مميّزات الصورة الشعرية في فكر المذاهب الأدبية
- دراسة وصفية تحليلية -

د. عبد القادر علي زروقي
مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية
وحدة ورقلة (الجزائر)
aalizerroukiabdelkader@yahoo.fr

الكلمات المفاتيح:
الصورة، المذاهب الأدبية، الكلاسيكية، الرومانسية، الرمزية، السريالية.

ملخّص البحث:

تعد المذاهب الأدبية من أهم التيارات الفكرية العالمية التي أنتجها الفكر الإنساني، والتي مست جميع الفنون والآداب العالمية وأثّرت فيها، وهذا من خلال الأفكار والرؤى التي كانت تطرحها من مرحلة لأخرى ومن مذهب لآخر، ولا يزال هذا الموضوع يثير اهتمام الأوساط الأدبية في مختلف أنحاء العالم، فهي مازالت حاضرة تشع بأفكارها وتصوّراتها على صعيد واسع من النتاج الأدبي العالمي، وفي رحاب هذا المقال سنتعرض لدراسة الصورة الشعرية في فكر المذاهب الأدبية لاسيما الرئيسة منها: الكلاسيكي، والرومانسي، والرمزي، والسريالي، لنكشف أهم خصائصها الفنية والجمالية في مجالات الإبداع.

Abstract :

One of the most important literary doctrines are global intellectual currents produced by human thought, which affected all the world of Arts and letters, influenced by the ideas and visions that were raised from one stage to another and of the doctrine, and is still the subject of literary circles in different interest Around the world, they still radiate their ideas and perceptions of the wide world, and literary productions in this article we're going to study the poetic image in the thought of moral doctrines, particularly President: Classic, romantic and Symbolist and surrealist, to reveal the most important technical characteristics Aesthetic creativity.

key words:
Image, literary persuasions, classical, romantic, symbolism, surrealism.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقدمة:

تعدّ الصورة في القصيدة الحديثة من الرّكائز الأساسية لمعنى الحداثة، وركيزة من ركائز الجمال في الشعر، لما لها من دور في عملية بناء النص الشعري وتأويلاته، فهي إحدى البنيات الإبداعية، والطاقات الجمالية في عملية الخلق الشعري، وهي روح الشعر وأنفاسه المتلاحقة التي يبوح بها الشاعر من خلال النص المُعنى به، وفي كل الفترات التي ازدهر فيها الشعر، ازدهرت الصورة، والتي شاخ فيها الشعر وشحب شاخت الصورة وشحبت[1].

وكلمة الصورة كقوّة غامضة، وهي مازالت من أكثر المصطلحات غموضًا بل تضليلًا أيضًا، ويرجع السبب في هذا لغموضها من حيث علاقتها بالمدركات الحسيّة من ناحية، والفكر الذي استدعاها وأثارها من ناحية أخرى، ناهيك عن اختلاف المذاهب الأدبية في موقفها منها وتفسيرها لها، ونظرتها إلى قيمتها في الصياغة الشعرية[2] - وهذا ما سنراه فيما بعد عند حديثنا عن الصورة والمذاهب الأدبية- ومع ذلك فإنّ الصورة ثابتة في كلّ القصائد، وكل قصيدة بحدّ ذاتها صورة، فالاتّجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغيّر كما يتغيّر نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغيّر بدون إدراك، ولكن الصّورة باقية كمبدأ للحياة في القصيدة، وكعنوان رئيسي لمجد الشاعر[3]، وسيظل الاهتمام بها قائماً ما دام هناك شعراء مبدعون، ونقاد يحاولون تحليل وإدراك ما أبدعوه، والحكم عليه "بحيث أصبح من الممكن القول بأنّه لا يوجد باحث يتصدّى لدرس الشعر ونقده، والمقارنة بين شاعر وآخر، أو تناول شعر حقبة زمنية، دون أن تكون الصورة أساسه في هذا العمل، وجوهر بحثه، في تقييم موهبة الشاعر، وكشف أصالته، وإلقاء الضوء على الفترة المعيشة مع هذا الشعر"[4].

1- مفهوم الصورة الشعرية لغةً واصطلاحًا:

مفهوم الصورة الشعرية في المناهج النقدية الحديثة فيه من الاختلاف بقدر ما فيه من الاتّفاق، لأنّ قضية الصورة الشعرية من أشدّ القضايا خطورة في النقد الحديث، ولعل مردّ خطورتها أنّها ترتبط بنظرة الإنسان إلى الكون، لأنّها تحمل في حناياها حقائق شعرية تنأى بها عن الزخرف الشعري وعن صندوق الأصباغ وعن البلاغة[5]. لذا فهي تعد سمة بارزة من سمات العمل الأدبي وأحد المكوّنات الأساسية لبناء القصيدة الشعرية، إذ هي جوهر الإبداع ومحطّ التذوّق والتّأثير، لاسيما وأنّ الاتجاه إلى دراسة الصورة الشعرية يعني الاتجاه إلى روح الشعر[6].

أ- في الأصل اللغوي:

تعرّف الصورة (Image) في قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية على أنّها " خيال الشيء في الذهن والعقل، وصورة الشيء ماهيته المجرّدة"[7]، ويرى جون مدلتون (Johan Middleton) أنّ كلمة صورة (image) يمكن أن تتّصل من قريب من الكلمة التي اشتقت منها (Imagination)، أي ملكة التصوير والتخييل بصفة عامة[8]، فهناك تقارب خفي بين الخيال والصورة، فكلمة (Imagination) المستخدمة في الفرنسية والإنجليزية مشتقة من الجذر اللاتيني (Imagination) ويعني ملكة الخيال أو التخيّل، وتعني هذه الكلمة نتاجاً شعرياً إبداعياً لملكة الخيال، وبالنظر إلى اشتقاقات كلمة (Imagination) سنجد منها (Imagery) التخيّل والتصوّر، و(Imaginal) خيالي وتخيّلي، و(Imaginary) تخيّلي و(Imaginative) خيالي أو بارع في التصوير المجازي، والفعل (Imagine) أي يتخيّل ويتصوّر[9]، وهي لا تتعلّق -بالضرورة- بحالة عقلية، فقد تأخذ نمطاً حسّياً فتبدو في الاستعارة والتشبيه، ويمكن أن تكون خيالية غير مرئية فتأخذ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكل اللّمس، والسمع والرائحة والتذوّق، كما أنّها تأخذ المعاني الآتية:(تصوير/بنية/صورة/أسلوب/شكل أسلوبي/تخيّل)[10].

ونخلص مما سبق أنّ الصورة في اللغة تدلّ على معان منها: الخيال والشكل، والهيئة والصفة المحسوسة التي يكون عليها الشيء وتميّزه من غيره.

ب- في الاصطلاح:

تعد الصورة الشعرية واسطة التحام الإنسان مع الكون لتشكيل نوع من الوجود الإنساني الخاص، ونظراً لأنّ علاقات متشابكة تتدخّل في تركيبها عند الشاعر، فإنّ الاهتمام بدراستها للكشف عن هذه العلاقات غدَا من الموضوعات الهامة التي يُعنى به النقد الحديث[11]، فـ"هي التي تؤسّس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري، فالصورة إذن هي المدخل إلى مناخ الشعر... وهي الوحدة الصغيرة التي يتوقّف عندها العمل الشعري في تتابعيّته، إنّها بهذا المعنى نقطة مركزية استطاعت الحركة الشعرية إدخالها بصيغتها الحديثة في بنية القصيدة"[12]، وهي أداة الناقد المُثلى التي يتوسّل بها في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية وصدق التجربة الشعرية.

ولعل من أبرز ما عرفت به الصورة الشعرية عند الغربيين في العصر الحديث، تعريف الشاعر والناقد الانجليزي (آزرا باوند) (Ezra Pound) في قوله: " إن الصورة الفنية هي الصورة التي يجتمع فيها عنصران يكوّنان مركباً ذهنياً عاطفياً في الوقت نفسه، وأنا أستعمل لفظ (مركب) هنا بالمعنى الاصطلاحي للنفسيين الجدد من أمثال (هارت Hart) وتقديم هذا المركّب في لحظة واحدة يجعلك تحس بالتحرّر المفاجئ من قيود الزمان والمكان، ويهبك الإحساس الذي نشعر به أمام روائع الأعمال الفنية... وخير للفنان أن يقدّم المفكّر صورة فنية واحدة في حياته من أن يقوم أعمالاً ضخمة مطوّلة خالية من الصورة"[13]، فالصورة عند آزرا باوند تمثّل مركباً فكرياً وعاطفياً في لحظة من الزمن، وأنّ ابتكار صورة واحدة طوال حياة بكاملها هو أكثر أهمية من كتابة مؤلفات ضخمة تفتقر إلى الفن والجمالية وتخلوا من الدهشة والإبداع.

