ملامح الرؤية الجمالية للنص الشعري في النقد العربي القديم

د/ أحمد علي عبد العاطي

الأستاذ المشارك بقسم الأدب العربي والنقد

كلية اللغات– جامعة المدينة العالمية

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى بيان نظرة النقد الأدبي العربي القديم للجمال في النص الأدبي من خلال ثلاثة محاور، وهي: **الأول**: التكثيف الصوتي. **والثاني**: التشكيل الجمالي. **والثالث**: التأصيل الزخرفي للصورة. ويمكن أن يتحقق من خلال التكرار مبدأ الكثافة، ويكاد يجمع النقاد والبلاغيون العرب على جدوى التكرار، بوصفه عنصرًا بلاغيًّا بارزًا، وبخاصة النمط اللفظي منه، وكذلك توفر في تلك الرؤية مفهوم التوازي، وكذلك التوازن وتوزعها في النص الشعري العربي. وفي الصورة نجد ملامح مميزة وخصوصية في نظرة النقد لها وعناصره المائزة من قبيل الحسية والوضوح والجزئية والتعدد والجانب النمطي الشكلي فيها. وقد توسل البحث بالمنهج الوصفي والمنهج التحليلي في استجلاء نتائج هذه الدراسة، وخلص إلى نتائج مهمة.

الكلمات المفتاحية: (تكثيف- تأصيل- التوازي- التوازن- صورة حسية).

Abstract:

This research aims at clarifying the view of the ancient Arabic literary criticism of aestheticism in the literary text through three themes, namely: the first, vocal intensification, the second, aesthetic formation, and the third, the decorative rooting of the image. It can be achieved through repetition, the principle of density. Arab critics and rhetoricians almost agreed on the benefit of repetition, as a prominent rhetorical element, especially the verbal style of it. In addition, in that view there is the concept of parallelism and the balance and its distribution in the Arabic poetical text. We find distinctive and special features in the criticism's view of it and its distinguishing elements such as sensuality, clarity, partiality, plurality, and the stereotypical aspect of it. The research used the descriptive methodology and the analytical methodology to clarify the results of this study and found important results .

Keywords: Intensification - Rooting - Parallelism - Balance – Sensual Image

مقدمة

يتناول هذا البحث الرؤية الجمالية في النقد الأدبي عند العرب على مستوى الألفاظ والجمل والأساليب والصور التعبيرية، ويعرض لوجهة نظر البلاغيين والنقاد العرب حول تحليل النصوص، وهو ما قد يتوافق مع النظرة الجمالية المعاصرة.

إشكالية البحث:

ويحاول أن يبين عن إشكالية ينبري البحث لإماطة اللثام عنها، وهي: هل عرف النقد العربي القديم رؤية جمالية متكاملة للنص الشعري متوافقة مع النظريات النقدية الجمالية الحديثة أو متقاربة معها؟

أسئلة البحث:

١- ما حدود الرؤية الجمالية في النقد العربي القديم؟

٢- وما دلائل تحقق تلك الرؤية من خلال الآراء النقدية لدى القدماء؟

٣- وهل يمكن رصد أبعاد هذه الرؤية في نماذج من النصوص الشعرية القديمة؟

أهداف البحث:

ويهدف البحث إلى حلِّ هذه الإشكالية من خلال الكشف عن الرؤية الجمالية العربية القديمة في النص الشعري وعرض نماذج تطبيقية من الشعر القديم يتوفر فيها نظرة النقاد القدماء للجمال في الشعر.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في تحقيق قيمة سامية، وهي الربط بين الأصالة والمعاصرة، ومحاولة التواصل بين القديم والجديد في النقد العربي من خلال تلمس جذور للرؤى النقدية الحديثة في تراثنا النقدي.

حدود البحث:

حقل النقد العربي القديم، ونماذج من الشعر القديم في عصوره المختلفة؛ جاهلي وإسلامي.

الدراسات السابقة:

هناك دراسات متعددة تعرضت للرؤية الجمالية في النقد العربي القديم، مثل كتاب الدكتور عز الدين إسماعيل «الأسس الجمالية في النقد العربي»، ودراسات الدكتور محمد عبد المطلب حول البلاغة والأسلوبية، ولكن هذه الدراسات لم تتعرض لدراسة عناصر جمالية مثل التوازن والتكرار والتوازي والتوافق والتخالف، تطبيقًا على الشعر القديم، كما لم يعرض لتفاصيل الصورة ومقوماتها عندهم بالشكل الخاص كما في هذا البحث.

منهج البحث:

ويستعين البحث بالمنهجين: الوصفي والتحليلي في عرض الآراء وتحليل النصوص.

إجراءات البحث وأدواته:

تتركز إجراءات البحث حول استقراء الدراسات النقدية والبلاغية القديمة التي تناولت الجوانب الشكلية والحسية لموسيقى الألفاظ والأصوات والتراكيب، وكذلك عناصر الصورة الشعرية وخصائصها وتحليل نماذج موافقة في الشعر القديم.

وهيكل البحث:

يتلخص في تمهيد وثلاثة مباحث:

المبحث الأول: التكثيف الصوتي.

والمبحث الثاني: التشكيل الجمالي.

والمبحث الثالث: التأصيل الزخرفي للصورة.

ثم خاتمة بها أبرز النتائج.

المبحث الأول

التكثيف الصوتي

يعد التكرار مقومًا أساسيًّا للتكثيف الصوتي، حيث نسخ الوحدة الصوتية أكثر من مرة، بما يسمح بالتدرج، ويمكن أن يتحقق من خلال التكرار مبدأ الكثافة ويرتكز كما يقول الدكتور صلاح فضل، على: "الوحدة والتعدد في الصوت والصورة"(١)، وهما عنصران مهمان يقدمان صورة مثلى للتكثيف الصوتي.

ويكاد يجمع النقاد والبلاغيون العرب على جدوى التكرار، بوصفه عنصرًا بلاغيًّا بارزًا وبخاصة النمط اللفظي منه، الذي عدَّه بعضهم "من مقاتل علم البيان"(٢)، "وليس يخفى موقعه البليغ، ولا علو مكانه الرفيع"(٣).

