

"تسليم تنظيري"

إرهاصات جمالية أصيلة لمفهوم "الصورة"
في النقد العربي القديم

**Authentic Aesthetic Signs for Image
in Old Arabic Criticism**

أ.د. حنان المراكشي

Prof. Dr. Hanan Al-Marakashi

المغرب / مكناس - جهة فاس / الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين

Morocco / Regional Academy of Education and
Formation , Fès-Meknè

aminirim2677@gmail.com

خضع البحث لبرنامج الاستئلال العلمي
Turnitin - passed research

مُلَخَّصُ البَحْثِ:

يتلخّص موضوع هذه الدراسة في إبراز جهود النقاد العرب القدامى في إرساء ملامح نظرية جمالية لمفهوم "الصورة"، والكشف عن قيمتها ووظيفتها الفنية داخل النص. فعلى الرغم من أنهم لم ينهضوا بها مفهوماً في المجال الاصطلاحي الدقيق، ولم يتبلور عندهم بعدها النقدي الأصيل باستثناء عبد القاهر الجرجاني الذي ابتدع لنا في استعمال الصورة دلالة اصطلاحية جديدة، فإن الجذور العربية لدراسة الصورة متوافرة وليست مفقودة، وإن اختلفت وتفاوتت درجة الاهتمام بين إشارات وملحات بسيطة وعابرة، وبين إدراك ووعي عميق لطبيعة الصورة وأثرها في النص الأدبي مع اهتمام بالنواحي الفنية والجمالية فيها، فضلاً عن وقفاتهم عند ماهية الصورة، ومكوناتها كالتشبيه وأدواته وأنواعه والاستعارة وأنماطها، والكناية وأقسامها، لتغدو الصورة-عندهم- بجميع مكوناتها، عنصراً أساسياً، يسهم بقسط وافر في إبراز جمالية الأسلوب العربي، الشعري خاصة، وهو ما جاء على ألسنة الكثير منهم، كما يبرهن على وعيهم التام بأن التصوير أو التخيل عملية تعبيرية حية مرتبطة بتطور الخلق الأدبي، وأن هذه العملية تعد محاولة مستمرة للكشف عن العوامل التي تحول الكتابة العادية إلى فن وجمال.

الكلمات المفتاحية: الصورة، التصوير، التخيل، المنظور الجمالي، الوظيفة.

Abstract:

The subject of this study is to highlight the efforts of ancient Arab critics to establish an aesthetic theory of the concept of "image," and to reveal its value and technical function within the text. Although they did not develop it as a concept in the precise area of terminology, and with the exception of Abd al-Qahir Al-Jorjani, who created a new metaphor to use the image. The Arabic roots of the study of the image are available and are not missed, although the degree of attention varies between simple and transitory references and glimpses, and between a deep awareness of the nature and impact of the image on the text with an interest in the artistic and aesthetic aspects of it, as well as their focus on what the image is, its components such as the analogy; its tools, its types, the metaphor, its patterns, the verse and its sections. The image becomes an essential element, contributing significantly to the aesthetics of the Arabic style, particularly poetry, which many of them come to, and demonstrating their full awareness of the fact that portrayal is a vivid expressionist process associated with the evolution of literary creation. This process is an ongoing attempt to uncover the factors that turn ordinary writing into art and beauty.

keywords: Image, photography, imagining, aesthetic perspective, function.

تقديم:

الصورة معيار فني في دراسة الشعر ونقده، بوصفها قيمةً جماليةً تحددها أخيلة الشعراء وبراعتهم في اختيار الأدق وقعا على نفسية المتلقي فهي "تمثيل وقياس نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"¹. إنها نتاج فكري، يقوم كل كيانه على التخيل، وقد كان أرسطو أول من نبه على أهمية المحاكاة والتخيل في العمل الأدبي، فجعل الشاعر محاكيا شأنه شأن الرسام، وأنه يصور الأشياء بالقول الذي يشمل الكلمة الغريبة، والمجاز، وكثيرا من التبديلات اللغوية².

وفي السياق نفسه، يقول ابن سينا: "إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة"³.

ولما كان الشعر أمكن الفنون الأدبية على اكتساب الصور، لأنه من خلال النظم تتفاعل معه أغلب الحواس، ولا سيما السمعية والبصرية، وتندمج فيه المشاعر قصد بلورة المحسوسات وإنتاج الإيحاءات الذهنية، فإن الصورة غدت ظاهرة أسلوبية أساسية في البناء الفني للشعر، إنها نقل حي لتجربة المبدع بطريقة مخصوصة تدفع المتلقي إلى التفاعل معها والانجذاب إلى فكرتها ومضمونها انجذابا واعيا أو غير واع. وفي نقدنا العربي القديم نشأت أهمية الصورة الفنية من خلال معركة النقاد والبلاغيين في الفصل بين اللفظ والمعنى، فاللفظ هو الصياغة الشكلية أو الهيكل التركيبي في العمل الأدبي، والمعنى هو الفكرة المجردة التي تفي بالغرض، وقد أوجد هذا الفصل تقسيما ظاهرا في النص الأدبي وجعله ذا دلالتين: خارجية وداخلية (شكل-مضمون)، ثم تبلورت الفكرة أكثر فأكثر، وعاد المحفز لها هو القول بإعجاز القرآن، وأين يكمن هذا الإعجاز، أي لفظه، أم في معناه، أم في العلاقة القائمة بينهما؟. فذهب بعضهم إلى القول بالعلاقة بينهما، ليصبح الإعجاز في النظم وحسن التأليف بمعنى تركيب الكلام وائتلاف بعضه مع بعض، وهكذا

نشأت الحاجة إلى الصورة الفنية باعتبارها أداة لها طريقتها الخاصة في عرض المعاني مقترنة بألفاظ، فيكتسب العمل الأدبي مناخا يشعر بالتثام اللغة والفكر، وهنا يندفع المتلقي نحو السير وراء الصورة متذوقا متعة العلاقات القائمة بين اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون.

إن كلمة "صورة" Image هي واحدة من الكلمات التي ينبغي أن يستعملها الباحث بحذر وضبط دقيقين، إذ إنها غامضة وغير دقيقة في الوقت نفسه، غامضة لكونها تسمح باستعمالها بمعنى عام مبهم وواسع جدا، وذلك بالنظر إلى هذا الاستعمال من منظور أسلوبى خاص، وغير دقيقة لأن استعمالها، ولو في مجال البلاغة، عائم وغير محدد بدقة.

لذلك يلاحظ ستيفن أولمان: "أن مصطلح صورة يحتوي في الاستعمال الشائع، على معانٍ ينبغي تمييز بعضها عن البعض الآخر بدقة، إن هناك بالفعل منزلق الخلط بين "صورة" التعبير اللغوي عن مشابهة ما، و"صورة" بمعنى التمثيل الذهني (. . .) ويكون أحيانا، ضبط المعنى الدقيق لهذا المصطلح أمرا محيرا في فقرات يمكن أن تكون ذات أهمية كبرى بالنسبة لمؤلف ما، وإن الدراسة المعمقة للسياق وللموقف العام للكاتب هي وحدها التي ستسمح بأمن اللبس".^٤ وبالرغم من ذلك، لا يمكننا أن ننكر بعض الشذرات التأصيلية التي مهدت لما جاء به النقد الحديث حول ماهية الصورة والتي نجدها متناثرة في متون الكتب النقدية القديمة.

أولا - الصورة بين التأصيل والممارسة:

لقد حظيت الصورة منذ القديم بمنزلة أسمى، لكونها تضفي مسحة جمالية خاصة على العمل الأدبي. وقد ورد ذكر الصورة وبعض مشتقاتها على ألسنة بعض النقاد القدامى، ويفضي بنا التلمي في مؤلفاتهم إلى أنهم ميزوا داخل النص الأدبي بين مستويين، أولهما مستوى "المادة" التي تطوع فتحمل المعنى، وثانيهما مستوى

"الشكل (أو الصورة) الحامل للمعنى. وسنحاول فيها سيأتي أن نكشف عن جهود المتقدمين في دراسة وتشريح الصورة.

١- الصورة والتصوير لدى الجاحظ (ت ٢٥٥هـ):

لعل الجاحظ أقدم ناقد وقفنا على قول له في موضوع "الصورة" فألفيناه يقرن بين أثر اللسان في المسامع وثمره القلم في الصحائف، فرأى أن "اللسان يصنع في جوية الفم وفي خارجه وفي لهاته وباطن أسنانه، مثل ما يصنع القلم في المداد والليقة والهواء والقرطاس"^٥.

وعليه فإن صنع اللسان أصوات الألفاظ وكلمات الجمل وتعابير الفقرات في عقول السامعين مثل صنع القلم خطوطا وألوانا في نظر المشاهدين، ذلك لأن الجاحظ يرى تلك الأمور كلها صوراً وعلامات وخلق مواثيل ودلالات، فيعرف منها ما كان في تلك الصور لكثرة تردادها على الأسماع، ويعرف منها ما كان مصوراً من تلك الألوان لطول تكرارها على الأبصار، كما استدلوا بالضحك على السرور، وبالبكاء على الألم، وعلى مثل ذلك عرفوا الصوت وضروب صور الإشارات وصور جميع الهيئات^٦.

ويمضي ناقدنا في مذهبه، موازنا بين الصوت والصورة كأداتين للتعبير والتأثير، فيسم الشعر خاصة على أنه جنس من التصوير ويقول: "والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير"^٧.

هذا التعريف يعد جامعاً لبنية الشعر وجوهره، والظاهر أن جوهره يكمن أساساً في عملية التصوير أي: تصوير المعاني وإخراجها في حلة جديدة ذات خصوصية في طبيعتها الخيالية، وما توحيه من معان وجدانية- عقلية. وبذلك يكون الجاحظ

أول من ميز بين ما هو شعر، عما هو مجرد وزن أو نظم. إن الصياغة أو الشكل الفني هو أهم ما في شعرية الشعر أو جماليته. هذه الفكرة نفسها عبر عنها Van في تعريفه للصورة بقوله: "الصورة كلام مشحون شحنا قويا، يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي إنها توحى بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلا منسجما"^{٨١}.

