المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم المرسلين، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

فموضوع هذا البحث "قيمة الصورة الاستعارية في النقد الحديث" وهو حلقة ثالثة في سياق دراستي لقيمة الصورة البيانية، بدأتها بدراسة "قيمة الصورة التشبيهية "، وأتبعتها بدراسة " قيمة الصورة الاستعارية في التراث البلاغي والنقدي" أوضحت فيها التصور القديم للصورة الاستعارية ووظائفها ومقاييس جودتها. ونظرا لتطور مفاهيم الأدب والشعر وعناصره كالخيال في أذهان النقاد المحدثين، وأثر ذلك في إقامة تصور جديد للصورة البيانية ومنها الصورة الاستعارية وقيمتها بوصفها لونا من ألوان الخيال الإبداعي، ووسيلة من وسائل التصوير الفني؛ ولاهتمام النقد الحديث بالجانب النفسي في الأدب والصورة الفنية، لاهتمامه بصدق الكاتب وأصالته في تعبيره ربط النقاد المحدثون الصورة البيانية ومنها الصورة الاستعارية بالشعور، فنظروا إليها نظرة نفسية تتجاوز الوقوف على التشابه الحسي الخارجي الموضوعي بين الأشياء، لتكشف ما وراءه من العلاقات النفسية والمعاني الوجدانية، وذلك معيار صدقها وأصالتها، وأضاف النقد الحديث مقاييس أخرى لبلاغة الصورة تشمل إلى جانب الصورة الاستعارية سائر الصور الجزئية في التجربة الشعرية، منها عضويتها وتناسقها ــ نظرا لذلك ولإيماني بأهمية وصل البلاغة العربية بالنقد الحديث والمعاصر وصلا واعيا، يحاول أن يملأ الفجوة بينهما بأواصر متينة، وذلك في نظري هو السبيل الصحيح إلى تأصيل نقدنا العربي الحديث، وجعله يتفاعل مع أدبنا تفاعلا سليما صحيحا، وهو أقرب السبل لإبراز أهمية تراثنا البلاغي والنقدي وإضاءته وإحيائه لإقناع الدارسين بجداوه ليتصلوا به ويتفاعلوا معه ــ نظرا لذلك كله

وددت أن أضيف هذه الحلقة الثالثة "قيمة الصورة الاستعارية في النقد الحديث " لبيان طبيعة التصور النقدي الحديث للصورة الاستعارية ووظائفها ومقاييس جمالها، والوقوف على نقاط الاختلاف والإلتقاء بين الرؤيتين الحديثة والقديمة إلى الصورة الاستعارية، للإفادة من الجديد المفيد وربطه بأصوله في تراثنا؛ ولتأكيد أهمية تراثنا البلاغي والنقدي، ومعالجة ما يقتضي المعالجة منه؛ ليتفاعل معه المبدعون والدارسون إبداعا وتذوقا ونقدا.

وعلى الرغم من أهمية الموضوع لم يحظ بعناية الدراسات البلاغية الحديثة التي درست فنون علم البيان، فلم تحاول أغلب هذه الدراسات أن تفيد مما جدّ في الدراسات النقدية الحديثة مما يتعلق بالصورة الفنية وبلاغتها وجمالياتها.

وقد استعنت في إعداد هذا البحث بما استطعت الوقوف عليه من المصادر والمراجع النقدية والبلاغية والأدبية التي تتصل به، وفي مقدمتها كتاب " النقد الأدبي الحديث "للدكتور محمد غنيمي هلال، وكتاب "التعبير البياني" للدكتور شفيع السيد. وجعلته في مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة. تحدثت في التمهيد عن المفهوم الحديث للخيال والصورة الاستعارية والعلاقة بينهما؛ لأن الخيال هو الملكة التي تولد الصور وتربط بينها في العمل الأدبي، ولأن الصورة ومنها الصورة الاستعارية وليدة الخيال وثمرته، وفي **المبحث الأول** تناولت وظائف الصورة الاستعارية في النقد الحديث، وفي **المبحث الثاني** تناولت مقاييس جودة الصورة الاستعارية في النقد الحديث، وختمت البحث **بخاتمة** سجلت فيها بعض النتائج التي انتهيت إليها.

وقد حاولت أن أسلك مسلكا موضوعيا فنيا مقارنا. فتحدثت عن مفهوم الصورة الاستعارية ووظائفها ومقاييس جودتها في النقد الحديث، مشيرا إلى

جذورها في تراثنا البلاغي والنقدي، ومظاهر الجدة والطرافة في بعضها، وأوجه التشابه والاختلاف في بعضها الآخر، موردا نماذج قمت بتحليلها فنيا لبيان ذلك، ولتأكيد أهمية المقاييس النقدية الحديثة لجودة الصورة الاستعارية وجدارتها باهتمام الدرس البلاغي المعاصر.

هذا والله أسأل أن يوفقني لخدمة تراثنا البلاغي والنقدي والإسهام في إضاءته وتجديده، والله الموفق وهو الهادي إلى سواء السبيل.

الباحث

الدكتور

يحيى بن محمد عطيف

الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية العلوم الإنسانية ـ جامعة الملك خالد

التمهيد

المفهوم الحديث للخيال والصورة الاستعارية

١ ـ المفهوم الحديث للخيال:

وردت كلمة الخيال والتخييل عند بعض البلاغيين والنقاد العرب والقدماء في سياق حديثهم عن بعض موضوعات البلاغة ومباحثها، واستعملوا مصطلح التخييل للدلالة على مفاهيم ومعان متباينة.

فقد يُطلق على أنواع من التشبيهات والاستعارات(١)، وقد يأتي بمعنى التمثيل والتصوير(٢)، وقد يدل على ما هو نقيض العقلي والحقيقي(٣)، وقد يدل على التصور الذي تنشئه في نفس السامع عناصر الشعر، وحينئذ تتسع دائرته ليدل على كل الأدوات التعبيرية الشعرية(٤)،

وإذا كان بعض أسلافنا يغضون من شأن التخييل فيعدونه نقيض الحقيقة والعقل، وإذا كانوا يشترطون في صور البيان كالاستعارة المقاربة والملائمة بين المشبه والمشبه به، أو المستعار والمستعار منه(٥)، فهم في هذا يلتقون مع قدماء اليونان كأرسطو في نظرتهم إلى الخيال، وما ارتأوه من ضرورة وصاية العقل

(١) انظر: مفتاح العلوم: أبو يعقوب السكاكي، ١٧٨، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، ط/١، ١٣٥٦هـ ـ ١٩٣٧م، وبغية الإيضاح، عبدالمتعال الصعيدي، ١٦/٣، ١٥٤.

(٢) انظر: الكشاف، الزمخشري، ٣٧٥/٣، ٣٥٦، دار المعرفة، بيروت (د.ت).

(٣) انظر: أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، تح: محمد عبدالمنعم خفاجي، ١٤٧/٢، ١٤٨، مكتبة القاهرة، ط/٣، ١٣٩٩ ـ ١٩٧٩م.

(٤) انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب بن خوجة، ٨٩، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦م.

(٥) انظر: الموازنة بين شعر أبي تمام والنجدي، أبو الحسن الآمدي، تح: السيد أحمد صقر، ٢٥٠/١، دار المعارف، القاهرة، ط/٤، ١٩٩٢م.

عليه[١]. كما يلتقون عموماً مع المدرسة الكلاسيكية الأوربية التي ((نادت بالحقيقة وحدها وجعلتها مدار الأدب والفن، وتضاءلت في نظرها قيمة الخيال فاقتصرت منه على صور المجاز، ووصفه نقادها بأنه ملكة فوضوية لا تخضع لسلطان العقل... وأن إطلاق العنان لمثل هذه الملكة من شأنه أن يتيح للقوى الخفية الحبيسة في أعماق النفس الإنسانية أن تعمل عملها في غير ضابط فينتشر في نفس الإنسان العاقل كل ما ينافي العقل، ورأوا مدار القيمة في العمل الأدبي في معرفة أصول الصنعة الفنية وإجادتها ومراعاة تطبيقها بوعي كامل، فحظي الشكل بالعناية عند نقاد هذه المدرسة مما أدى إلى تقديره منفصلا عن المضمون))[٢].

بيد أن هذه النظرة الكلاسيكية إلى الأدب والخيال ((قد بدأت تتغير منذ أواخر القرن الثامن عشر الميلادي ومطلع القرن التاسع عشر، وذلك بعد أن تزايد الاهتمام بالعاطفة عند النقاد، وبعد أن أدركوا أهميتها في الشعر))[٣].

فقد ثار الرومانتيكيون على أصول الكلاسيكية وقواعدها فرأوا ((أن الأدب عامة والشعر خاصة ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلقا، وأداته ليست العقل ولا الملاحظة المباشرة بل الخيال المبتكر أو المؤلف بين العناصر المشتتة في الواقع الراهن، أو في ذكريات الماضي، بل وفي إرهاصات المستقبل وآماله...

---

(١) انظر: النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، ١١٧، ١٦٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.

(٢) قضايا النقد الأدبي المعاصر: د. محمد زكي العشماوي، ٤٦، ٤٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب ن الإسكندرية، ١٩٧٥م.

(٣) المرجع السابق: ٤٧.

))[1]. ولهذا حظي الخيال عندهم باهتمام كبير باعتباره لغة العاطفة ووسيلة تصويرها فصار عندهم ((وسيلة أساسية لإدراك الحقائق، فإذا كان النقاد الكلاسيكيون قد آمنوا بالعقل وجعلوه وسيلتهم في الوصول إلى الحقيقة، فقد أحل الرومانتيكيون الخيال محل العقل، واحتكموا إليه، وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة))[2].

ولذلك فقد شهد مفهوم الخيال تحولا كبيرا في العصر الحديث، واستقر مفهومه الحديث على أنه التفكير بالصور أو ((عملية توليد الصورة التي وظيفتها تصوير الحقائق النفسية والأدبية، ومما ساعد على هذا الاستقرار في النقد الغربي ــ كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال ــ توحد الأصل الاشتقاقي لكلمتي الخيال (Imagi Nation) والصورة (Image)[3].

ويعد " كولردج " الشاعر والناقد الإنجليزي (١٧٧٢ ــ ١٨٣٤م) من أبرز من بحث الخيال وأثره في اختراع الصور من الرومانتيكيين، وعرّفه بأنه ((تلك القوة التركيبية السحرية التي تكشف عن ذاتها في خلق التوازن أو التوافق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة...))[4] ، وهذا هو الخيال الثانوي الذي يقابل الأولي عنده؛ لأنه يحلل الأشياء أو يؤلف بينها أو يوحدها أو يتسامى بها ليخرج من ذلك كله بخلق جديد ومجاله الفن، ويسميه " كانت " الخيال الإنتاجي أو

(١) انظر: الأدب ومذاهبه: د. محمد مندور، ٦٩، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ت).

(٢) قضايا النقد الأدبي المعاصر: ٥٢.

(٣) انظر: النقد الأدبي الحديث: ١٦١.

(٤) مبادئ النقد الأدبي: ريتشاردز، ترجمة د. مصطفى بدوي، ٣١٢، المؤسسة المصرية العامة، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦٨م.