ويرى بيير ريفيردي (pierre Reverdy) أنّ " الصورة خلق صاف من قبل الفكر لا يمكنها أن تولد من تشبيه، وإنّما من تقريب بين حقيقتين متباعدتين إلى حدّ ما"[14]، وهذا المفهوم نفسه يتردّد عند أوكتافيو باث (1914 -1998 Octavio paz)، والذي يحدّدها على الشكل التالي " الصورة تقرّب أو تجمع حقائق متناقضة ومتباعدة ومختلفة"[15]، فمتى كانت الصورة بهذا الشكل كانت معبّرة أكثر فأكثر، وأعطت للمعنى دلالات كثيرة ومتعدّدة.

فشاعر الحداثة اعتمد على العلاقة بين الكلمات لحمل اللغة على قول ما لم تقله من قبل، وجعلها قادرة على استيعاب عوالمه التي لا تعني بالضرورة قول الواقع ومجاراته، فما من كلمة هي شعرية بذاتها أكثر من غيرها، والذات الشاعرة هي المسؤولة عن شعرنتها، فالنظر إلى الكلمة في إطار العلاقة التي تقيمها مع كلمات أخرى هو الذي يمنح الصورة الشعرية طابعها اللغوي.

2- تعريف المذهب الأدبي:

أ- في الأصل اللغوي: المذهب مصدر للفعل ذهب، فنقول: ذهب ذهابًا وذهوبًا ومذهبًا, في المسألة إلى كذا؛ أي رأى فيها ذلك الرأي ؛ ونقول تمذهب فلان بالمذهب: اتّبعه، والْمَذْهَب جمعه مذَاهِب، والمَذْهَبُ أيضًا "المُعْتَقَد الَّذِي يُذْهَبُ إِليه؛ وذَهَب فلانٌ لِذَهَبِه أَي لمَذْهَبِه الَّذِي يَذْهَبُ فِيهِ... يُقَالُ: ذَهَبَ فُلانٌ مَذْهَباً حَسَناً"[16]، أَي طَرِيقَة حَسَنَةً، مثل مذاهب الإسلام الأربعة، لذا نقول: ذهب في الدين منها، أي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رأى فيها رأيًا صحيحًا، إذن فالمذهب لغة هو المعتقد الذي يذهب إليه، والاتجاه الذي يسير فيه، وتمذهب بالمذهب أي اتبعه.

ب- في الاصطلاح:

المقصود بالمذهب مجموع مبادئ وأسس فنّية يدعوا إليها النقاد ويلتزم بها الكتاب في إنتاجهم الإبداعي، تربط الأدب في شكله ومضمونه بمطالب العصر وتياراته الفكرية، وهي لدى الدّاعين إليها والمنتجين على مقتضاها بمثابة العقيدة الممثّلة لروح العصر، وهي بذلك ليست مفروضة على الكتّاب والنقّاد من خارج العمل الأدبي ومطالب جمهوره المتوجّه به إليه[17]، وهو عبارة عن "مجموعة أفكار تستحيل طابعًا (وجهات نظر، نظريات وتطبيقات) يسود الأدب (والفن) في زمن من الأزمان وبلد من البلدان، ويكون لهذا الطابع أعلامًا يمثّلونه أو يوطّدونه... ويتّسع المذهب فيتعدّى حدود الوطن الواحد والأمة الواحدة، ويمتد ويستتب زمنًا يستحكم فيه، ثم تعروه عوامل الذبول والزوال، فكما يرتبط نشوؤه منطقيًا بظروف معيّنة، اقتصادية وسياسية واجتماعية وفكرية وما إلى ذلك، يؤدّي ضعف هذه العوامل إلى ضعفه، ويسبب اضمحلالها اضمحلاله. فإذا حدث عوامل ذات طابع جديد، سعت في نشوء مذهب أدبي جديد "[18]، إذن فالمذاهب تيارات فكرية وفنية واجتماعية تعاونت الآداب العالمية على انتشارها وعكس كل مذهب روح العصر الذي نشأ فيه.

والمذهب الأدبي أو المدرسة الأدبية " جملةٌ من الخصائص والمبادئ الأخلاقية والجمالية والفكرية تشكّل في مجموعها المتناسق، لدى شعب من الشعوب، أو لدى مجموعة من الشعوب في فترة معيّنة من الزمان، تيارًا يصبغ النتاج الأدبي والفني بصبغة غالبة تميّز ذلك النتاج عما قبله وما بعده في سياق التطوّر. ويشمل المذهب كل أنواع الإبداع الفنيّ كالأدب والموسيقى والرسم والنحت والزخرفة والأزياء والطرز المعمارية فهو حصيلة فلسفية تبلور نظرة الأمة إلى العالم والإنسان، وموقفها وهدفها ومصيرها وبالتالي طرائق تعبيرها الفنية"[19]، إذن فالمذهب الأدبي هو ما اصطلح عليه النقاد والأدباء على نتاجات فنيّة متميّزة عبّرت بصدق عن الواقع الاجتماعي وعن الحالات النفسية العامة آن ذاك، وهو "تكوّن جماعي لا يقتصر على فرد واحد بل يشمل عددًا كبيرًا من المبدعين جمعت بينهم ذوقية واحدة وأمزجة متشابهة لوقوعهم تحت تأثير مناخ بيئي عام.. ولهذا دعيت الرومانسية " مرض العصر" تشبيهًا لها بالجائحة*"[20]، وقد بدأت هذه المذاهب في الظهور في أوربا في القرن السادس عشر، وأشهر ما عرف الغرب من هذه المذاهب نذكر الكلاسيكية، والرومانسية والواقعية، والرمزية، والسريالية، ويعد الأدب الفرنسي أشهر أدب مثّل هذه المذاهب في أوربا.

لقد صاحب عصر النهضة الأدبية التي كان لها انعكاس على مفهوم الصورة، ذلك أنّ كل مذهب أدبي يقوم على فلسفة معيّنة، حيث " شكّلت الدافع المحفّز إلى تأسيس مقوّماته وأركانه، وتبعاً للاختلافات النظرية في المنطلقات الفكرية والثقافية التي رافقت هذه المذاهب فقد كان لها التّأثير الجلي على تحديد مفهوم الصورة الشعرية"[21]، فتعدّد المدارس الأدبية نتج عنه تعدّد في مفهوم الصورة، الذي أسهم في تطوّرها، وبالتالي التعدّد في مصطلحاتها.

2- نظرة المذاهب الأدبية إلى الصورة الشعرية:

أ- المذهب الكلاسيكي:

عرف عن الأدب اليوناني أنّه أدب عال، حيث تأثّر به الرومان وقلّدوه، وهو" أول مذهب أدبيّ نشأ في أوربا في القرن السادس عشر بعد حركة البعث العلميّ. وقوامه بعث الآداب اليونانية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واللاتينية القديمة ومحاولة محاكاتها، لما فيها من خصائص فنية وقيمٍ إنسانية"[22]، وعرف هذين الأدبين (الروماني واللاتيني) بالأدب القديم والكلاسيكي (Classicisme) واشتقاق هذا المصطلح يعود إلى " لفظ "كلاسّ Classe" ويعني الصّنف، أو الصفّ في المدرسة. وكان لفظ "كلاسيك" يعني الشيء المدرسيّ، أو يُطلق صفةً للأديب الذي تدرّس آثاره في الصفوف والكلّيات، كالأدباء المرموقين الذين كان ينظر إليهم في القرن الثامن عشر على أنهم نماذج عالية جديرة بأن يحتذيها الجيل الجديد وبذلك تطورت دلالة كلمة "كلاسيك" فأصبحت تحمل معنى الأفضل والأكمل والممتاز"[23].