وكذلك بوند Bond حينما وصفها بكونها "ما ينقل عقدة فكرية أو عاطفية في لحظة زمنية"^{٩١}. فهي عنده الوسيلة التي تعبر في طريقة عرضها عن مركب فكري أو إحساس عاطفي مرتبطين بلحظة زمنية معينة.

إن مصطلح "التصوير" عند الجاحظ يوحي بالجانب الحسي والمرئي منه على الخصوص، لأن الدلالة به تكون أقرب إلى الإدراك وأكثر إثارة للمتلقي الذي يسعى إلى استيعاب العلاقات القائمة بين اللغة والفكر، أو اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون، ويكون طريق كشف هذه العلاقات هو التنقل في استنباط المعاني من سبل صياغتها في التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز، ليقوم الدليل على الذهني بالحسي ويخلص إلى القيمة من خلال الظاهر إلى الواقع، ومن مجاز القول إلى الحقيقة، ومن التعبير الاستعاري إلى الأصل الاستعمالي، ومن النظر في المشبه به لإدراك شأن المشبه، ومن التمثيل إلى كنه الشيء، وهذه هي مجموعة العلاقات التي تبنى عليها أصول الصورة الفنية.

ولا غرابة، فالجاحظ كان من أبرز متكلمي عصره الذين تناولوا إعجاز القرآن ولاحظوا قوة الإيحاء في التعبير المجازي والتصوير البلاغي، وكان مؤسس مدرسة البيان التي تفرعت عنها علوم البلاغة. والبيان - عنده - قائم على نظم الألفاظ طبقا لنظام جمالي مخصوص معبر ومؤثر، ونظام لغوي مضبوط يوصل المعنى، أي النظم

نظرية بيانية نحوية دلالية بلاغية تحدّد أساليب الكلام حقيقةً ومجازاً. وشغل قوله: "المعاني مطروحة في الطريق... . معظم النقاد، ومنهم من فهمه على ظاهره ودرسه معزولاً عن رؤيته الشاملة التي تبتدئ هنا وهناك في كتبه الموسوعية الضخمة، لكن المهم هنا هو تحديده للشعر،" فهو لا يعني بالصناعة العمل الإرادي الذي يتم بمشيئة المرء بحيث يستطيع أن ينظم الشعر متى شاء، فالجاحظ يؤكد أن الشعر طبع أو موهبة حباها الله القلة من الناس، ولا يقوى على قرض الشعر من حرم هذا الطبع مهما بذل من جهد أو تلقى من علم. إنه يعني بالصناعة الصياغة أو فن تركيب الكلام وسبكه، ومن هنا جاء تشبيهه للشعر بالنسيج، فكما أن الثوب يتألف من خيوط، تصف طولاً وعرضاً لتشكل لحمته وسداه، هكذا القصيدة هي مجموعة أبيات مؤلفة من رصف ألفاظ تشكل الصنيع الفني الرائع. والشعر ضرب من التصوير، وفي هذا إشارة إلى أهمية عنصر الخيال في الشعر، فالخيال يركب الصور ويخترعها اختراعاً^{١٠٠}.

وفي السياق نفسه، أكد الدكتور كامل حسن البصير أن الجاحظ لم يكن ثنائي النظر إلى النص الأدبي، وإنما كان أحادياً في تحليل كيانه، وتلمس خطوات ولادته التي تكشف عن أبعاد عميقة متسعة لعملية الخلق الأدبي، وعليه فينبغي أن نفهم رأيه في الموازنة بين الشعر والتصوير... . فقله إن الشعر صناعة من غير تقييد لنوع هذه الصناعة يرسخ ما نوهنا به من أن الجاحظ يرى الشعر لفاح الوعي وثمره الدراية يجري وفق قوانين تتحكم في إخراج عناصره كما تتحكم القوانين في أي لون من ألوان الصناعة خبرة ودربة، وعندما يحدد الجاحظ هذه الصناعة بضرب من النسيج يأخذ مفهومه هذا طابعه في شكل النسيج الذي مادته الخيوط والأصباغ، ومهارته التركيب والتنسيق، وثمرته الصور التي إن كانت دقيقة يغتلي فيها ريب الناظر حتى يتقراها باليد حجماً وحركة ولوناً^{١٠١}.

والحق أننا لا نكاد نعثر على ناقد لم يولع بعقد الصلة بين فن الشعر وفن التصوير

أو النسيج، أو النقش، أو الصياغة، ولعل الجاحظ هو الذي شغل النقاد بهذه الصلة، منذ أن سخر من أبي عمرو الشيباني لثنائه على بيتين غلب فيهما المعنى على الفن^{١٢}، وربما كان أبو عثمان يشير بعبارته المشهورة إلى تغليب اللفظ على المعنى، ولكن الدكتور شوقي ضيف يرجح أنه إنما يريد هنا الأسلوب وليس رصف الألفاظ، لأنه ذكر التصوير وما ينطوي عليه من أخيلة^{١٣}.

من المؤكد أن ربط الشعر بالنسج والتصوير على هذا النحو أصبح فيما بعد حجة النقاد على اختلاف مذاهبهم، فلم يلبث قدامة أن "تبنى نفس الموقف فجعل المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة"^{١٤}. وجاء ابن طباطبا فأضاف إلى فن النسج والنجارة والصياغة، فن النقش، ونظم الجواهر فقال في معرض وصفه لما ينبغي أن يكون عليه الشاعر المجيد: "ويكون كالنسيج الحاذق الذي يوفق وشبهه بأحسن التوفيق، ويسديه، وينيره، ولا يهلل شيئا منه فيشينه وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق"^{١٥}.

أما ابن سنان الخفاجي فقد أضفى على هذه المقارنة صبغة فلسفية وقصرها على فن النجارة إذ قال في معرض كلامه على صناعة الكلام: "إن كل صناعة من الصناعات، فكما لها بخمسة أشياء على ما ذكره الحكماء: الموضوع وهو الخشب في صناعة النجارة، والصانع وهو النجار، والصورة وهي كالتربيع المخصوص إن كان المصنوع كرسيا، والآلة مثل المنشار والقدوم وما يجري مجراها، والغرض، وهو أن يقصد، على هذا المثال، الجلوس فوق ما يصنعه"^{١٦}.

وأفاض عبد القاهر الجرجاني في أن سبيل الكلام سبيل التصوير، والصياغة والنقش، بل إنه قرن بين نظريته في النظم وبين فنون النسج والصياغة والبناء والشوي... وسنعمل لاحقا على تحليل أقواله في هذا الموضوع.

واضح إذن، أن الجاحظ كان ربان سفينة النقد العربي فيما يخص مقارنة الشعر بالتصوير على الخصوص، والملاحظ أن النقاد القدامى مضوا يتحدثون عن التصوير من خلال فنون النسخ، والنقش، والصياغة، والنجارة. . . وهي كلها فنون مرئية، وغاب عنهم ربط الشعر بالموسيقى مثلا كفن من الفنون أيضا، وربما يرجع ذلك إلى إجلالهم لفن التصوير في الشعر الجاهلي، أو إلى غموض الصلة بين الشعر والموسيقى في أذهانهم. وقد أكد الدكتور محمد غنيمي هلال أن البيئة هي التي أسهمت في غموض هذه الصلة، فقال: "كانت صلة الشعر بالرقص أو الموسيقى بعيدة عن الاستقرار في أذهانهم"^{١٧}. على هذا الأساس، ذهب النقاد إلى أن الحس الجمالي يتفاعل مع ما هو مرئي بالدرجة الأولى، وهكذا فإن مقارنة الشعر بالنقش مثلا قد أفضت بالضرورة إلى إثارة اللفظ على المعنى، لأن براعة النقش لا تشتت غالبا جودة الخشب، مثلما لا يشترط النقاد في براعة التشبيه جودة المعنى، ولا شك أن مشكلة اللفظ والمعنى التي ملأت دنيا النقد كانت متأثرة على نحو ما بهذه المقارنة القديمة بين الشعر والتصوير في النسخ والنقش على وجه الخصوص، فقد انصرف النقد إلى افتراض أن التصوير إنما يظهر في اللفظ (الشكل) دون المعنى، وشيئا فشيئا أصبح اللفظ مناط الجهد ومجلى الفن^{١٨}. وربما يعود السبب في ذلك إلى أن النقاد يتصورون أن اللغة هي المحرك الأساس لفن الشعر وليس الإنسان. يقول الدكتور مصطفى ناصف: "إن النقاد يعزفون - أدركوا ذلك أم لم يدركوه - عن أن يتصوروا الشعر نتاج عبقرية الإنسان، الشعر نتاج عبقرية في اللغة، وطالما أحالت كتابات النقاد المعترف بمكانتهم البراعة الخيالية، والعاطفية إلى ما يشبه المضمونات اللغوية"^{١٩}.

هكذا اندفع النقاد يجلون الاهتمام بالصورة حيث يتمثل الجمال تحت قضية اللفظ والمعنى، فالمعاني موجودة في طباع الناس، يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن الشأن في جودة الألفاظ وحسن السبك وجودة التأليف، ألا ترى لو أن رجلا أراد

في المدح تشبيهه رجل لما أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر، وفي الإقدام بالأسد وفي المضاء بالسيف، وفي العزم بالسيل، وفي الحسن بالشمس، فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلاها. . . لم يكن للمعنى قدر. . . وبعضهم مثل المعنى بالصورة واللفظ بالكسوة، فإن لم تقابل الصور الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها وتضاءلت في عين مبصرها^{٢٠}.

ومعنى هذا أن مهارة الشاعر لا تظهر في المعاني التي يهدف إليها ولكن في الصورة التي تخرج منها هذه المعاني. وفي هذه الصورة تتركز كل خصائص الصنعة ومهارة الشاعر تتحدد بمدى معرفته بهذه العناصر وقدرته على تحقيقها. وبذلك يكون البلاغيون والنقاد العرب، الذين جاءوا من بعد الجاحظ قد أفادوا من فكرته في جانب التصوير وحاولوا أن يصبوا اهتمامهم على الصفات الحسية في التصوير الأدبي وأثره في إدراك المعنى وتمثله وإن اختلفت آراؤهم وتفاوتت في درجاتها^{٢١}.