ورغم هذا الاهتمام البين من النقاد والبلاغيين بالتكرار، فإنهم لم يتعدوا الفائدة الدلالية لهذا الطارئ في البناء اللغوي؛ بل لعلهم احترزوا وتوقفوا طويلًا أمام هذا النتوء الحادث في النسيج اللغوي، ووضعوا شروطًا لقبوله؛ بل حَدَا التوجسُ بابن رشيق القيرواني "٤٥٦ه" إلى الاعتقاد أنَّ تكرار اللفظ ومعناه: هو "الخذلان بعينه"(٤)، مما جعله يعيب التكرار في قول "ابن الزيات":

أتعزفُ أم تقيمُ علـى التصَـابي؟ فقـدْ كَثـرتْ مناقلـةُ العتـابِ
إذا ذُكِرَ السـلوُّ عـن التصـابي نَفَرت من اسمـه نفـرُ الصـعابِ

---

(١) د/ صلاح فضل: نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، عالم الفكر، مجلد ٢٢، العدد الثالث- يناير- مارس- إبريل- يونيو ١٩٩٤م- الكويت ص٨٠.

(٢) ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ت المكتبة العصرية، بيروت ١٤١١ه- ١٩٩٠م، ج٢، ص١٤٦.

(٣) يحيى الدين بن حمزة العلوى: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مراجعة وضبط: عبد السلام شاهين، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤١٥ه- ١٩٩٥م، ص٢٨٧.

(٤) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت ٢/ ٧٤.

وكيفَ يُلامُ مثلــكَ في التصــابي　　وأنتَ فــتى المجانــةِ والشــبابِ؟!

وبعد أن يذكر الأبيات يعلق "ابن رشيق": "فملأ الدنيا بالتصابي على التصابي، لعنة الله من أجله، فقد برد به الشعر"(١).

وبذلك اتجهت الرؤية الجمالية للتكثيف الصوتي إلى المعنى فحسب، وانبثق هذا عن الإطار العام للنظرية النقدية العربية بإمكان الجناس كلون بديعي -في رأي البلاغيين- أن يؤثر -وحده بمعزل عن التكرار- في النسيج الصوتي للنص، وأن يمد يد العون للإيقاع.

ويفصل البلاغيون فصلًا حاسمًا بين الجناس والتكرار؛ فقد أورد العسكري (٣٩٥ه) أبياتًا بها ألوان متمايزة من التكرار، لم يعدها نوعًا من الجناس، منها قول "خداش بن زهير":

ولكنْ عائِشُ مــنْ عــاشَ حــتى　　إذا كــــادَهُ الأيــــامُ كيــــدا

وقول "الشنفري":

وإني لحلــوٌ أنْ أُريــدَ حَــلاوتي　　ومُرٌّ إذا النفسُ العَزُوفُ أمــرتِ

ويعلق "العسكري": "ليس في هذه الألفاظ تجنيس، وإنما اختلفت هذه الكلم للتصريف..."(٢).

ويورد "العلوي" (٧٤٩ ه) بيت "المتنبي":

العارضُ الهتنُ بنُ العارضِ الهتنِ ب　　نُ العارضِ الهتن بن العارضِ الهتن

ثم يقول: "فإن ما أراده من هذا التكرار دال على إغراق الممدوح في الكرم"(٣) ولعله يقصد أن جدوى التكرار تكمن في التوكيد.

---

(١) العمدة: ٢/ ٧٧.

(٢) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين -الكتابة والشعر- تحقيق: د/ مفيد قميحة، الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤٠٤ه- ١٩٨٤م، ص٣٥٤.

(٣) الطراز: ص٢٨٩.

ويمكن أن نلمس في تعريف "ابن الأثير" (٥٦٣٧) للتكرار نزعة إلى تقبل الخاصية الجمالية له حين يعرفه بأنه: "دلالة اللفظ على المعنى مرددًا"[١].

يحملنا على هذا الاعتقاد قوله: "مرددًا"، فالترديد يحمل في مضمونه عنصر التنظيم والتوالي، وهما من أهم مفردات الإيقاع، كما يعرفه "سوريو"، فهو "تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيًّا في خط واحد، بصرف النظر عن اختلافها الصوتي"[٢]، "وهو يبدو في جميع الفنون في هيئة تكرار لعنصر ثابت، وعلى هيئة تناسب وتناسق وتوافق"[٣]، والتنظيم والتناسق يكفلان للتكرار عدم الرتابة؛ ليصبح من أهم عناصر التعبير، ولكن سرعان ما يخبو ذلك الهاجس الذي تسرب من تعريف "ابن الأثير" السابق، حيث يذكر قول أحد الشعراء:

أَلا يا اسْلَمِي ثمَّ اسْلَمِي ثمتَ اسْلَمِي[٤]

ثم يعلق: "وهذا مبالغة في الدعاء لها بالسلامة، وكل هذا يجاء به لتقرير المعنى المراد، وإثباته"[٥]. إنه تكثيف صوتي كما نرى، ولكن هدفه –عند ابن الأثير– هو تثبيت المعنى وتكريسه فحسب.

(١) المثل السائر: ٢/ ١٤٦.

(٢) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٧٤، ص١٢٢.

(٣) د/ نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، الطبعة الأولى، لونجمان– مصر ١٩٩٦م، ص٥٩.

(٤) عجز البيت: ثلاث تحيات وإن لم تكلمي.

(٥) المثل السائر: ٢/ ١٥٠.

المبحث الثاني

التشكيل الجمالي

ويتميز التشكيل الجمالي عن التكرار؛ لأن الأخير يحتاج إلى وحدات متطابقة أو متقاربة تتكرر في كل بيت على حدة؛ "فتخلف في داخله "جناسًا صوتيًّا" من ناحية، وتختلف من بيتٍ إلى آخر، فتخلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى ما يصح أن نسميه طباقًا صوتيًّا من ناحيةٍ أخرى ..."[١]، ومع ذلك قد يورث هذا التكرار الملل والفتور.

يأمل النقد الأدبي في إبراز التأثير الصوتي للغة والشعر، وجلُّ كتب البلاغة: بدءًا من بديع "ابن المعتز" (٢٩٦ه) إلى مطولات البديع في العصور المتأخرة[٢] أبرزت التوافقات والتنسيقات بين الوحدات الصوتية جنبًا إلى جنبٍ مع تلك التي تبرز التكرار الخالص. وعناصر التشكيل الجمالي هي:

أولًا: التوازيات (Parallelism):

يحدد "لوتمان "مفهومًا للتوازي يبين طبيعته التي تخالف الصورة المتطابقة للتكرار، فهو "مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل ولا تباين مطلق"[٣].

