار الكتب العلمية؛ 1988)؛ ص 93.

⁽³⁾ كمال أبو ديب. جدلية الخفاء و التجلي. ط 4؛ (بيروت: دار العلم للملايين؛ 1995)؛ ص 22.

وأعطانا **الجرجاني** إشارة واضحة إلى أهمية الأصول الكبرى للصورة كالتشبيه والتمثيل، والاستعارة، والمجاز، التي تتفرع عنها جل محاسن الكلام حين قارن الاستعارة والتشبيه بالقدرة على التصوير التي تجعل رونق الاستعارة "... في صورة مستجدة، تزيد قدره نبلا... وإِنَّكَ لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد، حتى تراها مكررة من المواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد... وهي تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ... فإنَّكَ لترى بها الجماد حيًا ناطقًا... والأجسام الخرس مبينة... إن شئت أرثك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية، لا تنالها الظنون"⁽¹⁾. فالجرجاني قرن الاستعارة بالقدرة على التصوير.

ويمكن أن نستخلص من المفاهيم التي قدمها **الجرجاني** للصورة، أنَّه ركز على الجانب البصري في التصوير الفني عندما قابل بين الشعر والرسم. وهو بذلك يكون قد سبق المحدثين الذين رأوا أنَّ الصورة هي الرسم بالكلمات، وقرن الجرجاني التشبيه والاستعارة بالقدرة على التصوير، من خلال تحويل المعنى المجرد إلى صور وأشكال ترى بالعين، وحاول أن يربط التمثيل بالدوافع النفسية، إلا أنَّه اضطرب في "توضيح صلة كل هذه الصور البلاغية بالتخييل، فهو تارة ينفي هذه الصلة لأن التخييل كذب ومخادعة، والاستعارة مثلا، لا يمكن أن تكون كذلك، لأنها كثيرة في القرآن الكريم، وهو تارة أخرى، يضعها ضمن التخييل"⁽²⁾.

⁽¹⁾ عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة؛ ص 43 .

⁽²⁾ ريتا عوض. الصورة الشعرية لدى امرئ القيس. ط1؛ (بيروت؛ دار الآداب؛ 1992)؛ ص 65.

ويرى جابر عصفور أنّ عبد القاهر لم يجد فهم الأساسين الفني والنفسي اللذين يقوم عليهما مفهوم التخيل، على خلاف حازم القرطاجني الذي اعتبره جابر عصفور: "الناقد العربي الوحيد الذي استطاع أن يدرك الطبيعة الحسية للشعر، وقدرة صورته على التقديم الحسي"⁽¹⁾.

ج . الصورة الفنيّة عند حازم القرطاجني:

أمّا الإضافة المتميزة في فهم الصورة، فقد تحققت في القرن السابع الهجري مع حازم القرطاجني، حيث ربط الصورة بالانفعال، من خلال تصوّره لعملية التخيل الشعري التي يراها مبنية على أساس سيكولوجي، "لأن الصورة المتخيلة في شعر أي شاعر تعتمد من بين أشياء كثيرة على ملامح بئيته ومشاهدها، فتختزن ذاكرته تلك الملامح والمشاهد ثم تخلق قوة التخيل فيه صوراً جديدة منها"⁽²⁾.

لذلك سعى حازم إلى تقديم مفهوم متكامل للشعر، وذلك بالإلمام بكل العناصر التي تحقق الشاعرية، بداية من الوزن والقافية، مروراً إلى التخيل والمحاكاة، وانتهاءً إلى الإغراب والتعجيب، يقول حازم: " الشعر كلام موزون مقفّ، من شأنه أن يحبب للنفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة

⁽¹⁾ جابر عصفور، الصورة الفنية. ط1؛ (بيروت : المركز الثقافي العربي؛ 1992)؛ ص 297 .

⁽²⁾ عبد الجبار الطلبي. الشعراء نقاداً. ط1؛ (بغداد: دار الشؤون الثقافية؛ 1986)؛ ص 165.

شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقتزن به من إغراب فإنّ الاستغراب والتعجب حركة للنفس، إذ بحركتها الخيالية يقوى انفعالها وتأثرها " (1).

ويؤكد حازم على التخيل كعنصر ضروري ومهم لتحقيق الشعرية، يقول: "... إنّ ما تقوم به الصناعة الشعرية وهو التخيل غير مناقض لواحد من الطرفين" (2).