٢- قدامة بن جعفر ومصطلح الصورة (ت ٣٣٧هـ):

لم يكن اختيارنا لدراسة الصورة عند هذا الناقد، بعد الجاحظ، أمراً اعتباطياً، ولكن لعدة اعتبارات، أولها: أن له سبق باستعمال الكلمة نصاً، ثم إن كتابه "نقد الشعر" أثراً مهماً في النظرية النقدية عند العرب، فهو أول كتاب تناول نقد الشعر على غير ما ألف الناس نقده من قبل، حيث بين فيه حد الشعر وشروط نظمه يقول محمد عبد المنعم خلفاوي: "إن هذا المنهج الذي وضع قدامة أساسه يعد أكبر وأجراً خطوة نحو تدوين البلاغة العربية وأصول البيان والنقد. وحسبنا أن ثلاثة من كبار النقاد العرب قد أولوا منهجه عناية خاصة وتأثروا به تأثراً عميقاً وهم: أبو هلال العسكري في كتابه الصناعيتين، وابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة، وابن سنان الخفاجي في كتابه سر الفصاحة، كما تأثر علماء البلاغة والبديع تأثراً شديداً بقدامة وآرائه في نقد الشعر"^{٢٢}.

وبالرغم من أن طائفة من الباحثين قد بخسوا الرجل حقه، وجعلوه تلميذاً

لأرسطو فيما صدر عنه بشأن الشعر، وعدوا كتابه هذا، ملتقى للأثر اليوناني في الدرس البلاغي والنقدي العربي، فإن ذلك لم يحل دون الاعتراف بالمكانة التي يحتلها قدامة في مجال نقد الشعر العربي، فقد خلف ثروة طائلة من الأسس التي تبنى عليها صناعة النقد، وسواء أكانت تلك الآراء النقدية خلاصة مركزة مصفاة من الأفكار العامة التي كانت تخامر عقول النقاد العرب، أم كانت متأثرة بما نقل من آثار الفكر الأجنبي في هذا الفن، أم كانت من صنعه وثمره من ثمرات فكره ونفاذ بصيرته في الأدب، فهي أول بحث علمي منظم يقوم على دراسة الشعر، والوقوف على أسباب الحسن والجمال فيه.

وإذا كان الجاحظ قد استعمل مادة الصورة في مجال الأدب بهيئة أخرى، فقال وهو يتحدث عن الشعر بأنه ضرب من النسج وجنس من التصوير، وكأنه أراد بالتصوير العملية الذهنية التي تصور الشعر، فإن قدامة بن جعفر قد استعملها نصا واعتبرها الهيكل والشكل في مقابل المادة والمضمون فقال متحدثا عن الشعر: "معاني بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور"^{٣٣}، إنه يرى فيها الإطار الخارجي العام لشكل هذا الشعر.

لقد جعل هذا الناقد المعاني مادة وأنزل الشعر ضرباً من الصورة تقع في هذه المادة ولعل هذه المسألة تدفعنا إلى التساؤل عما إذا كان قدامة بن جعفر يفصل بين الصورة الشعرية شكلا والمعاني الشعرية مضمونا أم كان يرى الصورة والمعاني وحدة متكاملة في بنية النص الشعري؟.

الحقيقة أن ظاهر ذلك النص شأنه في ذلك شأن نص الجاحظ يوهم بأن الرجل يتمثل الصورة مجرد شكل وذلك من خلال تشبيه الصورة بمادة الخشب للنجارة التي يتعهد النجار بالزخرفة والتلوين، وبمادة الفضة للصبغة التي يعالجها الصائغ

بالتزيين والنقش، أما حقيقة مراده ومنتهى مقصده لا يتعدى فهم الصورة الشعرية نسيجا متحدا من شتى عناصرها لفظا ووزنا وقافية ومعنى، ذلك لأنه لا يمكن أن نتصور قطعة الأثاث التي يصنعها النجار تفاريق من خشب ومسامير وسائر المواد كما لا يمكن أن تتوهم الحلية التي يبدعها الصائغ نثارا من المعدن وما يتقبله خطوطا وأشكالا وحجوما^{٢٤}.

وعموما، فإن مفهوم الصورة عند قدامة في النصف الثاني من القرن الرابع للهجرة يستمد من التراث العربي الأصيل لغة واصطلاحا نقديا، ويمضي في ميدان التطبيق على هدى من منهج تعليمي موازن بين الشعر وسائر الصناعات، وقد كان العرب يعدون شعرهم من الصناعات، وأن ذكر كلمة "الصناعة" قد أطلقها على الشعر محمد بن سلام الجمحي بقوله في مقدمة طبقات الشعراء: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما تثقفه اللسان"^{٢٥}.

وعقد إخوان الصفاء فصلاً في أن "إحكام الكلام صنعة من الصنائع، قالوا: ومن المصنوعات المحكمة المثقفة صنعة الكلام والأقاويل، وذلك أن أحكم الكلام ما كان أبين وأبلغ، وأتقن البلاغات ما كان أفصح، وأحسن الفصاحة ما كان موزونا مقفى، وألذ الموزونات من الأشعار ما كان غير مترحف"^{٢٦}.

من هنا يتضح أن أرقى الفنون الكلامية عندهم هو الشعر لأنه مجال التفنن والابتكار وتظهر فيه موهبة الشاعر أو الصانع، وقدرته على البراعة والإجادة، وذلك يحتاج إلى جهد كبير، كالجهد الذي يبذله أصحاب الصناعات في محاولة الإجادة والإتقان.

إن هذه الآراء لا تخرج عما جاء به قدامة من أن الشعر صناعة، وهو معدود من الفنون الجميلة التي تعلق وتهبط بحسب قوة الصانع وتمكنه من صناعته.

ويبادر قدامة فيقول إن أحسن الشعراء "من أتى في شعره بأكثر المعاني التي

الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحس بنعته^{٢٧}، أي أن يعتمد إلى أظهر ما في الموصوف فيحاكيه محاكاة محسوسة، والوصف عنده "ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات"^{٢٨}.

أما ذكره المعاني فينبغي ألا يضللنا لأنه يريد المعاني التي ركب منها الشيء الموصوف، لا المعاني الذهنية، والحق أنه لو انتبه إلى أن المحاكاة يمكن أن تنصرف إلى المعاني أيضا، لكان قد وفق إلى مبدأ جوهرى، لا بأس من اشتراط الحسية معه. لأن المعنى الذي أجيد تصويره للحس هو غاية من غايات الشعر، ولعل هذا المبدأ هو الذي عبر عنه أبو تمام في شعره وكان سببا للخصام النقدي الذي ثار حول شعره^{٢٩}. ويبدو أن الشعر في عرف قدامة لا يعدو أن يكون مادة وصورة تخضعان لفن الصناعة ومهارة الصانع، ومما تجدر الإشارة إليه هو أنه ربط المهارة والجودة في الشعر بمبدأ مهم هو مبدأ الغلو، والمقصود به تجاوز حد المعنى، والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها^{٣٠}. فكان أول ما عالج قدامة من نعوت المعاني، ولكنه لم يكن أول مستخرج له، فقد سبقه إليه ابن المعتز فذكر في محاسن الكلام نوعا سماه الإفراط في الصفة^{٣١}، ولم يعرفه.

ميز قدامة بين أنصار الغلو وأنصار الاقتصار على الحد الأوسط، فحسم الأمر في ضوء فهمه لطبيعة التوصيل الشعري للمعنى، وقال: "إن الغلو عندي أجود المذهبين وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه وكذا يرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم"^{٣٢}.

إذن فالغلو متعلق بالصدق والكذب في الشعر، وقد أثارت هذه الثنائية ضجة كبيرة في صفوف النقاد، فتعددت الآراء واختلفت باختلاف تفسيرهم للظاهرة، وربما فاتهم مبدأ كان يمكن أن يخرجهم من ذلك، وهو مبدأ قال به الجاحظ حين ذهب إلى أن من الخبر ما ليس بصادق ولا كاذب، وطعا إن البلاغيين الذين نظروا في الأمر نظرة منطقية لا نظرة فنية، أنكروا مذهبه هذا، وأفاضوا في الرد عليه. قال

القزويني في الإيضاح: "اختلف القائلون بانحصار الخبر في الصدق والكذب في تفسيرهما ثم اختلفوا فقال الأكثر منهم: صدقه مطابقة حكمه للواقع، وكذبه عدم مطابقة حكمه للواقع، وكذبه عدم مطابقة حكمه له، هذا هو المشهور، وعليه التعويل... وأنكر الجاحظ انحصار الخبر في القسمين، وزعم أنه: صادق وكاذب، وغير صادق، ولا كاذب، لأن الحكم إما مطابق للواقع مع اعتقاد المخبر له أو عدمه، فالأول: أي المطابق مع الاعتقاد هو الصادق والثالث: أي غير المطابق مع الاعتقاد هو الكاذب، والثاني والرابع، أي المطابق مع عدم الاعتقاد، وغير المطابق مع الاعتقاد كل منهما ليس بصادق ولا كاذب، فالصدق عنده مطابقة الحكم للواقع مع اعتقاده، والكذب عدم مطابقته مع اعتقاده، وغيرهما ضربان: مطابقته مع عدم اعتقاده، وعدم مطابقته مع عدم اعتقاده"^{٣٣}.

والحق أن مذهب الجاحظ فيما هو ليس بصادق ولا كاذب، كان يمكن أن يخلص الخيال من معضلة الحيرة بين الصدق والكذب، فهو يمثل بذور ما عرف فيما بعد بالتخييل الذي لا ينطوي على صدق أو كذب، لأنه أداة فنية يصور بها الشاعر فكرة ذهنية، بحيث لا يمكننا القول، إن هذه الأداة صادقة أو كاذبة، لأنها ليست حكماً على الواقع وإنما هي تصوير للفكرة، وهكذا فقد فات النقاد أن يفيدوا من هذا المذهب ما يقوي ملكة الخيال بعيداً عن مشكلة الصدق والكذب"^{٣٤}.

