جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

مصطلح الصورة بين النقد العربى القديم والحديث
دراسة نقدية بلاغية تحليلية

الدكتور
حماد حسين حسن محمود
الأستاذ المساعد بقسم البلاغة والنقد فى كلية اللغة العربية بجرجا

العدد الخامس عشر
للعام ١٤٣٢هـ / ٢٠١١م
الجزء الخامس

المقدمة

الحمد لله الذي أسبغ علينا نعمه ، وأفاض علينا من فيض كرمه ، وشملنا برعايته وحفظه ، وهدانا إلى الطريق المستقيم ، وأصلى وأسلم وأبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه الكرام .

وبعد

فإن مصطلح الصورة من المصطلحات الشائكة في النقد الأدبي ، وقد توارد عليه عدة مفاهيم عبر العصور المختلفة ، وكان لنقادنا العرب القدامى جهدهم في تشكيل هذا المصطلح وتأسيسه ، وقد عالجوا مسائله بما لا يدع للشك أن بواكير هذا المصطلح ولدت على أيديهم ، وهذا ما كشف عنه البحث ، والذي من أهم دوافعه رد الزعم بأن هذا المصطلح لم يعرف إلا في الدراسات الحديثة .

أما عن مصطلح الصورة ، عند نقاد العرب المحدثين فقد اختلف مدلوله عندهم ، وتشعبت مسائله ، وأصبح تحديده تحديداً دقيقاً من الأمور العضال ، من ثم كانت هذه الوقفة التي تستجلي مفهوم هذا المصطلح قديماً وحديثاً ، وقد اقتضت طبيعة البحث أن يكون في مقدمة، وثلاثة مباحث ، وخاتمة ، وفهارس .

المقدمة:وفيها بيان بقيمة الموضوع وأسباب اختياره .

المبحث الأول بعنوان : (مفهوم الصورة عند نقاد العرب القدامى)
وعرضت فيه لمفهوم " الصورة " عند نقاد العرب القدامى واخترت للتطبيق آراء علماء ثلاثة من أفذاذ نقادنا وهم الجاحظ ، والذي أطلق على هذا المصطلح " التصوير " ،

وقدامة بن جعفر ، والذي نص على الصورة نصاً وجعلها الهيكل والشكل في مقابل المضمون، والشيخ عبد القاهر الجرجاني، والذي أفاض في حديثه عن الصورة وقيمتها في العمل الأدبي .

المبحث الثاني بعنوان : (مفهوم الصورة في النقد العربي الحديث) وعرضت فيه لمصطلح " الصورة " عند النقاد المحدثين من أمثال الدكتور زكى مبارك ، والأستاذ أحمد الشايب ، والدكتور مصطفى ناصف ، والأديب محمود عباس العقاد ، والدكتور عز الدين إسماعيل، والدكتور محمد عبد المنعم خفاجي وغيرهم .

المبحث الثالث بعنوان : (أهمية الصورة في العمل الأدبي) وعرضت فيه لأهمية الصورة في العمل الأدبي، وخصائصها وسماتها عند المبدع ، معرجاً على ذلك بالتطبيق على بعض الأشعار لإبراز مدى أهمية الصورة في تكوين العمل الأدبي.

الخاتمة : وفيها بيان بأهم النتائج التي أثمرت عنها هذه الدراسة .

وفي النهاية اسأل الله أن يثيبني عن بحثي خيراً ، وأن ينفع به الدارسين والباحثين ، وطلاب العلم .

المبحث الأول

مفهوم الصورة عند نقاد العرب القدامى

مفهوم الصورة عند نقاد العرب القدامى

قبل أن نلج إلى مفهوم الصورة عند القدامى نعرج على دلالة كلمة (صورة) في اللغة ، والتي وجدناها في معاجم اللغة تدل على حقيقة الشيء وهيئته ، وعلى معنى صفته .. يقال : صور الشيء كذا وكذا أي صفته " [١] .

والصورة ما ينتقش به الأعيان، ويتميز بها غيرها ، وذلك ضربان : أحدهما محسوس يدركه الخاصة والعامة ، بل يدركه الإنسان وكثير من الحيوان كصورة الإنسان والفرس .

والثاني : معقول يدركه الخاصة دون العامة ، كالصورة التي اختص الإنسان بها من العقل والروية ، والمعاني التي خص بها شيء بشيء" [٢] .

والصورة : التمثال وتصورت الشيء : مثلت صورته وشكله في الذهن " [٣] .