وما ينطبق على شطري البيت الواحد، ينطبق على البيتين المتعاقبين؛ أي أن التوازي يمكن أن يحدث في المستويين المستعرض والمتعامد؛ ذلك أنَّ العرب لا تفرق بين الشطرين والبيتين، من حيث الاستقلال، فالبيت يجب أن يكون وحدة مستقلة، غير معوز إلى لفقه،

(١) إبراهيم عبد الرحمن محمد: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، الطبعة الأولى، لونجمان، مصر ١٩٩٧م، ص٣٥٠.

(٢) نعني بها: العصور الفاطمية والأيوبية والمملوكية.

(٣) تحليل النص الشعري: ص١٢٩.

وكذلك الأمر في شطري البيت الواحد اللذين يستقلان صوتيًّا في تعريف العسكري "للتشطير": فهو "أن يتوازن المصراعان والجزءان وتتعادل أقسامهما، مع قيام كل واحدٍ منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه"(١).

(أ) التوازي الرأسي:

من أشكال التوازي التي يمكن ملاحظتها من خلال البيتين، والمقطع، والقصيدة، ما يسميه البلاغيون "التطريز" حيث "يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون فيها كالطراز في الثوب ... وأحسن ما جاء فيها قول أحمد بن أبي الطاهر:

إذا أبــو قاســمٍ جَادَتْنــا يــدُهُ لم يُحمد الأجودانِ، البحرُ والمطــرُ
وإنْ أضاءَتْ لنــا أنــوارُ غُرَّتــهِ تضاءلَ الأنورانِ، الشمسُ والقمرُ
وإنْ مَضَى رأيهُ أو جــدَّ عُزمَتــهِ تأخرَ الماضيانِ، الســيفُ والقــدرُ
مَنْ لم يكنْ حذرًا من حدِّ صــولته لم يَدْرِ المزعجانِ، الخوفُ والحــذرُ

فالتطريز في قوله: "الأجودان، والأنوران، والماضيان، والمزعجان"(٢).

وقد امتدح "ابن طباطبا" "٣٢٢ه" هذا اللون؛ لأنه "يجلو الهمَّ، ويشحذ الفهم"(٣).

ويتسع مفهوم التوازي الرأسي عند "ابن أبي الإصبع المصري" ليشمل شطري البيت، فيما يسميه "تطريف التوشيع" (إذا وقع في كل بيت في أوله وآخره ...)(٤).

كما في قول الشاعر:

---

(١) الصناعتين: ص٤٦٣.

(٢) الصناعتين: ص٢٣٧.

(٣) عيار الشعر: تحقيق د/ محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٨٠م، ص٩٠.

(٤) تحرير التحبير: تحقيق د/ حفني شرف، طبع المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، مصر ١٣٨٣ه- ١٩٦٣م، ٢/ ٣١٧.

بي محنتانِ مُــلامُ في هــوًى بهمــا　　رَثى لي القاسيانِ الحبُّ والحجــرُ
لو لا الشــفيقانِ أمنيــةُ وأســى　　أوْدَى بي المرديانِ الشوقُ والفكرُ

في أول البيتين نجد توازي صيغتي "محنتان" و"الشفيقان"، وفي آخرهما نجد التوافق بين "القاسيان" و"المرديان".

ب- التوازي الأفقي:

يتسم هذا الشكل بالثراء؛ لارتباطه بالدلالة التي تنمو أفقيًّا عبر الجملة والبيت، وقد يتنوع هذا النمط ما بين القوالب الصرفية، أو الصوتية، أو المزج بينهما.

(١) التوازي الصرفي:

يتحكم في هذا النوع توزيع عنصري الحركة والسكون على الصوت (phoneme)، فمن الألوان البديعية التي تقدم التوازي الصرفي على مستوى اللفظ ما يسمى "بالموازنة"، وهي (أن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساويي الألفاظ وزنًا)[١] كقول "أبي تمام":

مها الوحشِ إلا أنَّ هاتا أوانــسُ　　قنا الخَطِّ إلا أن تلــك ذوابــلُ[٢]

"مها الوحش" مها: جمع مهاة، وهي البقرة الوحشية، إلا أن هاتا؛ أي: هذه النساء، هاتا: اسم إشارة، قنا الخط إلا أن تلك؛ أي: القنا ذوابل: من الذبول ضد النعومة والنضارة، وهذا مثال للمتفق وزنًا لا تقفية.

وهذا اللون من التوازي يجعل البيت "منسق النظام رشيق الاعتدال"[٣]، وقد يؤثر التوازن الصرفي الجملي تأثيرًا مباشرًا على الدلالة، ويمثله "التفويف" ويعتمد على "تساوي الجمل المركبة في الوزنية"[٤] مثل قول الشاعر:

---

(١) الطراز: ص٤١٦ .
(٢) السابق: ص٤١٧.
(٣) السابق: ص٤١٦.
(٤) التحرير: ٢/ ٢٦١.

فوشيٌ بلا رقمٍ، ونقشٌ بلَــا يــدٍ ودَمْعٌ بلا عينٍ وضِحْكُ بلا ثغْرِ[١]

(٢) التوازي الصوتي:

يدعم هذا النوع التواقع المكاني بالتطابق الصوتي، بسبب التوالي المنتظم للأصوات، سواء أكانت أصواتًا مفردة (phonemes) أو موزعة في كلمات (words).

وتمثل التقفية الداخلية توازي الأصوات المفردة، "وهذه القافية الداخلية تكون عادة مقصورة على بيتٍ واحدٍ، أو عدد محدود من أبيات القصيدة ..."[٢]، ولكن يجب عدم الإسراف فيها؛ لضمان عدم تداخل الأصوات وجلبتها، وهو ما ينافي طبيعة الموسيقى الشعرية، التي تنأى -في رأي إليوت- عن أن تكون: "نوعًا من الموسيقى النحاسية، أو الوترية، أو كآلات النفخ الخشبية، لكنها أفكار ذهنية متضمنة في كلمات، ذات موسيقى متألقة بصورة تامة، وواضحة ومتكاملة في علاقات كلية"[٣].