وفي هذا الصدد، أشار قدامة إلى نقطة مهمة، تلتقي بنظريات الأدب الحديثة وهي الفصل بين النص ومنتجه، فيقول: "إذا كان الشعر إنما هو قول، وإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد، لأنه قد يجوز أن يكون معتقداً لأضعاف ما في نفس هذا الشاعر من الوجد بحيث لم ينكروه وإنما اعتقدوه فقط، ولم يدخلوا في باب من يوصف بالشعر"^{٣٥}. هذا النص يمس إلى حد ما مسألة الصدق والكذب، وبالضبط موقف قدامة منها، فالشعر في نظره قول، أي أنه لغة، والنظرة إليه ينبغي أن تستند إلى لغته لا إلى أي شيء

آخر . وبناء على ذلك، يجب الفصل بين الشعر والشاعر أي بين النص ومنتجه . ويضيف قدامة في السياق نفسه: "وأحسب أنه اختلط على كثير من الناس وصف الشعر بوصف الشاعر فلم يكادوا يفرقون بينها وإذا تأملوا هذا الأمر نعمًا علموا أن الشاعر موصوف بالسبق إلى المعاني واستخراج ما لم يتقدمه أحد إلى استخراجِه لا الشعر"^{٣٦}.

إننا لا نريد هنا أن نذهب بعيدا فنطابق بين بعض آراء قدامة والمدارس الحديثة القائلة بعزل النص عن صاحبه، وإنما نود أن نبين أن رأي هذا الناقد يناسب إلى حد كبير طبيعة الشعر الذي يعتمد على التخيل، فليست الغاية تصديق ما فيه من معانٍ أو تكذيبها، ولكن الغرض هو التأثير في العواطف، وإثارة النفوس، وربما كان هذا الغلو من أسباب التأثير، وإخراج الشعور من دائرة الواقع أو دائرة الحس، إلى عالم خيالي أبدعه الشاعر بواسطة التصوير، وهذا ما أراده القائلون بقولهم "خير الشعر أكذبه" أو "أعذبه أكذبه". وقد علق أحد الباحثين على آراء قدامة في موضوع الصورة بقوله: "نستطيع أن نقرر أصالة قدامة بن جعفر في إدارته لمصطلح الصورة متحدثا عن معاني الشعر وألفاظه"^{٣٧}. ويبقى للرجل فضل السبق باستعماله لمصطلح الصورة واعتبارها الفضاء الأرحب الذي تتمظهر فيه صناعة الشاعر وحذقه.

٣- الصورة والخلق الأدبي عند عبد القاهر (ت ٤٧١هـ):

عندما نتوقف عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، نجد أن منهجه في دراسة الصورة منهج متميز عما سبقه من العلماء العرب، وعلى الرغم من إفادته الكبيرة من جهودهم، فقد أفاض في حديثه عنها في كتابيه "أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز"، ونوه معظم الذين كتبوا في الصورة بوعيه في اعتبارها معيارا للنقد، وتعبيره عن ذلك في شمولية متداخلة تناسب مثل ماء النهر العذب الفرات، لا نستطيع أن نحكم عليه في أحد منعطفاته وإنما لا بد من أن نجري معه ونتبع تدفقه.

لقد بلغ الجرجاني ذروة إبداعه الفني والنقدي في دراسته للصورة، حينما نظر إليها نظرة متكاملة لا تقوم على اللفظ وحده أو المعنى وحده بل إنهما عنصران مكملان لبعضهما إذ يقول: "واعلم أن قولنا: الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البيئونة بين أحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك الأمر في المصنوعات، فكان بين خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيئتين وبينه في الآخر بيئونة في عقولنا وفرقا، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البيئونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير"^{٣٨}.

ويرى أحد الباحثين أن مفهوم مصطلح الصورة عند الجرجاني قد استقر على أركان ثلاثة:

أولهما: تناول الصورة والتصوير في خضم البحث البلاغي.

ثانيها: هضم معاني الصورة لغة واصطلاحاً من شتى مصادرها الأصلية وربطها بالنظرية الأدبية العربية التي ترى أن القول صناعة في عملية خلقها وفي غايتها.

ثالثها: يتلمس مصادر الصورة الأدبية ووسيلة خلقها ومعياري تقويمها في الواقع بأبعاده الموروثة ومقوماته الحيوية^{٣٩}.

من المؤكد أن الجرجاني سعى جاهداً إلى تجاوز ثنائية اللفظ والمعنى، وبناء تصور ناضج لنمط القول الشعري، وقد تطلبت منه هذه المحاولة جهداً لا يستهان به، فميز بين المعنى الذي هو "الغرض" والمعنى الذي هو "صورة"، فالغرض هو المعنى المفارق للهيئة اللغوية أي البناء النحوي والمجازي، أما الصورة فهي المعنى

الذي لا تحصل عليه إلا بواسطة الهيئة اللغوية، يقول: "ولا يغرنك قول الناس، قد أتى بالمعنى بعينه وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه فإنه تسامح منهم. والمراد أنه أدى الغرض فيما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول حتى لا تعقل ههنا إلا ما عقلته هناك، وحتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشتبهتين في عينك كالسوارين والشنفين في غاية الإحالة وظن يفضي بصاحبه إلى جهالة عظيمة. . . وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز. . . واعلم أن هذا كذلك مادام النظم واحدا، فأما إذا تغير النظم فلا بد حينئذ من أن يتغير المعنى. . ."^{٤٠}.

من هنا، يجوز أداء الغرض الواحد بهيئات لغوية مختلفة، ولا يتأتى ذلك بالنسبة للمعنى بما هو صورة أو تشكيل يحدث أثرا جماليا في المتلقي. لذلك فالصورة عند عبد القاهر تنطوي على قدر كبير من الصنعة والغرابة والحذق يقول: ". . . سبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا في كلام الناس كلهم، ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني، فيصنع فيه ما يصنع الصنع الحاذق حتى يعرب في الصنعة ويدق في العمل ويبدع في الصياغة. . ."^{٤١}.

ويبدو من كلامه هذا أن التصوير يضيف على أصول المعاني والأغراض السمات الشعرية، إذ يجعلها مرتبطة بمبدعها من حيث إنها إبداع فردي يستغل الطاقات النحوية والمجازية الكامنة في اللغة قصد التأثير في المتلقي وشد انتباهه. ويعد هذا التأثير معيارا لتفاضل الصور: "لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتهما"^{٤٢}. والتأثير شعور بالنشوة واللذة على إثر تلقي الصورة، ولعل هذه الإشارة تبرز لنا تصورات الرجل للنص الأدبي وتمثله حلقة وصل بين منشئه ومتلقيه.

ورغم أن جمال الصورة ينساب إليها من روافد كثيرة، فإن أهم وأعظم هذه الروافد هو النظم الذي يتجلى في كثرة التصرف في معاني النحو الدقيقة التي تؤازرها المجازات والاستعارات، إلى جانب جمال الألفاظ المفردة وشرف المعنى وندرته. . . كل ذلك يخلق الغرابة ويدعو إلى التأثير والتأمل، وهو نفس الاتجاه الذي سلكه جابر عصفور لما عرف الصورة بأنها: "طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه"^{٤٣}.

فالصورة عنده عرض أسلوب يمحافظ على سلامة النص ويقدم المعنى بتعبير بديع يحدث نشوة لدى المتلقي.

وفي هذا الصدد يستعمل عبد القاهر مصطلحات بلاغية ونقدية غزيرة في تحليل أسلوب النص الأدبي وتلمس تأثيره في النفس، أقربها إلى دراستنا هو مصطلح التمثيل الذي يكرره في تحليل شواهد فيقول: "لو أراد رجل أن يضرب مثلاً في تنافي الشئيين فقال: "هذا وذاك هل يجتمعان؟" وأشار إلى ماء ونار حاضرين وجدت لتمثيله من التأثير ما لا تجده إذا أخبرك بالقول"^{٤٤}.

فالماء والنار تمثيل في صورة حسية يتنافى لقاؤهما في واقع الحياة، تنساب في مخيلة المتلقي وعقله، فتثير لديه مخزونه من الصور ويلقي مقاليد التصديق إلى محدثه ويطمئن إليه تسلياً.

والحقيقة التي ينبغي تأكيدها هاهنا: أن عبد القاهر الجرجاني عندما جدّد غاية الأدب على هذا النحو لم يكن يرى أسلوب الأدب في بناء الصورة ونسج التمثيل مجرد قوالب تعهدها المتلقي ومحض تقارير اكتسبها من واقعه، وإنما فتح عليه باب الإبداع والتجديد^{٤٥}. وآية ذلك قوله بشأن وجه الشبه: "إن لتصوير الشبه من الشيء في غير

جنسه وشكله والتقاط ذلك له من غير محلته واجتلابه إليه من النيق البعيد بابا آخر من الظرف واللطف ومذهبا من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل"^{٤٦}.
إذن، فتصوير الشبه يلتقطه الأديب التقاطا ويحتلبه اجتلابا في نظر عبد القاهر، ومفهومه عن الصورة لا ينقطع مصدرا وشواهد عن التراث العربي الذي مرت بنا ملاحظه وإن كانت تفاصيله تتخذ صياغة جديدة تمتاز بالدقة والوضوح.

إن الجرجاني يؤكد باستمرار أن الفضل والمزية للنص الأدبي ليس في معناه وحده ولا في ألفاظه وحدها وإنما فيهما معا، وهو يلح على مذهبه هذا ويسعى إلى ترسيخ أسسه، ويعيب على الذين يرون المزية في الأدب قاصرة على الألفاظ أو منحصرة في المعاني، جاهلين عنصرا ثالثا يجمع بين هذه المعاني وتلك الألفاظ وهو عنصر الصورة، فيقرر: "إنهم لما جهلوا شأن الصورة وضعوا لأنفسهم أساسا وبنوا على قاعدة، فقالوا: إنه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث"^{٤٧}.

هذه التصورات وغيرها تؤكد لامحالة أن النقد العربي القديم له بدور مهمة في مقاربة مفهوم الصورة وعلاقتها بالتجربة الشعرية، وكذا الوعي بأهميتها ووظيفتها الجمالية التي شاعت فيما بعد عند المعاصرين من العرب والغرب. وهو ما ذهب إليه أحمد الشايب بأن "الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه وسامعيه"^{٤٨} هي الصورة الفنية ثم يذكر لها معنيين:

الأول: ما يقابل المادة الأدبية، ويظهر في الخيال والعبارة.