إذاً تدور مادة : (الصورة) في المعاجم العربية حول معاني : الشكل ، والهيئة ، والخصوصية ، وكلها تتلاقي في كثير منها مع ما قاله النقاد العرب القدامى في مفهومهم للصورة، وهذا ما سنقف عليه لاحقاً ، وإن كانوا ضيقوا دلالة هذا الاستخدام عن المشاع عنها في اللغة . فإذا انتقلنا لمعنى الصورة في القرآن فإننا نجدها تدور حول معاني : الخلق، والإيجاد، والتحسين والتجميل ، والتشكيل، والتركيب .

من ذلك قوله تعالى (هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ) المائدة آية (٦) ، والمعنى يخلقكم في الأرحام ما يشاء من ذكر وأنثى وحسن وقبيح وشقي وسعيد " [٤] .

ومن ذلك قوله تعالى : (وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُنْ مِنَ السَّاجِدِينَ) الأعراف آية (١١) .

أي خلقنا أباكم آدم طيناً غير مصور ، ثم صورناه أبدع تصوير ، وأحسن تقويم سار إليكم " [٥] .

فالفعل يشير إلى التحسين والشكل والصفة والهيئة .

ولا ينبغي إغفال أن " التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن ، فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى والطبيعة البشرية ، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها ، فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة ، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد ، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي ،وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية"[٦].

وبعد هذه الإطلالة الموجزة على معنى الصورة في اللغة والقرآن نتحدث عن مفهوم الصورة عند نقاد العرب القدامى فنقول :

عرف النقد العربي القديم مصطلح (الصورة) وكان له مفهوم يختلف عن مفهومه الآن ، ويمثل بداية ظهور هذا المصطلح " الجاحظ " وذلك في سياق حديثه عن قضية اللفظ والمعنى ، وأهمية كل منهما في الصورة الأدبية يقول الجاحظ : " .. والمعاني مطروحة

في الطريق يعرفها العجمي والعربي والقروي والبدوي ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير " (٧) .

هذا هو التصوير عند الجاحظ ليس بتصوير التشبيه أو المجاز أو الكناية ، ولكنه أعم من ذلك ، فهو التصوير الأدبي الذي تتوافر فيه الأوصاف التي ذكرها في هذا النص ، وكأنه أراد بالتصوير العملية الذهنية التي تصنع الشعر.

" وبذلك يجعل الجاحظ " التصوير " وما ينتظمه من أخيلة وصور تشبيهيه ، ومجازية ، وكنائية داخلاً في حقيقة الفن الشعري المبنية على إتقان الصياغة ، وإجادة السبك " (٨) .

والشعر عنده جنس من الفنون التصويرية يشبه الرسم والنقش، وإن اختلفت الأدوات في كل منهما فإذا كان الشاعر يصور بالكلمة ، فإن الرسام يصور المعاني باللون والريشة .

ويبدو أن فكرة الربط بين الشعر والفنون الحسية التي تعتمد على التصوير كالرسم والنقش قد علقت بأذهان النقاد في عصر الجاحظ فعمدوا إلى كثير من المقابلات بين الشعر والرسم .

أما عن المعاني عند الجاحظ فإنها نابعة من التجارب الإنسانية، وهذه يشترك فيها العربي والعجمي، ومن نشأ في البادية، أو الحضر وتصطبغ بجهد صاحبها وخبراته وتجاربه ، كما أن الصورة عنده لا بد أن تشتمل على عناصر صياغتها من وزن ،

وانتقاء الألفاظ ، وفصاحة وسهولة جريان على اللسان ، وصحة في الطبع ، وجودة في السبك .

" وبحق كان الجاحظ رائد الاتجاه الصياغي في النقد العربي وأن هذه الصياغة جعلته يبحث عن العناصر الجمالية التي تبرزها في صورة أبهى ، ومن ثم كان جهده الملحوظ في التصوير والصورة على نحو إبداعي لم يتسن لغيره من سابقيه، أو عصرييه، فقد أشرب الجاحظ روح الفن المعبرَّ عن الحقائق تعبيراً فنياً تلمس فيه العجب والغرابة ،وتجد فيه الإبداع والطرافة [٩] .