ومن ألوان البديع التي تناسب هذا النمط "الترصيع" وفيه يتكرر صوت واحد في آخر شطري البيت الأول في القصيدة، وهو بمثابة منبه صوتي، أو مفتتح للقصيدة، يدعم الجانب الصوتي أولًا، وبتعادل عروض البيت مع ضربة تنقص بنقصه وتزيد بزيادته، نحو قول امرئ القيس:

قفا نبكِ مــن ذكــرى حبيــبٍ ورسمٍ عَفَتْ آياتُه مُنذُ أزمــانِ[٤]

ويشير "ابن الأثير" إلى القيمة الدلالية "للترصيع" "أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها"[٥].

---

(١) ينسب البيت: لأبي العباس الناشئ.

(٢) د/ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، الطبعة الرابعة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٢م، ص٤٧.

(٣) Harvey Gross: Sound and Form. P١٧٠.

(٤) العمدة: ١/ ١٧٣.

(٥) المثل السائر: ١/ ٢٧٣.

وفي ذلك تفعيل لدور التوقع في تتبع الدلالة، ويصبح "هذا التوقع لا شعوريًّا، فتتابع المقاطع على نحو خاص، سواء كانت هذه المقاطع أصواتًا أو صورًا للحركات الكلامية، يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره"[١]، ويضطلع مثل هذا اللون من المنبهات "بإيقاظ وعي المتلقي، واستنفاره لدرجة يضحى فيها هذا المتلقي واقعًا تحت سلطة التأثير الناتج عن المنبهات التي تولدها الظاهرة اللغوية، التي تتحول إلى شحن المتلقي شحنًا عاطفيًّا ..."[٢].

أمَّا توازي الألفاظ فيمثله ما يسمى "بالتعطف" الذي يوظف حرف العطف "الواو" نقطة فارقة بين الشطرين المتوازيين شكلًا؛ ليربط بينهما في إطار دلالي واحد، ويتمثل "في إعادة اللفظة بعينها في البيت ..."[٣]، ويمثله قول "أبي تمام":

فلقيتُ بين يديكَ حلــوَ عطائــهِ ولقيتُ بين يدي مــرَّ ســؤالهِ[٤]

فقد انعطفت فيه ثلاث كلمات من صدره على ثلاث كلمات من عجزه، كأنه يوازي بين جملة "لقيت بين يديك" و"لقيت بين يدي" رغم أن مفهوم "التعطف" عند "العسكري" مخالف له عند "ابن أبي الإصبع"، فهو "أن تذكر اللفظ ثم تكرره والمعنى مختلف"[٥]، فإنه يرصد التوازي اللفظي بتباين دلالي.

ثانيًا: التوازن:

(١) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، القاهرة ١٩٦٣م، ص: ١٨٨.

(٢) موسى ربابعة: الأسلوبية- الاتصال والتأثير- النقد الأدبي في منعطف القرن الثاني- جماليات التلقي والتأويل- أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، القاهرة ١٩٩٧م، الطبعة الأولى، مطابع المنار- الجيزة ١٩٩٩م، ص٦٠.

(٣) التحرير: ٢/ ٢٥٧.

(٤) السابق: ٢/ ٢٥٨.

(٥) الصناعتين: ص٤٧٤.

ليس التوازن تكرارًا نمطيًّا تتوالى وحداته المتطابقة أو المتقاربة فحسب، مما جعله "من أعظم أنواع التنظيم الشكلي شيوعًا"[١]، ويختلف عن التوازي في احتفائه بالتقابل المكاني، مع عنايته بالتطابق[٢].

وإذا بحثنا في الشعر العربي عن نمط صوتي يتخذ هذه الآلية الجمالية، لمسنا وسيلة على درجة عالية من التنظيم الصوتي الهادف إلى رقي التصميم الشكلي للشعر، شريطة عدم إغفال الدلالة، هذه الوسيلة هي "التصدير"، "أو رد الأعجاز على الصدور".

وتقدم لنا هذه الوسيلة نموذجًا للتوازن على مستوى اللفظ، يكاد يقترب من المفهوم التشكيلي، وكذلك الأمر في لون بديعي آخر، هو "العكس والتبديل" الذي يقدم التوازن على مستوى التركيب.

(أ) التوازن اللفظي:

ويتمثل هذا التوازن اللفظي في "التصدير" أو الترديد، أو رد الأعجاز على الصدور، "وله في المنظوم خاصة محلًّا خطيرًا"[٣]، يعني: "رد أعجاز البيوت على صدورها أو رد كلمة من النصف الأول إلى النصف الثاني ..."[٤]، ويكون على مستوى الشطر والبيت، ومن إقامة التوازن على مستوى الشطر مما ذكر "ابن منقذ" للعرجي:

وثنـــائي عليـــكَ خـــيرُ ثنـــاءِ إن تقرَّبت أو نَـــأَتْ بـــك دارُ[٥]

ومنه على مستوى البيت قول الشاعر:

سكران؛ سُكرُ هـــوىً، وسُـــكرُ أنَّى يفيقُ فتًـــى بـــه سُـــكرانِ [١]

---

(١) جيروم ستولينتز: النقد الفني، ترجمة د/ فؤاد ذكريا، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م، ص٣٥٢.

(٢) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، الطبعة الثانية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ص٢٤.

(٣) الصناعتين: ص٤٢٩.

(٤) البديع في البديع: ص٨٥.

(٥) البديع في البديع: ص٨٧.

وقول بعضهم:

ونشْـــري بجميـــلِ الصُّـــنعِ ذكـــرًا طيِّـــبَ النشـــرْ

ونَفْـــري بســـيوفِ الهنـــدِ مـــن أســـرفَ في النفـــرْ[٢]

وقد تجيء اللفظة الأولى للتصدير في حشو الشطر الأول "كقول جرير":

سقى الرملَ جونٌ مســتهلٌّ ربابــه وما ذاكَ إلا حُبُّ من حلَّ بالرملِ [٣]

(ب) التوازن التركيبي:

وفيه يتوازن تركيبان صوتيًّا، وتتقابل فيه الكلمات المتناسقة، في إعادة ترتيب مقصودة لمواقع الكلمات، ويمثل هذا الضرب من التوازن ما يسمى بلاغيًّا "بالقلب"، أو العكس والتبديل، حيث تتبادل فيه عناصر التركيب مواقعها، "بأن تعكس الكلام، فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الأول..."[٤].

وبذلك نوفق إلى نمط تركيبي صوتي يعتمد على التشكيل الصوتي الجمالي لإنضاج الدلالة.