كما يصرح حازم بتبعية التخيل للإحساس ويرى أنّ: "الأشياء منها ما يدرك بالحس، ومنها ما ليس إدراكه بالحس، والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه، لأنّ التخيل تابع للحس، وكل ما أدركته بغير الحس فإنّما يراد تخيله بما يكون دليلاً على حاله من هيئات الأحوال المطبوعة له واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد" (3).

إنّ مفهوم التخيل قد بدأ عند الفلاسفة نظرة للنفس، وليس للشعر، ثم تنبأه فلاسفة المسلمين والبلاغيين، وصاغه حازم القرطاجني تصوراً عاماً للصناعة الشعرية، وعارض المفهوم السائد للشعر، باعتباره كلاماً موزناً مقفى بل أضاف إليه عناصر أساسية أخرى في مقدمتها التخيل كما في قوله: "الشعر كلام مخيل موزون..." (4).

فدلالة الصورة كانت أكثر ما تعني الشكل والهيئة عند اللغويين القدماء، وهذا عكس توسع مدلولها عند المتأخرين.

(1) حازم القرطاجني. منهج البلاغة. (د. ط)؛ (بيروت: دار الغرب الإسلامي 1986)؛ ص 71.

(2) المرجع السابق نفسه؛ ص 63.

(3) حازم القرطاجني. منهج البلاغة؛ ص 98.

(4) المرجع السابق نفسه؛ ص 89.

الرؤى الفنيّة للصورة عند المحدثين:

أ. مفهوم الصورة الفنيّة عند النقاد الغربيين المحدثين:

إذا عرجنا على تعريف النقاد الغربيين للصورة الفنية، فنسجد لها مفاهيم متعددة، ومختلفة باختلاف المذاهب الفكرية والمرجعيات الثقافية للمدارس النقدية الغربية.

يعرّفها لويس سيسل دي في أبسط معانيها، بقوله: "هي رسم قوامه الكلمات"⁽¹⁾. فهذا التعريف أقرب إلى الدلالة الحرفية لمصطلح الصورة، وتنطوي تحت هذه الدلالة، جميع التعبيرات والأساليب غير الحقيقية .

أما جون كوهن يرى الصورة من منظور وظيفي، يقول: "فالشعرية هي تكثيفية اللغة، والكلمة الشعرية لا تغير محتوى المعنى وإنما تغيّر شكله، إنّما تعبر من الحياد إلى التكثيف، ويكشف التحليل أنّ للصورة ملمحين اثنين: فهي من الناحية البنيوية شمولية، ومن الناحية الوظيفية تكثيفية، إنّها إذن شمولية لكي تتكثف"⁽²⁾. فإذا كانت وظيفة الشعرية تكثيفاً للغة، فإنّ وظيفة الصورة الفنية تكثيف للشعرية.

⁽¹⁾ لويس دي سيسل. الصورة الشعرية؛ ترجمة أحمد نصيف الجنابي (مؤسسة الخليج: 1984)؛ ص 81.

⁽²⁾ جون كوهن. اللغة العليا النظرية الشعرية؛ (ترجمة أحمد درويش؛ القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة؛ 1995)؛ ص 145.

وتبنى **ديدور بيتروف** ما ذهب إليه الماركسيون أنّ الصور الفنية في العمل الأدبي هي انعكاس للواقع الطبيعي والحياة المجتمعية، يقول **ديدور** بعد أن تساءل عن مكنن الجمال في التصوير: "إنّه في مطابقة الصورة للشيء"⁽¹⁾.

وينظر إليها الشاعر الفرنسي **بول رفردي** بمنظار ذهني، فالصورة عنده "إبداعا ذهنيا صرفا، لا يمكنها أن تتبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة... إنّ الصورة لا تروعا لأنّها وحشية أو خيالية، بل لأنّ علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة، ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة - التي غالبا ما تكون قاصرة - بين حقيقتين واقعتين لا تتناسب بينهما وإنّما يمكن إحداث الصورة الرائعة تلك التي تبدو جديدة أمام العقل بالربط دون المقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين، لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل"⁽²⁾.

فالصورة عند **ريفردي** إبداع ذهني تعتمد أساسا على الخيال، والعقل وحده هو الذي يدرك علاقاتها، وهذا المفهوم منبثق من الدراسات السيكلولوجية.

وزواج **عزرا باوند** بين العقل والعاطفة، فالصورة حتى تؤدي وظيفتها الجمالية والتأثيرية، فلا بد من سلسلة أفكار تبعثها عاطفة سائدة، وهذا ما أشار إليه **باوند**: فالصورة هي: "تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن"⁽³⁾،

⁽¹⁾ ديدور بيتروف. الواقعية النقدية؛ (دمشق؛ منشورات وزارة الثقافة؛ ترجمة شوكت يوسف؛ 1983)؛ ص43.