الجمالي[1]. ويختلف الخيال في نظر كولردج عن التوهم. فالوهم عنده قوة ذهنية تستدعي صورا كثيرة بينها نوع من الترابط ولكن على غير نسق ونظام، وهو بهذا يباين الخيال الذي هو نشاط عقلي روحي يعمل على جمع أشتات من الصور المستدعاة لغاية المشابهة أو المنافرة، لكنها تنتظم بتأثير قوته وقوة الانفعال داخل نسق متحد منسجم. وقد تعمل هاتان القوتان: الخيال والوهم معا؛ لأنهما غير متضادتين بل لا بد للخيال من مرحلة الوهم، فإذا كان الخيال هو القوة الموحدة المركبة، فإن الوهم هو القوة الآلية القادرة على الحشد والجمع[2].

وقد أورد " ريتشاردز"[3] لكلمة الخيال معاني أخرى إضافة إلى معناها الأهم السابق منها استخدام لغة المجاز، فيقال عن الناس الذين يستخدمون بطبعهم الاستعارة والتشبيه... إنهم تتوفر لديهم ملكة الخيال، ومنها الاختراع أو الجمع بين عناصر لا توجد رابطة بينها عادة، ويشير إلى علاقة الاستعارة بالخيال وأثرها ومنها أنها الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بوساطتها أشياء مختلفة لم توجد بينها رابطة أو علاقة من قبل لأجل التأثير في المواقف والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشئها الذهن فيها، وهذه

(١) انظر: النقد الأدبي الحديث: ص٤١٢، ٤١٣.

(٢) انظر: الصورة الفنية في النقد الشعري: ٨٠.

(٣) أحد أقطاب النقد الإنجليزي المعاصر، ولد عام ١٨٩٣م، ومن أهم مؤلفاته " مبادئ النقد الأدبي " الذي ظهر في طبعته الأولى عام ١٩٢٤م، وترجمه إلى العربية الدكتور مصطفى بدوي عام ١٩٦١م. ومنها " فلسفة البلاغة "، ترجمة: ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع (١٣، ١٤) ١٩٩١م.

العلاقات في الاستعارة ليست علاقات منطقية بقدر ما هي علاقات من صنع الخيال فالاستعارة لغة الانفعال وليست لغة الأفكار الخالصة[١].

هذا وقد حظيت أفكار كولردج في الخيال ومفهومه له باهتمام كبير في العصر الحديث واتفق أكثر الشرّاح والمفسرون لها على مفهومه للخيال بأنه ((قوة تحقيق التوازن بين كيفيات متناقضة بيد أنهم اختلفوا في طريقة بيان هذا التوازن اختلافا يرجع إلى نوع المذاهب الفلسفية والسيكولوجية التي يعتنقوها...))[٢].

وقد انحدرت هذه المفاهيم النقدية الأوروبية للخيال إلى ثقافتنا الأدبية العربية الحديثة، ودفعت همم الباحثين العرب فراحوا يناقشون الخيال بالفهم الجديد له لكنهم ظلوا يسيرون في حدوده المقررة في النقد الأوروبي[٣]. يقول الدكتور أحمد كمال زكي: ((لقد ناقش الخيال كل من العقاد والمازني وأحمد أمين وأحمد الشايب وغيرهم ولكن فهمهم لم يبتعد عن فهم الأوروبيين له أمثال " كولردج " و " وردزورث " (١٧٧٠ ــ ١٨٥٠م)، ولم يخرج تحديدهم له عن التحديدات الأوروبية كما أن تقسيمات هؤلاء هي تقسيمات أولئك نفسها))[٤]. ومهما يكن من شيء فإن مفهوم الخيال الذي يمكن استخلاصه من مجمل النظرات والمفاهيم السابقة هو عده ((قوة ذات نشاط ذهني توحد بين القلب والذهن، بين الوعي

(١) انظر: مبادئ النقد الأدبي: ٣٠٩ ــ ٣١١، وانظر: فن الاستعارة د. أحمد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية، ١٩٧٩م.

(٢) الصورة الفنية في النقد الشعري: ٢٩.

(٣) انظر: المرجع السابق: ٨٢.

(٤) النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته، د. أحمد كمال زكي، ٦١- ٦٣ ن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م.

واللاوعي تثار بحافز عميق، ويصحبها انفعال منظم، لتنتج صورا وأشكالا تعبر عن تجارب متجاذبة متنافرة لكنها منظمة منسجمة وتؤلف كلا موحدا))[1].

٢ ـ تطور المفهوم الاستعاري :

لقد كان لتطور مفاهيم الأدب والشعر وعناصره كالخيال والصورة الفنية أو الأدبية في أذهان المحدثين والمعاصرين وتصوراتهم لها ــ كان لذلك أثر في إقامة تصور جديد للصور البيانية الجزئية ومنها الصورة الاستعارية ومفهومها وقيمتها ووظيفتها ومقاييس جودتها، باعتبارها لونا من ألوان الخيال الإبداعي، ووسيلة من وسائل التصوير الفني.

وإذا كانت النظرة البلاغية والنقدية القديمة للصورة الاستعارية تربطها بالتشبيه وتعدها ضربا منه، وتغلب جانب العقل والحس، معتمدة على التناسب العقلي والتشابه الحسي الموضوعي الخارجي بين طرفي الصورة البيانية ومنها الصورة الاستعارية، وتنظر إلى الاستعارة بأنها عملية نقل للفظ أو لمعناه من أصل وضعه في اللغة إلى معنى آخر لم يوضع له، وتعدها وسيلة لإيضاح المعاني وشرحها أو إثباتها وتأكيدها والمبالغة فيها أو تحسينها وتزيينها، وتتحقق هذه الوظائف بمعايير ومقاييس منها قربها والمناسبة بين طرفيها[2] ــ إذا

---

(١) الصورة الفنية في النقد الشعري: ٨٢.

(٢) انظر: أسرار البلاغة: ١/١٢٣، ١٢٤، ودلائل الإعجاز:٣٣٥، وكتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح: د. مفيد قميحة، ٢٦٨، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/١، ١٤٠١هـ ــ ١٩٨١م، ١٢٣، ١٢٤، والنكت في إعجاز القرآن: أبو الحسن الرماني: ٧٩، ٨٥، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨م، والعمدة، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عبدالحميد، ١/٢٧٠، ٢/٥٥، مطبعة دار الجيل، بيروت، ط/٤، ١٩٧٢م،=

كان ذلك كذلك فإن الرؤية النقدية الحديثة للصورة الشعرية ومنها الصورة الاستعارية داخلية نفسية تتجاوز الشكل الخارجي والتشابه الحسي فتربطها بالشعور والمعنى النفسي، وتعدها أداة أساسية لنقل الأحاسيس والمشاعر والإيحاء بها، وتنظر إلى الاستعارة بأنها عملية تفاعل وتداخل بين طرفي الاستعارة ينتج عنهما معنى جديد أو دلالة جديدة ((فقد أصبح من المتعارف عليه في النقد الحديث القول بأن أرفع أشكال الاستعارة هي تلك التي يتبادل طرفاها التأثر والتأثير على نحو يفضي إلى تخلق معنى جديد ناتج عن العلاقة المتفاعلة بين الطرفين. ويعد هذا القول بمثابة نتيجة ترتبت على ما اقتضته النظرية الشعرية الحديثة من أن التفاعل والتداخل هو بمثابة الأشكال الأساسية للفعل الشعري ذاته...))[١].

فالصورة الاستعارية الأصلية في نظر المحدثين لا تعتد كثيراً بالوضوح والتمايز المنطقي، ولا تعتمد كثيرا على حدود التشابه الخارجي بقدر ما ترتكز على تفاعل الدلالات الذي هو انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات مع موضوعها[٢]. فالشاعر القديم حينما يقول عن ناقته[٣]:

= والموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: الآمدي، تح السيد أحمد صقر، ٢٥٠/١، دار المعارف، القاهرة، ط/٤، ١٩٩٢م، والوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي الجرجاني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ٤١، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة (د. ت).

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، ٢٤٧، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م .

(٢) انظر: المرجع نفسه، ٢٤٧.

(٣) ديوان شعر المثقب العبدي: تح: حسن كامل الصيرفي، ١٩٥، ١٩٨، معهد المخطوطات العربية، ١٩٧١م.

تقــول وقــد درأت لهــا وضــيني ** أهذا دينه أبـــدا ودينـــــــي

أكل الدهر حل وارتحـــــــــــال ** أمـــا يبقـــي علـــي ولا يقينـــي

فنحن أمام درجة من درجات تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها. فالــشاعر لا يسقط مشاعره على ناقته ويخلع عليها حزنه العميق من قدره فحسب، بل نحن أمام ذات تحاول أن تعي نفسها من خلال تأملها لموضوعها، وهو تأمل لا يحفظ للطرفين تمايزهما واستقلالهما، بل يداخل ويزاوج بينهما بطريقــة تنتهــي إلــى تعديل كلا الطرفين على السواء. مثل هذه الاستعارة لو صح أن نــدخل البيتــين ضمن ما يسمى الاستعارة المكنية– لا يمكن فهمهــا إلا بتقــدير تفاعــل الــذات الشاعرة مع العالم الخارجي، وقدرتها على تعديل علاقات هــذا العــالم وإعــادة تشكيلها))[1].

وإذا كانت الاستعارة الجمالية في نظر النقد الحديث وسيلة للتعبير عن العــالم الداخلي للشاعر، وعملية تفاعل بين طرفيها ينتج عنهما معنى جديد، فقد حظيــت فكرة التفاعل باهتمام بعض النقاد المحدثين، ومن أبــرزهم الناقــد الإنجليــزي " ريتشاردز " الذي يعتقد بوجود تفاعل مستمر بين اللغة والفكر أو اللفظ والمعنــى وأثره في خلق صورة فنية معينة، ويرفض الفصل بينهما، وما يترتب عليه مــن فصل بين المعاني الأصلية والمجازية مما ينتج عنه تحطــيم الحقيقــة الــشعرية والوظيفة الجمالية التي تمارسها الألفاظ والأفكار المتفاعلة[2]. وينطلق من هــذه الفكرة في معالجة مفهوم الاستعارة وتطويره.

---

(١) المرجع السابق: ٢٤٧، ٢٤٨.

(٢) انظر: مجلة عالم الفكر: ١٧٥، ١٧٦، المجلد (٣٧)، ع (٣)، ٢٠٠٩م.

فينتقد مفهوم أرسطو للاستعارة القائم على النقل[١]، ويرفض أن تكون الاستعارة مجرد استبدال أو نقل لشيء من مكان إلى مكان آخر أو زخرف أو قوة إضافية للغة دون أن تكون الشكل المكون الأساس لها[٢].

ومن خلال نقده الموجه لأرسطو والرافض لنظرته وتصوره للاستعارة يقيم لها تصورا مخالفا لما قبله. فيستثمر ((مصطلح النقل في تعريف الاستعارة بعد أن جرده من سذاجة التبادل اللفظي وضحالته وأكسبه عمق المعنى الشعوري عندما نظر إلى الاستعارة بوصفها نوعا من التفاعل بين المستعار منه والمستعار له. يقول ريتشاردز: عندما نستخدم الاستعارة في أبسط صورها فإنه يكون لدينا فكرتان عن شيئين مختلفين والفكرتان تتفاعلان معا وتدعمها كلمة مفردة أو عبارة يكون معناها محصلة هذا التفاعل))[٣]. فالاستعارة عنده ((ليست فقط تحويلا أو نقلا لفظيا لكلمات معينة، إنما هي كذلك تفاعل بين السياقات المختلفة))[٤]. وبعبارة أخرى هي ((نوع من المقارنة ولكنها مقارنة مبنية على التفاعل بعكس ما نجده من مفهوم المقارنة في البلاغة الكلاسيكية، فالمقارنة من وجهة نظرها قائمة على أوجه الشبه سواء كانت حسية أم معنوية، أم كانت نوعا من القياس، أي تشابها بين النسب، ولذلك يقول: ريتشاردز: إن المقارنة بوصفها

(١) انظر: فن الشعر لأرسطو، د. عبدالرحمن بدوي، ٥٨، النهضة المصرية، ١٩٥٣م.