ومن ذلك قول الشاعر:

تلكَ الثنايا من عِقْـــدِها نُظِمَـــتْ أو نُظِمَ العِقْدُ من ثنَاياها[٥]

وقول بعض المحدثين:

فلولا دُمـــوعي كتمْـــتُ الهـــوى ولولا الهَوَى لم تكُنْ لي دمـــوعُ[١]

=

(١) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجة، الطبعة الخامسة، دار الكاتب اللبناني، ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م، ٢/ ٥٤٤.

(٢) المثل السائر: ١/ ٢٤٧.

(٣) الصناعتين: ص٤٣١.

(٤) السابق: نفس الصفحة.

(٥) الصناعتين: ص٤١٢.

وهكذا فإن للعكس والتبديل قيمة في تشكيل توازن دقيق على مستوى التركيب، مما يجعله من الأساليب المتجددة التي قد تفجأ المتلقي؛ لأنه كما وصفه صاحب شروح التلخيص "خروج على مقتضى الظاهر"[٢]، ويعد "من جملة أفانين البلاغة، وفيه دلالة على الاقتدار في الكلام، والإغراق فيه"[٣].

=

(١) الصناعتين: ص٤١٢ ، وينسب ابن منقذ البيت للرشيد، البديع في البديع ص: ٨١.

(٢) التفتازاني: شروح التلخيص، دار السرور، بيروت، بدون تاريخ، ١/ ٤٨٦.

(٣) الطراز: ص٤٤٥.

المبحث الثالث

التأصيل الزخرفي للصورة

عني النقد العربي بالصورة الشعرية عناية كبيرة، وأفرد لها مساحة كبيرة في مناقشاته المتنوعة لعناصر بناء النص، واهتمَّ الجاحظ (٢٥٥ه) بالصورة في إطار فهمه الخاص لجودة النص، "التي تنبثق من كون الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[١]، وبذلك فإن التصوير عنده يومئ "إلى قدرة الشاعر كصانع على التأثير في الآخرين، ويشير إلى أنَّ الشاعر يستعين في صناعته بوسائل تصويرية تقدم المعنى تقديمًا حسيًّا"[٢].

ويتفق كلام الجاحظ في تثمين دور الصورة مع آراء بعض نقاد الغرب الذين يرون أنَّ "التعبير العام في الألفاظ مجرد كسل، وأنه مجرد حديث، وليس فنًّا أو إبداعًا..."[٣].

كما أنَّه لا يجب الاعتقاد بأنَّ الشعر الخالي من الصور غير ممتع، "فليس شرطًا أن تكون كل عبارات وكلمات القصيدة صورًا شعرية، فقد تكون الكلمة مصورة لموقف الشاعر وحاملة لتجربته دون أن تكون مجازية"[٤]، "وكل وصف شعري هو نوع من التصوير ..."[٥].

ويجنح النقد العربي إلى الجوانب الزخرفية التجميلية للصورة، بوصفها جوانب أساسية في تأثيرها، يشعرنا بذلك عوامل تخص الصورة الشعرية العربية، من قبيل حسيتها، ووضوحها، وتعددها دون توحدها، ونمطيتها واتصالها بالشكل دون الشعور.

---

(١) الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، طبعة الحلبي، القاهرة ١٩٤٨م، ٣/ ١٣١.

(٢) د/ جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٢م، ص٢٦٠.

(٣) إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه؟ ترجمة: د/ إبراهيم الشوش، بيروت ١٩٦١م، ص١٠٨.

(٤) د/ مدحت الجيار: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الطبعة الثانية، دار المعارف، ١٩٩٥م، ص٧.

(٥) د/ شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، الطبعة الثانية، منشورات أصدقاء الكتاب، ١٩٩٢م، ص٥٨.

أولًا: الحسية:

تمتد جذور النزعة الحسية للصورة إلى الشعر الجاهلي؛ فقد كان الشاعر الجاهلي يقصد إلى التعبير بالصورة عن "قضاياه وأحاسيسه، ومواقفه من الحياة والناس من حوله ..."[١]، وقد استخدم في ذلك التعبير الحسي، وبذلك عرف الشعر "بأنه رسم ناطق؛ أي تصوير حسي للبيئة الطبيعية والبشرية على السواء، وهو شعرٌ لا يكاد يظهر فيه وجدان الشاعر إلا في القليل ..."[٢]، وفيه تتجلى براعة الوصف "وذلك لفرط دقة الملاحظة، واستقصاء الدقائق عند شعراء البادية، الذين لم يتركوا فيها شيئًا إلا صوره أدق تصوير ..."[٣].

وقدم الغزل للشاعر الجاهلي مساحة رحبة للتصوير الحسي؛ حيث قدم المرأة نموذجًا رفيعًا متنوعًا في سماته الحسية، "وهذا يجعلنا ننتبه إلى أن العرب منذ اللحظة الأولى كانت نزعتهم حسية في تذوق الجمال"[٤].

وقد دعا الفلاسفة المسلمون إلى انتهاج الحسية في التصوير؛ فعند ابن سينا "الشعر من طبيعته أن يكون محسوسًا"[٥]. "فينبغي للمتكلم في الشيء عن طريق البلاغة أن يجعل الشيء الذي يتكلم فيه كأنه مشاهد بالبصر"[٦].

---

(١) د/ إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي وقضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، ١٣٩٩هـ- ١٩٧٩م، ص١٧٣.

(٢) د/ محمد مندور: فن الشعر، دار القلم، القاهرة، بدون تاريخ، ص١٢٣.

(٣) السابق: نفس الصفحة.

(٤) الأسس الجمالية في النقد العربي: ص١٣٥.

(٥) ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، النهضة المصرية، ص١٨٩.

(٦) ابن رشد: تلخيص الخطابة، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٣٨٧هـ- ١٩٦٧م، ص١٨٩.

وهذه الآراء على قلتها "ليست إلا نتيجة من النتائج المترتبة على طبيعة الشعر المعرفية عند الفلاسفة، وما حددوه له من مهام تعليمية وتربوية وأخلاقية"[١]، ومن ثم يجدر القول بأن هذه النزعة الحسية كانت حرية بأن تفرض نفسها على الصورة الشعرية[٢].