الثاني: ما يقابل الأسلوب، ويتحقق بالوحدة وهي تقوم على الكمال والتأليف

والتناسب"^{٤٩}.

وأكده داود سلوم أيضا إذ اعتبر "أن امتزاج المعنى والألفاظ والخيال، كلها، هو الذي يسمى بالصورة الأدبية، ومن ترابطها وتلاؤمها والنظر إليها مرة واحدة عند نقد النص يقوم التقدير الأدبي السليم"^{٥٠}، فمقياس الصورة عنده يقوم على أساس

تجسيد الفكرة العامة للعلاقات الجزئية في النص الأدبي لتشكل كلا فنيا واحدا. ولعل عبد القاهر كان محقا حينما رد الأمر فيها إلى النظم، فإجادة الصنعة بمعنى تأليف الكلام في نسق تعمق فيه العلاقات بين المفردات، ثم اختيار معنى من معاني النحو، دون معنى آخر لما يعطيه الأول من دلالات يعجز عنها الثاني هو الذي يجعل للكلام صورة تميزه عن غيره. يقول: "وجملة الأمر أنه لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصنعة إن لم يقدم فيه ما قدم ولم يؤخر ما أخر وبدئ بالذي ثني به أو ثني بالذي ثلث به لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصنعة"^{٥١}. ومن مسوغات التأثير الجمالي التي أشار إليها الجرجاني "غموض الصورة" لما تستوجب جهدا في طلب معناها، فالتعدد الدلالي مزية يفضل بها القول الشعري باعتبار خفاء التراكيب وغموضها خاصية جمالية تستحضر المتلقي بإشراكه في العملية الإبداعية، عكس التعقيد الذي يعطل فاعليته فيصبح عاجزا أمام العمل الأدبي. يقول الشيخ: "والمعقد من الشعر والكلام لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة بل لأن صاحبه يعثر فكرك في متصرفه ويشيك طريقك إلى المعنى ويوعر مذهبك نحوه، بل ربما قسم فكرك، وشعب ظنك حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب"^{٥٢}.

لقد أدرك مليا أهمية الغموض في بنية النص الإبداعي، فهو جوهره وأساسه، يثير الدهشة والاستفزاز في المتلقي، مما يجعل من النص الأدبي نصا إبداعيا، علما أنه لا يعارض الوضوح والقرب في المعاني الأدبية شريطة أن لا يصل هذا الوضوح إلى حد السطحية والركاكة والضعف الذي يبعد النص الإبداعي عن جوهره الفني. إنَّ النص الذي تتعدد وجوه التأويل فيه، ويستفز القارئ إلى بذل الجهد في المتابعة والتفكير هو النص الإبداعي الأصيل، ثم إن وضوح النص في ظاهره، لا يعني الوضوح السطحي، فقد تبدو الصورة (كالبدر أفرط في العلو) سهلة وبسيطة،

بيد أن المتفحص لهذا التشبيه يخرج إلى معانٍ أخرى إضافية تحتاج إلى التفكير والدقة. يقول: "هذا- وليس إذا كان الكلام في غاية البيان وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح أغناك ذاك عن الفكرة إذا كان المعنى لطيفا، فإن المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثان على أول ورد تال إلى سابق. أفلست تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله: "كالبدر أفرط منه ووجه المجاز في كونه دانيا شاسعا وترقم ذلك في قلبك ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثاني عليك من حال البدر ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى وترد البصر من هذه إلى تلك وتنظر إليه كيف شرط في العلو الإفراط ليشاكل قوله "شاسع" لأن الشسوع هو الشديد من البعد ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب فقال "جد قريب". فهذا هو الذي أردت بالحاجة إلى الفكر، وبأن المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيته"^{٥٣}.

وبحث الدكتور محمد نايل أحمد في الشيء الذي ينبغي الاهتمام به والنص عليه في الفرق بين الصورة الأدبية عند عبد القاهر، وعند النقد الحديث فلاحظ أن الخيال هو الركن الأصيل عند هذا النقد، بينما هو ليس كذلك عند عبد القاهر، فإن اللمسات الدقيقة في صناعة النظم لها من الروعة والسحر ما يفوق الخيال أحيانا، فمجال النظم قد يبلغ بالحقيقة مرتبة لا يصل إليها الخيال^{٥٤}.

وأبرز أحد النقاد، كذلك، مدى الحس النقدي المرهف الذي وصل إليه عبد القاهر على المستويين النظري والعملي معا، فيقول: "قد يرتفع هذا الحس إلى مراقبي الوعي النظري الذي يسعى إلى الكشف عن هذه الأدوات التعبيرية عن قانون عام ينظمها. لقد تحققت هذه الصحوه عند عبد القاهر الجرجاني في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز. لقد أدرك هذا البلاغي الفذ أن الشعرية أو البلاغة تتحقق بفضل التصوير الذي يعترض المعنى، هذا التصوير أو "وجوه الدلالة على الغرض" هو مجموع الأدوات التصويرية البيانية من تشبيه وتمثيل واستعارة وكناية، وهذا ما

يختصره الجرجاني في عبارته التي يتحدث فيها عن القدماء وفهمهم للصورة: "إنهم لا يعنون بحسن العبارة مجرد اللفظ ولكن صورة وصفة وخصوصية تحدث في المعنى". إن هذا الموضوع هو عينه الموضوع الذي يحدده المعاصرون تحت تسمية (صورة)^{٥٥}. إن مقارنة مفهوم الصورة عند عبد القاهر ليس بالأمر الهين، لا تكفيه سطور ووريقات، وذلك راجع لعمق تفكير الرجل ونظرة الثاقب. وقد حاول كثير من الدارسين النفاذ إلى أغوار فكره، فأدلى كل منهم بدلوه، ومع ذلك "تبقى العودة إلى الجرجاني هي عودة إلى نص لم يفقد جدته، نص يثير التساؤلات والمشاكل أكثر مما يقدم أجوبة قاطعة، نص يفتح باب الاجتهاد ويتركه كذلك"^{٥٦}. مما يدفعنا إلى القول بأن هذه التصورات التي جاء بها الرجل، تؤكد لا محالة أن النقد العربي القديم له بذور مهمة في مقارنة مفهوم الصورة وعلاقتها بالتجربة الشعرية وكذا الوعي بأهميتها ووظيفتها الجمالية التي شاعت فيما بعد عند المعاصرين من العرب والغرب.

٤- الصورة في دراسة القرطاجني (ت ٦٨٤هـ):

يعتبر حازم القرطاجني واحدا من النقاد الذين أثروا النقد العربي، بفضل آرائه البلاغية والشعرية في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، هذا الكتاب الذي جاء جامعا لقضايا الشعر، محددًا أسباب الإبداع، وانتهت عنوانات جميع الأبواب التي ينقسم إليها بعبارة "من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها" لم يفلت من هذه العبارة باب واحد، والدلالة الواضحة لها أن جميع مسائل البلاغة، وقضايا الأدب تستمد قيمتها من أنها تفضي بالمبدع إلى التأثير في النفوس إيجابا أو سلبا، وليس هذا الفهم الوظيفي إلا مظهرا من مظاهر الفهم التجريبي للإبداع.

نقل حازم بعض آراء أفلاطون وأرسطو وفلاسفة المسلمين من الذين تناولوا أرسطو دراسة وشرحا مثل ابن سينا والفارابي. . . وأورد قولاً لأفلاطون عن العمل الفني فقال: "وقد قال أفلاطون في كتابه السياسة: إنا لا نلوم مصورا إن

صور صورة إنسان فجعل جميع أعضائه على غاية الحسن، فنقول له إنه ليس يمكن أن يكون إنسان على هذه الصورة، وذلك أن المثل ينبغي أن يكون كاملاً وأما سائر الأشياء، التي هو لها مثال فحسنها بقدر مشاركتها لذلك المثل^{٥٧}.

ويعرف الشعر بقوله: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يجيب إلى النفس ما قصد تحييه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه إليها"^{٥٨}.

وأما الصورة فقد ذكرها في مجال الحديث عن التخيل الشعري فيقول: "والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفع لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"^{٥٩}.

إذن، فالشعر عنده إثارة المخيلة لانفعالات المتلقي، يقصد المبدع منها دفع هذا الأخير إلى اتخاذ موقف خاص، بمعنى أن صور الشعر ومخيلاته تثير بواطن النفس وصورها المختزنة عند المتلقي. ومن هنا، فالصورة- عند حازم- "لم تعد تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب، ولم تعد تحوم حول التقديم الحسي، وإنما أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية خاصة تتصل اتصالاً وثيقاً بكل ما له صلة بالتعبير الحسي في الشعر"^{٦٠}.

ويحرص حازم كذلك - عند تكوين الصور- على الربط بين دلالة اللفظ ودلالة المعنى، فيقول: "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن وأنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين وأذهانهم"^{٦١}.

فهو يرى تشخيص اللفظ للصورة الذهنية عند إدراكها يحقق الدلالة المركزية التي يتعارف عليها الناس أو ما يسمى بالدلالة الاجتماعية اللغوية.

لقد ربط حازم "التخيل" بالمحاكاة، وعدّهما الوسيلة التي تجعل من المعنى الخام

شعرا جيدا، وذلك بدون مراعاة لأي شروط سابقة في هذا المعنى^{٦٢}. ونظرا لتوسعه في هذه الفكرة بشكل مستفيض، فقد ابتعد نسبيا عن طبيعة الشعر ودخل في ساحة المنطق وأقيسته، فراح يقسم التخيل تارة بحسب متعلقاته ومصادره، وتارة أخرى بحسب أثره في نفس المتلقي. وكذلك صنع في مفهوم المحاكاة فهي عنده تشمل صور التعبير جميعها، ولها الحظ الأوفر في إحداث التخيل في نفس المتلقي، وهي من حيث الغاية: محاكاة تحسين، محاكاة تقييح، محاكاة مطابقة.