وكان النصيب الأكبر في كتابات الجاحظ للتصوير البياني وبخاصة في كتابه " الحيوان " فحديث الجاحظ عن الصورة البيانية في كتاب " الحيوان " أغنى وأغزر من حديثه عنها في البيان والتبيين ، وذلك أنه عرض فيه لتأويل بعض آي الذكر الحكيم راداً على مطاعن الملاحدة وما كانوا يثيرون من شبهات حولها بسبب جهلهم بوجوه التعبير الأدبي في العربية ودلالات صوره البلاغية ، ونوهَّ بعمل المعتزلة في هذا الصدد فقال " لولا المتكلمين لهلكت العوام واختطفت واسترقت، ولولا المعتزلة لهلك المتكلمون"[١٠].

" و لم يكن الجاحظ و حده في هذا المضمار ، بل رأينا غيره من النقدة العرب من أمثال "العلوي" في "عيار الشعر" و قدامة ابن جعفر " في "نقد الشعر " و"الآمدى" في الموازنة " والجرجاني " في " الوساطة " و" أبي هلال العسكري " في " الصناعتين " يحفلون بالتصوير ومسالكه ؛ باحثين عن وسائله ودوافعه من الخيال " [١١] .

فقدامة بن جعفر نص على الصورة نصاً ، واعتبرها الهيكل والشكل في مقابل المضمون ، وذلك في معرض حديثه عن الشعر يقول قدامة " ومما يجب تقدمته وتوسيده ..أن المعاني كلها معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، وإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها : مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة ، وعلى الشاعر – إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة ، والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، والمدح ، وغير ذلك من المعاني الحميدة ، أو الذميمة – أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة "[١٢] .

فقدامة تقدم خطوة في تحديد الصورة فجعل للشعر مادة ، وهي المعاني، وصورة وهي الصياغة اللفظية والتجويد في الصناعة، ومعنى ذلك أن الصورة عنده هي " عبارة عن وسيلة تتشكل من خلالها المادة وتصاغ في قالبها الفني شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات، ثم يأتي المعنى ليحسنها ويظهر براعة صانعها، ويجعلها تحمل أنفاس مبدعها .

والشكل الذي قصده قدامة بن جعفر وعاء لنظريته في نقد الشعر " لا ينفي فكرة المضمون في حد ذاتها ، إذ لا قيمة للشكل مفرغاً من محتواه الفني، وقدامة نفسه قد أكد تأكيداً واضحاً خطر المعاني وقيمتها وعموميتها بالنسبة للشاعر ، فكل ما في الحياة

معان شعرية يعرض إليها الشاعر في شعره ما دام قادراً على إخراجها وتصويرها"[١٣] .

والشكل والهيئة هي تلك المعاني التي وقفنا عليها لكلمة الصورة في المدلول اللغوي ، وبهذا يكون بين المعنى اللغوي والاصطلاحي للصورة مناسبة وترابط وتلاقي .

الصورة عند الشيخ عبد القاهر :

أفاض الشيخ في حديثه عن الصورة " وهي عنده ترادف النظم ، وقد جعلها محور الفضيلة ، وموضع المزيد في الفن الأدبي وقد أشار إلى أن الجاحظ قد استخدم هذا المصطلح قبله فقال : " واعلم أن قولنا " الصورة " إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان تبيُّن 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 البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا ، عبرنا عن ذلك الفرق ، وتلك البينونة بأن قلنا للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك ، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ، ويكفيك قول الجاحظ " إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير " [١٤] .

وعلى ذلك فلم يحصر الشيخ عبد القاهر الصورة في التشبيه، والاستعارة ، والكناية ، وإنما يقصد الشيخ هنا بالصورة ، الهيئة ،

والكيفية والخصوصية ، والشكل المميز ، الذي يدركه العقل من بيت وبيت وبذلك يكون باب التصوير هو باب الإبداع والافتتان عند الشعراء وعلى ذلك أيضاً يكون باب التصوير فسيحاً لا حد له ، فقد يودع الشاعر الحقيقة خصوصية وهيئة ، وقد يودع هذه الكيفية في تشبيه أو استعارة ، أو كناية ، إلى غير ذلك من وسائل الإبانة والإفصاح .

وبهذا يتلاقى المفهوم اللغوي للصورة مع مفهومها الاصطلاحي عند الشيخ عبد القاهر.

فالصورة عنده لا تقوم على اللفظ وحده، ولا المعنى وحده ، بل هما عنصران مكملان لبعض كما لاحظنا من خلال نصه السابق.