⁽²⁾ عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر. ط3؛ (بيروت: دار العودة والثقافة؛ 1981)؛ ص 133-134.

⁽³⁾ رينيه ويليك واتسين وارين. نظرية الأدب؛ ترجمة محي الدين صبحي؛ (المؤسسة العربية للدراسات والنشر؛ 1986)؛ ص195.

فالصورة عند أصحاب هذا الاتجاه وليدة الشعور ونتاج الوجدان، والتفكير المرتبط بوجدان المبدع.

ونخلص إلى القول بأنّ مفهوم الصورة في النقد الغربي تباين مفهومها بين عدة مذاهب وأفكار، تبعاً لاختلاف المرجعيات الثقافية والفكرية للمدارس النقدية الغربية.

ب . مفهوم الصورة الفنيّة عند النقاد العرب المحدثين:

لقي مفهوم الصورة الفنية في النقد العربي الحديث عناية بارزة من حيث التأصيل للمفهوم والتطبيق العملي عليه، وتعددت تعريفاتهم لها، واتفقت رؤيتهم للصورة في إطارها العام وتباينت في التفاصيل، ويعود السبب في ذلك إلى مرونتها وتعدد دلالاتها، لذلك "الصورة الشعرية أصبحت تحمل لكل إنسان معنى مختلفاً، كأنّها تعني كل شيء"⁽¹⁾.

وكل التعريفات الموجودة للصورة الفنية عند النقاد العرب المحدثين هي عبارة عن تصورات أحادية من زوايا نظر معينة، ومن هذه التعريفات ما يلي:

يلخصها ماهر حسن بقوله : " فالصورة الأدبية في أبسط تعريفاتها، تجسيم لمنظر حسي أو مشهد خيالي يتخذ اللفظ أداة له، ولا ينبغي أن نحسب أنّ التجسيم وحده هو كلّ شيء في الصورة الأدبية، فهناك اللون والظل، أو الإيحاء، والإطار، كلّها عوامل لها قيمتها في تشكيل الصورة، وتقويمها "⁽²⁾.

⁽¹⁾ ريتا عوض. بنية القصيدة في الشعر الجاهلي. ط1، (بيروت: دار الأدب؛ 1994)؛ ص19.

⁽²⁾ جبير صالح حمادي. التصوير الفني في القرآن الكريم. ط1 ؛ (القاهرة : مؤسسة المختار ؛ 2007)؛ ص 32.

ويرى جابر عصفور أنّ الصورة هي أداة تعبيرية عن المعاني باعتبارها: "وسيلة لا تتفصل طريقة استخدامها أو كيفية تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر، ويوجه مسار قصيدته إمّا جانب النفع المباشر، أو جانب المتعة الشكلية"⁽¹⁾.

فالصورة من منظور جابر عصفور، وسيلة تخدم الدلالة التي توجه عمل الشاعر، فغايتها إيصال المعنى إلى المتلقي إلا أنّها: "لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنّما لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه"⁽²⁾.

وعرّفها عبد القادر الرباعي بأنّها: "أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن، شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن واحد"⁽³⁾، وأكّد الرباعي على ضرورة الصورة الفنية في العمل الفني، يقول: "إنّ القناعة التي تولدت عندي منذ التقيت بالصورة لأول مرة شددتني إلى هذه الوسيلة الفنية الجميلة التي أرى أنّها يمكن أن تكون قلب كل عمل فني، و محور كل نقاش نقدي"⁽⁴⁾.

وثمة من يربطها بالوجهة السيكلوجية، يقول محمد غنيمي هلال: "الصورة تجربة نفسية يعيشها المرء"⁽⁵⁾. فأكّد على الإحساس على اعتبار أنّها وسيلة لإثارتها، فالشاعر الناجح هو الذي يحدث تأثيراً وتغييراً في الأفراد.

(1) جابر عصفور. الصورة الفنية ؛ ص 332.

(2) المرجع السابق نفسه؛ ص 392.

(3) عبد القادر الرباعي. الصورة الفنية في شعر أبي تمام. ط2؛ (بيروت: مؤسسة دار الأندلس؛ 1999)؛ ص 9.

(4) عبد القادر الرباعي. الصورة الفنية في النقد الشعري. ط2؛ (عمّان: دار جريد؛ 2009)؛ ص 9.