لقد ظلّ هذا المذهب يفرض على الأديب قيوده وسلطته، وظل يعتقد أنّ الخيال يجب أن يبقى قابعاً تحت وصاية العقل، لأنّ " العقل عند الكلاسيكيين يرادف الذوق السليم، ومن هذه الناحية اتّخذوه وسيلة لتثبيت دعائم التقاليد والقواعد المقرّرة، وهم يعارضونه بالذوق الفردي، ويفضّلون العقل لأنّه ثابت غير متغيّر، فأساس الجمال في الأدب العقلي أن يكون صالحاً لكل زمان ومكان"[24]، والعقل عند الكلاسيكيين "أساس لفلسفة الجمال، لأنّه يعكس الحقيقة، والعقل هو الذي يحدّد الرسالة الإنسانية (الاجتماعية) التي يؤدّيها الشاعر، والعقل هو الذي يعزّز القواعد الفنية ويقوّيها، والعقل هو عماد الخضوع للقواعد العامة، والعقل هو الذي يوجد بين المتعة والمنفعة، وبقدر اتّباع الأقدمين للعقل تكون صحّة المحاكاة لهم"[25]، ويرى الكلاسيكيون أنّ الوصول إلى الإبداع الأدبي الأصل لا يتحقّق إلا بتمرس الأدباء الناشئين بشعر قدماء اليونان واللاتين، فالعقل عندهم بهذا المفهوم يتناقض مع الخيال، إذ في زعمهم أنّ الخيال غريزة لا تبصر، وهي عامل مشترك بين الإنسان والحيوان.

والصورة الشعرية في هذا المذهب شيء مادي لأنّها نتاج تأثير الأشياء الخارجية على حواسنا، فالانطباعات المادية التي تنتج في الذهن عن طريق الحواس هي سبب الوعي[26]، وقد لقيت الصورة بهذا المفهوم- من حيث هي وليدة الخيال- تطوّراً من الكلاسيكيين، فالمعرفة عن طريق الصوّر هي أدنى درجات المعرفة، وعالم الخيال هو عالم المعرفة الزائفة الناقصة، " لأنّ الروح العامة كانت روح سيطرة العقل على النفس... وكان الخيال قيمة دنيا عاجزة بذاتها، فرض عليها العقل شكيمته ووصايته، وقد أكسبت هذه الوصاية إلى جانب خصائص الروح العام للموقف التقليدي ولنظرية الشعر في الخيال طابعاً جعله هو الآخر يتميّز بخصائصه التي أهملها الحسيّة والمحدودية"[27]، بينما عالم العقل هو عالم الحقائق الواضحة المتميّزة، ومن ثم تجلّى في شعرهم القصد في الصور وخضوعها للأعراف والتقاليد والأمور المستقرّة الثابتة، ولشكيمة العقل الذي يضبطها ويحدّد مسارها[28]، فمصدر المعرفة هو الإدراك العقلي الذي يسمو عن الخيال، والغاية هي الوصول إلى الحقيقة دون تزييف أو تشويه. ويبدو هذا في قول (نيكولا بوالو Nicolas Boileau 1711 -1636): "لا شيء أجمل من الحقيقة، وهي وحدها أهل لأن نحب ويجب أن تسيطر في كل شيء حتى في الخرافات، حيث لا يقصد بما في الخيال من براعة الإجلاء الحقيقة أمام العيون، فيجب أن تمرّ كل الصور والعبارات في مصفاة العقل حتى لا تفاجئ الجمهور، ولا نمس ما استقر لديه"[29]، فالحقيقي وحده هو الممتع والمحبوب عندهم.

ونجد باسكال (pascal) يحذّر من الصوّر التي تعلق بالكلمات فتبعد المرء عن الحقيقة، وفي رأيه أنّ هذه الصوّر تأتي من دلالات الكلمات والعبارات المجازية أو من المعاني التي تدل دلالة تبعيّة عليها الكلمات والعبارات بسبب الجرس الموسيقي حين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تثير في النفس انفعالات خاصة ليست من طبيعة الكلمات في أصل الوضع. والوصول إلى الحقيقة لن يتم إلا بعد تطهير تلك الكلمات من هذه المعاني الثانوية التي تكون بسبب المخيّلة، فهذه المجازات لا يحتاج إليها إلا قليلاً وفي قصد تحريك النفس وإثارتها للتعرف على الحقيقة[30]، فالأسلوب الكلاسيكي" ينافي التعقيد، وينفر من الغرابة، ولا يحرص على شيء كما يحرص على الوضوح، ولا يظهر ذلك فقط في اختيار الألفاظ والتراكيب، بل في الصور البيانية أيضاً، فالشاعر الكلاسيكي يريد أن يمتّع جمهوره، ولا يريد أن يثير دهشته بشيء خارج عن المألوف"[31].

لقد تميّزت الصورة الشعرية في الكلاسيكية بالحسية المفرطة، لأنّها تأخذ مادتها الأولية من الواقع المحيط، وتبتعد عن التجريد والأمور الروحية، وتكون جامدة مقيّدة لبعدها عن التصورات الخيالية.

لكن مثل هذا المعتقد الكلاسيكي أفل نجمه بمجيء الحس الرومانسي الذي ينطلق من مفهوم الخيال، فأصبحت لغة الخيال والصور عند الرومانتكيين تفضّل في الشعر عن لغة العقل، وأضحى الشاعر صانع الصور لا مكتشف الحقائق.

2- المذهب الرومانسي:

الرومانسية أو الرومانتيكية (Romantisme) " نسبةٌ إلى كلمة "رومان" (Roman) التي كانت تعني في العصر الوسيط حكاية المغامرات شعراً ونثراً. وتشير إلى المشاهد الريفيّة بما فيها من الروعة والوحشة، التي تذكرنا بالعالم الأسطوريّ والخرافيّ والمواقف الشاعرية؛ فيوصف النص أو الكاتب الذي ينحو هذا المنحى بأنّه "رومانتيك""[32]، وقد اقترن ظهور هذا المذهب على الصعيد التاريخي والاجتماعي بالمرحلة الثورية التي افتتحتها الثورة الفرنسية سنة 1789، والتي كانت بمثابة إشارة البدء بالتحرّر من عدد كثير من القيود في مجالات كثيرة اجتماعية وسلوكية وأخلاقية... وقيّم جمالية، يعرّف غايتان بيكون (Gaëtan Picon 1915-1976) (أحد مؤرخي الأدب الفرنسي) الرومانسية بقوله: "إنّها مجموعة أذواق متزامنة، وحرّيات خالقة؛ ولا يهمّ أيُّ شيءٍ تخلق، لكنه شخصيّ وأصيل وغير تقليدي يشعرون به في الوقت نفسه. إنَّ الرومانسية فنٌّ شعاره: كل شيءٍ مسموح به"[33]، ظهر هذا الاتّجاه ثائرًا على طابع العصر كلّه، وعلى كل ما يمت بصلة إلى الآداب اليونانية واللاتينية القديمة، ظهر هذا المذهب وفي أعماقه نزعة إلى التحرّر والتجديد وكسر القيود ونبذ القديم الذي لطالما جثم على الفكر والعقل سنين طويلة، معلنًا ثورة على الكلاسيكية في الأدب والفن، مفسحاً المجال لتوظيف الخيال والتأمّل في الوجود، فربما كان أهم إنجاز حققته الرومانسية هو تجديد لغة الشعر[34]، من صور وأخيلة لا حدود لها.

يعد الخيال المصدر الأساسي لإنتاج الصورة الرائعة عند الرومانسيين -فالصورة بنت الرومانسية وقرينتها أحياناً- فهم "يرون أنّ الخيال وحده هو الذي يجعل منهم شعراء"[35]، وهو الملكة التي لا مفرّ منها في إدراك الحقيقة، حيث وصلت بهم العناية إلى تأليهه وتقديسه والإعلاء من شأنه، وجعله في أرفع مستوى، فكان الشعر كما يرى الألماني الرومانتيكي نوفالين (Novaline) يعبّر عن دقائق النّفس ويتجاوز المعلوم إلى المجهول، والواضح إلى المستتر، والثابت إلى العَرضي، فهو ينفذ إلى ما يستطاع تصويره، وإلى رؤية ما لا يرى[36]، فالخيال حين ينشط يرى أشياءً يعمى العقل العادي عن رؤيتها، وأنّه يتّصل اتّصالاً وثيقاً بالبصيرة، أو الشعور أو الحدس، والشاعر يستطيع عن طريق البصيرة أن يصل إلى إدراك توحّد الأشياء[37]، وقد تجسّد الاهتمام بالخيال في الاعتقاد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بأنّه القوّة العظمى التي تطلعنا على الحقيقة – في رؤية إيمانويل كانط (1724- 1804 Emmanuel Kant)- إذ قسّمه إلى قسمين:

أ- الخيال العام: وهو الذي يقوم بتوليد ما مر بالحس من قبل المرئيات التي أخذت من الواقع المادي وتكون ذات سمة حسيّة مدركة من خلال الحواس الظاهرة التي تكون على تواصل مباشر مع المحيط الخارجي، وعندما يتعامل الخيال مع هذه الصور ويخلق منها صوراً جديدة لا صلة للمرئيات الواقعية بها يكون قد أصبح خيالاً إنتاجياً.