وهو في هذا التقسيم متأثر بقول ابن سينا في أقسام التشبيه، وفيه أيضا تأثر بقول أرسطو (أن الرسام أو الشاعر قد ينقل الشيء: كما هو، أو أدق مما هو، أو كما يجب). ثم تنقسم المحاكاة عنده من حيث جهة التخيل إلى:

- قسم يخيل لك الشيء كما هو في نفسه (صورة الشيء كما تراه مباشرة).

- قسم يخيل لك الشيء كما هو في غيره (صورة الشيء كما تراه في المرآة أو ينقل لك وصفه).

أما سبب تأثير المحاكاة فمصدره انفعال النفوس والتذاذ الأسماع بجمال العبارة الشعرية، وهذه النظرة الجمالية تعتمد على التناسب بين الألفاظ ومادتها، وهنا تنفرد الصور الشعرية عن غيرها. وركزت روز غريب على الجانب الجمالي في وصف الصورة بقولها: "الصورة في أبسط وصف لها تعبير عن حالة أو حدث بأجزائها أو مظاهرها المحسوسة. هي لوحة مؤلفة من كلمات، أو مقطوعة وصفية في الظاهر لكنها في التعبير الشعري توحى بأكثر من المظاهر، وقيمتها تركز على طاقتها الإيحائية، فهي ذات جمال تستمد من اجتماع الخطوط والألوان والحركة، ونحو ذلك من عناصر حسية، وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحى بالفكرة كما توحى بالجو والعاطفة"^{٦٣}. والكاتبة هنا تشير إلى البعد الرمزي في الصورة بكونها تعبيراً ينطوي على مجموعة من العناصر المحسوسة التي توحى بأكثر مما يحمله الظاهر

من معنى، إنها تؤكد الجانب الإيحائي والذي يفوق الجانب الشكلي الذي يحده الإيقاع والنغم وضروب المحسنات البيانية.

ويحرص حازم أيضا على التناسق داخل الصورة، ومراعاة التناسب بين عناصرها ومكوناتها ويفرق في ذلك بين الصور المرئية والمسموعة وغيرها: "ويجب في محاكاة أجزاء الشيء أن ترتب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء، لأن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة من المتلونات من البصر، وقد اعتادت النفوس أن تصور لها تماثيل الأشباح المحسوسة ونحوها على ما عليه ترتيبها، فلا يوضع النحر في صورة الحيوان إلا تاليا للعنق، وكذلك سائر الأعضاء، فالنفس تفكر لذلك المحاكاة القولية إذا لم يوال بين أجزاء الصور على مثل ما وقع فيها كما تنكر المحاكاة المصنوعة باليد إذا كانت كذلك"^{٦٤}.

وفي سياق حديثه عن المحاكاة يطرح هذا الناقد سؤالا عميقا له صلة مباشرة بنظريات الجمال: لماذا تكون اللذة بالمحاكاة نفسها أكثر من اللذة بالشيء المحكي نفسه؟؟ ويمثل برؤية منظر الشمعة، أو المصباح ربما كانا جميلين، ولكن انعكاس الضوء على صفحة مائية أجمل بكثير من الشئيين (الضوء-الماء) في الواقع، ويقدم الناقد الإجابة على هذا السؤال من خلال زاويتين:

-لحدوث اقترانات (أي مزج) بين الضوء وصفحة الماء.

-المنظر الثاني أقل تكرارا وألفة، والنفوس إلى ذلك أميل.

وأما القوى التي يتم من خلالها التصوير فقد تحدث القرطاجني عن ثلاث:

-القوة الحافظة حيث تكون صورة الأشياء مرتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود،

-القوة المانزة وهي التي يميز بها الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب،

-وأما القوة الثالثة فهي القوة الصانعة التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء

الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض^{٦٥}.

وإضافة إلى هذه القوى الداخلية تحدث حازم عن عوامل خارجية أساسية في عملية الإبداع وهي: البيئة، الأدوات والدوافع. وهو هنا يشترك مع ما قال به الجاحظ وابن قتيبة وكثير من النقاد قبله. يقول: "اعلم أن خير الشعر ما صدر عن فكر ولع بالفن، والغرض الذي القول فيه مرتاح للجهة والمنحى الذي وجه إليه كلامه لإقباله بكليته على ما يقوله. . . ولهذا كان أفضل النسيب ما صدر عن سجية نفس شجية. . . وكذلك الإخوانيات والمراثي وما جرى هذا المجرى". وتجدر الإشارة إلى أنه وإن كان يرى أن التجربة مستمدة من الواقع فهو لا ينفي دور الخيال في تشكيل هذه التجربة.

ويقول في نص آخر: "والمعاني الشعرية منها ما يكون مقصودا في نفسه بحسب غرض الشعر ومعتمدا إيرادا ومنها ما ليس بمعتمد إيراده ولكن يورد على أن يحاكي به ما اعتمد من ذلك أو يحال به عليه أو غير ذلك، ولنسم المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك واستدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لا يرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأولى بها. أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات التي تتلاقى عليها المعاني ويصار من بعضها إلى بعض^{٦٦} المعاني الثواني فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان^{٦٧}".

نلاحظ أن حازم ما يستخدم لأجل تعريف الصورة (التي لا يذكرها بهذا الاسم) لغة دلالية خالصة بدل لغة المنطق التي كان يستخدمها آنفا. لهذا نجد هنا يتحدث عن المعاني الأولى والثانية، وسابقا كان يتحدث على مستوى الأشياء عن المحاكي به، ومع هذا فإن الغاية واحدة، إننا في الحالتين أمام شيء أو معنى زائد وغير مقصود يتخذ وسيلة لأجل الوصول إلى الشيء أو المعنى المقصود، والذي يكون موضوع القول أو غرضه^{٦٨}.

وقد تعرض حازم لقضية تتعلق بمسألة تلقي الصورة، وهي قضية السرقة الأدبية وهو لم يتوقف عندها طويلا بل مر عليها مرورا سريعا في سياق حديثه عن المعاني، فالمعاني عنده ثلاثة أقسام: قديمة متداولة، وهذه ليس فيها سرقة، وقليلة الوجود في نفسها أو بالنسبة لكثرة غيرها، وهذه لا يسمح التعرض لها إلا بالزيادة عليها أو التركيب فيها أو نقلها إلى موضع آخر، وجديدة مخترعة وهي محط الإبداع الشعري. وهكذا يتقاطع حازم مع عبد القاهر الجرجاني في التقليل من شأن السرقات في المعاني، لأن النظم عند الجرجاني يبيح التفاوت المستمر، وكذلك نظرة حازم للمعاني الجمهورية التي مصدرها واحد يردها جميع الشعراء، وكأن فيما ذهب إليه هذان الناقدان إعادة لمقولة الجاحظ حول المعاني المطروحة في الطريق.

وعموما، يبقى مصطلح التخيل من أكثر المصطلحات النقدية ورودا عند حازم القرطاجني باعتباره أحد الخصائص الفنية المميزة للغة الأدبية بوجه عام والشعرية بوجه خاص. وقد تجاوز هذا المصطلح مع مصطلح المحاكاة في مواضع عديدة من كتابه، بما يوهم بترادف دلالتها عنده ولكن بامعان النظر في استخدامه لهما يتبين لنا أمر جدير بالاهتمام وهو أن الرجل كان يدرك طبيعة العملية الشعرية تمام الإدراك من حيث توقف فاعليتها على وجود طرفي الإبداع معا: المبدع والمتلقي. فإذا كان التخيل يتصل مباشرة بالمتلقي بما يحدثه في نفسه من أثر، فإن المحاكاة تتصل بالمبدع باعتبار أن الأخير يحاول أن يحاكي الأشياء التي قامت في نفسه سواء بصورتها الحسية أو المجردة أو الوهمية، ويصوغها في لغة فنية جمالية.

على العموم تبقى الصورة خليطا كيميائيا منسجما يتكون من عناصر، تربط فيما بينها مجموعة من العلاقات التعبيرية والفنية، التي تعكس تصور فرد أو فئة أو مجموعة في فترة معينة وتكشف من خلال تكثيفها للتجربة الذاتية وتجسيدها لها عن تجارب متعددة لها امتدادها التاريخي وعمقها الإنساني. والجدال حول مفهوم

الصورة قديم حديث، تطور بتطور أشكال العلاقات الإنسانية، واتسع ليشمل ميادين الفلسفة وعلم الجمال ونظرية الفن. ولعل أبسط تبرير لاستمرار الخلاف حول مفهوم الصورة، واتساع مجال دراستها يعود إلى كونها تركيباً معقداً يتفاعل فيه العنصر الفني والفلسفي والجمالي والاجتماعي. على هذا الأساس، يمكن القول إنه على امتداد العصور الشعرية العربية، نلاحظ تدفق الإمكانيات التصويرية الشعرية عن طريق اللغة، فاحتفظ كل عنصر بعنصر مركزي يركز على تصويره، وبالمقابل يشحذ له الأدوات اللغوية الكفيلة بإبرازه في حلة فنية جمالية، فتغنى الجاهلي بالصحراء وصور الحياة فيها بتركيز على الفضاء الرحب والكائنات التي تشغله، وصور الشاعر الإسلامي الحياة الإسلامية وأثر الدين الجديد فيها، وصور الشاعر الأموي الحب قيمة جمالية في بعدها الفاحش والعذري، وصور الشاعر العباسي الطبيعة وحياة اللهو...، وبهذا تكون الصورة من أرقى وسائل التعبير ومن أهم العناصر المكونة للشعرية، مما جعل الناقد العربي القديم يتفطن مبكراً إلى أهمية "الصورة" باعتبارها مكوناً مركزياً في العملية الإبداعية له وظيفته الجمالية التي تمنح النص طاقة خارقة تمكنه من ممارسة سلطته على المتلقي.