(5) محمد غنيمي هلال. قضايا معاصرة في الأدب والنقد؛ (مصر: دار النهضة؛ د.ت)؛ ص 59.

وتبنّى مصطفى ناصف الطرح الحسي للصورة، ورأى أنّها بمفهومها الأعمّ أنّها ليست مجرد نقل للواقع أو المحاكاة له، بل هي "منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء"⁽¹⁾. ذلك أنّ العلاقة بين المشبه والمشبه به لا تخضع إلّا للواقع. ويرى أحمد الشايب الصورة بمنظار العاطفة والفكر، فيقول في تعريفه لها: "هي الوسيلة التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه ويرى أحمد الشايب الصورة بمنظار العاطفة والفكر، فيقول في تعريفه لها: "هي الوسيلة التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه وسامعيه"⁽²⁾.

وينظر لها عبد القادر القط بمنظار متكامل يشمل كل الأدوات التعبيرية، يقول عبد القادر القط: "الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ، والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق القصيدة مستخدماً طاقات اللغة، وإمكاناتها في الدلالات والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والتذوق، والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني"⁽³⁾.

ونلاحظ أنّ عبد القادر القط قد جمع كل الوسائل التصويرية المتاحة للشاعر، جمعت الجانب الموسيقي واللفظي، والبلاغي، والدلالي، فقد كان تعريفه جامعاً لكل مكونات القصيدة .

⁽¹⁾ مصطفى ناصف. الصورة الأدبية. ط3؛ (بيروت: دار الأندلس؛ 1984)؛ ص189.

⁽²⁾ أحمد علي الدهمان. الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني. ط1؛ (دمشق: دار طلاس للدراسات؛ 1986)؛ ص 271 .

⁽³⁾ محمد الوالي. الصورة الشعرية. في الخطاب البلاغي. ط1؛ (بيروت: المركز الثقافي العربي؛ 1990)؛ ص10.

ويذهب عبد المالك مرتاض إلى نفس المنحى، فالصورة الفنية في نظره "رسم عبقرى لفكرة مضخمة بالعاطفة... داخل نفس الفنان المبتكر، ولا يفترض في الصورة إلا الابتكار، فمن صفاتها الأساسية أنها خلق جديد"⁽¹⁾.

فمرتاض يرفض حصر الصورة الفنية بالأشكال البلاغية القديمة، فتفقد إحياءاتها وحركياتها، ومرونتها، وطبيعتها التي تدل على معانيها من خلال الدلالة الشعرية الموحية ولو كان ذلك التعبير حقيقة لا مجاز فيه .

الرؤى القرآنية عند سيد قطب:

اللغة القرآنية لغة تصويرية فنية، وظفها القرآن الكريم، للتعبير عن الحقائق والأغراض الدينية، "فهو يعبر بالصورة المحسنة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية"⁽²⁾. فالقرآن يخاطب العقل والخيال والشعور معا "فليست المعاني في القرآن مجردات اعتبارية لا يدركها إلا العقل، وإنما هي صورة حية تمر بخيال القارئ، ويلمسها إحساسه، وتكاد أن تراها عينه، وليست الألفاظ في القرآن تلك الحروف لا تدل إلا على المعنى، بل هي ينبوع يفيض بالصورة والأحاسيس والألوان... وهذا النسق في القرآن، نسق مطرد، وطريقة متبعة، وسبيل عرفت به وعرف بها، سواء كان يأمر وينهى...، أو يخبر ويقص، أو يعلم ويشرع، أو يتحدث عن غيب أو يحذر من عذاب"⁽³⁾.

⁽¹⁾ مجلة أمال. الصورة الفنية. عبد المالك مرتاض؛ (عدد55؛ الجزائر؛ وزارة الثقافة)؛ ص57.

⁽²⁾ سيد قطب. التصوير الفني في القرآن الكريم. ط11؛ (بيروت: دار الشروق؛ 1989)؛ ص32.

⁽³⁾ سعيد رمضان البوطي. من روائع القرآن. ط4؛ (سورية: دار الفارابي؛ 2007)؛ ص197.

والصورة القرآنية تتسع إلى ما وراء اللغة المجازية والحقيقة، فهي أشبه بالإشارة المفتوحة، لأنّ لها بعداً إلهياً في دلالتها، "ولو أنّ القرآن دار في دلالاته بين هذين البعدين: الحقيقة والمجاز لما كان هناك مشكلة في فهمه، ولا استطاعت مجموعة التفسير التي أنجزت أن تفي ببيان معانيه"⁽¹⁾.