ب- الخيال الإنتاجي: وهو الذي يتجاوز خلق صور ممكنة تستمد مكوّناتها من الأشياء المرئية السابقة. وهذا الخيال يعتمد على الإدراك، والإدراك عند كانط هو أعلى مراحل المعرفة الإنسانية، ولذلك يعدّ الخيال حلقة الوصل التي تلتقي عندها المعارف الحسية ذات الدرجة الأقل من المعرفة مع المعارف العالية المتخصّصة بالإدراك، فالخيال قوّة حرّة تقوم بالمقارنة والتركيب والتمييز، وتقوم بربط الصور بغير موضوعها الأول، وذلك بإسنادها إلى موضوع آخر[38]. وقد جاراه الناقد الانجليزي كولردج (1772-1834 S.T.Coleridge) الذي منح أهمية فائقة للخيال ووضع نظرية خاصة عنه تعدّ من أهم إنجازات الحركة الرومانسية، فقد قسّم الخيال إلى نوع أولي وآخر ثانوي تعبيري يصوّر الأفكار التجريدية والنزعات النفسية فيقول: "إنّني أعتبر الخيال إذن أوّلياً أو ثانوياً: فالخيال الأولي هو في رأيي القوّة الحيوية أو الأوليّة التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق"[39]. فهو الطاقة الحيّة والعامل الرئيس في كل إدراك إنساني.

ويعلل الأمر الثاني بقوله: "أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنّه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنّه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد ويسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى المثالي"[40]، فالخيال الثانوي صدى للأولي يتحقّق معه من حيث نوع عمله، ولا يختلف عنه إلا في الدرجة وفي طريقة العمل " إنّه يحلّل وينشر ويجزّئ لكي يخلق من جديد"[41]، ويفرّق كولردج بين الخيال (Imagination) والوهم (Fancy)*، الذي يسخّر الصورة لمشاعر فردية عرضية غير منسّقة أو مؤثّرة، ويرى أنّ وظيفة الوهم تقتصر على الجمع والحشد والتكديس والرصّ طبقاً لقانون تداعي المعاني.والخيال لابد له من مرحلة الوهم، فهو "القدرة الموحّدة المركّبة، أما الوهم فهو القدرة على الحشد والجمع"[42]، والخيال عند كولردج أساسي في عمليات المعرفة، لأنّه يستطيع أن يجمع صوره من الطبيعة ويقوم بتنظيمها، والتوفيق بين ما يكون فيها من متناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنة المتخفيّة وراء هذه المتناقضات[43]. وبهذا يكون تعريف كولردج للخيال من أكبر الخدمات التي أسداها للنظرية النقدية.

والرومانسيون يخلطون "مشاعرهم بالصورة الشعرية، فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية، ويرون في الأشياء أشخاصًا تفكّر وتشاركهم عواطفهم...وفي أشعارهم تبدو ذواتهم محور تصويرهم"[44]، والرومانسيون لا يصفون الطبيعة بأسلوب موضوعي كما كان يفعل الكلاسيكيون، لأنّهم لا يرونها إلا انعكاسًا لما يحتوي نفوسهم من حالات، ولا يقدّمونها لنا في فهم أدبهم إلا من خلال ذواتهم: فهي ثائرة مع ثورتهم، هادئة مع هدوئهم، وهي عارية في كآبتهم، ناضرة في انشراحهم[45].

كما يرون ضرورة الشاعر في الاستعانة على توضيح صوره بالطبيعة ومناظرها مع مراعاة صُنوف التشابه الرابطة بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر، ولا يقف هذا التشابه عند حدود

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المظـاهر الحسـية حيـث " أصـبح يطيـر وراء اللامحدود، وأصبح الجميل في نظره هو التعبير عن هذا اللامحدود، ومن لم يتمثّله لم يكن فنّاناً، وفقد عالم الحس صلته بالجمال"[46]، كما يرون أن على الشـاعر الاحتفـاظ بأصـالته فـي البحـث عـن الصور الطبيعية التي تمثّل أفكاره.

وبهذا نخلص أنّ الصورة عند الرومانسيين" لا تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين الأشياء وإيجاد الصلات المنطقية بينها، وإنّما قدرتها في الكشف عن العالم النفسي للشاعر"[47]، والمزج بين عاطفته والطبيعة، يقول وردزورث (Wordsworth 1850-1770) في إحدى رسائله: " إنّ العواطف والصور يجب أن يتزاوجا ليذوب كلاهما في الآخر، ويتمثّلا طبيعياً لدى الذهن في نشوة فنية"[48]، يقول وردزورث في إحدى قصائده الطويلة[49]:

ها قد مضت خمس سنوات؛
خمسةٌ من فصول الصيف
مع خمسة من فصول الشتاء الطويلة
مضتْ
وأعود، فأسمعُ من جديد
هذه المياه المتدفقة المتدحرجة
من ينابيعها في الجبال
بخريرها الحلو الناعم..،
ومرة أخرى أنظر وأشاهد
هذه الصخور الشاهقة المنحدرة،
التي تبعث بمنظرها الرائع المنعزل
تأملات وأفكاراً
من عُزلة أعمق وأصعب سبرا.
وتتصل روعة المنظر الطبيعي
بسُجوّ السماء وهدوئها

نلاحظ من خلال هذه الأسطر أنّ الشاعر يقوم بمناجاة الطبيعة والمقارنة بينها وبين نفسه، فجاءت ألفاظـه مشـحونة بمعـان عديـدة، مـرتبط كـل ذلـك بالطبيعة ارتباطاً وثيقاً، فصار الشاعر هائمًا فيها هياماً، بحيث أصبحت تمتزج روحه بها حباً وتقديسًا.

يعد الشاعر الحق في نظر الرومانسيين ذلك الشاعر الذي يصوّر على حسب ما يرى ويشعر هو، لا كما يرى الآخرون، " لأنّ الرومانسية قد كانت حالة نفسية وتعبيراً عن تلك الحالة أكثر من كونها مذهباً أدبياً"[50]، فالرومانسيون " يؤمنون بالعبقرية الفردية، والقدرات الفردية، والحرية الفردية، والمصلحة الفردية. ويرون أن الفرد أقدر على إفادة المجتمع وهو يسعى إلى مصلحته الشخصية، منه فيما لو كرّس حياته ونشاطه لصالح المجتمع، وبالتالي فإنّهم يثقون بكل ما يتعلّق بالفردية والذاتية في الأدب والفن، ثقتهم بها في الحياة، حتى غذت صيحتهم الدوّية (ثق بحياتك) وانطلق متحرّراً من كل قيد"[51]، ومن هنا كان الارتداد إلى الذات، والاتّكاء على الفردية والتلقائية، على أساس أنّ المعنويات تخلق الماديات وتطوّرها وفق مشيئتها، فالعقل أو الروح أو النفس تحوّل هذه الإرادة إلى خلق، ويمكن توجيه هذا الخلق وفق الإرادة الذاتية والتلقائية، وبذلك يكون الشاعر وفيّاً لعملية الإبداع الفني، الذي هو في الحقيقة أثر يخلقه الإحساس والشعور. يقول شارل بودلير(Charle Baudelaire 1821-1867): " الفنان الحق والشاعر الحق هو الذي لا يصوّر إلا على حسب ما يرى وما يشعر، فعليه أن يكون وفيّاً حقاً لطبيعته هو، ويجب أن يحذر من– حذره من الموت- أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره، مهما عظمت مكانته، وإلا كان إنتاجه الذي يقدّمه إلينا بالنسبة له ترّهات لا حقائق"[52]. كما أنّ على الشاعر أن يراعي الأصالة والصدق الفني في صوره، ولا يعتمد على الصيغ الجاهزة التي فقدت بريقها بكثرة الاستخدام.

3- المذهب البرناسي:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سادت الرومانسية في النصف الأوّل من القرن التاسع عشر، حيث تميّزت بإمعانها في الذاتية الطاغية التي وصلت حدّ اللامبالاة، وبالعاطفة الموغلة، وبالأحلام التي لا حدود لها، فسئم الناس والأدباء عالم الرومانتيكية الخيالي الوهمي، فبدوا ينتفضون عنها ويخرجون عليها، ويسعون إلى بديل لها، فبدت تتقهقر تدريجياً وتتراجع مع مرور الزمن فاسحتاً المجال لمن سيعقبها، وهذا ما حصل بالفعل مع ظهور المذهب البرناسي (Le Parnassisme)*، أو الواقعية في الشعر عند بعض النقاد.