(٢) انظر: فلسفة البلاغة: ٤٠، عن مجلة عالم الفكر، ١٩٠، المجلد (٣٧)، ع (٣)، ٢٠٠٩م.

(٣) فن الاستعارة: ١١٦، ١١٧، وانظر: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: الولى محمد، ٢٣٧، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط/١، ١٩٩٠م.

(٤) بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، ١٥، مطابع السياسة، الكويت، ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٢م.

تأكيدا على المشابهة هي الطابع العام في كتابات القرن الثامن عشر، وحيث كان المستعار له هو الجانب الأعظم أهمية في الاستعارة))[1].

ومن الأسس التي قامت عليها نظرية التفاعل في كتابه " فلسفة البلاغة " تآزر طرفي الاستعارة (الحامل والمحمول) في تكوين الاستعارة وتشكيلها وإيصال معنى محدد ورفض الفصل بينهما كما تذهب النظرية التقليدية، وذلك لإقامة علاقات جديدة بين الطرفين لا تنحصر في العلاقة التقليدية المألوفة لدى جل البلاغيين والمتمثلة في علاقة المشابهة بل تتعداها إلى الاختلاف والتباعد وإلى ضرورة الانتباه إلى الإحساس الذي يميز القول الإنساني[2].

وقد كان للرؤية الحديثة للاستعارة التي تقوم على التفاعل بين الدلالات تأثير في بعض الدراسات العربية النقدية الحديثة في نظرتها إلى مفهوم الصورة الاستعارية[3]، وفي تجاوز التعريف اللفظي للاستعارة السائد في التصور القديم .

يقول بعض الباحثين: ((إن هذا المنظور الدلالي الذي أدخله ريتشاردز إلى مفهوم الاستعارة قد لعب دورا هاما في تجاوز التعريف الاسمي الذي كان سائدا في البلاغة القديمة إلى ما يطلق عليه التعريف الواقعي الذي يعنى بشرح كيفية

---

(١) فن الاستعارة: ١١٧.

(٢) انظر: مجلة عالم الفكر: ١٩٢، ١٩٤، ٢٩١، المجلد (٣٧)، ع (٣)، ٢٠٠٩م.

(٣) انظر: نظرية المعنى في النقد العربي، ٨٤ وما بعدها، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١م، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ٢٤٧، وفلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد، ١٥٢، ١٥٣، منشأة المعارف، الإسكندرية، في البلاغة العربية، د. رجاء عيد، ٢٣٠، دار غريب للطباعة، نشر مكتبة الطليعة بأسيوط، التصوير الشعري، د. عدنان قاسم، ١٠٩، مكتبة الفلاح، الكويت، ط/١، ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م.

إنتاج الدلالة الاستعارية وتلقيها في الآن ذاته))[1]. وبناء على ما سبق يمكن القول إن لهذه النظرة الدلالية الحديثة للصورة الاستعارية القائمة على التفاعل، وعلى نقد النظرة القديمة للاستعارة القائمة على الاستبدال أو النقل ممثلة في المفهوم الأرسطي كما أسلفنا ــ لها جذورها في تراثنا البلاغي والنقدي عند بعض البلاغيين والنقاد القدماء كعبدالقاهر الجرجاني الذي رد في معظم أقواله في دلائل الإعجاز فكرة النقل السائدة في التعريف اللفظي للاستعارة لدى جمهور البلاغيين[2] الذين ذهبوا إلى أن الاستعارة مجاز لغوي أي أنها لفظ استعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة، فالتصرف فيها إنما هو في نقل اللفظ عن معناه الوضعي في اللغة إلى معنى آخر. وهذا المفهوم للاستعارة عند الجمهور يلتقي مع المفهوم الأرسطي الذي رده " ريتشاردز " كما أشرنا، وذهب عبدالقاهر إلى أن الاستعارة من قبل المجاز العقلي أي بمعنى أنها تصرف في أمر عقلي أو معنوي لا لغوي فهي ادعاء معنى الاسم للشيء وليست نقلا له ((لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالا عما وضع له، بل مقرا عليه))[3]. ومعنى الادعاء أن المشبه والمشبه به فردان من أفراد جنس واحد. فالاستعارة مبنية على المبالغة. وأن يدعى ــ مثلا ــ في الرجل أنه ليس برجل ولكنه أسد في الحقيقة. وتبع عبدالقادر بعض البلاغيين كالرازي الذي نفى أن تكون الاستعارة صفة للفظ، والسكاكي الذي قام تعريفه لها على فكرة الادعاء

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص: ١٥١.

(٢) انظر: النكت في إعجاز القرآن، الرماني، ٧٩، والوساطة: ٤١، وكتاب الصناعتين: ٢٩٥.

(٣) انظر: دلائل الإعجاز: ٢٣٥، ٢٣٦.

[1]، ووتأسيسا على ذلك ينبغي ((أن نفهم ــ كما يقول الدكتور الصاوي ــ الاستعارة على أنها مبنية على الادعاء لا النقل وما يستتبع ذلك الادعاء من تفاعل على نحو ما أبان " ريتشاردز "... ومصطلح الادعاء... عند عبدالقاهر مصطلح يتناسب وطبيعة الاستعارة من حيث إنها عمل فني مبني على الخيال... ويتفق مع ما تستلزمه الاستعارة من قدرة على رؤية حقائق الأشياء التي تدل عليها الألفاظ...)) [2].

هذا وقد أشار بعض أسلافنا من البلاغيين والنقاد إلى أفكار أخرى ــ فضلا على فكرة الادعاء وما يتصل بها من ربط الاستعارة بالمعنى ــ تتفق مع بعض عناصر النظرية التفاعلية كقضية الاستعارة التخييلية وعلاقتها بالمكنية[3]، واستعمال بعض المفاهيم الإجرائية كالاستعارة المرشحة والمطلقة والمجردة وما تقتضيه من نظرة كلية إلى التركيب تتجاوز بؤرة الاستعارة إلى الإطار المحيط بها[4].

(١) انظر: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، الرازي، تح: د. بكري شيخ أمين، ٢٣٣ وما بعدها ؛ ومفتاح العلوم: ١٧٤.

(٢) فن الاستعارة: ١١٩، ١٢٠.

(٣) انظر: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ١٥٠ وما بعدها..

(٤) انظر: المرجع نفسه، ١٥٤ وما بعدها.

قيمة الصورة الاستعارية في النقد الحديث

المبحث الأول ـ وظائف الصورة الاستعارية:

ونتيجة لتطور مفهوم الصورة الاستعارية عند النقاد المحدثين تطورت وظائفها ومقاييس جودتها، فكان للمفهوم الحديث للخيال ووظائفه أثر في نظرة المحدثين إلى الصورة الأدبية والبيانية ومنها الصورة الاستعارية ووظيفتها ومقاييس جودتها. فقد أولاها نقاد الرومانتيكية وشعراؤها اهتماما كبيرا، فاعتبروها لب القصيدة واشترطوا عضويتها، وألا تقف عند حدود التشابه الحسي بين الأشياء دون النفاد إلى جوهرها، وربطوها بمفهومهم للشعر الذي هو فيض العاطفة والشعور[1]. ولذلك لا يكفي لتحقق الصورة الشعرية ــ عندهم ــ كما يقول دي لويس ــ أن تكون الكلمة أو العبارة مرتبط بصفة حسية، لأن الصحفي وكاتب الإعلانات كثيرا ما ينشئان صورا حسية بهذا المعنى، لكنها لا تعد صورا شعرية لخلوها من العاطفة والإحساس. وقد قال كولردج في هذا: ((إن الصور مهما تكن جميلة، لا تميز الشاعر في ذاتها، ولا تصبح دلائل على العبقرية الأصيلة إلا بقدر ما يسيطر عليها من شعور قوي، أو ما يبعثه ذلك الشعور من صور وأفكار مترابطة))[2].

وقد تأثر نقدنا العربي الحديث بالنظرة الرومانتيكية الأوروبية للخيال، وما ينتج من صور أدبية ووظيفتها ومقاييس جودتها، فكان منطلق بعض الأدباء والنقاد العرب المحدثين كالأستاذ العقاد وغيره، في دراسة الصورة ومنها الصورة التشبيهية والاستعارية، فلم ينظروا إلى الشعر على أنه صناعة أو مهارة لفظية شكلية بل نظروا إليه من حيث هو قيم شعورية وقيم تعبيرية تمتزج

(١) انظر: النقد الأدبي الحديث: ٤١١، ٤١٤، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٤.

(٢) انظر: التعبير البياني، ١٤٦.

امتزاجا كاملا يؤدي إلى خلق كل فني متكامل[١]. ولذلك عنوا بالصورة الشعرية وعدوها عنصرا أصيلا في البناء الشعري. يقول العقاد: ((الصور الخيالية والمعاني الذهنية هي الأصل في جمال الأساليب في الآداب والفنون))[٢]. واهتموا بالصور الجزئية ومنها الصورة الاستعارية، وعدوها الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة، ولبنة أساسية في البنية الشعرية لا تكتمل بدونها، فهي لغة الانفعال والدافع الأساسي له[٣].

هذا وقيمة الصورة الاستعارية في النقد الحديث تتمثل في أداء وظائفها، وتحقق مقاييس جودتها وجمالها، وقبل الحديث عن مقاييسها أتناول وظائفها.

• تذكر الدراسات النقدية والبلاغية الحديثة للصورة الاستعارية وظائف متعددة منها ما تلتقي فيه مع البلاغة العربية، ومنها وظائف جديدة اقتضاها تطور مفهوم الأدب وعناصره كالخيال والصورة، ومنها ما يأتي:

• الإيضاح: وممن أشار إلى هذه الوظيفة للاستعارة من النقاد المحدثين "ريتشاردز" الذي يعدها في مقدمة ما يمكن أن تؤديه الصورة الاستعارية للأسلوب. يقول: ((فقد تكون وظيفة الاستعارة التوضيح أو التبيين أي قد تقدم مثلا محسوسا لعلاقة كان لا بد من وضعها في لغة مجردة لولا هذه الاستعارة،

---

(١) انظر: الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر، د. عدنان حسين قاسم، ٢٥٩، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط/١، ١٩٨١م.

(٢) مراجعات في الآداب والفنون: عباس العقاد، ٩٩، المطبعة العصرية.

(٣) انظر: الاستعارة: جون مدلتون مري، ترجمة عبدالوهاب المسيري، مجلة المجلة، ٤٢، ٤٤، ع (١٧٢)، ابريل ١٩٧١م، وفن الاستعارة ٢٦٠، والنقد المنهجي عند العرب: د. محمد مندور، ٥١، مطبعة النهضة، القاهرة، ١٩٧٢م، والصورة الأدبية: د. مصطفى ناصف، ١٢٤، والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٢٩٧.