ويذهب السيد قطب إلى أنّ الصورة: "تصوير باللون وتصوير بالحركة وتصوير بالتخييل كما أنّه التصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل، وكثيراً ما يشترك الوصف والحوار وجرس الكلمات ونغم العبارات وموسيقى السياق في إبراز صورة من الصور"⁽²⁾.

فالتصوير الفني للقرآن الكريم هو نتاج لكل إمكانيات وطاقات اللغة بأنماط شتى من ألفاظ وتراكيب، ونظم، وخيال، وحقيقة، وإيقاع، وتخييل، وتجسيم، وتشخيص، وتحريك وحوار.

وكل تلك الإمكانيات والطاقات اللغوية توفرت لتحقيق الهدف من الصورة القرآنية، وهو التأثير في المتلقي، "إنّ التقديم الحسي للمعنى القرآني، أسلوب أعم من التشبيه والاستعارة، والصور الحسية لا تستعمل هذا الأسلوب على جهة الحقيقة أو جهة المجاز، وإنّما هي تصوير للمعنى وتمثيل له في مخيلة المتلقي فحسب"⁽³⁾.

⁽¹⁾ سعيد رمضان البوطي. من روائع القرآن.؛ ص 197.

⁽²⁾ سيد قطب. التصوير الفني في القرآن؛ ص 33.

⁽³⁾ عبد الصبور شاهين. في العربية والقرآن. ط 1؛ (القاهرة: مكتبة الشباب؛ 1998)؛ ص 70.

ب. سيد قطب ورؤيته للصورة الفنية:

اجتمعت للسيد قطب الشروط المعرفية اللازمة لدراسة القرآن دراسة فنية جمالية، وأول هذه العناصر المعرفية الخبرة الشخصية التي كانت محفزاً لإنتاج هذا الفكر، ومن بينها التدين الفطري، والولع بقراءة الكتب الصوفية، وكذلك الوسط الأدبي، فقد ارتبط سيد قطب بجماعة الديوان التي تعتبر أن الإنتاج هو ليس محاكاة للطبيعة، ولكنه استرجاع أي: تعبير عن مشاعر معينة، والعنصر الثالث فيما يتعلق بالشروط المعرفية التحولات الثقافية والفكرية عرفت أواخر القرن العشرين، وهي ظاهرة التحول نحو التوجه الإسلامي، كل هذه الشروط المعرفية ساهمت في إنتاج كتاب التصوير الفني في القرآن الكريم.

بعد الالتفاتات الفنية عند كل من عبد القاهر الجرجاني في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، والزمخشري في تفسيره الكشاف، يمثل كتاب التصوير الفني للسيد قطب "منهجاً جديداً لدراسة القرآن الكريم يسعى إلى إدراك خصائصه العامة في التعبير والوقوف على الأصول العامة للجمال فيه، وبيان سمات هذا الجمال التي تميزه من جمال سائر ما عرفته اللغة العربية من أدب وتفسير الإعجاز الفني للقرآن تفسيراً يستمد من سماته المتفردة"⁽¹⁾.

ويقول السيد قطب عن هذه السمات الجمالية: "إنّ لهذا الكتاب العظيم لخصائص مشتركة وطريقة موحدة في التعبير هي التصوير الفني"⁽²⁾.

⁽¹⁾ سيد قطب. التصوير الفني في القرآن؛ ص 35.

⁽²⁾ المرجع السابق نفسه؛ ص 35.

فانتقلت الدراسات الفنية من أفكار إلى نظرية، لترابط أفكارها ووضوح عناصرها ودقة الشواهد على كل عنصر فيها، فالنظرية هي: "جملة تصورات مؤلفة تأليفا عقليا، تهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات"⁽¹⁾.

ويقصد سيد قطب بالجانب الفني في القرآن الكريم: "الإبداع في العرض، والجمال في التنسيق، والقوة في الأداء"⁽²⁾، بمعنى هو يرغب في أن يسأل عنصر الجمال الخالص كعنصر خالد ومستقل في القرآن الكريم، فهو يفتش عن الجمال الفني الخام، ليصل إلى أن الصورة هي نمط وجود القرآن الكريم.