اختلف البرناسيون مع الرومانسيين في تركيزهم على عالم الذات ومغالاتهم في قدرة الخيال وولعهم بالصور المجنّحة، ومناداتهم للفردية واعترافاتهم للذاتية، أما البرناسيون فيرون في الصورة الشعرية الالتزام بالموضوعية التي تدعو للوصف الموضوعي لكي تعبّر الصور عن المشاعر تعبيراً موضوعياً، " وتعبّر في واقعية عن الأشياء التي تتناولها كالتماثيل والرسوم وآثار الحضارات وغيرها، وعلى الشاعر أن يتخلّى على عاطفته وأفكاره، ويعمد على استنطاقها في موضوعية صارمة"[53]، وهذه الصرامة تلغي ما في الشاعر من عواطف وأحاسيس، وتحجّر خياله وتحدّده.

كان تيوفيل غوتيه (Théophile Gautier 1811-1872) الذي يعد من واحداً من الشعراء البرناسيين ومن المنظّرين لهذا المذهب، حيث تكاد تكون قواعده التي وضعها في مناقضة الرومانتيكية هي قواعد المذهب الجديد الذي تقوم عليه البرناسية أو قواعد الشعراء الجدد، ومن أقواله التي هي قواعد للبرناسيين أنّه " ما أن يصبح شيء نافعاً حتى يتعطّل كل جمال"، " ليس الفن بالنسبة إلينا وسيلة، وإنّما هو غاية"[54]، وبالتالي يصبح الفن والجمال لدى المذهب البرناسي شيء لا طائل من وراءه، ولا نفع له مادام ليس غاية في حدّ ذاته، وإنّما هو وسيلة.

لقد لجأ البرناسيون إلى الصور المرئية المجسّمة أو ما يسمى (بالبلاستيكية)، لأنّها هي التي تعكس مظاهر الأشياء، وهي التي تعطينا صورة كليّة فتخرج هذه الصور وكأنها مرآة تعكس جوهر الأشياء، وهم يرومون تصوير المظاهر الشكلية العامة في الصور بمعزل عن الذات الفردية، فالشعر عندهم " كالفنون التشكيلية: فن ومهنة"[55]، فالبرناسيّة تنطلق من الوجود الحسي الواقعي وتعود إليه في تشكيل الصورة، فلا دخل لأيّ عالم آخر في تشكيلها، فالصورة عندهم حسيّة ويمكننا أن نطلق عليها مصطلح (الصورة الحسيّة)، هكذا حمّلت البرناسيّة الصورة الشعرية مفهوماً آخر انطلاقاً من فلسفة أصحابها في الأدب.

وكبقية المذاهب الأخرى التي سبقت المذهب البرناسي، فقد توفّرت لهذا الأخير ظروف وأسباب ساهمت في نشوء مذهب جديد، من هذه الأسباب تطرّف البرناسيين في الجانب الشكلي وصرامتهم في البناء اللغوي، فعدّوا أهل صناعة لفظية وأنّهم صناع مهرة شغلهم الزخرف عن رؤية الهدف، وبالتالي ابتعدوا عن إثارة المشاعر والأحاسيس لدى قرائهم.

4- المذهب الرمزي:

الرمزية (Symbolisme) مذهب أدبي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حوالي عام 1880م، حيث قام هذا المذهب على أنقاض البرناسية، حين"وقع البرناسيون فريسة تصنّعهم الشديد، وتكلّفهم الواعي في نحت الشعر وخنق العاطفة"[56]، وهي تعني" فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصور ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة"[57]، والرمزية " مذهب في الأدب والفن، ظهر في الشعر أوّلاً، يكون بالتعبير عن المعاني بالرموز والإيحاء، ليدع للتذوق نصيباً في تكميل الصورة أو تقويّة العاطفة بما يضيف إليه من توليد خياله"[58]، وجاء هذا المذهب خلفاً للرومانسية بل ردّاً عليها، لأنّ الرومانسيين حاولوا وصف العواطف الإنسانية كما يحسّونها بلغة صريحة، أما الرمزيون فإنّهم يعبّرون عن الأفكار والعواطف ليس بصورة مباشرة ولا بتعريفها بموازاة واضحة في صور محسوسة، وإنّما يعبّرون عنها بإعادة خلقها في ذهن القارئ بوساطة رموز غامضة[59]، وهي تخالف كذلك البرناسية التي تقوم على الشكل والمبالغة به، حتى تجعله شكلاً جامداً وموضوعاً بارداً لا حياة فيه.

ويتعارض الرمزيون مع البرناسيين في جانب تسميتهم للأشياء مما جعل شعرهم ينتقص جانب الغموض والغرابة، وهذا عكس الرمزية التي تعمد لإشاعة الغموض في الصورة، فيحدّد الشاعر بعضاً فقط من معالمها، **فالشاعر الرمزي لا يسعى إلى نقل المعاني والصوّر المحدودة، وإنّما يعمل على نشر العدوى الفنّية ونقل الحالات النفسية المستمرّة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية**، "وللغة دور مهم في الربط بين المدركات البشرية والعالم الخارجي، ومن هنا رأى الرمزيون أنّ اللغة نفسها لا تعدو أن تكون رموزاً تثير الصور الذهنية، فهي إذن وسيلة إيحاء، وظيفتها إثارة الصور المماثلة عند الغير أو إعانتهم على تكوين مثل تلك الصور المماثلة عند الغير أو إعانتهم على تكوين مثل تلك الصور.. حيث تتولّد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح"[60]، يقول ستيفان مالرميه (Stéphane Mallarmé1842-1898) في قصيدة اللازورد[61]:

انهضْ أيّها الضباب، واسكبْ رمادك الرتيب
مع قطعٍ من أَسْمال الظلام
في السماءِ التي ستغرق في سبخةِ الخريف الداكنة
وابنِ سقفاً كبيراً صامتاً..
وأنت أيها الضّجر العزيز، اخرُجْ من مستنقع النسيان
وحين تأتي، اجمع الوحلَ والقصب الشاحب،
لتسدَّ بيدك التي لا تعرف الونى
الثقوبَ الكبيرة الزرقاء التي تحدِثها الطيور المتخابثة*
وفوق ذلك، لتقْذفِ المداخنُ الحزينةُ دخانَها دون إمهال
ولتجعلْ من سُخامها سجناً هائماً،
تخنق في رهبة ذيوله السّوداء

كما يرى هذا المذهب أن الصورة يجب أن تبدأ من أشياء مادية، أي أنّ المبدع في تشكيله لها ينطلق من الموجود الحسّي، ثم أثره في أعماق اللاوعي، وفي الوقت نفسه على الفنان تجاوزها للتعبير عن أثرها العميق في أغوار النفس أو اللاشعور، لينتج لنا في النهاية صورة هي مزيج من المحيط الواقعي والذات الفردية.

ومن وجهة نظر الرمزيين أنّه من المستحيل التعبير عن إحساساتنَا كما نحسّها بواسطة اللغة الموضوعية، لذا كان لزاماً على الشاعر اللجوء لوسائل تغني اللغة الوجدانية للتعبير عن ذاتيته ومشاعره بالصور التي تعطي إيحاءات للقارئ، مما يسمى بتراسل الحواس أو التراسلات (Les correspondance)*، أي تبادل وظائف الحواس فيما بينها كتصوير المسموعات بالمبصرات، والمبصرات بالمشمومات، وتكون قد قصدت إلى الغموض قصدًا، وبإلغاء الحواجز بين الماديات المحسوسة والمعنويات المجرّدة عن طريق

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عنصري التشخيص والتجسيد، فالرمزيون يرون" أنّ الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي. فقد يترك الصوت أثراً شبيهاً بذلك الذي يتركه اللون أو تخلّفه الرائحة، ومن ثم يصبح طبيعيًا أن تتبادل المحسوسات، فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى، بل قد يضفي الشاعر خصائص الماديات على المعنويات، أو يخلع سمات المعنويات على الماديات"[62]، فالرمزية تعوّل في صوّرها على الحواس كأداة تعبيرية، فهي تعد عندهم بمثابة نوافذ على العالم الخارجي، ومن مبادئ الرمزيين اللجوء إلى الصور الشعرية الظليلة، يحدّدون بعض معالمها ليتركوا الأخرى تسبح في جو من الغموض الذي يصل إلى الألغاز، ولكي تكون هذه الصور ظليلة، لجأ الشعراء إلى الألفاظ الموحية التي تحمل أكثر من معنى، والتي تعبّر في قراءتها عن أجواء نفسية رحيبة. **يقول بودلير في ديوان** (أزهار الشر)[63]:

ها قد أقبلت الأوقات التي تفوح فيها كل زهرة
وهي ترتعش على ساقها وكأنّها مجمر بخور
الأصوات والعطور في هواء المساء تدور:
فالسٌ حزين ودُوار مرهق!
كلَّ زهرة تفوح كمجمر بخور،
الكمان يرتعد كقلبٍ مُرْهَق،
السماء كئيبة وجميلة كمذبحٍ كبير،
الكمان يرتعد كقلبٍ مُتْعَب،
قلبٌ حنون يكره العدم الواسعِ المُظلِم
السماء كئيبة وجميلة كمذبحٍ كبير،
الشمس غرقت في دمائها التي تجمَد،
يجني من الماضي المتألق كلّ دُوار
الشمس غرقت في دمائها التي تجمد
وذكراكِ في خاطري تلمعُ كَتْحفةِ القربانِ المقدّسة

فالرمز أحد أهم وسائل الصورة في القصيدة الحديثة، ووجه من وجوهها وعامل من عواملها المؤثّرة في إغنائها، وفي رفد أبعادها أبعادًا جديدة وآفاقًا متنوّعة، وكذلك فإنّ وجود الرمز يستحضر معه مفردات خاصة به، وهذه المفردات تؤدي إلى تخصيب الصورة وإغناء مناخها، والقوّة في استخدام الصورة لا تعتمد على الرمز بقدر ما تعتمد على" السياق الذي يرد فيه الرمز"[64]، ويكون في مجالاته الإيحائية، وهو يشكّل أيضًا مرحلة نهائية في بنيتها في الشعر الحديث، لأنّه "دائم الحركة كالحياة وغرضه التقاط ما هو دائم الحركة، وهو بطبيعته متحرّك لأنّه انتقال مستمر، فيضع في هذه الجوامد الموضوعة حياة، لأنّه يحوّلها إلى كائنات نفسية تتدرّج في تطوّر"[65]، ويعد الرمز أكثر قدرة على التأثير من الأساليب الأخرى، فالشاعر الرمزي يتّخذ من الرموز وعاءً فنّيًا، يعمل على تحويل اللغة إلى لغة رمزية تستمد قدرتها الإيحائية من تجاوزها للواقع، فتكون الصورة الرمزية شحنة كامنة من الإيحاء، وحركة داخلية تضجّ بالمعاني، وتوحي بألوان من العواطف والمشاعر.

لقد ظلت الرمزية تسير في طريقها ويكثر تابعوها من الشعراء والمبدعين، ويتطرّفون إلى أبعد حدّ في إبداعهم الشعري، ما جعل الناس يضيقون منها درعاً، حتى منتصف القرن العشرين صارت في مرحلة التقهقر أو في نهاية أوجّها.

5- المذهب السريالي:

يطلق عليه بعض الكتاب والنقاد (ما وراء الطبيعة أو ما وراء الواقع) وهي ترجمة حرفية لكلمة (السريالية Surréalisme)، يريد أن يكون مدرسة ونمطاً جديداً للحياة، لا يكون الشعر والرسم والفن منه إلا وسيلة كشف ومعرفة، وهو مذهب جاء كردّة فعل على الاتجاه الرومانسي والرمزي، وقد تجلّت مهمّته في " الكشف عن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المشاعر الغافية في العقل الباطن والاستسلام للإلهام في صياغة الصور الأدبية، والاعتماد على الخيال في إدراك اللاشعور"[66]، فهي تهدف إلى خلق صور أدبية وفنّية لا تصوّر الواقع كما هو، بل تبتعد عنه كل البعد، فالواقع في رأي أندريه بريتون (André Breton1896-1966) - زعيم السريالية- "معادٍ لكلّ ارتقاء فكريّ وخُلُقي"[67]، فعلى الصورة الشعرية بناء طرفين لا يجتمعان بالرؤية البصرية بل يجتمعان في عالم النّفس، ويكون ذلك بتشكيل لغوي يكوّنه خيال الشاعر لأنّ الصورة الشعرية، ليست مجرد رؤية عادية أو نقل لواقع.

كانت الصورة الشعرية عند السرياليين ذات الدلالات النفسية هي العنصر الجوهري للشعر، والوظيفة الإبداعية التي تؤديها اللغة كانت مؤكّدة بقوّة مفهومهم للشعر، فالشعر لم يعد تعبيراً عن أفكار أو عواطف بل هو خلق لسلسلة من الصوّر التي لا يمكن بالضرورة أن تدين بكينونتها لموضوع سابق، وكما قال بول إيلوار (Paul Eluard 1895-1952) فإنّ " الصور تفكّر نيابة عني"[68]، ويرى أيضًا "أن القصيدة مجموعة من الهلوسة والجنون والتذكر والقصص القديمة والمشاهد المجهولة والأفكار المتضاربة والتنبؤات البعيدة وحشد العواطف والعري وتشويش العقل والعبث. إنها باختصار انطلاقُ الوحي الحرّ، من أعماق النفس وتدفقه بحرية تامة مخترقاً جميع الحواجز"[69].

وكان كل نص سريالي يبدو سلسلة من الصور" التي جعلوها فيضاً يتلقّاه الشاعر نابعاً من وجدانه، فعليه أن يستسلم أكثر مما يحاول التدخّل في خلقها بفكره الواعي، ولذلك تبدوا صورهم وكأنّها نابعة من خيال ممل، أو من حلم لا تحكمه ضوابط منطقية في تراكم أحداثه"[70]، أي لزاماً على الشاعر تلقي الصورة النابعة من وجدانه، وذلك أكثر من محاولته خلقها بفكره النابع من الشعور الواعي بالخيال، يقول غنيمي هلال:" والصورة عندهم هي من نتاج الخيال، وعلى الشاعر أن يستقبل الصورة التي تنتج من وجدانه أكثر مما يحاول خلقها بفكره المحض عن طريق الشعور"[71]، يقول بيير ريفيردي (Pierre Reverdy 1889-1960)- الذي يبجّله السرياليون واعتبروه معلّماً لهم-: "دع الكلمات تتكلّم وتقول ماتريد قوله متناسياً ما كانت تحمله من المعاني في الآداب السابقة. دعها تعمل وتؤثر مستقلّةً، تتزواج فيما بينها أو تتنافر مؤلفة صوراً وكاشفةً عن واقعٍ لم يقُلْه أحدٌ بالضرورة"[72]، فهي بذلك تكون قد " تجاوزت دور الإدراك العقلي لحقيقة الأشياء الظاهرة والمنطقية، وتخطّت دور الشعور الطبيعي بحقيقة هذه الأشياء لترتكز على عالم المخيّلة، وحدها المخيّلة الحرة الدينامية المخيلة البيضاء –إذا صح التعبير- قد أضحت وحدها دون سواها قوام الإبداع الفني"[73]، فالصورة السريالية ذات منحى نفسي من إبداع خيال ملهم مبتكر يأتي بها من عوالم خفية تستنطق منطقة اللاشعور، وتترجم أعماق النفس، يقول الشاعر غيوم أبو لينير(Guillaume Apollinaire 1880-1981)[74]:

... يا أعماق الشعور
سننقّب فيك غداً
ومن يدري أيةُ كائنات حيّة
ستبرز من هذه الهاويات
مع عوالم كاملة!...

لقد أسهم السرياليون في توسيع مفهوم الصورة الشعرية برؤيتهم المتميّزة في كيفية تكوينها، إذ نجدهم يهملون إسهام الوعي في تشكيل الصورة ويحمّلون اللاوعي في تشكيلها، إذ جعلوه منبعاً تتولّد منه الصور باستمرار، فكان شعرهم " يتدفّق بعفوية متحرّراً من أساليب النظم والتأليف

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حتى لكأنّه يدع الصور والعواطف تؤلّف نفسها بنفسها، وكان الشاعر يحذّر من ظاهرتين: التعليم أو الوعظ الأخلاقي، والغلو في الصنعة المقصودة"[75]، هكذا حصر السرياليون مفهوم الصورة في اللاوعي، فهي عندهم لا واعية، إلى درجة أنّ المتلقي يحس أنّ الصوّر التي يشكّلها المبدع السريالي تنبعث من حلم عميق أو خيال مجنّح لا يقيّده ضابط[76]، فهي تنساب وفق مبدأ الأحلام، " إنّها لا يمكن أن تولد من مقارنة (تشبيه) وإنّما من تقارب حقيقتين متباعدتين. وكلّما كانت العلاقات بين الحقيقتين المقرّبتين بعيدة مضبوطة، كانت الصورة قويّة تمتلك قوّة محرّكة أكثر، وحقيقة تاريخية"[77]، ولكي تكون على هذا الشكل الفني يجب أن لا تقيّدها أية قوانين، بل تتوارد عفو الخاطر دون تكلّف ودون تركيز، أي بشكل تلقائي (أوتوماتيكي)، على عكس (التشبيه) الذي يرونه مفتعلاً ومصنوعاً بوعي تام.