وهذا هو الاستخدام العلمي أو النثري الشائع للاستعارة، وهو استخدام نادر في لغة الانفعال والشعر. ويكاد يكون قول " شيلي ": ((الحياة مثل قبة زجاجية متعددة الألوان هو المثل الوحيد الذي يطرأ للذهن لهذا النوع من المجاز، ولكن الإيضاح في معظم الحالات ليس إلا مجرد ادعاء، وليست الاستعارة إلا وسيلة للتعبير عن موقف المتكلم من الموضوع الذي يتحدث عنه أو من الجمهور الذي يتحدث إليه، فمثلا يقول جيبون: ((إن الحرية التي في كتاباتي قد أثارت ضدي قبيلة لا تعرف الرحمة ولكن كنت في مأمن من لدغاتهم وسرعان ما تعودت نفسي على طنين زنابيرهم))[١].

فالناقد يشير في هذا النص إلى نوعين من الوضوح: الأول الوضوح العقلي الذي هو من خصائص الأسلوب العلمي أو النثري، كالمثال الأول " الحياة مثل قبة زجاجية ". والثاني الوضوح الفني الذي يخاطب الشعور والإحساس لدى المتلقي للأثر الفني وهو من خصائص لغة الأدب كالمثال الثاني ((فالتعبير باللدغات وطنين الزنابير عن رد الفعل لدى الخصوم يبين إلى أي مدى يتلون الخصوم في عيني جيبون تبعا لقدرهم لديه))[٢]. وفي هذه الوظيفة للصورة الاستعارية يلتقي النقد الحديث مع البلاغة العربية التي تعد الوضوح وظيفة أساسية للاستعارة، وتجعل وضوح الدلالة محور علم البيان وهدفه[٣]، وتجدر الإشارة إلى أن النوع الثاني من الوضوح الذي أشار إليه المحدثون الذي ينأى

(١) مبادئ النقد الأدبي: ٢٠٩، ٣١٠، ٣١١.

(٢) فن الاستعارة: ٣٢٤.

(٣) انظر: النكت في إعجاز القرآن: ٧٩، ومفتاح العلوم: ٧٧.

عن الابتذال كما ينأى عن التعمية والتعقيد هو المراد في فن البلاغة عند أسلافنا من البلاغيين والنقاد [1].

• ومن وظائف الاستعارة في النقد الحديث الإيجاز: فريتشاردز يرى أن الاستعارة ((وسيلة عظمى يجمع الذهن بوساطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشئها الذهن فيها، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيدا وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة إلا في حالات قليلة جدا))[2]. فالعلاقة بين طرفي الاستعارة ليست علاقة تشابه فقط بل علاقة اختلاف أيضا كما أشرنا، ومعنى ذلك ــ كما يقول الدكتور أحمد الصاوي ــ: أن الاستعارة تختصر المسافات فيما بين المعاني، وتجمع ما ليس بينه رابطة من قبل لإدراك أوجه المجانسة بين الأشياء المختلفة هذه بما يركز معنى خاصا له تأثيره الحاد والقوي، وهذا ما يفسر قول ريتشاردز: ((إن الخيال لا يظهر في شيء بقدر ما يظهر في إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة منتظمة))[3].

ويلتقي النقد الحديث في هذه الوظيفة مع البلاغة العربية التي تعد من وظائف الصورة الاستعارية وخصائصها ((التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها، أنها

(١) انظر: البيان والتبيين، الجاحظ، تح: عبدالسلام هارون، ١٣٦/١، ١٤٤، ط/٤، بيروت، ١٩٤٨م، ومقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، د. حامد الربيعي، ٣٥٠، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، مكة المكرمة، ط/١، ١٤١٦هـ ــ ١٩٩٦م.

(٢) مبادئ النقد الأدبي: ٣١٠.

(٣) فن الاستعارة: ٢٣٣.

تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر))[١].

• ومن وظائف الصورة الاستعارية وخصائصها التي يعنى بها النقد الحديث قدرتها على الإيحاء والإيماء واعتمادها على التلميح بدل التصريح. والإيحاء هو ((تلك الطاقة المعنوية المتولدة من البنية الفنية للصورة الشعرية الجزئية في إطارها الكلي، وتعمل على توسيع رقعة الظلال التي تسبح فيها المعاني التي يريد الشاعر تصويرها أو بثها... وتنطوي الصورة الاستعارية الجيدة على إشارات تخلق عالما مجازيا خياليا إيحائيا، ومن هنا تنبع قيمة كل قصيدة من طاقتها الإيحائية...))[٢].

ولا شك في أن الإيحاء وثيق الصلة بالصورة الاستعارية الجيدة، وهو عنصر ضروري لإيصال التجارب منظمة هادفة. وقد ألح "آبركرومبي" على أنه لا بد لفن الأدب أن يصبح إلى درجة كبيرة مجرد إيحاء، وأن أسمى ما يصل إليه فن الأدب، هو أن يجعل الإيحاء اللفظي من القوة والسيطرة وبعد المدى والحيوية والرقة بمكان عظيم))[٣].

وقد أشار عبدالقاهر الجرجاني إلى هذه الطاقة الإيحائية للاستعارة وما تثيره من ظلال إيحائية [٤].وتزداد الصورة الاستعارية إيحاء إذا ارتقت إلى مشارف

---

(١) أسرار البلاغة: ١٣٧/١.

(٢) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: ٢٢٥.

(٣) قواعد النقد الأدبي: آسل أبركرومبي، ترجمة محمد عوض محمد، ٣٧، ٣٨، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٦م، وانظر: المرجع السابق: ٢٢٦.

(٤) انظر: أسرار البلاغة، ١٣٧/١.

الرمز أو امتزجت به، وتعاضدت معه لتصنع تأثيرها الفني والنفسي، ومنه قول الحطيئة من رائيته التي يستعطف فيها عمر بن الخطاب (ﷺ) ليطلق سراحه[1]:

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ * زغب الحواصل لا ماء ولا شجر

ألقيت كاسبهم في قعر مظلمة * فاغفر عليك سلام الله يا عمر

أنت الإمام الذي من بعد صاحبه * ألقى إليك مقاليد النهى البشر

فاستعار لضعف أولاده لفظة " الأفراخ "، وهي صورة موحية تثير في النفس الرأفة والرحمة، جعلت عمر يلتفت إليه عندما وصل إليها، وبعدها خلى سبيله[2].

• ومن أهم وظائف الصورة الاستعارية في النقد الحديث التشخيص، وهو من أهم وسائل التصوير الفني لنقل التجارب والانفعالات، ويشير الأستاذ العقاد إلى أن ملكة التشخيص لدى الأديب ((تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا، أو من دقة الشعور حينا آخر، فالشعور الواسع، هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها، لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامسة

(١) ديوان الحطيئة بشرح ابن السكيت والسكري، تح: فهمان أمين طه، ٢٠٨، مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٨م.

(٢) انظر: فن الاستعارة: ٤٧٢، والاستعارة في النقد الأدبي الحديث: ٢٢٧.

ولامسة فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء، وتوقظه تلك اليقظة، وهي هامدة جامدة خلو من الإرادة))[1].

والتشخيص في نظر الدكتور إحسان عباس جدة في الصورة الاستعارية، يقول في سياق حديثه عن موقف الآمدي من التشخيص في استعارات أبي تمام: ((ولست بسبيل الدفاع عن استعارات أبي تمام، ولكني أقول إن تعقب الآمدي لهذه الاستعارات، قد أصاب الطريقة الشعرية نفسها، وإذا كان النقد ذا أثر في تربية الذوق، فإن نقد الآمدي وأشباهه قد حال دون تكثير الطبقة التي تتذوق الجدة في الاستعارة، وتقبل على ما يكمن في طبيعة الخيال الخلاق من إبراز الحياة في صور جديدة...))[2].

هذا وقد اختلف نقادنا القدماء في التشخيص أو الاستعارات المبنية عليه، فرفضها أكثرهم كالآمدي والقاضي الجرجاني، وارتضاها بعضهم كعبدالقاهر الجرجاني الذي أشار إلى هذه الوظيفة الجمالية، وما تحققه الصورة الاستعارية من التشخيص والتجسيد للمعنويات ومن بث الحركة والحياة والنطق في الجماد[3]. ومن أمثلته قول الشاعر:

إذا هم ألقى بين عينيه عزمه ** ونكب عن ذكر العواقب جانبا

(١) ابن الرومي: عباس محمود العقاد، ٢٥٥، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: د. إحسان عباس، ١٧٠، دار الثقافة، بيروت، ط/٢، ١٣٩٨هـ ـ ١٩٧٨م.

(٣) انظر: أسرار البلاغة، ١٣٧/١.

ورأى أن التأثير فيها نابع من أن الشاعر ((أراك العزم واقعاً بين العينين، وفتح إلى مكان المعقول من قلبك بابا من العين)) [١].

• وانطلاقا من الرؤية الحديثة للصورة الاستعارية التي تعدها ((تصورا جديدا للأشياء تكتسب فيه وجودا جديدا غير وجودها في الواقع))[٢] يعد نقادنا المعاصرون من أهم وظائف الصورة الاستعارية أن تعبر عن المراد، وتثير الإحساس المطلوب بشكل أعمق وأشد تأثيرا، وليس بالضرورة أن تقوم على التشابه العقلي الواضح بين المستعار منه والمستعار له[٣]. فشوقي في قوله في مطلع همزيته:

ولد الهدى فالكائنات ضياء ** وفم الزمان تبسم وثناء

أراد أن يجسد الفرحة الكبرى التي عمت الكون ساعة ميلاد الرسول محمد (ﷺ) ، فتصوره إنسانا قد ملأت الفرحة جوانحه، وبدت على فمه ابتسامة حلوة، وحديثا عذبا، يفيض بالثناء على الوليد الذي أشرقت الدنيا بمولده.

ــ والصورة الاستعارية الجمالية أو الانفعالية بمفهومها الحديث لم تعد زخرفة أو حلية أو وسيلة للإيضاح والاختصار، وإنما هي نشاط فكري ينظم التجربة وينسق أجزاءها بواسطة خيال دؤوب يعمل على إعادة تشكيل جزئيات الواقع حيث تذوب عناصرها لتظهر في صورة جديدة تتضح من خلالها الرؤية الفنية

(١) المصدر نفسه: ٢٤٤/١.

(٢) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: د. عبدالقاهر القط، ٤٦١، دار النهضة العربية، بيروت، ط/٢، ١٤٠١هـ ــ ١٩٨١م.

(٣) انظر: التعبير البياني، د. شفيع السيد، ١١١، دار الفكر العربي، القاهرة، ط/٢، ١٤٠٢هـ ــ ١٩٨٢م.

الخاصة للأشياء والمعاناة الانفعالية لصاحبها، وبعبارة أخرى تكون صورة لمشاعر صاحبها تجاه الأشياء وموقفه نحوها(١). وهي ثمرة لتمازج وتزاوج الفكر والانفعال، وعن طريق تمازجهما تولد الصورة الخيالية التي يتآزر في تكوينها معطيات المادة المحسوسة حين تذوب أجزاؤها المحددة لحظة تداخلها وتمازجها في الانفعال حيث يعيد الخيال احتضانها وإعطاءها وجودا جديدا متميزا، ومن ذلك قول الشاعر:

كنت في برج من النور على ** قمة شاهقة تغزو السحابا

وأنا منك فراش ذائب ** في لجين من رقيق الضوء ذابا

آب من رحلته محترقا ** وهو لا يألوك حبا وعتابا

فالحدود المادية لأجزاء الصورة تلبست وتخلقت في بناء يتنافس فيه الخيال مع الواقع حيث تنمحي الحدود العقلية للأجزاء، ولا يبقى إلا هذا البناء الفني الجديد: لا تنظر فيه إلى لبناته الأولى: البرج ــ القمة ــ الفراش ــ اللجين، بل تدرك الصورة كأنها انبثاق جديد يطل بك على بكارة الأشياء(٢).