ولا يعني ذلك رفض مبدأ الحسية في التصوير؛ فقد "علق كثيرًا من الأهمية على الصفات الحسية للصور"، "وإن ما يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة، بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعيًّا بالإحساس"[٣]، ولكن لا ينبغي أن نتخذ الحسية أساسًا جوهريًّا وحيدًا في تشكيل الصورة؛ لأنَّ هذا قد يبدد الخيال، ويحيله إلى هيكلٍ لا حراك فيه.

ثانيًا: الوضوح:

يقف النقد الأدبي وقفة حاسمة أمام أي غموض قد يشوب الصورة، فالوضوح وسلامة التركيب هما من السمات المغلبة لإنضاج أي تصوير شعري، "فالآمدي" (٦٣١هـ) لا يقنع بتركيب الصور عند "أبي تمام"؛ لأنه كما يرى ابتعد بها عن طريقة العرب في التركيب الاستعاري، "وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه ويدانيه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببًا من أسبابه"[٤]؛ ولذلك كان حكم "الآمدي" على الصورة عند "أبي تمام" أنها "في غاية القباحة والهجانة"[٥].

---

(١) د/ ألفت عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص٢٤٧.

(٢) الأسس الجمالية في النقد: ص٨٦.

(٣) أوستن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٧م، ص٩٠.

(٤) الآمدي: الموازنة بين الطائيين، تحقيق: محمد محيي عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، ص٢٣٤.

(٥) السابق: ص٢٣٤.

كما ينهج القاضي الجرجاني النهج نفسه في تحليله للصورة عند "المتنبي"، ويقول: "وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب أو بعيد، وإنما تصلح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة"(١).

ويأخذ "ابن الأثير "الأمر على محمل الجد في تعريفه اللغوي للاستعارة، والمأخوذ من "العارية الحقيقية"، وهي "أن يستعير بعض الناس من بعض شيئًا من الأشياء، ولا يقع ذلك إلا بين شخصين بينهما سبب معرفة ..."(٢).

لقد شغل النقاد أنفسهم بفكرة المشابهة في الاستعارة، مما صرفهم عما قد ينتج من المعاكسة والتخالف. "إنَّ بحث الاستعارة بعبارة أخرى كان في صميمه بحثًا في وسائل معالجة الاختلاف، وليس ثم اختلاف مطلق، وليس ثم تشابه موسع له، بحيث يعبد ويلتمس صفوًا لا كدر فيه"(٣).

ويتضح الأمر بصورة جلية في مناقشة النقاد للتشبيه؛ "فالرماني" (٥٢٨٤) يرى أن التشبيه البليغ: هو "إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف"(٤).

والتشبيه الحسن عند "قدامة": هو "ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنى بها إلى حال الاتحاد"(٥).

ولم يغير عبد القاهر الجرجاني (٥٤٧١) طريقة البلاغيين في طلب وضوح الصورة، إلا أن له بعض الخصوصية في استشعار نوع من التفرد للشاعر في تركيب صورته، يبدو ذلك في توصيف "عبد القاهر" لنوعين من التشبيه: "فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ص: ٤٢٩.

(٢) المثل السائر: ١/ ٣٤٧.

(٣) د/ مصطفى ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، الكويت، مارس ٢٠٠٠، ص٢٠٢.

(٤) أبو الحسن الرماني: النكت في إعجاز القرآن –ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن– تحقيق: محمد خلف الله أحمد، ود/ محمد زغلول سلام، الطبعة الرابعة، دار المعارف، ١٩٩١م، ص٨١.

(٥) نقد الشعر: ص١٠٩.

الوصول إليه ويعطي المقادة طوعًا ... ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل روية ولطف فكرة ..."[١].

وبذلك يتفرد "عبد القاهر" عن سائر البلاغيين في منحه فسحة يتحرك خلالها الشاعر، يفعل دور خياله، إن كان يهدف إلى تقديم دلالة خاصة، أو أدب رفيع؛ لأن الصورة ناتج من نواتج الخيال الثانوي المبدع "الذي يحلل الأشياء، أو يؤلف بينها أو يوحدها أو يتسامى بها، ليخرج من كل ذلك بخلقٍ جديدٍ"[٢].

ثالثًا: الجزئية والتعدد:

ابتعد البلاغيون عن جوهر الإبداع في الصورة، بوصفها: "أحد مكونات بنية القصيدة، وعنصر رئيس وجزء لا يتجزأ من مجموع العمل الأدبي"[٣]، "فالصورة ينبغي أن تكون عندما يتوسل بها الشاعر جزءًا من كل أكبر"[٤].

لقد حدد البلاغيون للصورة حدودًا ونوعوا لها أنواعًا؛ فهي تارة تشبيه، وتارة استعارة؛ بل إنَّ التشبيه له أنواع متعددة فمنه المفصل، والمجمل، والمتعدد، والضمني، والمرسل، والمؤكد، والبليغ، والتخيلي وغيرها.

كما أن للاستعارة أنواعًا من قبيل المكنية، والتصريحية، والوفاقية، والعنادية، والتهكمية، والتلميحية، والأصلية، والتبعية، كما أن للتبعية أنواعًا فهي: مطلقة ومرشحة ومجردة.

ويسهم تناول البلاغيين لأداة التشبيه في التفتيت العقلي للصورة؛ حيث إن الأداة ركن هام من أركان التشبيه بها يعرف، حتى أنَّ "التشبيه الذي تحذف منه الأداة، وهو ما

---

(١) أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، الطبعة الأولى، مطبعة المدنى بجدة- السعودية ١٤١٢ه- ١٩٩١م، ص٩٣.

(٢) د/ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة، ١٩٩٧، ص٣٧.

(٣) نظرية الأدب: ص٢٢٠.

(٤) نورمان فريدمان: الصورة الفنية، ترجمة: د/ جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، العدد ١٦- مارس ١٩٧٦م، العراق، ص: ٥١، ٥٢.

يعرف بالتشبيه البليغ، مع حذف وجه الشبه يصبح من الوجهة المنطقية أقرب إلى الاستعارة ..."[1].

وإذا تجاهل الشاعر الأداة لتقوية جانب الخيال في صورته، بحث البلاغيون عن مخرج تأويلي يبرز غياب أداة التشبيه كما في تعليق "ابن الأثير" على هذا البيت لأبي تمام:

نَطقتْ مُقلــةُ الفــتى الملــهوفِ فَتَشَكَّتْ بفــيضِ دمــعٍ ذرُوْفِ

يقول: "وإذا أردنا أن نقدر أداة التشبيه هاهنا، قلنا: دمع العين كنطق اللسان، أو قلنا: العين الباكية كأنما تنطق بما في الضمير ..."[2].