وفي بحثه عن هذا العنصر المفقود، تدرج بفكرة التصوير لأسلوب القرآن، بين ثلاثة مستويات، المستوى الأول أنها مجرد أداة مفضلة لأسلوب القرآن، والمستوى الثاني أنها قاعدة التعبير القرآني، والمستوى الثالث أنها الغاية الموحدة للقرآن ذاته، و"هي مرحلة إدراك الخصائص العامة للجمال الفني في القرآن الكريم، وهي مرحلة لم يصلوا إليها الأبداء لا في الأدب ولا في القرآن، و بذلك بقيت أهم مزايا القرآن الكريم الفنية مغفلا خافيا، وأصبح من الضروري لدراسة هذا الكتاب المعجزة من منهج للدراسة جديدة"⁽³⁾.

وتقوم نظرية التصوير الفني عند السيد قطب على ثلاث سمات أساسية:

⁽¹⁾ مجدي وهبة. معجم مصطلحات الأدب؛ (بيروت: مكتبة لبنان؛ 1974)؛ ص569.

⁽²⁾ سيد قطب. مشاهد القيامة في القرآن. ط1؛ (القاهرة: دار الشروق؛ 2002)؛ ص266.

⁽³⁾ جبير صالح حمادي. التصوير الفني في القرآن الكريم؛ ص26.

السمة الأولى:

التخييل وهو كما عرفه صلاح الخالدي: "أنَّ الفنان المتخيل هو الذي يكشف التصوير في القرآن، وإنَّ الخيال هو الميدان الذي تظهر فيه الصورة الفنية، إنَّ هذه الصورة تعمل عملها في الخيال، وتدخل إليه عن طريق الحس والوجدان، وتثير في النفس شتى الانفعالات والأحاسيس والتأثيرات، وعندما يكون الخيال نشيطا خصبا، يكون اكتشافه للصورة الفنية أدق، وتذوقه لها أتم، وبيانه لها أوضح"⁽¹⁾. فأول مظهر للتصوير، هو إخراج مدلول اللفظ من دائرة المعنى المجرد للصورة المحسوسة المتخيلة، والقرآن الكريم "يعبر بالصورة المحسوسة المتخيلة"⁽²⁾. عن أغراضه الدينية، لذلك كان القاعدة الأولى التي تقوم عليها الصورة.

والسمة الثانية:

هي التجسيم الفني، ويقصد سيد قطب بالتجسيم "تجسيم المعنويات المجردة، وإبرازها أجساما ومحسوسات على العموم"⁽³⁾. وهو نوعان: تجسيم تمثيلي تشبيهي، وهو تشبيه المعنوي بمحسوس، والنوع الثاني تجسيم تصويري تحولي، وهو "أنَّ الأمر المعنوي المجرد هنا صار صورة حسية، وتحول إلى هذه الصور بالتخييل الحسي"⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ صلاح عبد الفتاح الخالدي. نظرية التصوير الفني عند سيد قطب؛ ص 143.

⁽²⁾ سيد قطب. التصوير الفني في القرآن؛ ص 32.

⁽³⁾ سيد قطب. التصوير الفني في القرآن؛ ص 61.

⁽⁴⁾ صلاح عبد الفتاح الخالدي. نظرية التصوير الفني عند سيد قطب؛ ص 163.

وإذا كان البلاغيون القدماء هم الذين بينوا النوع الأول، فإنّ الفضل يعود إلى سيد قطب في اكتشاف النوع الثاني، فتضخيم المنظر وتجسيمه حينما يكون الجو والمشهد يقتضيان ذلك.

والسمة الثالثة:

هي الحياة الشاخصة؛ "لأنّ القرآن يرسم الصورة الفنية أولاً، ثم يرتقي بها فيمنحها الحياة الشاخصة، فتصبح صورة حية تتحرك كالأحياء، وهذه الحياة تراها في جميع آفاق التصوير: سواء الصورة الحسية للمعاني الذهنية أو الحالات النفسية، أو النماذج الإنسانية أو الحوادث والمشاهد، أو القصص والأمثال والجدل"⁽¹⁾.

ونلاحظ أنّ سيد قطب تجاوز مستوى الشائع للصورة البلاغية إلى مستوى أرقى، إلى صورة دبت فيها الحياة شاخصة، ببروز عنصر الحركة فيها، أما المستوى الأرقى فهو الذي أضيف فيها عنصر الحوار، يقول سيد قطب في هذه المستويات: "فيها الحياة، وفيها الحركة، فإذا أضاف إليها الحوار فقد استوت لها كل عناصر التخيل"⁽²⁾. وقصد من وراء هذه العبارة أي "استوت لها كل عناصر الفن"⁽³⁾.