ذلك إجمال للتصور الحديث للصورة الاستعارية ووظائفها، وهو يختلف عن التصور القديم للاستعارة اختلافا كبيرا اقتضاه اختلاف النظرة إلى الأدب وعناصره، فإذا كانت الاستعارة في التصور القديم عملية نقل وترتبط بالتشبيه ارتباطا وثيقا، فإن الاستعارة في مفهومها الحديث عملية تفاعل وتداخل بين

(١) انظر: الصورة الأدبية: ١٤٤، وانظر: في البلاغة العربية: ٢٠٠، ٢٣٠، ٢٣١.
(٢) انظر: المرجع نفسه: ٢٤٣، ٢٤٤.

طرفي الاستعارة يتجاوز حدود المشابهة الموضوعية، وإذا كان القدماء يحرصون في دراسة الصورة الاستعارية وسائر صور علم البيان على التشابه والتناسب الموضوعي بين طرفي الاستعارة حرصاً على وضوح الفكرة وجلاء المعنى ومراعاة للذوق اللغوي العام، وصونا للغة من الفساد والاختلاط، وتحقيقا لصفة الاعتدال التي هي أساس نظريتهم الفنية الجمالية كما نص على ذلك بعضهم بقوله: ((وعلة كل مقبول الاعتدال كما أن علة كل قبيح منفيٍّ الاضطراب، والنفس تسكن إلى ما وافق هواها، وتقلق بما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها...)) [1] ــ إذا كان ذلك كذلك فإن الرؤية النقدية الحديثة للصورة ومنها الصورة الاستعارية تتجاوز ذلك، وتراه غير ضروري، وتعنى بالعلاقات النفسية الوجدانية، وتطلق للخيال العنان، وتعد الغموض قيمة جمالية، وهي بذلك تتجاوز أفق عمود الشعر العربي الذي يحرص على ملائمة المستعار له للمستعار منه، وهذا الاختلاف بين التصورين القديم والحديث سببه نظرة كل فريق إلى كل من العقل والخيال، فالقدماء يحترمون العقل، ويجعلونه مسيطرا على الخيال في الفن، والمحدثون يطلقون للخيال العنان، ويحررونه من سيطرة العقل.

(١) عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي، تح: عباس عبدالستار، ٢١، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/١، ١٤٠٢هـ ــ ١٩٨٢م.

المبحث الثاني ـ مقاييس جودة الصورة الاستعارية :

وكما تطورت وظائف الصورة الاستعارية تطورت مقاييس جمالها وبلاغتها. فلجودة الصورة الاستعارية في النقد الحديث مقاييس جمالية بها تؤدي وظيفتها وتحقق غايتها تتجاوز أهم مقاييسها البلاغية والنقدية القديمة، ويمكن إجمالها فيما يأتي:

١ ـ المقياس النفسي:

نظراً لاهتمام النقد الأدبي الحديث بالجانب النفسي في الأدب وصوره الشعرية، لاهتمامه بصدق الكاتب وأصالته في تعبيره ربط النقاد العرب المحدثون الصورة البيانية الجزئية ومنها الصورة الاستعارية بالشعور والفكرة في الموقف فقرروا أنه ((على الرغم من أن صور الشعر وظيفتها التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية، ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية، فإنه لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرها دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته، وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطا بذلك الشعور كانت أقوى صدقا وأعلى فنا...))[١]. وعدوا من عوامل ضعف الصورة الاستعارية وسائر الصور البيانية ((أن يقف بها الشاعر عند حدود الحس مما تسميه البلاغة العربية الجامع في كل دون نظر إلى ربط هذا التشابه الحسي بجوهر الشعور والفكرة))[٢].

---

(١) النقد الأدبي الحديث: ٤٤٤.

(٢) المرجع نفسه: ٤٤٥.

فالمقياس الحديث لجودة الصورة الاستعارية وسائر الصور البيانية عدها وسيلة فنية جوهرية للتعبير عن العالم الداخلي للشاعر أو أثر المستعار له في النفس والإيحاء به تتجاوز الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء لتصور ما وراءها من المعاني النفسية الوجدانية، فالجامع بين طرفي الصورة الاستعارية ينبغي أن يكون جامعا نفسيا يقوم على وحدة الشعور بين الطرفين، لأنه دليل الأصالة والصدق الشعوري. وهذا المقياس ــ كما يقول ــ الدكتور محمد غنيمي هلال ((مما يسلم به النقد الحديث في جميع مذاهبه))[1]، ويعده عاملا من عوامل قوة الصورة وسموها وأصالتها. وقد أشار إليه ريتشاردز في سياق حديثه عن الاستعارة الانفعالية التي تعبر عن انفعال الشاعر وتوصله إلى القارئ كما سيأتي. ويعد الأستاذ العقاد من أوائل من أرسى هذا المقياس النفسي لجودة الصورة البيانية في النقد العربي الحديث. فلما كان الشعر في نظر الديوانيين تعبيرا عن وجدان الشاعر فقد ربطوا بين الصور الشعرية وبين إحساس الشاعر، فذهب العقاد إلى أن ((كل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونفيض عليه من خيالنا ونتخيله بوعينا، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر، وموضوع للشعر لأنه حياة وموضوع للحياة. وأن التصور لهو خير معوان للإحساس، وشاحذ للرغبة أو النفور، فإن الأم التي تنظر إلى طفلها الوليد، ثم تقضي عشرين سنة وهي تتصوره عريسا سعيدا، لا تفرح به يوم عرسه كما تفرح بتصوره والرجاء في بقائه، طوال تلك السنين، فإنما من نسيج التصور تخلق الحلل النفسية التي تضفيها على أماني الغيب ومشاهد العيان))[2]. ويتبنى العقاد هذا المقياس الجديد لوظيفة الصورة، ويجعل منه أحد الأسلحة التي هاجم

(١) المرجع السابق: ٢٤٦.

(٢) ابن الرومي: ٢٥٢.

بها شعر شوقي في الديوان[١]. وإذا كان الأستاذ العقاد قد ركّز على الصورة التشبيهية الصريحة في توظيف هذا المقياس[٢]، فإن الأستاذ المازني ينطلق من التفريق بين المجاز اللفظي والمجاز الشعري، موضحا أن ((المجاز اللفظي هو وحده الذي يمكن أن يفسر على أساس التشابه الظاهري بين المنقول منه والمنقول إليه، على حين أن المجاز الشعري قد يقوم على أساس التشابه الداخلي، أي تشابه في الوقع النفسي بين المنقول منه والمنقول إليه، وبذلك مس المازني من بعيد الأساس الفلسفي لمذهب الرمزية في التعبير وهو المذهب الذي يقوم على إمكان تبادل عوالم المحسوسات المختلفة للألفاظ الخاصة بكل منها على أساس وحدة الأثر النفسي...))[٣]. ووقف الأستاذ عبدالرحمن شكري الموقف نفسه من الصورة الشعرية ووظيفتها، فرأى أن التشبيه ويشمل الاستعارة ليس هدفا في ذاته ((وإنما يطلب لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان، وكلما كان الموصوف ألصق بالنفس وأقرب للعقل كان حقيقا بالوصف، وهكذا يتضح فساد مذهب من يريد وصف الأشياء المادية، لأنها مما ترى، لا لسبب آخر، وهذا الوصف خليق بأن يسمي الوصف الميكانيكي، إذ أن وصف الأشياء ليس بشعر إذا لم يكن مقرونا بعواطف الإنسان وخواطره

(١) انظر: الديوان في الأدب والنقد: عباس محمود العقاد، وعبدالقادر المازني، ٢٠، ٢١، دار الشعب، القاهرة، ط/٤، ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٧م، وانظر: النقد الأدبي الحديث: ٤٤٥، والنقد والنقاد المعاصرون، د. محمد مندور، ٦٨، مطبعة النهضة، القاهرة، ١٩٧٢م، والتعبير البياني: ١٤٦.

(٢) انظر: الديوان في الأدب والنقد: ٢٠، ٢١.

(٣) النقد والنقاد المعاصرون: ١٨٦.

وذكرياته وأمانيه وصلات نفسه...))[1]. ويرى أن ذوق المتأخرين قد فسد لأنهم إذا ((تغزلوا جعلوا حبيبهم مصنوعا من قمر وغصن وتل وعين من عيون البقر ولؤلؤ وبرد وعنب ونرجس... ويمثل لذلك بقول الوأواء الدمشقي:

فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت ** وردا وعضت على العناب بالبرد

وعنده أن ((الشاعر الذي يرمي بالتشبيهات على صحيفته من غير حساب، مثل الرسام الذي تغره مظاهر الألوان فيملأ بها رسمه من غير حساب))[2].

ولم ينحصر هذا المقياس النقدي عند من أشرت إليهم من الديوانيين من ذوي الاتجاه الرومانسي بل نجده عند بعض النقاد المحافظين كالأستاذ الرافعي، ويبدو ذلك في مفهومه للشعر، وفي وظيفة الخيال الشعري وفي بعض تطبيقاته، ومنها قول امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله ** عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له لما تمطى بصلبه ** وأردف أعجاز ونآء بكلكل

ألا ايها الليل الطويل ألا انجل ** بصبح وما إلا صباح منك بأمثل

فقد استحسن نقادنا القدماء الاستعارات في هذه الأبيات، وعدوها قريبة سائغة مقبولة[3]. وينظر إليها الأستاذ الرافعي من خلال المقياس النفسي، فيعد

(١) مقدمة ديوان شكري، جـ٥/٣٦٣ وما بعدها، نقلا عن الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر: ٢٦٤.

(٢) المرجع نفسه: ٢٦٤.

(٣) انظر: الوساطة، ٤٣١، ٤٣٢، ودلائل الإعجاز: ٦٢، ٦٣.

الاستعارات في البيتين الأول والثاني أشهر الاستعارات التي اتفقت للشاعر، ويستهجن الصورة الاستعارية في البيت الأول " أرخى سدوله " لأن الجامع بين طرفيها حسي، ويستحسن الاستعارة في البيت الثاني لأن الجامع بين طرفيها نفسي. يقول: ((أما الأول فإن تشبيه الليل بموج البحر تشبيه لا أحسن منه، مما يجيش فيه من الظنون ويتقلب من الخواطر، ثم هو مرمى البصر من سريرة الكون، فذلك شبه اتساع البحر وغوره بالنسبة لما يدرك النظر منه، غير أن قوله " أرخى سدوله " ذهب بذلك الحسن كله، إذ أفاد أن الغرض من التشبيه غرض محسوس، وهو أدنى أنواعه، لأن إرخاء السدول إنما يدل على السكون والحجاب، لا أكثر من ذلك، والكلمة استعارة لظلام الليل، فصارت لفظة الموج لا معنى لها إلا إقامة الوزن، وهي التي كانت عمود الحسن في التشبيه. وأما البيت الثاني فقد أجمعوا على أنه في وصف طول الليل ولست اراه كذلك، وإلا فلو تمطى كلب ما زاد في وصف طوله على هذه الألفاظ، وإنما أراد الشاعر ثقل الليل وفتوره، وأنه كلما هم أن يتجلى سقط كما يفعل الذي يتمطى ثم يردف أعجازه ثم ينوء بكلكه، فالوصف حقيقة ممثلة وتصوير ناطق، وعلى ذلك المعنى تكون الاستعارة أبلغ ما يمكن أن يقع له في هذا الموضع))[1].