وبلا ريبٍ فإنَّ تعديد الصور أو تفتيتها بهذا الأسلوب أو بغيره، يؤثر سلبًا في تشكيل الخيال، ومزاولته لوظيفته.

رابعًا: النمطية والشكلية:

من أهم السمات التي تقرب الصورة من النقوش والوحدات الزخرفية، نمطيتها وإغراقها في الشكل في كثيرٍ من الأحيان. فالصوررة التي أبدعها الشاعر الجاهلي كانت المقياس أو القالب الذي يصوغ عليه من تبعه من الشعراء في العصور الإسلامية، فلم تتغير طريقة التصوير إلا في نطاق محدود. فوجدنا طرديات على غرار طرديات "امرؤ القيس"، كما تمثل بعض الشعراء قالب صورة الحمى التي أبدعها "المتنبي":

وزائــرتي كــأنَّ بهــا حيــاءً فلــيسَ تــزورُ إلا في الظــلامِ[3]

ولذلك تراكمت الصور المتماثلة أو المتطابقة، لدرجة يصعب معها تحديد مبدعها الأول، إلا بالعودة إلى الفروق التاريخية. وقد بدأت نزعة التقليد هذه منذ العصر الجاهلي؛ بدأها إمام الشعراء الجاهليين امرؤ القيس حين قال:

---

(١) د/ صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، الطبعة الأولى، مؤسسة مختار، القاهرة ١٩٨٧، ص٢٥٠.

(٢) المثل السائر: ١/ ٣٧٥.

(٣) الديوان: شرح اليازجي، دار القلم، بيروت، ص٥٢٣.

عوجَا على الطللِ المحيــلِ لعلَّنــا　　نبكي الديارَ كما بَكَى بن حِذامِ[١]

ويترتب على نمطية الصورة إمعانها في الشكلية وبحث الشعراء عن عناصر تزيين للصورة لتجملها، وتجلي بريقها. يبدو هذا الطرح في بيت "ابن المعتز" الذي اختال به على الشعراء والنقاد، وهو قوله في وصف الهلال:

انظرْ إليهِ كــزورقٍ مــن فضــةٍ　　قد أثقَلتْهُ حمولــةٌ مــن عنــبرِ[٢]

لا نكاد نحس في البيت إلا ببعض الشبه البصري الطبيعي بين مشهد الهلال السابح في صفحة السماء، وبين زورق محمل بالعنبر، وهو تصور عام، لا يمثل أية خصوصية، كما لم يواز الشاعر بين صورته وبين خاصة نفسه، ودخائل شعوره، مكتفيًا بالسمات الشكلية العامة لكل من الهلال والزورق.

وبذلك فإن الصورة القديمة "لم تكن لتتجاوز الشكل الخارجي للأشياء دون تعمق لها من جهة، ودون استغلالها في نقل مشاعر محددة في نفس الشاعر من جهة أخرى..."[٣]. وهذا ينافي طبيعة الصورة ووظيفتها "التي تعمل على خلق إدراك متميز للشيء، وخلق رؤيته، وليس للتعرف عليه"[٤]، فهي "الفن الذي يجسد الفكرة، ويبرز مضمون القصيدة"[٥]. وهي القادرة على التعبير عن شخصية الشاعر، "وبقدر ما يبرز الشاعر من خلال كلماته وأوزانه المفضلة، يبرز من خلال صوره المفضلة"[٦].

بهذه الخصائص وبغيرها تبدو الصورة الشعرية في النقد العربي، نازعة إلى السمات الزخرفية المميزة للفن الإسلامي.

---

(١) الديوان: تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الخامسة، دار المعارف، مصر ١٩٩٠م، ص: ١١٤.

(٢) الديوان: طبعة بيروت ١٣٣٢ه، ص٣١٣.

(٣) د/ عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، مصر، ص٨٧.

(٤) موريس إيخنباوم: نظرية المنهج الشكلي، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي "نصوص الشكلانيين الروسي"، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢م، ص٤٢.

(٥) د/ رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف- الإسكندرية ١٩٧٩، ص٤٢.

(٦) جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، ص٧٨.

الخاتمة

وقد خلص البحثُ إلى مجموعة من النتائج لعل أبرزها:

١- اتجاه النقد العربي القديم إلى السمو إلى عالم الحس في نسج النص، على مستوى الصوت أو الصورة.

٢- ووجد البحث أن الرؤية النقدية العربية للتكثيف الصوتي لم تتجاو الفائدة الدلالية للتكرار، وبذلك لم تلتفت إلى القيمة الجمالية المجردة له، بل انصب اهتمامها على المعنى وحده.

٣- كما توصل البحث إلى ما يعتقد أنها أصول نقدية عربية للتشكيل الجمالي المتمثل في التوازيات المؤثرة في النص رأسيًّا وأفقيًّا، على مستوى الصوت واللفظ والتركيب.

٤- ويمثل "التوازن" أرفع أنواع التنظيم الشكلي والجمالي؛ لأن منشأه الأصلي هو الفنون التشكيلية، ومما تتميز به من تأثير ممتع ومباشر. كما بدا "التوازن" في مثاله التشكيلي، فيما يسمى في البلاغة العربية "برد الأعجاز على الصدور". كما أسهم "التوازي" الأفقي صوتيًّا ولفظيًّا وتركيبيًّا في تقديم أنماط حسية متنوعة ومؤثرة جماليًّا ودلاليًّا.

٥- أمَّا الصورة فقد تميزت بسمات خاصة في النقد العربي، تقترب من الخصائص الزخرفية من قبيل الوضوح، والحسية، والنمطية، والجزئية، والتعدد، وغيرها من الملامح التي رسمت خطوط ومساحات وأبعاد تلك الصورة.

التوصيات:

١- يوصي الباحث بأهمية مراجعة التراث النقدي العربي فيما يخص الآليات الجديدة لتحليل النصوص؛ للوقوف على أصالة النقد العربي والبلاغة العربية وصلاحيتهما لمسايرة الطرق المعاصرة في تحليل النصوص.