يحدّد ريفيردي الصورة بوصفها التقاءً عفوياً لواقعين مختلفين ومتباعدين جداً، علاقة أحدهما بالآخر هي علاقة مدركة بالذهن وحده. فضلاً عن ذلك لا حظ ريفيردي بأنّه كلّما كانت العلاقة أكثر بعداً بين الواقعين أصبحت الصورة الناتجة أقوى، من ناحية أخرى فإنّ قوّة أو حتى حياة الصور كانت مهدّدة إذ تعيّن عليها أن تكون مقبولة تماماً بالنسبة للحواس[78].

وأنصار هذه الحركة يعتقدون بأنّ الإنسان يمتلك قدرات خارقة تتجاوز حدود طاقته المعهودة، يقول بريتون: " ما كانت الحياة الإنسانية لتوحي للبعض بهذه الخيبة في الأمل لو لم نشعر باستمرار أنّنا قادرون بالقوّة أن نقوم بأفعال تفوق قوانا"[79]، ولكن هذه القوّة لن تكون محقّقة إلا بواسطة الحلم الذي يطلق الغرائز والرغبات المكبوتة من عقالها.

وقد اعتبر بريتون الأفكار عقيمة وعاجزة مقارنة بقوّة الصورة الفجائية غير المتوقّعة، يقول :" إن المفكّر تشبيه شيئين متباعدين إلى أقصى حد ممكن، أو حسب طريقة أخرى، مقابلتهما بشكل مباغت وأخّاذ يظل المهمة الأسمى التي يمكن للشعر أن ينشدها"[80]، والفعل الشعري الأعظم عنده هو فهم مصير قدر الكلمات، وقد اقترح وسائل لفعل ذلك بدراسة الكلمات نفسها وتفاعل الكلمات بعضها مع بعض، ومظهر الكلمات وتأثير المعنى المجازي في الحرفي[81]، وقرن بريتون بعض الصور بالزلازل، كما حذّر من التكلّف في صياغتها، فالصورة السريالية تأتي للشاعر وتفرض نفسها عليه، فاليد تكتب وحدها تقريباً، بتلقائية النّسب اللاواعية.

واهتم أنصار هذا المذهب بالصورة بوصفها العنصر الجوهري للشعر، وجعلوها نابعة من الوجدان يتلقّاها الشاعر، وعليه أن يستسلم لها دون محاولته التّدخل في خلقها أو تشكيلها بعقله، يقول علي البطل: " تبدو صور السرياليين وكأنّها نابعةً من خيال ثمل أو من حلم لا يحكمه ضوابط منطقية في تراكم أحداثه"[82]، وهم يرون الابتعاد عن التصنّع في صياغة الشاعر للصورة، لأنّ التصنّع يفقدها الدلالة اللاشعورية التي ينادون بها، فكما يقول عزالدين إسماعيل " إن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور"[83]، هذا المصدر المولّد للصور الغريبة والمتناقضة والعسيرة عن الفهم، يقول آراغون (Louis Aragon 1897-1982): " السريالية هي الاستعمال غير المنظّم والهوجائي للصورة المذهلة التي تولّد الشعور بالغرابة والدهشة والشذوذ والذهول"[84]، ويرى البعض أنه لا يمكن إدراج السريالية ضمن مذاهب الأدب لأنها لم تقم على أصول أو قواعد فنيه واضحة، فلم يكن لها صورة فنية أو أسلوب مميّز، بل كانت أقرب إلى طبيعة الفلسفة الفكرية المجرّدة، يقول مندور: "لا نستطيع أن نسلم بأنّ السريالية تستحق أن تكون مذهبًا أدبيًا أو فنيًا، وذلك لأنّها لم توفّق

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى خلق صور أدبية أو فنية خاصة بها أو خلق أسلوب تتميّز به"[85].

الخاتمة:

بعد هذا العرض الموجز لأهم المذاهب الأدبية الغربية، وتتبّع رؤيتها الفلسفية للإبداع الأدبي عامة وإلى الصورة خصوصًا، خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، يمكن أن نجملها فيما يلي:

1- كانت هذه المذاهب والاتجاهات الأدبية تصوّر وتعبّر عن روح العصر وما يجري فيه من تغيّرات اجتماعية وفكرية وسياسية، كما جسّد كل مذهب من هذه المذاهب الحالة المزاجية والذهنية، والنفسية والعاطفية لحياة مجتمعاتها في كل عصره.

2- تعدّدت نظرة المذاهب الأدبية في رؤيتها للإبداع، فمنها ما يلتفت إلى الشكل، ومنها ما يلتفت إلى المضمون.

3- المذاهب والاتجاهات الغربية تقوم على فلسفات ونظريات اجتماعية وفكرية، وهي ليست مستقلّة كل الاستقلال، بل إنّ بينها تداخلاً في التعبير عن الحالات الفكرية والشعورية.

4- لقد كان لهذه المذاهب الأدبية الغربية تأثير على أدبنا العربي، حيث تأثّر أدبائنا ببعضها إلى خلق صور تعكس فلسفة وقواعد هذه المذاهب فجاءت صورهم عاكسة لمذهب ما من هذه المذاهب سواء.

5- إنّ الملاحظ على المذاهب الأدبية أنّها لا تنسخ ما قبلها، ولا يزول المذهب فجأة أمام المذهب الجديد، بل يتكوّن ويتمخّض تدريجيًا ويتعايش في أثار المدرسة السابقة، ومع مرور الوقت يتلاشى المذهب السابق ليفسح المجال كليًا للمذهب الجديد، وأحيانًا ما نجد كاتباً من الكتاب أو شاعرًا من الشعراء تحوي إبداعاته آثار مدرستين من المدارس في فترة زمنية واحدة، وأحيانًا ما نجد المذهب يجدّد نفسه بطريقة ما.

6- وفي الختام يكون أمامنا أكثر من مفهوم للصورة للأدبية، هي الصورة العقلانية عند المفكّر الكلاسيكيين، والذاتية المجنّحة عند الرومانتكيين، والوصفية (البلاستيكية) عند البرناسيين، والتجريدية التشخيصية عند الرمزيين.

الإحالات:

- ينظر: إبراهيم جنداري، الصورة الفنية في شعر بدر شاكر السياب، آداب الرافدين، عدد 16، 1 يناير 1986، العراق، ص 173.

[2]- عبد الفتاح محمد عثمان، الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، أنواعها، مصادرها، وسماتها، مجلة (فصول)، القاهرة، عدد أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1992، القاهرة، ص 144.

[3]- سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1982 ص، 20.

[4]- خالد محمد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، (دط)، 2005، الإسكندرية، مصر، ص 19.

[5]- ينظر: نصرت عبد الرحمن، الصورة في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، ط2، 1982، عمان، ص 8.

[6]- ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، ط1، 1986، عمان، ص 288.

[7]- إميل يعقوب، بسام بركة، مي شيخاني، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، عربي /انجليزي/ فرنسي/ دار العلم الملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة والنشر، ط1، 1987، بيروت لبنان، ص 247.

[8]- شفيع السيد، التعبير البياني(رؤية بلاغية)، دار الفكر العربي، ط3، 1988، دمشق، سوريا، ص 139.

[9]- هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، ط1، 2010، أبو ظبي، ص 23-24.

[10]-Voire, grand la rousse de la langue française librairie la rousse 1975 ,paris. France, tom 3, matière figure ,p 1945.

[11]- ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الأوربي، محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم، مجلة المعرفة، عدد 104، شباط 1979، ص 28.

[12]- محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بينها ومظاهرها، الشركة العالمية للنشر، ط1، 1986، بيروت، ص 94.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

[13]- ماهر شفيق فريد، الصورة الشعرية في النقد الحديث، مجلة الثقافة العدد 3، 6 أغسطس 1963، مصر، ص 40.

[14]-Pierre Reverdy ,Le Gant de crin, Flammarion, Paris,1963, p 30

[15] -Octavio paz, l'image poétique, ouvrier du centre international d'études poétiques N1 ,1995, p4.

[16]- ابن منظور، ج1، لسان العرب، دار صادر، ط3، 1414ه، بيروت، لبنان، ص 394.

[17]- محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص 5.