وتشيع هذه الرؤية النفسية للصورة الشعرية الاستعارية القائمة على التقاط وحدة الأثر النفسي، وتمثل تيارا نقديا سار فيه كثير من النقاد المحدثين، وأساتذة الأدب في الجامعات من أمثال الأساتذة عز الدين إسماعيل وغنيمي هلال ومصطفى ناصف وصدروا عنه في دراستهم للصورة الشعرية وفي تقويم

(١) تاريخ آداب العرب: مصطفى صادق الرافعي، ٢٠٣/٣، ٢٠٤، نشر دار الكتاب العربي، بيروت، ط/٢، ١٣٩٤هـ ـ ١٩٧٤م .

التراث العربي في مجال الصورة التشبيهية والاستعارية[1]، ((ويجمع جل الدارسين والكاتبين لوظيفة الصورة الشعرية عند الرومانسيين في مصر أنهم تأثروا بالتفكير النقدي عند أصحاب الاتجاه الرومانسي في الغرب))[2].

هذا وإذا كان النقاد المحدثون قد عنوا بهذا المقياس النفسي والتزموه في تقويم الصورة الشعرية والاستعارية، فإن له جذورا في التفكير البلاغي والنقدي عند بعض القدماء كعبدالقاهر الجرجاني الذي تجاوز في التشبيه والاستعارة حدود الشكل الخارجي المحسوس في تصوير العلاقة بين المشبه والمشبه به والمستعار والمستعار منه فجعل الشعور النفسي أساسا للصلة بين الطرفين كما في تحليله للصورة الاستعارية في قول الحكيم بن قنبر:

ولولا اعتصامي بالمنى كلما بدا ** لي اليأس منها لم يقم بالهوى صبري

ولولا انتظاري كل يوم جداغد ** لراح بنعشي الدافنون إلى قبري

وقد رابني وهن المنى وانقباضها ** وبسط جديد اليأس كفيه في صدري

يقول: ((ليس المعنى على أنه استعار لفظ الكفين لشيء، ولكن على أنه أراد أن يصف اليأس بأنه قد غلب على نفسه، وتمكن في صدره، ولما أراد ذلك وصفه بما يصفون به الرجل، بفضل القدرة على الشيء، وبأنه متمكن منه، وأنه يفعل فيه كل ما يريد، كقولهم قد بسط يديه في المال، ينفقه ويصنع فيه ما

(١) انظر: الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر: ٢٧٨ وما بعدها.
(٢) المرجع السابق: ٢٦٥.

يشاء... فليس لك إلا أن تقول: إنه لما أراد ذلك، جعل لليأس كفين، واستعارهما له، فأما أن توقع الاستعارة فيه على اللفظ فمما لا يخفى استحالته على عاقل))[1].

فالشاعر يصور إحساسه باليأس إحساسا ملأ أقطار نفسه، فجسده فجعل له كفين، وعبدالقاهر يدرك عمق هذه الصورة الاستعارية، وفي تذوقه لها يتجاوز المظهر إلى الجوهر، فالصلة بين طرفيها ((لا تقوم على المدركات الحسية، ولكنها تقوم على الإحساس النفسي))[2].

وعلى الرغم من ذلك فإن القدماء من البلاغيين والنقاد لم ينصوا في تنظيراتهم على هذا المقياس النفسي كما نجد في النقد الحديث، ولم يتخذوا من ذلك مبدءا يلتزمونه في نقد الصورة الاستعارية.

هذا وانطلاقا من المقياس النفسي للصورة الاستعارية يفرق النقاد المحدثون بين نوعين رئيسيين من الاستعارة[3]:

١- **اللغوية أو الدلالية:** وهي التي تقوم على المشابهة الخارجية بين الأشياء، دون أن يكون وراء ذلك غرض فني. وتكون للتبيين أو توضيح معنى شيء من الأشياء أو هيكله أو حجمه، من مثل: عنق الزجاجة، رجل الطاولة، ساق الشجرة، بطن الوادي.

---

(١) دلائل الإعجاز: ٣٥٥، ٣٥٦، وانظر: أسرار البلاغة: ١٥٩/١.

(٢) الأصول التراثية في نقد الشعر العربي في مصر: ٢٦٩.

(٣) انظر: مبادئ النقد الأدبي: ٤١٠، والتصوير الشعري:د. عدنان حسين قاسم، ١١٦ ــ ١٢٢، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ط/١، ١٤٠٨هـ ــ ١٩٨٨م.

٢- **الاستعارة الجمالية أو الانفعالية:** وهي التي تعبر عن انفعال الشاعر وتقوم على أساس وحدة الأثر النفسي. يقول ريتشاردز موضحا الفرق بين النوعين: ((إن الاستعارة نوع من التغير أو التحول الذي تنتقل به إحدى الكلمات من الاستعمال العادي المألوف لها إلى استعمال آخر جديد، وفي الاستعارة التي توصل معنى نثريا، فإن انتقال الكلمة يكون محكوما ومبررا بنوع من القياس أو التشابه بين الشيء الذي تستعمل له الكلمة في العادة، وبين الشيء الجديد الذي تنقل إليه الكلمة، وأما في الاستعارة الانفعالية، فإن أساس التحول أو الانتقال هو نوع من التشابه بين المشاعر التي يثيرها الموقف الجديد وبين المشاعر التي يثيرها الموقف العادي الذي كانت تستعمل الكلمة له))[١].

وهذا التقسيم للاستعارة قوي الشبه بتقسيمها عند عبدالقاهر إلى مفيدة وغير مفيدة، وقد أشار الدكتور الرباعي إلى هذه الصلة فذكر أن غير المفيدة تقابل الاستعارة اللغوية عند ريتشاردز، والمفيدة تقابل الاستعارة الجمالية عنده غير أن عبدالقاهر ــ كما يقول ــ لم يستطع تماما ربط هذه الوظيفة ذات الفائدة بالتجربة الإنسانية الشاملة[٢].

٢ـ عضوية الصورة الاستعارية وتناسقها:

يعد مقياس الوحدة العضوية من أهم مقاييس نقد الشعر في النقد الأدبي الحديث، فقد دعا النقاد المحدثون إلى أن تكون الصورة الشعرية متماسكة

(١) فن الاستعارة: ٣٤٤ وانظر: التصوير الشعري: ١٢٢.

(٢) انظر: الصورة الفنية في النقد الشعري: ٤٨.

الأجزاء مترابطة الصور، متسقة الشعور، بحيث يصبح كل جزء منها بمثابة عضو حي في بنيتها الفنية[١].

وانطلاقا من هذا المقياس عدوا من معايير جودة الصورة الاستعارية وسائر الصور الجزئية عضويتها في التجربة الشعرية ((ويقتضي ذلك أن تؤدي كل صورة وظيفتها في داخل التجربة الشعرية التي هي الصورة الكلية، وذلك بأن تكون الصورة الجزئية مسايرة للفكرة العامة أو الشعور العام في القصيدة، وأن تشارك في الحركة العامة للقصيدة حتى تبلغ الذروة في النماء...))[٢].

وهذا المطلب الحديث للصورة الجزئية ومنها الصورة الاستعارية اقتضته دعوة النقاد المحدثين إلى الوحدة العضوية في القصيدة منذ الرومانتكيين، ويستلزم هذا المقياس تناسق الصور وتآلفها وعدم اضطرابها ((ويكون اضطراب الصورة الشعرية إذا تنافت أجزاؤها في داخلها، أو تنافرت مع الفكرة العامة أو الشعور السائد في التجربة نفسها))[٣].

ويذكر الدكتور محمد غنيمي هلال أمثلة لاضطراب الصورة التشبيهية والاستعارية في الشعر القديم والحديث منها قول الشاعرة العراقية: " نازك الملائكة " في قصيدتها " الراقصة المذبوحة " التي تخاطب فيها الجزائر المجاهدة الجريحة:

---

(١) انظر: النقد الأدبي الحديث: ٢٩٤، والنقد الأدبي بين القدامى والمحدثين: ٢٩٨، والأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر: ١٩٩.

(٢) النقد الأدبي الحديث: ٤٤٧.

(٣) المرجع نفسه: ٤٤٧.

ارقصي مذبوحة القلب وغنـــــي ** واضحكي فالجرح رقــص وابتــسام

اسألي الموتى الضحايا أن يناموا ** وارقصي أنــت وغنــي واطمئنـــــي

فكيف تتلاءم رقصة المذبوح مع الضحك والغناء والاطمئنان))[1].

وممن عني بهذا المقياس من نقادنا المحدثين الدكتور عز الدين إسماعيل. ففي سياق حديثه عن الصورة الشعرية القديمة والحديثة في كتابــه " الأدب وفنونــه" يشير إلى أن أبرز صفات الصورة في الشعر الحديث الحيوية، وذلك راجع إلــى أنها تتكون تكونا عضويا وليست مجرد حشد مرصوص من العناصــر الجامــدة))[2]، وفي سياق حديثه عن الصورة الشعرية الحديثة في كتابه " التفسير النفسي للأدب " ينطلق في حديثه من الفكرة القائلة ((إن الصورة كشف نفــسي لــشيء جديد بمساعدة شيء آخر، وأن المهم هو هذا الكــشف لا المزيــد مــن معرفــة المعروف))[3]. ولذلك يؤكد هذا المقياس في سياق تحليله لقصائد مــن الــشعر الحديث، فيذهب إلى أنه ينبغي تمثل الصورة الجزئية في وحــدة شــاملة تــربط بينها، ((فكثيرا ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غيــر مثيــرة أو مــؤثرة بذاتها، لكننا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكليــة نستكــشف مــن خلالها الأعاجيب... فمن طبيعة الصورة أن تكون بحيــث تتجــاوب أصــداؤها (سواء أقامت على تشبيه أم استعارة أم رمز أم على مزيج منها) في كل مكــان من القصيدة، فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعــة الــصورة الأخــرى

(١) المرجع السابق: ٤٤٩، وانظر: التعبير البياني: ١٥٨.

(٢) الأدب وفنونه: د. عز الدين إســماعيل، ١٤٣، دار الفكــر العربــي، القــاهرة، ط/٧، ١٩٧٨م.

(٣) التفسير النفسي للأدب: د. عز الدين إسماعيل، ٩٦، دار العودة، بيروت، ١٩٦٢م.

المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التساند الحيوية والخصب))[١].

هذا ولمقياس الوحدة جذور في النقد العربي القديم عند بعض القدماء كابن طباطبا العلوي (٣٢٢هـ) الذي تنبه إلى فكرة الوحدة في القصيدة[٢]، والحاتمي (٣٨٨هـ) الذي نبه إلى أن القصيدة بنية عضوية تتلاحم أجزاؤها حتى كأنها بيت واحد أو فكرة واحدة[٣]، وعبدالقاهر الذي يشير إلى معنى الوحدة العضوية وقوة ارتباط القصيدة في قوله: ((... ولكن البيت إذا قطع عن القطعة كان كالكعاب تفرد عن الأتراب، فيظهر فيها ذل الاغتراب، والجوهرة الثمينة مع أخواتها في العقد أبهى في العين، وأملأ بالزين، منها إذا أفردت عن النظائر، وبدت فذة للناظر))[٤]. وأشار ابن رشيق إلى اضطراب الصورة التشبيهية بتباين الشعور بين طرفيها في قول الشاعر يصف روضا:

كأن شقائق النعمان فيه ** دماء قد رويـن من الدماء

فذهب إلى استهجانه، لأن فيه ((بشاعة ذكر الدماء، ولو قال من العصفر مثلا أو ما شاكله لكان أوقع في النفس وأقرب إلى الأنس))[٥]. وعلى الرغم من

(١) المرجع نفسه: ٩٨، ١٠٠.