٢- تشجيع الدراسات المقارنة بين النقد القديم والنظريات والمناهج النقدية والأدبية الحديثة والمعاصرة؛ ترسيخًا لقيم التواصل بين الأصالة والمعاصرة.

قائمة المصادر والمراجع

١- إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**، الطبعة الرابعة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٢م.

٢- إبراهيم عبد الرحمن محمد: **مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث**، الطبعة الأولى، لونجمان، مصر ١٩٩٧م.

٣- إبراهيم عبد الرحمن محمد: **الشعر الجاهلي وقضاياه الفنية والموضوعية**، مكتبة الشباب، ١٣٩٩هـ- ١٩٧٩م.

٤- ابن رشد: **تلخيص الخطابة**، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٣٨٧هـ- ١٩٦٧م.

٥- ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت- د.ت.

٦- ابن سينا: **فن الشعر من كتاب الشفاء**، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، النهضة المصرية: ١٨٩.

٧- أبو الحسن الرماني: **النكت في إعجاز القرآن**، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد، ود/ محمد زغلول سلام، الطبعة الرابعة، دار المعارف، ١٩٩١م.

٨- أبو هلال العسكري: **كتاب الصناعتين -الكتابة والشعر-** تحقيق: د/ مفيد قميحة، الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية- بيروت ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م.

٩- **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود شاكر، الطبعة الأولى، مطبعة المدني بجدة- السعودية، ١٤١٢هـ- ١٩٩١م.

١٠- إليزابيث درو: **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه؟** ترجمة: د/ إبراهيم الشوش، بيروت ١٩٦١م.

١١- الآمدي: **الموازنة بين الطائيين**، تحقيق: محمد محيي عبد الحميد، المكتبة العلمية- بيروت، ص٢٣٤.

١٢- أوستن وارين ورينيه ويليك: **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٧م.

١٣- **تحرير التحبير**: تحقيق: د/ حفني شرف، طبع المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، مصر، ١٣٨٣هـ- ١٩٦٣م.

١٤- التفتازاني: شروح التلخيص، دار السرور، بيروت، بدون تاريخ.

١٥- جابر عصفور: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م.

١٦- الجاحظ: **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، طبعة الحلبي، القاهرة ١٩٤٨م، الجزء الثالث.

١٧- جوزيف ميشال شريم: **دليل الدراسات الأسلوبية**، الطبعة الثانية، المؤسسة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، بيروت ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م.

١٨- جيروم ستولينتز: **النقد الفني**، ترجمة: د/ فؤاد ذكريا، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١م.

١٩- الخطيب القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجة، الطبعة الخامسة، دار الكاتب اللبناني، ١٤٠٨هـ - ١٩٩٨ م.

٢٠- د/ عز الدين إسماعيل: **الأسس الجمالية في النقد العربي**: الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٧٤م.

٢١- د/ ألفت عبد العزيز: **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

٢٢- **ديوان ابن المعتز**، طبعة بيروت، ١٣٣٢هـ.

٢٣- **ديوان المتنبي**: شرح اليازجي، دار القلم بيروت.
٢٤- **ديوان امرئ القيس**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الخامسة، دار المعارف، مصر ١٩٩٩م، ص١١٤.
٢٥- رجاء عيد: **دراسة في لغة الشعر**، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٧٩م.
٢٦- روز غريب، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، الطبعة الثانية، دار الفكر اللبناني، بيروت.
٢٧- ريتشاردز: **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، القاهرة ١٩٦٣م.
٢٨- شكري محمد عياد: **مدخل إلى علم الأسلوب**، الطبعة الثانية، منشورات أصدقاء الكتاب ١٩٩٢م.
٢٩- صلاح فضل: **إنتاج الدلالة الأدبية**، الطبعة الأولى، مؤسسة مختار، القاهرة ١٩٨٧م.
٣٠- صلاح فضل: **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، العدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م، الكويت.
٣١- صلاح فضل: **نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر**، عالم الفكر، مجلد ٢٢، العدد الثالث، يناير- مارس- إبريل، يونيو ١٩٩٤م- الكويت، ص٨.
٣٢- ضياء الدين ابن الأثير: **المثل السائر**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ت المكتبة العصرية، بيروت ١٤١١هـ- ١٩٩٩م.
٣٣- عز الدين إسماعيل: **الأدب وفنونه**، دار الفكر العربي، مصر.
٣٤- عز الدين إسماعيل: **الأسس الجمالية في النقد العربي**، الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٧٤.
٣٥- **عيار الشعر**، تحقيق: د/ محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٩٨م.

٣٦- قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**.

٣٧- محمد حسن عبد الله: **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف ١٩٨٢م.

٣٨- محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر للطباعة، ١٩٩٧م.

٣٩- محمد مندور: **فن الشعر**، دار القلم، القاهرة، بدون تاريخ.

٤٠- مدحت الجيار: **الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي**، الطبعة الثانية، دار المعارف ١٩٩٥م.

٤١- مصطفى ناصف: **النقد العربي نحو نظرية ثانية**، عالم المعرفة، الكويت، مارس٢.

٤٢- موريس إيخنباوم، **نظرية المنهج الشكلي –ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي "نصوص الشكلانيين الروسي"–** ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢م.

٤٣- موسي ربابعة: **الأسلوبية –الاتصال والتأثير– النقد الأدبي في منعطف القرن الثاني –جماليات التلقي والتأويل– أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي**، القاهرة ١٩٩٧م، الطبعة الأولى، مطابع المنار، الجيزة.

٤٤- نبيل راغب: **موسوعة الإبداع الأدبي**، الطبعة الأولى، لونجمان، مصر ١٩٩٦م.

٤٥- نورمان فريدمان: **الصورة الفنية**، ترجمة: د/ جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، العدد ١٦، مارس ١٩٧٦م، العراق.

٤٦– هربرت ريد: **معنى الفن**، ترجمة: سامي خشبة، مراجعة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

٤٧- **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية– بيروت.

٤٨- يحيى الدين بن حمزة العلوي: **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، مراجعة وضبط: عبد السلام شاهين، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية- بيروت ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م.

٤٩- يوري لوتمان: **تحليل النص الشعري: بنية القصيدة**، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف- مصر ١٩٩٥م.

Sound and Form in Modern Poetry: Harvey Gross: the university of Michigan press an arbor