ثانياً- الصورة بين الوظيفية والجمالية:

الصورة هي جوهر النص ووعاؤه الرحب للتعبير عن هواجسه، فهي التي تمنحه صفة الشعرية التي تستوجب قارئاً/ ناقدًا يحسن قراءة النص ومعرفة معانيه بكل سلاسة. إن الوظائف أو المهام التي تؤديها الصورة لا يمكن حصرها أو تحديد مدى فاعليتها، لأنها بالنسبة للعمل الفني مجاله الحيوي الذي ينمو فيه، ووسيلته المثل لبعث الحياة في المعاني المجردة والتواصل مع العالم الخارجي والانصهار فيه، كل ذلك بفضل الخيال الذي يعتبر الرابط الأساس بين عالم المحسوسات وعالم المجردات، يلجأ إليه الفنان بغية التحرر من قيود الواقع الذي تسيطر عليه العلاقات

المنطقية الرتيبة. أما بالنسبة للنقاد فهي سبيله إلى جوهر العمل الفني ومطيته لكشف جمالياته المختلفة مادامت تعد معيارا مهما من معايير الحكم على التجربة الفنية وإثبات أصالتها.

من هنا تكون أهم وظيفة تنفيذها الصورة هي إسهامها الفعال في تحويل المفاهيم الجمالية المجردة إلى قيم جمالية، وهي سبب أساسي في صياغة المثل الجمالي، ومن ثم بلورة الوعي الجمالي الذي نستطيع من خلاله الحكم الكلي على تجربة الفنان، على اعتبار أن خلق الصورة وخاصة في الشعر - لا يتم إلا من خلال التجربة الذاتية للشاعر وما يحيط به من بيئة مكانية وما ينعكس في نفسه أو شعوره. وهذا يعني أن الشعراء يتفاوتون في هذه النظرة أو الشعور، فتفاوت بالضرورة صورهم المبتكرة. من هذا المنطلق، يمكن القول إن أفكار الشاعر وعواطفه تبقى جامدة لا قيمة لها ما لم تتجسد في صورة، فالصورة هي "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي"^{٦٩}.

إلا أن هذا لا يعني أن الإنسان لا يمكنه التعبير عن تجربته دون توظيف الصورة، لكن كلامه حينئذ لن يكون فنا ولا أدبا، وهذا هو الفارق الرفيع بين التعبير العادي أو - درجة الصفر للكتابة كما عبر عنها رولان بارت - والتعبير الفني، فالكلام لا يستحق أن يكون فنا إلا إذا اتخذ الصورة مطية للتعبير عن التجربة ونقل الانفعال إلى الآخرين. يقول أحمد الشايب في ذلك: "وهذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه أو سامعيه تدعى الصورة الأدبية"^{٧٠}.

إن الصورة تجسد ما هو تجريدي وتعطيه شكلا حسيا، بل قد يعمد الشاعر أحيانا إلى إعادة خلق الواقع من جديد وبصورة جديدة قد تفوق الواقع نفسه جمالا وتأثيرا. وربما يكون جابر عصفور قد أفاد من هذا الطرح في أثناء حديثه عن وظائف الصورة إذ جعلها كامنة في:

-إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار، أو معنى من المعاني، كما أنها وسيلة للشرح والتوضيح وهو ما كان يسمى قديماً (الإبانة).

-المبالغة في المعنى وتأکید بعض عناصره المهمة.

-التحسين والتقييح، وهو يعني في البلاغة غير ما يعنيه المعتزلة، فيعني - في البلاغة - ترغيب المتلقي في أمر من الأمور، أو تنفيره منه، وتحقق هذه الغاية عندما يربط البليغ المعاني الأصلية التي يعالجها بمعان أخرى مماثلة لها، أئها أشد قبحا أو حسنا. -تحقيق نوع من المتعة الشكلية في ذاتها، وليست وسيلة لأي شيء آخر^{٧١}.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن نسبة الإبداع تعلقو وتنخفض بحسب قدرة المبدع على تفجير الطاقات الانزياحية التي تزخر بها اللغة من طريق تجاوز حدود المؤلف والعدول باللفظ عن الظاهر، وهو ما عبر عنه الجرجاني بقوله: "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فقلت خرج زيد. . . وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض"^{٧٢}.

مثل أن تقول: كثير رماد القدر، طويل النجاد، نؤوم الضحى. . . إذ ينبغي التمييز بين معنيين: معنى صريح وآخر ضمني، على أساس أن الأول تدل عليه العبارة بلفظها، أما الثاني فتدل عليه العبارة باستعمالها في موقف توأصلي معين:

الصورة	المدلول الأول	المدلول الثاني
كثير رماد القدر	وجود رماد كثير بجانب القدر	صاحب القدر جواد كريم كثير القرى للناس وللأضياف
طويل النجاد	صورة محارب له نجاد طويل	هذا المحارب طويل القامة بدليل طول حمائل السيف.
نؤوم الضحى	صورة امرأة نائمة وقت الضحى	هذه المرأة مخدومة مترفة لها من يكفيها أمور بيتها.
بعيدة مهوى القرط	صورة امرأة بعيدة مهوى القرط	هذه المرأة طويلة الجيد.

الملاحظ أن الانتقال من دلالة الوضع إلى دلالة الملزوم، يتم بواسطة استدالات ذات طبيعة غير لغوية، فهي تتم بواسطة ما يعرف عند بعض المناطق المعاصرين بالخلقية الثقافية الاجتماعية، لذلك فهذه العلاقة الجدلية القائمة بين الدال والمدلول تحيل بالضرورة على علاقة أخرى بين المبدع والمتلقي، هذا الأخير الذي يتدخل بدوره ليفك شفرات المعنى. وهو ما يؤكد الجرجاني بقوله: "... . تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"^{٧٣}. ويضيف: "... . وأنهم أرادوا أن من شرط البلاغة أن يكون المعنى الأول الذي تجعله دليلاً على المعنى الثاني ووسيطاً بينك وبينه، متمكناً في دلالاته، مستقلاً بوساطته، يسفر بينك وبينه أحسن سفارة، ويشير لك إليه أبين إشارة، حتى يحيل إليك أنك فهمته من حاق اللفظ وذلك لقلة الكلفة فيه عليك وسرعة وصوله إليك"^{٧٤}.

ومن وظائف الصورة كذلك، أنها تجعل لصاحبها رؤية خاصة في نقل المعنى وهذا ما عبر عنه الباحث شكري الطوانسي بقوله: "إن قدرة الصورة على خلق

رؤية متعمقة وواعية للواقع لن يحدث إلا بمعارضة حرفية اللغة المعيارية/ العادية وعموميتها، فالتعبير الحرفي/ الحقيقي أقرب إلى المباشرة والتقرير وإلى الوظيفة النفعية/ التوصيلية. ومن هنا يلجأ الشاعر إلى لغة المجاز/ الصورة بما تمتلك من كثافة وثراء، ومن قدرة أعظم على الإيحاء والتأثير^{٧٥}. وهو ما يجرنا إلى الحديث عن وظيفة توليد المعنى وهو " أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة، فذلك يسمى توليدا وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره ولا يقال له أيضا سرقة إذ كان ليس أخذاً على وجهه"^{٧٦}.

إذن فالتوليد يرتبط ارتباطاً وثيقاً بجمال الأسلوب وحسنه لأن الشاعر إذا أخذ معنى ممن سبقه وأخرجه إخراجاً فنياً جديداً كان أولى به، لذلك قال ابن طباطبا: "وإذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعجب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه"^{٧٧}.

والحقيقة أن الشاعر العربي تعامل مع الصورة الفنية بشكل لافت للنظر من خلال علم البيان، هذا العلم الذي عرف بأنه علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة إما من خلال التشبيه أو من خلال الاستعارة أو من خلال المجاز المرسل أو العقلي أو من خلال الكناية أو التعريض بشكل عام، فعلم البيان هو علم الصورة أو التصوير، وعلى هذا الأساس كذلك اهتم النقاد بكل أشكال الصورة البلاغية وبحثوها على أنها وسائل شعرية لها أهميتها الخاصة^{٧٨}. إنها أهم مقدرة فنية يمتلكها الشاعر وهي تتوالد نتيجة تعانق الخيال مع الفكر، فهي مكنن التقاء الجمالي بالمعرفي وبوتقة انصهار الحسي مع الذهني، لها من الإمكانيات ما يكفي لإضفاء الجمالية على الأسلوب والتحليق به في عالم الشعرية.

الخاتمة:

خلاصة القول، إن الصورة الشعرية كانت من الموضوعات النقدية التي تعددت فيها المصطلحات وتنوعت، فكان للنقد العربي القديم طرائقه وتصنيفاته الشهيرة في تناولها، وللققاد القدامى جولات بارعة في تحليل الصور وتقويمها من المنظور الجمالي. والحقيقة التي لا مناص منها، أن مفهوم التصوير في نقدنا العربي القديم يتسع كلما هممت بالبحث فيه والتأمل في مستوياته، لذلك فالعمل المتميز الذي قدمه نقادنا القدامى شكل أرضية خصبة لبناء تصور نقدي حديثي للشعرية يواكب حركة الإبداع لكونه يتجاوز الظرفية التاريخية. فالصورة في نقدنا العربي القديم هي ذلك الصوغ المخصوص الذي بواسطته يجري تمثل المعاني تمثلا جديدا ومبتكرا، إنها جوهر الشعر، إذ هي التركيبة التي تحقق التوازن بين التقريرية والإيحاء الفني، بل إنها وسيلة الشاعر لتسليق هيامات الجمال، من خلال إقامة العلائق المتفردة التي تتجاوز المؤلف إلى غير المؤلف من الصلات والترابطات، على اعتبار أن النص الشعري يخضع في مساره إلى مجموعة من المستويات، تنبع أساسا من جملة العلاقات التي تتحرك الصورة الشعرية وفقها، ملتزمة درجة معينة من الكثافة والتوترات. فالصياغة اللغوية التي يملكها الشاعر، والتي بها ينتج نصه الشعري وفقا لسياق الشعور والإحساس، يجعل "اللغة الشعرية تبدو كأنها تكشف عن بنيتها الأصلية التي لا تتمثل في شكل خاص محدد بصفات معينة، وإنما في حالة، في درجة من الحضور والكثافة التي يمكن أن تصل إليها أية متتالية لغوية، بحيث تخلق حولها هامشا من الصمت يعزلها عن الكلام العادي المحيط بها"^{٧٩}.