(٢) انظر: عيار الشعر: ١٢٩.

(٣) انظر: العمدة: ١١٧/٢، والبلاغة تطور وتاريخ: د. شوقي ضيف، ١٥١، دار المعارف، مصر، ط/٥، (د.ت).

(٤) أسرار البلاغة: ٧٢/٢، وانظر: الأصول التراثية في نقد الشعر المعاصر في مصر: ٢١٩ وما بعدها.

(٥) العمدة: ٣٠٠/١.

معرفة القدماء لفكرة الوحدة العضوية والموضوعية فإنهم لم ينصوا في تنظيراتهم على عضوية الصورة الجزئية والاستعارية كما نجد في النقد الحديث، ولم يتخذوا من ذلك مبدءا نقديا يلتزمونه في نقد الأدب وتقويم الصور الفنية.

وهكذا تتغير مقاييس جودة الصورة عند النقاد المحدثين، فتتجاوز النظرة الجزئية فتقوّم من خلال وحدة الأثر النفسي بين طرفي الصورة الاستعارية، ومن خلال تلاحمها العضوي مع أجزاء النص، فتكون الإيحاءات الصادرة عن الصور الجزئية متجانسة متناسقة صادرة عن روح واحدة وشعور نفسي متكامل.

نماذج تطبيقية:

وفيما يأتي أورد نماذج إضافة إلى الأمثلة السابقة؛ لنؤكد من خلال تحليلها أهمية المقاييس النقدية الحديثة لجودة الصورة الاستعارية وبلاغتها وجدارتها باهتمام الدرس البلاغي المعاصر.

• فإذا كانت قيمة الصورة الاستعارية في الرؤية النقدية الحديثة تتمثل في تجسيد الحقائق النفسية والذهنية باكتشاف علاقات بين أطراف الصور الاستعارية تتجاوز التشابه الحسي إلى تشابه نفسي شعوري وإن تباعدت أطرافها وعناصرها، وفي تلاحمها وتناسقها، فمن نماذجه الشعرية الحديثة قول إبراهيم ناجي مشخصاً بيت أحبابه المهجور[1]:

موطن الحسن ثوى فيه السأم ** وسرت أنفاسه في جـــوّه

(١) ديوان إبراهيم ناجي، وراء الغمام، ١٤، ١٥، دار العودة ن بيروت، ١٩٨٠م.

وأنـــاخ الليـــل فيـــه وجثـــــم ** وجرت أشباحه فـــي بهـــــــوه

والبلى أبصرته رأي العيـــــان ** ويـــــداه تنـــــسجان العنكبـــوت

صحت يا ويحك تبدو فـــي مكـــان ** كـــل شـــيء فيـــه حـــيٌّ لا يمـــوت

كل شيء من ســـرور وحـــــزن ** والليـــالي مـــن بهـــيج وشـــجى

وأنـــا أســـمع أقـــدام الـــزمن ** وخطـــى الوحـــدة فـــوق الـــدرج

ففي هذه الأبيات ترى صوراً تتباعد أطرافها وعناصرها في الحس... ولكـــن الشاعر استطاع بخيال الناقد أن يقرب بينها، وأن يكتشف علاقاتها الكامنة التـــي تتجاوز الحواس، فيجمع بين السأم وبين حركـــة الثـــواء والإقامـــة المحـــسوسة الملموسة، ثم بينه وبين الأنفاس التي هي من خواص الكائنات الحيـــة ــ وعـــن طريق هذا التقريب يشخص هذا السأم في صورة كائن حي يكاد يلمحه القـــاريء بحواسه، ويفعل نحو ذلك بالليل، فيقرب بينه وبين حركة الجثوم فيجسده، ويجعل له أشباحا تجري في أبهاء البيت المهجور، وهكذا يمضي الشاعر على هذا النحو يجسد كل المعاني والمشاعر والخواطر المجردة التي يحسها في صـــورة حيـــة مشخصة، مما يعطي إحساسا عميقا لدى المتلقي بمدى قوة إحساس الشاعر بهذه المشاعر والأحاسيس حتى يكاد يلمسها بيديه. ويحس بأنفاسها تلفح وجهه، وهكذا يصبح البيت المهجور بفضل هذا التشخيص مسرحا عجيبا تجوس في أنحائه كل معاني الوحشة والخراب، فالسأم ثاو فيه يتردد صوت أنفاسه في أجوائه، والليـــل منيخ جاثم ــ بكل ما يوحي به الفعلان " أناخ وجثم " من رسوخ ثقيل، وأشـــباحه تعبث طليقة في الأبهاء، والبلى ذاته يتجسد حقيقة شاخصة أليمة، بحيث نكاد نراه

بأعيننا مع الشاعر ويداه تنسجان الخيوط العنكبوتية، والزمن أيضا نكاد نسمع مع الشاعر وقع أقدامه الثقيلة في الممرات، والوحشة خطاها الثقيلة تدب فوق السلم، فواضح أن هذه الصور في مجملها لا تقوم على التشابه بين طرفيها أو أطرافها، وحتى ما قام فيها على أساس هذه العلاقة فإن الصلات بين طرفيها لا تقف عند مجرد التشابه الحسي الملموس، وإنما تتجاوزه إلى العلاقات الدقيقة: العميقة المتمثلة في تشابه الوقع النفسي والشعوري للطرفين المتشابهين(١)، وواضح تآلف الصور الاستعارية الجزئية وتلاحمها العضوي وتناسقها في إيحاءاتها بمعاني الوحشة والخراب.

• وإذا كان من مقاييس جودة الصورة الاستعارية في النقد الحديث عضويتها في التجربة الشعرية، فإن من عيوبها تنافر أجزائها في داخلها وذلك بأن تعطي بعض الصور إيحاء مناقضا لإيحاء بقية الصور في القصيدة، أو أن تعبر عن فكرة أو إحساس يتنافر مع المسار الشعوري والفكري العام في القصيدة أو في جزء من أجزائها، ومنه قول أبي تمام(٢):

والحرب تركب رأسها في مشهد ** عدل السفيه به بألف حليم

في ساعة لو أن لقمانا بها ** وهو الحكيم لكان غير حكيم

جثمت طيور الموت في أوكارها ** فتركن طير العقل غير جثوم

---

(١) انظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة:د. علي عشري زايد، ٧٨ ــ ٨٠،مكتبة الشباب، القاهرة، ١٤١٧هـ ــ ١٩٩٧م.

(٢) ديوان أبي تمام: شرح وتعليق: د. شاهين عطية، ٢٧٢، دار صعب، بيروت، والموازنة: ٢٤٤/١.

يصور شدة الحرب واشتعالها والفرسان في حومتها يتواثبون من سرعة الطعن والضرب، وقد أبدع في البيتين الأولين، وفي البيت الثالث استعار الطيور ((لأسباب الموت ودواعيه لأنها تتواثب وتملأ الأفق كما يكون من الطير ومثلها رياح الموت، ولكنه لما وصف هذه الطيور بالجثوم في الأوكار أحسسنا أن الصورة هنا تصطدم بالسياق وتشذ عنه شذوذا بينا، لأن الموقف موقف فزع والحرب غائرة، ولأن توصف طيور الموت في هذه الحال بالتخطف والحركة الطائشة أولى من أن توصف بالجثوم في أوكارها، وإنما يكون ذلك في حال الدعة والسلم))[1].

ــ ومن نماذج تناسق الصور الاستعارية الجزئية وتلاحمها العضوي مع أجزاء اللوحة العامة والصورة المركبة التي ترسمها قول عبدالرحمن العشماوي[2]:

الليل يغلق باب قريتنا

ويطرد من وراء التل آثار النهار

الليل يرسم لوحة سوداء مظلمة الإطار

الليل.. هذا المارد الجبار

يقتحم الديار

الليل سجن

لو درى قومي بمعنى الليل في زمن الحصار

لو أدركوا معناه حين يزور قريتنا الجريحة

بعد قصف وانفجار

---

(١) التصوير البياني: ٣٦٤، ٣٦٥.

(٢) ديوان: يا ساكنة القلب، ٧٨، ٧٩، ط/١، الرياض، مكتبة العبيكان، ١٤٢٣هـ ــ ٢٠٠٢م.

لو أدركوا معناه حين أتى

وكف الموت ترسم بالدماء على بساط الأرض

خارطة رهيبة

لو أدركوا معناه حين أتى

وقريتنا تشيّع تحت قصف النار

راحلة حبيبة

الليل.. لا..

لا تسألوني عنه حين أتى كئيب الوجه

في وقت المصيبة

لا تسألوني عنه

لكن عن أحبتنا الذين مضوا

على درب الشهادة.

تأتي هذه السطور الشعرية في سياق الصورة الكلية أو اللوحة العامة التي يرسمها الشاعر لـ " ابتسام حبش " التي اغتالها العدو الصهيوني، والشاعر في هذا النص يصور ((الكآبة ممثلة في الليل الذي غشى " كفر حارث " بعد اغتيال " ابتسام "، وهو إذ نقل تلك الصورة الجزئية اعتمد على تكرار كلمة الليل... وهذا الليل المكرر كناية معهودة عن الحزن عند الشعراء))[1].

والنص يرسم مشهدا لهذا النوع من الليل يتألف من صور جزئية متجانسة متآلفة في إيحاءاتها الكئيبة كالتشخيص أو الاستعارات المبنية عليه في " الليل

(١) شعر التفعيلة في السعودية: د. عبدالرحمن المحسني، ٢٩٧، نادي أبها الأدبي، ط/١، ١٤٢٩هـ ـ ٢٠٠٨م.

يغلق...، الليل يرسم لوحة سوداء...، الليل يقتحم الديار، الليل يزور قريتنا الجريحة...، الليل كئيب الوجه " والتشبيه في " الليل سجن " والتمثيل في " وكف الموت ترسم بالدماء على بساط الأرض... "، واستطاع الشاعر بصوره الجزئية المتلاحمة أن يرسم صورة مركبة لهذا الليل الخاص الكئيب، فكل صورة من هذه الصور المفردة تتآزر وتتناسق في إيحائها بالحزن مع المسار الشعوري العام في النص.

الخاتمة

وبعد فلعل فيما أسلفت ما يكشف عن قيمة الصورة الاستعارية في النقد الحديث، ومنه يمكن أن أسجل النتائج الآتية:

١ ــ حظي الخيال منذ الرومانتيكيين باهتمام كبير بوصفه لغة العاطفة، وجعلوه وسيلة للوصول إلى الحقيقة، وشهد مفهوم الخيال تحولاً كبيرا، واستقر على أنه التفكير بالصور، وعملية توليد الصورة التي وظيفتها تصوير الحقائق النفسية والأدبية، أو قوة تحقيق التوازن بين كيفيات متناقضة.

٢ ــ كان لتغير مفاهيم الأدب والشعر وعناصره كالخيال والصورة عند المحدثين أثر في إقامة تصور جديد للصورة الفنية ومنها الصورة الاستعارية ووظائفها ومقاييس جمالها بوصفها لونا من ألوان الخيال الإبداعي ووسيلة من وسائل التصوير الفني.