⁽¹⁾ المرجع السابق نفسه؛ ص 201.

⁽²⁾ سيد قطب. التصوير الفني في القرآن؛ ص 36.

⁽³⁾ جبير صالح حمادي. التصوير الفني القرآن الكريم؛ ص 56.

وهذه السمة التصويرية تحدث تأثيرا عجيبا في الكيان البشري؛ لأنها " من كائن حي إلى كائن حي في وسط حي"⁽¹⁾.

وفي الأخير ما هي الاستراتيجية التي استخدمها سيد قطب في تعامله مع النص القرآني؟.

لقد سعى سيد قطب إلى الإطلاع بالذات العارفة وموضوع المعرفة كأساس للتواصل مع النص القرآني، لأنّ هذه العلاقة هي السبب في فقدان معالم الجمال الخاص، واللذة فيه، والتي تقوم بتشريح بارد للنص القرآني، والتشريح لا يتم إلا على جنث ميتة، وهذا النمط من الدراسة يقوم بإماتة النص القرآني من أجل دراسته، لذلك لم يعد هذا القرآن مشوقا وجميلا فيه سحر يدفع للحركة في كافة مجالات الحياة، إنّما أصبح دراسة مقررة ومصطلحات عسيرة، بدل من ذلك قام سيد قطب باستبطان في علاقة الذات بالذات مع العنصر الجمالي المحض فيه، أي في العلاقة مع نفسه من خلال التواصل الوجداني.

فالذي حدث هو ليس تغيير في الموقف من القرآن، ولكن الذي حدث هو تغيير في حقيقة القرآن لديه، يقول سيد قطب: "وجدتني أشهد في نفسي مولد القرآن جميلا في نفسي. نعم. ولكن مولد القرآن من جديد. لقد وجدته كما لم أعده من قبل أبدا، لقد كان القرآن جميلا في نفسي، نعم ولكن جماله كان أجزاء تقاريق، أما اليوم فهو عندي جملة

⁽¹⁾ سيد قطب. التصوير الفني في القرآن الكريم؛ ص 201.

موحدة، تقوم على قاعدة خاصة، قاعدة فيها من التناسق العجيب، وما لم أكن أحلم من قبل به، وما لا أظن أحدا تصوره⁽¹⁾.

فتغير أفق المعرفة عند سيد قطب في نظرته إلى النص القرآني، من خلال تجاوزه للمستوى المعرفي العقلي والفكري إلى مستوى المعرفي القلبي و الوجداني، أدى إلى تغيير النظرة إلى القرآن نفسه، فهو لم يعد موضوعا للدراسة، أو موضوع للاستمتاع، وإثما هو استحضار ومعايشة لخبرة التنزيل في عصر التأويل كمركز للحركة السياسية الواقعية، يقول سيد قطب "لقد لمس القرآن الوجدان، واتبع في ذلك طريقة التصوير، فبلغ الغاية بمادته وطريقته، وجمع بين الغرض الديني والغرض الفني، من أقرب طريق ومن أرفع طريق"⁽²⁾

خاتمة :

لقد تجوّلت هذه الورقة البحثية في ربوع الصورة الفنية، وحان لها أن تضع نقطة النهاية، وقد خلصت إلى النتائج التالية:

1- لم يكن مفهوم الصورة الفنية غائبا عن أذهان النقاد العرب القدامى، وإن لم يشيروا إلى اصطلاح واضح يحدده، بل إنه توارى خلف قضية اللفظ والمعنى التي احتدم الصراع حولها.

2- إن مفهوم الصورة الفنية في النقد الغربي تباين مفهومها بين عدة مذاهب وأفكار، تبعا لاختلاف المرجعيات الثقافية والفكرية للمدارس النقدية الغربية

(1) سيد قطب. التصوير الفني في القرآن الكريم ؛ ص 10.

(2) سيد قطب. التصوير الفني في القرآن الكريم؛ ص10.

- 3- لقي مفهوم الصورة الفنية في النقد العربي الحديث عناية بارزة من حيث التأصيل للمفهوم والتطبيق العملي عليه، وتعددت تعريفاتهم لها، واتفقت رؤيتهم للصورة في إطارها العام وتباينت في التفصيلات، ويعود السبب في ذلك إلى مرونتها وتعدد دلالاتها.
- 4- إنّ الصور الفنية بكل تمظهراتها تستمد عناصرها من الطبيعة الأنطولوجية المحيطة بكيونة الإنسان المدرك لها بحواسه الخمس، فتتشكل الدلالة عن طريق آليات منهجية ينزاح بها المبدع عن غيره كتوظيفه للون والحركة والإيقاع.
- 5- يحتوي القرآن الكريم على تكثيف واضح المعالم للتصوير الفني مما جعل سيد قطب وغيره يركزون على الظاهرة باعتبارها مركز الإعجاز القرآني.
- 6- تتمثل الوظيفة الرئيسية في استخدام الصور الفنية في ما تحدثه من مفاجآت تستثير المتلقي وتستفز انتباهه، لتدفعه في الأخير من أجل البحث عن الأسرار الدلالية.