هوامش البحث:

- (١) الجرجاني، الدلائل ص ٣٨٩.
- (٢) فن الشعر لأرسطو، ص ٧١-٧٢.
- (٣) نفسه، ص ١٦١.
- (٤) فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية ص ٩.
- (٥) الحيوان، ج ١/٥٢.
- (٦) نفسه.
- (٧) نفسه، ج ٣/٤٤٤.
- (٨) روز غريب، تمهيد في النقد الحديث ص ١٩٢.
- (٩) نفسه، ص ١٩٨.
- (١٠) أبو ملحم علي، الجاحظ رائد الجمالية العربية، مجلة الفكر العربي ع ٤٦ سنة ١٩٨٧، ص ٢٣٤.
- (١١) البصير كامل حسن، بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، ص ٢٨.
- (١٢) البيتين: لا تحسبن الموت موت البلى وإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ولكن ذا أفضع من ذا لذل السؤال
- (١٣) ضيف شوقي، البلاغة تطور وتاريخ، ص ٥٢.
- (١٤) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٦٥.
- (١٥) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١١.
- (١٦) الخفاجي بن سنان، سر الفصاحة، ص ٨٥.
- (١٧) غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ١٦٥.
- (١٨) قصبجي عصام، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دراسة تطبيقية في شعر أبي تمام وابن الرومي والمتنبي، ص ٨٤.
- (١٩) ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، ص ١٠٧-١٠٨.
- (٢٠) ابن رشيق، العمدة، ج ١/٨٢.
- (٢١) الصائغ عبد الإله، الصورة الفنية معيارا نقديا، ص ١٧٠.
- (٢٢) نقد الشعر، المقدمة، ص ٨.
- (٢٣) نفسه، ص ٦٥.
- (٢٤) البصير كامل حسن، بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، ص ٣٤.
- (٢٥) الجمحي محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، ص ٦.
- (٢٦) رسائل إخوان الصفاء، ج ١/١٣٩.

- (٢٧) نقد الشعر، ص ١٣٠ .
(٢٨) نفسه، ص ١٣٠ .
(٢٩) قصبجي عصام، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ص ٩٧ .
(٣٠) العسكري، الصناعتين، ص ٣٥٧ .
(٣١) ابن المعتز، البديع، ص ١١٦ .
(٣٢) قدامة، نقد الشعر، ص ٩٤ .
(٣٣) الإيضاح، القزويني، حاشية الجزء الأول من مختصر التفتازاني على تلخيص المفتاح، ص ١٧٤-١٨٩ .
(٣٤) نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ص ١٣٦ .
(٣٥) نقد الشعر، ص ١٣٨ .
(٣٦) نفسه، ص ١٥٢ .
(٣٧) بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص ٣٣ .
(٣٨) الدلائل، ص ٣٨٩ .
(٣٩) بناء الصورة الفنية في البيان العربي دراسة وموازنة، ص ٤٢ .
(٤٠) الدلائل، ص ٢٠١ - ٢٠٥ .
(٤١) نفسه، ص ٣٢٤ .
(٤٢) نفسه، ص ١٩٩ .
(٤٣) عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ٣٩٢ .
(٤٤) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١١٣ .
(٤٥) بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص ٣٨ .
(٤٦) أسرار البلاغة، ص ١١٦ .
(٤٧) دلائل الإعجاز، ص ٣١١ .
(٤٨) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص ٢٤٢ .
(٤٩) نفسه، ص: ٢٥٩ .
(٥٠) قطب سيد، النقد الأدبي، ص ٨٠ .
(٥١) الدلائل، ص ٢٧٨ .
(٥٢) أسرار البلاغة، ص ١٣٥ .
(٥٣) نفسه، ص ١٢٣ .
(٥٤) أحمد نايل محمد، نظرية العلاقات أو النظم بين عبد القاهر الجرجاني والنقد الغربي الحديث،

- ص ٤٩ .
- (٥٥) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ٢٩٣ .
- (٥٦) نفسه، ص ٦٦ .
- (٥٧) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١١٩ .
- (٥٨) نفسه، ص ٢١ .
- (٥٩) نفسه، ص ٨٩ .
- (٦٠) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٣٦١ .
- (٦١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٨ .
- (٦٢) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ١٣٥-١٣٦ .
- (٦٣) تمهيد في النقد الحديث، ص ١٩٠ .
- (٦٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١٠٤ .
- (٦٥) الصورة الفنية معيارا نقديا، ص ٩٧ .
- (٦٦) المنهاج، ص ٣٤١ .
- (٦٧) نفسه، ص ٢٣ .
- (٦٨) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ١٤٤ .
- (٦٩) النقد الأدبي الحديث، ص ٤٤٢ .
- (٧٠) أصول النقد الأدبي، ص ٢٤٢ .
- (٧١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٤٠٣ بتصرف .
- (٧٢) الدلائل، ص ٢٠٢ .
- (٧٣) نفسه، ص ٢٠٣ .
- (٧٤) نفسه، ص ٢٠٧ .
- (٧٥) الطوانسي شكري، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، ص ٣٦٦ .
- (٧٦) العمدة، ١ / ٤٥٠ .
- (٧٧) عيار الشعر، ص ٧٦ .
- (٧٨) أصول النقد الأدبي، ص ٢٤٢ .
- (٧٩) فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٢٥ .



قائمة المصادر والمراجع:

- * ابن المعتز، عبد الله. د. ت. البديع: تحقيق إغناطيوس كراتشكوفسكي. دمشق: منشورات دار الحكمة حلبوني.
- * ابن قتيبة، د. ت. الشعر والشعراء: تحقيق أحمد محمد شاكر. مصر: دار العارف. الطبعة ٢.
- * أرسطوطاليس، د. ت. فن الشعر: ترجمة عبد الرحمن بدوي. لبنان: دار الثقافة بيروت.
- * البصير، كامل حسن. ١٩٨٧ م. بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق. مطبعة المجمع العلمي العراقي.
- * الجاحظ، أبو عثمان. ١٩٦٩ م. الحيوان: تحقيق عبد السلام هارون. بيروت - لبنان: دار إحياء التراث العربي. الطبعة الثالثة.
- * الجاحظ، أبو عثمان. د. ت. البيان والتبيين: تحقيق وشرح عبد السلام هارون، بيروت: دار الفكر. الطبعة ٤.
- * الجرجاني، عبد القاهر. ١٩٨٣ م. أسرار البلاغة: تحقيق هلموت ريتز، دار المسيرة للطباعة والنشر، الطبعة ٣.
- * الجرجاني، عبد القاهر. ١٩٨٨ م. دلائل الإعجاز في علم المعاني. تحقيق الشيخ محمد رشيد رضا. الطبعة الأولى. بيروت: دار الكتب العلمية. الطبعة الأولى.
- * الجمحي، محمد بن سلام. ١٩٧٤ م. طبقات فحول الشعراء: تحقيق محمود محمد شاكر. القاهرة: مطبعة المدني.
- * الخفاجي، بن سنان. ١٩٥٣ م. سر الفصاحة: تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مصر: مطبعة محمد علي صبيح.
- * الشايب، أحمد. د. ت. أصول النقد الأدبي. مكتبة النهضة المصرية. الطبعة ٨.
- * الصانغ، عبد الإله. ١٩٨٧ م. الصورة الفنية معيارا نقديا منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير ٣ دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية" العراق.
- * الطوانسي، شكري. ١٩٩٩ م. مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. الطبعة ١.
- * العسكري، أبو هلال. ١٩٨٦ م. الصناعتين الكتابة والشعر: تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. بيروت: منشورات المكتبة العصرية.
- * العلوي، بن طباطبا. ١٩٥٦ م. عيار الشعر، تحقيق طه الجابري ومحمد زغلول سلام. القاهرة: المكتبة التجارية.
- * القرطاجني، حازم. ١٩٦٦ م. منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تقديم وتحقيق محمد بن الحبيب بن الخوجة. تونس: دار الكتب الشارقة.
- * القزويني، الخطيب. ١٩٧١ م. الإيضاح في علوم البلاغة: شرح وتعليق وتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، منشورات دار الكتاب اللبناني. الطبعة ٣.
- * القيرواني، بن رشيح. ١٩٨٨ م. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تحقيق محمد قزقران. دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع. الطبعة ١.



- *الولي، محمد. ١٩٩٠م. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. المغرب: المركز الثقافي العربي.
- *رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء. ١٩٢٨م. تحقيق خير الدين الزركلي. القاهرة: المكتبة التجارية.
- *ضيف، شوقي. ١٩٧٦م. البلاغة تطور وتاريخ. دار المعارف. الطبعة ٣.
- *عصفور، جابر أحمد. ١٩٩٢م. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي. الطبعة ٣.
- *غريب، روز. ١٩٧١م. تمهيد في النقد الحديث. بيروت: دار المكشوف. الطبعة ١.
- *غنيمي، هلال محمد. ١٩٧٣م. النقد الأدبي الحديث. بيروت-لبنان: دار الثقافة. الطبعة ٣.
- *فرانسوا، مورو. ١٩٨٩م. البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية ترجمة: د. الولي محمد، جرير عائشة. منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي. الطبعة الأولى.
- *فضل، صلاح. ١٩٩٥م. أساليب الشعرية المعاصرة. بيروت: دار الآداب. الطبعة ١.
- *قدامة، أبو الفرج بن جعفر. ١٩٧٩م. نقد الشعر: تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي. القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية.
- *قصبجي، عصام. ١٩٨٠م. نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم: دراسة تطبيقية في شعر أبي تمام وابن الرومي والمتنبي، دار القلم العربي للطباعة والنشر. الطبعة ١.
- *قطب، سيد. ١٩٤٩م. النقد الأدبي أصوله ومناهجه، مصر: دار الفكر العربي.
- *ناصر، مصطفى. ١٩٨١م. الصورة الأدبية. دار الأندلس للطباعة والنشر و التوزيع. الطبعة ٢.
- *أحمد، نايل محمد. د. ت. نظرية العلاقات أو النظم بين عبد القاهر الجرجاني والنقد الغربي الحديث. القاهرة: دار المنار للنشر والتوزيع. المجلات:
- *مجلة الفكر العربي، عدد ٤٦، السنة الثامنة، يونيو ١٩٨٧م.