٣ ــ ينظر النقد الحديث إلى الاستعارة نظرة نفسية داخلية تتجاوز التشابه الحسي الخارجي، فيعدها أداة لنقل الأحاسيس والمشاعر والإيحاء بها، وعملية تفاعل حيوي بين طرفيها داخل النص ينتج عنه معنى جديد ودلالة جديدة. وهذه النظرة مترتبة على ما اقتضته النظرية الشعرية الحديثة من أن التفاعل والتداخل هو بمثابة الأشكال الأساسية للفعل الشعري.

٤ ــ بتطور مفهوم الصورة الاستعارية في النقد الحديث تطورت وظائفها ومقاييس جودتها، فتجاوزت وظائفها القديمة كالوضوح والمبالغة والتحسين إلى التباعد والاختلاف والغموض وإثارة أحاسيس انفعالية تقيم

وشائج متبادلة بين الشاعر والمتلقي، وتكون صورة صادقة لمشاعر صاحبها تجاه الأشياء وموقفه منها، وعلى الرغم من ذلك يلتقي بعض النقاد المحدثين كرتشاردز مع البلاغيين والنقاد القدماء في بعض وظائف الصورة الاستعارية كالوضوح الفني والإيجاز أو التكثيف والإيحاء والتشخيص، خلافا لبعض نقادنا المعاصرين الذين ينفون أن يكون الوضوح غاية الصورة الاستعارية. والوضوح في نظري قيمة لا تحسن مطلقاً ولا تقبح مطلقا، بل ترتبط بالمواقف والمقامات، فإذا اقتضى المقام الوضوح حسن وإلا استهجن على أن يكون الوضوح فنيا والغموض كذلك.

٥ ــ تجاوزت الصورة الاستعارية في النقد الحديث مقاييسها البلاغية والنقدية القديمة كالقرب والمناسبة والتشابه الخارجي لتصور ما وراءه من المعاني النفسية والوجدانية بأن يكون الجامع بين طرفي الصورة نفسيا يقوم على وحدة الشعور بينهما، لأنه دليل الأصالة والصدق الشعوري، وتجاوزت أيضاً النظرة الجزئية القديمة إلى تلاحمها العضوي وتناسقها وارتباطها بالنسق العام للصورة الكلية العامة، بأن تكون الإيحاءات الصادرة عنها متجانسة متناسقة صادرة عن روح واحدة وشعور نفسي متكامل. وعلى الرغم من إشارات بعض قدمائنا إلى هذه المقاييس والمعايير الحديثة فإنهم لم يتخذوا منها مبدءاً نقديا يلتزمونه في نقد الصور البيانية والاستعارية.

٦ ــ تختلف الرؤية النقدية الحديثة لمفهوم الصورة الاستعارية وبعض وظائفها ومقاييسها عن النظرة البلاغية والنقدية القديمة اختلافا كبيرا اقتضاه اختلاف النظرة إلى الأدب وعناصره كالخيال، فالقدماء يغلبون

جانب العقل، والمحدثون يغلبون جانب النفس، والقدماء يحرصون على التناسب الموضوعي بين طرفي أو عنصري الصورة الاستعارية حرصا على وضوح الفكرة وجلاء المعنى ومراعاة للذوق اللغوي العام، وصونا للغة من الفساد، والرؤية النقدية الحديثة تتجاوز ذلك وتعنى بالعلاقات النفسية، وتطلق للخيال العنان، وتعد الغموض قيمة جمالية وهي بذلك تتجاوز أفق عمود الشعر العربي الذي يحرص على ملائمة المستعار له للمستعار منه.

٧ ــ إن الشطط في الخيال الذي لا يبنى على أرض الواقع الفني، ولا يسير في ضوء التجربة الشعورية، ويتجاوز أفق الوضوح الفني أو الغموض الفني محكوم عليه بالإخفاق، كما أن سجن الخيال في دوائر المنطق العقلي مردود مستهجن، وعندي أن الفيصل في الحكم على الصور الاستعارية بالجودة أو الرداءة هو الذوق المهذب الذي رضع لبان العربية في أبلغ صورها قديما وحديثا. هذا والله أعلم، وصلى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

مصادر البحث ومراجعه

١ ــ ابن الرومي: عباس محمد العقاد، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٢هـ ــ ١٩٨٢م.

٢ ــ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: د. عبدالقادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ط/٢، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.

٣ ــ الأدب وفنونه: د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط/٧، ١٩٧٨م.

٤ ــ الأدب ومذاهبه: د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ت).

٥ ــ الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: د. يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط/١، ١٩٩٧م.

٦ ــ أسرار البلاغة: عبدالقاهر الجرجاني، تح: محمد عبدالمنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط/٣، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.

٧ ــ الأسس الجمالية في النقد العربي: د. عبدالعزيز إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط/١، ١٩٥٥م

٨ ــ الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر: د. عدنان حسين قاسم، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط/١، ١٩٨١م.

٩ ــ بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح: عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة الآداب ومطبعتها، القاهرة، ط/٦ (د.ت).

١٠ ــ البلاغة تطور وتاريخ: د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط/٥ (د.ت).

١١ ــ بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، مطابع السياسة، الكويت، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م.

١٢ ــ البيان والتبيين: أبو عثمان الجاحظ، تح: عبدالسلام هارون، ط/٤، بيروت، ١٩٤٨م.

١٣ ــ تاريخ آداب العرب: مصطفى صادق الرافعي، نشر دار الكتاب العربي، بيروت، ط/٢، ١٣٩٤هـ/١٩٧٤م.

١٤ ــ تاريخ النقد الأدبي عند العرب: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط/٢، ١٣٠٨هـ/١٩٧٨م.

١٥ ــ التصوير البياني: د. محمد محمد أبو موسى، مطابع الشروق، بيروت، ط/١، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م.

١٦ ــ التصوير الشعري: د. عدنان حسين قاسم، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ط/١، ١٤٠٨هـ ــ ١٩٨٨م.

١٧ ــ التعبير البياني: د. شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط/٢، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

١٨ ــ التفسير النفسي للأدب: د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ١٩٦٣م.

١٩ ــ دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، تصحيح وتعليق: محمد عبده ومحمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م.

٢٠ ــ ديوان إبراهيم ناجي (وراء الغمام)، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠م.

٢١ ــ ديوان أبي تمام: شرح وتعليق: د. شاهين عطية، دار صعب، بيروت، طه، مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٨م.

٢٢ ــ ديوان الحطيئة بشرح ابن السكيت والسكري، تح: فهمان أمين طه، مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٨م.

٢٣ ــ ديوان شعر المثقب العبدي، تح: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، ١٩٧١م.

٢٤ ــ الديوان في الأدب والنقد: عباس محمود العقاد، وعبدالقادر المازني، دار الشعب، القاهرة، ط/٤، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م.

٢٥ ــ ديوان يا ساكنة القلب: د. عبدالرحمن العشماوي، الرياض، مكتبة العبيكان، ١٤٢٣هـ /٢٠٠٣م.

٢٦ ــ شعر التفعيلة في السعودية: د. عبدالرحمن بن حسن المحسني، نادي أبها الأدبي، ط/١، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م.

٢٧ ــ الصورة الأدبية: د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت (د.ت).

٢٨ ــ الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: الولي محمد، نشر المركز العربي، بيروت، ط/١، ١٩٩٠م.

٢٩ ــ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: د. جابر أحمد عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م.

٣٠ ــ الصورة الفنية في النقد الشعري: د. عبدالقادر الرباعي، دار العلوم للطباعة والنشر ن الرياض، ط/١، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م.

٣١ ــ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عبدالحميد، مطبعة دار الجيل، بيروت، ط/٤، ١٩٧٢م.

٣٢ ــ عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د. علي عشري زايد، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م.

٣٣ ــ عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي، تح: عباس عبدالستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/١، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.

٣٤ ــ فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية.

٣٥ ــ فن الاستعارة: د. أحمد عبدالسيد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، ١٩٩٠م.

٣٦ ــ في البلاغة العربية: د. رجاء عيد، دار غريب للطباعة، القاهرة، نشر مكتبة الطليعة بأسيوط (د. ت).

٣٧ ــ قضايا النقد الأدبي المعاصر: د. محمد زكي العشماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٥م.

٣٨ ــ قواعد النقد الأدبي: آسل أبركرومبي، ترجمة: محمد عوض محمد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٦م.

٣٩ ــ كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، تح: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية ن بيروت، ط/١، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.

٤٠ ــ الكشاف: جار الله الزمخشري، دار المعرفة، بيروت (د.ت).

٤١ ــ مبادئ النقد الأدبي: ريتساردز، ترجمة: د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦١م.

٤٢ ــ مراجعات في الآداب والفنون: عباس العقاد، المطبعة العصرية.

٤٣ ــ مفتاح العلوم: أبو يعقوب السكاكي، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، ط/١، ١٣٥٦هـ/١٩٣٧م.

٤٤ ــ مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء: د. حامد صالح الربيعي، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، مكة المكرمة، ط/١، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م.

٤٥ ــ منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.

٤٦ ــ الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: أبو الحسن الآمدي، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط/٤، ١٩٩٢م.

٤٧ ــ نظرية المعنى في النقد العربي: د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م.

٤٨ ــ النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين: د. العربي حسن درويش، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة (د.ت).

٤٩ ــ النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.

٥٠ ــ النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته: د. أحمد كمال زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م.

٥١ ــ النقد المنهجي عند العرب: د. محمد مندور، مطبعة النهضة، القاهرة، ١٩٧٢م.

٥٢ ــ النقد والنقاد المعاصرون: د. محمد مندور، مطبعة النهضة، القاهرة ن (د.ت).

٥٣ ــ النكت في إعجاز القرآن: الرماني ــ ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ١٩٩٨م.

٥٤ ــ الوساطة بين المتنبي وخصومه: علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة (د.ت).

٥٥ ــ الدوريات:

(أ) مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد (٣٧)، ع(٣)، يناير مارس ٢٠٠٩م، "البلاغة والاستعارة من خلال كتاب فلسفة البلاغة لريتشارد " د. سعاد أنقار.

(ب) مجلة المجلة المصرية، ع(١٧٣)، أبريل ١٩٧١م، " الاستعارة: جون مدلتون مري، ترجمة: عبدالوهاب المسيري ".

فهرس المحتويات

الموضـــوع	الصفحة
المقدمة: أهمية الموضوع والدوافع إلى اختياره، أهدافه، منهجه.	٣٢٣
التمهيد: المفهوم الحديث للخيال والصورة الاستعارية.	٣٢٧
ــ المفهوم الحديث للخيال.	٣٢٩
ــ تطور المفهوم الاستعاري.	٣٣٤
قيمة الصورة الاستعارية في النقد الحديث.	٣٤١
المبحث الأول ــ وظائف الصورة الاستعارية.	٣٤٣
المبحث الثاني ــ مقاييس جودة الصورة الاستعارية.	٣٥٣
١ ــ المقياس النفسي.	٣٥٣
٢ ــ عضوية الصورة الاستعارية وتناسقها.	٣٦٠
ــ نماذج تطبيقية.	٣٦٤
الخاتمة.	٣٧٠
فهرس المصادر والمراجع.	٣٧٣
فهرس المحتويات.	٣٧٩