قائمة المصادر والمراجع :

- 1- عبد الحميد هيمة. الصورة الفنية في الخطاب الجزائري. ط1؛ (الجزائر: 2003م).
- 2- جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ط2؛ (لبنان: دار التنوير للطباعة والنشر؛ 1983م).
- 3- الجاحظ. الحيوان. ط2؛ مطبعة مصطفى.
- 4- أبو هلال العسكري. الصناعتين. ط1؛ (القاهرة: دار إحياء التراث العربية؛ 1952).
- 5- الجاحظ. البيان والتبيين. ط7؛ (القاهرة: مطبعة المدني؛ 1998).
- 6- عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز؛ (القاهرة: مكتبة القاهرة؛ 1969).
- 7- طه حسين. خصام ونقد. ط1؛ (القاهرة: مؤسسة الهداوى، 2014).
- 8- عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. تح: رشيد رضا. ط1؛ (بيروت: دار الكتب العلمية؛ 1988).
- 9- كمال أبو ديب. جدلية الخفاء و التجلي. ط4؛ (بيروت: دار العلم للملايين؛ 1995).
- 10- ريتا عوض. الصورة الشعرية لدى امرئ القيس. ط1؛ (بيروت: دار الآداب؛ 1992).
- 11- عبد الجبار الطلبي. الشعراء نقادا. ط1؛ (بغداد: دار الشؤون الثقافية؛ 1986).
- 12- حازم القرطاجني. منهج البلغاء. (د. د. ط)؛ (بيروت: دار الغرب الإسلامي؛ 1986).
- 13- الزمخشري. تفسير الكشاف، دار المعرفة، بيروت. (د.ط)

- 14- لويس دي سيسل. الصورة الشعرية؛ ترجمة أحمد نصيف الجنابي (مؤسسة الخليج: 1984).
- 15- جون كوهن. اللغة العليا النظرية الشعرية؛ (ترجمة أحمد درويش؛ القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة؛ 1995).
- 16- ديدور بيتروف. الواقعية النقدية؛ (ترجمة شوكت يوسف؛ 1983 منشورات وزارة الثقافة دمشق).
- 17- عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر. ط3؛ (بيروت: دار العودة والثقافة؛ 1981).
- 18- رينيه ويليك واتسين وارين. نظرية الأدب؛ ترجمة محي الدين صبحي (المؤسسة العربية للدراسات والنشر؛ 1986).
- 19- جبير صالح حمادي. التصوير الفني في القرآن الكريم. ط1؛ (القاهرة: القاهرة: مؤسسة المختار؛ 2007).
- 20- عبد القادر الرباعي. الصورة الفنية في النقد الشعري. ط2 ؛ (عمّان: دار جريد؛ 2009).
- 21- محمد غنيمي هلال. قضايا معاصرة في الأدب والنقد؛ (مصر: دار النهضة؛ د.ت).
- 22- مصطفى ناصف. الصورة الأدبية. ط3؛ (بيروت: دار الأندلس؛ 1984).
- 23- أحمد علي الدهمان. الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني. ط1 ؛ (دمشق: دار طالاس للدراسات؛ 1986).
- 24- محمد الوالي. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي. ط1، (بيروت: المركز الثقافي العربي؛ 1990).

- 25- مجلة أمال. الصورة الفنية. عبد المالك مرتاض؛ (عدد55؛ الجزائر؛ وزارة الثقافة).
- 26- سيد قطب. التصوير الفني في القرآن الكريم. ط11؛ (بيروت: دار الشروق؛1989).
- 27- سعيد رمضان البوطي. من روائع القرآن. ط4؛ (سورية: دار الفارابي؛2007).
- 28- مجدي وهبة. معجم مصطلحات الأدب؛ (بيروت: مكتبة لبنان؛ 1974).
- 29- صلاح عبد الفتاح الخالدي. نظرية التصوير الفني عند سيد قطب.