[18]- علي جواد الطاهر، الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، منشورات دار الجاحظ للنشر، (دط)، 1983، الجمهورية العراقية، بغداد، ص 9.

[19]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب -مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها- دراسة، اتّحاد الكتاب العرب، 1999، دمشق، ص 6.

* الجدبة، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج2، ص 431.

[20]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب -مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها- دراسة، ص 7.

[21]- هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص 58.

[22]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب -مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها- دراسة، ص 7.

[23]- المرجع نفسه، ص 6.

[24]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، ط9، (دت)، بيروت، ص 378.

[25]- رفعت زكي محمود عفيفي، المدارس الأدبية وأثرها في الأدب العربي، دار الطباعة المحمدية، ط1، 1992، القاهرة، ص 20.

[26]- ينظر: محمد غنيمي هلال ، الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا الحديث، المجلة، ع 31، سنة 1959، ص 90.

[27]- نعيم اليافي، الشعر العربي الحديث، دار المجد، ط2، 1986، دمشق، ص 28.

[28]- ينظر: عبد الفتاح محمد عثمان، الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، ص 145.

[29]- ينظر: غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، ص 65.

[30]- ينظر: محمد غنيمي هلال ، الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا الحديث، ص 90.

[31]- شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، عدد 177، سبتمبر 1993، الكويت، ص 153.

[32]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب -مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها- دراسة، ص 40.

[33]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[34]- الطاهر أحمد مكي، الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، (دط)، 1980، القاهرة، ص 47.

[35]- موريس بورا، الخيال الرومانسي، ترجمة إبراهيم الصيرفي، (دط)، 1977، مصر، ص 6.

[36]- ينظر: محمد غنيمي هلال، فلسفة الصورة في شعر الرومانتكيين، المجلة، ع 32، أغسطس 1959، ص 74.

[37]- ينظر: موريس بورا، الخيال الرومانسي، ص 12-27.

[38]- ينظر: المرجع نفسه، ص 74- 75. وينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 382.

[39]- سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 79.

[40]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[41]- كولردج، سيرة أدبية، النظرية الرومانتيكية في الشعر، ترجمة عبد الحكيم حسان، (دط)، 1971، ص 240.

*الوهم الخيالي: غالباً ما يعتبر المصطلح مرادفاً للخيال، ولتشكيل صورة ذهنية خاطراً بالفعل في الحواس، إلا أنّه في النقد الحديث يعتبر الخيال خلاقاً وعضوياً، أما الوهم الخيالي فيعتبر منطقياً وميكانيكيا ومتكلّفاً ومصطنعاً، وقد كان كولردج أوّل من أقام هذه التفرقة في سيرته الأدبية، فالوهم يربط بين صورة لا يجمعها ارتباط طبيعي أو معنوي، ولكن الشاعر يربطها قسراً اعتماداً على بعض الاتّفاق العرضي في الحدوث، وتشير الكلمة أيضاً إلى الواقع السطحي بالزخارف الجذابة. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، (دط)، 1996، تونس، ص 413. وقد فرّق وردزورث بين الوهم والخيال وقرّر سمو الثاني وخطر الأوّل فقال: " فالوهم سلبي يغتر بمظاهر الصورة، ويصخّرها لمشاعر فردية عرضية، أما الخيال فهو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة في شكلها ولونها". محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 412.

[42]- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 28.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

[43]- خالد محمد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، ص 23.

[44]- ينظر: محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 222.

[45]- ينظر: سيد حامد النسّاج، في الرومانسية والواقعية، دار غريب للطباعة، (دط)، (دت)، القاهرة، ص 25.

[46]- إحسان عباس، فن الشعر، ص 125.

[47]- عبد الفتاح محمد عثمان، الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، ص 145.

[48]- غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص 81.

[49]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب -مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها- دراسة، ص 72.

[50]- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، مكتبة نهضة مصر، ط2، 1957، مصر، ص 55.

[51]- سيد حامد النسّاج، في الرومانسية والواقعية، ص 14.

[52]- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص 83.

* نسبة إلى جبل باراناس (Parnasse) في اليونان، تقول الأسطورة إن آلهة الشعر تسكنه، وقد جعله الإغريق رمزاً للشعر، ونسبوا إليه الشعراء النابهين، وإذا كان الرومانتيكيون قد أنزلوا الشعر إلى الأرض فإنّ البرناسيين أعادوه حيث كلن من القمة، بعيدا عن الأرض وموادها ومشاكلها. ينظر: علي جواد الطاهر، الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، ص 36، وينظر: رفعت زكي محمود عفيفي، المدارس الأدبية وأثرها في الأدب العربي، ص 69.

[53]- رفعت زكي محمود عفيفي، المدارس الأدبية وأثرها في الأدب العربي، ص 70.

[54]- ينظر: علي جواد الطاهر، الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، ص 36-37.

[55]- علي جواد الطاهر، الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، ص 37.

[56]- محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب المقارن، ج2، دار الطباعة المحمدية، (دط)، 1972، ص 28.

[57]- تشارلز تشادويك، الرمزية، ترجمة: نعيم إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1992، مصر، ص 41-42.

[58]- حمد محمد فتحي إلياس الجبوري، الرمز في شعر سامي مهدي قراءة في مجموعة (بريد القارات)، مجلة آداب الرافدين، العدد: 52، سنة 2008، العراق، ص 2.

[59]- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 64.

[60]- رفعت زكي محمود عفيفي، المدارس الأدبية وأثرها في الأدب العربي، ص 74.

[61]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب -مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها- دراسة، ص 89.

* ربما قصد نفوذ الطيور من الضباب إلى صفاء السماء أو رمز بالطيور إلى السماء وهذه الطيور متخابثة لأنّها تحدث ثقوبًا في الظلام تكشف السماء خلافاً لرغبة الشاعر.

*هو نوع من تداخل الحواس وتناغمها، فتتيسّر معه رؤية الأصوات وسماع الألوان وتذوق الأنغام وشم الجمال المرئي، ويتأتّى ذلك عبر التوسّع في نقل الألفاظ من مجالات استعمالاتها القريبة إلى مجالات أخرى مبتكرة، ويصف محمد غنيمي هلال (تراسل الحواس) بأنّه وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة. ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 422، وينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، 1984، القاهرة، ص 135.

[62]- محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 251.

[63]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب -مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها- دراسة، ص 89.

[64]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 173.

[65]- أنطوان كرم، الرمزية في الأدب العربي الحديث، دار الكشاف، (دط)، 1994، بيروت، ص 2.

[66]- حسن جاد حسن، على هامش النقد الأدبي الحديث، دار المعلم، (دط)، 1978، ص 103.

[67]- عبد الله خضر حمد، الأدب العربي الحديث ومذاهبه، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2017، القاهرة، مصر، ص 133.

[68]- أنا بالاكيان، الصورة السريالية.. الريح تنهض مثل امرأة، بتصرف عن كتاب " السريالية.. الطريق إلى المطلق"، ترجمة أمين صالح، مجلة ثقافات، عدد 13، سبتمبر2005، البحرين، ص 201.

[69]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب -مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها- دراسة، ص 179-180.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

[70]- ألبيريس. ر. م، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ترجمة، جورج طرابيشي، منشورات عويدات، 1965، بيروت، ص 166.
[71]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 420.
[72]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب -مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها- دراسة، ص 180.
[73]- ميشال عاصي، الفن والأدب، المكتب التجاري، ط2، 1970، بيروت، ص 192.
[74]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب -مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها- دراسة، ص 181.
[75]- علي جواد الطاهر، الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، ص 79.
[76]- ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، ، ص 27.
[77]- علي جواد الطاهر، الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، ص 84.
[78]- ينظر: أنّا بالاكيان، الصورة السريالية.. الريح تنهض مثل امرأة، بتصرف عن كتاب "السريالية.. الطريق إلى المطلق"، ص 203.
[79]- ميشيل كاروج، أندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية، ترجمة إلياس بديوي، وزارة الثقافة، (دط)، 1973دمشق، ص 120.
[80]- André Breton, les vases, communicant éd. De Gallimard, 1955, Paris, p 148.
[81]- ينظر: أنّا بالاكيان، الصورة السريالية.. الريح تنهض مثل امرأة، بتصرف عن كتاب " السريالية.. الطريق إلى المطلق"، ص 202.
[82]- علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص 27.
[83] عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر-ظواهره وقضاياه الفنية، ص78.
[84]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب -مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها- دراسة، ص 179.
58- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص 148- 149.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com