إذاً : فمفهوم الصورة عند القدماء شامل لكل الوسائل الأسلوبية التي عن طريقها يمكن للشاعر أو الأديب نقل أفكاره ، وإحساساته ومشاعره ، وتجاربه بما في ذلك التشبيه والاستعارة والكناية، وبذلك يكون مصطلح "الصورة" عند شيخي البلاغة العربية "الجاحظ" و"عبدالقاهر" مرادفاً للتصوير الأدبي أو التصوير الفني وأنه يشمل جميع الوسائل التي تسهم في رسم الصورة الأدبية من انتقاء الألفاظ ، وطريقة نظمها ، وربطها بالسياق العام و وتلاحم أجزاء الكلام، وأخذ بعضه برقاب بعض، ويشمل أيضاً التشبيهات، والاستعارات، والكنايات ، على أنها ركائز الإبداع الأدبي ، ويشمل أيضاً ما يجعل الصورة مثيرة ومؤثرة من طرافة ودقة ، ويشمل أيضاً الوسائل التي تكسب الصورة حسناً ، وتجعلها أكثر جذباً ، وتحريكاً

للنفوس من جناس وطباق ، وترصيع ، وتورية على غير ذلك من المحسنات البديعية

وهذه المعاني الشمولية للصورة نلحظها من تحليلات الشيخ عبد القاهر لأبيات البحتري والصولي في "الدلائل" فيذكر أبيات البحتري التي يقول فيها :

بَلَونا ضَرائِبَ مَن قَد نَرى ∴ فَما إِن رَأَينا لِفَتحٍ ضَريبا
هُوَ المَرءُ أَبدَت لَهُ الحادِثا ∴ تُ عَزماً وَشيكاً وَرَأياً صَليبا
تَنَقَّلُ في خُلُقي سُؤدُدٍ ∴ سَماحاً مُرَجّى وَبَأساً مَهيبا
فَكَالسَيفِ إِن جِئتَهُ صارِخاً ∴ وَكَالبَحرِ إِن جِئتَهُ مُستَثيبا

ويعلق الشيخ على هذه الأبيات قائلاً : فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك ، ووجدت لها اهتزازاً في نفسك فعد فانظر في السبب واستقص في النظر فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدّم وآخر ، وعرّف ونكر ، وحذف وأضمر ، وأعاد وكرر ... أفلا ترى أن أول شيء يروقك منها قوله : " هو المرء أبدت له الحادثات " ثم قوله : " تنقل في خلقي سؤدد " بتنكير السؤدد ، وإضافة "الخلقين " إليه ، ثم قوله : " فكالسيف " وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ ، لأن المعنى لا محالة : فهو كالسيف ، ثم تكريره "الكاف " في قوله : " وكالبحر" ، ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه ، ثم أن أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر، وذلك قوله " صارخاً" هناك و " مستثيباً" ههنا ؟ لا ترى حسناً تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عددت أو ما هو في حكم ما عددت فاعرف ذلك"(١٥) .

فالصورة عند عبد القاهر من خلال هذا التحليل ترادف النظم، وتشمل العمل الأدبي كله .

وعلى منوال هذا المنهج في التحليل حلل الشيخ عبد القاهر أبيات " كثير " ، و أبيات " ابن الرومي " في تفضيل النرجس على الورد في " في كتابه "أسرار البلاغة"(١٦).

فقد ذكر الشيخ عبد القاهر أبيات كثيرة عزة التي أشاد النقاد بها والتي ترسم صورة جميلة ، هي صورة الإبل وهي تسير في الصحراء تحمل الحجيج و وقد أخذوا يشغلون وقتهم بالحديث ، وقد جعل سير الإبل في الصحراء سيلانا يظهر في أعناقها ، وأرجع جمال أبيات " كثير " إلى حسن نظمها ، وما تشمل عليه من استعارة وقعت موقعها يقول الشيخ " فانظر إلى الأشعار التي أثنوا عليها من جهة الألفاظ، ووصفوها بالسلامة، ونسبوها إلى الدماثة ، وقالوا : كأنها الماء جريانا والهواء لطفاً ..... كقوله:

وَلَمَّا قَضَينا مِنْ مِنًى كُلَّ حاجةٍ ∴ وَمَسَّحَ بالأركانِ مَنْ ماسحُ
وشُدَّت على دُهْمِ المَهارَى رِحالُنا ∴ ولم يَنْظُرِ الغادي الذّي هو رائحُ
أخذْنا بأطراف الأحاديثِ بَيْنَنا ∴ وسالَت بأعناقِ المطيِّ الأباطحُ

فيقول : إن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال : "ولَمَّا قَضَينا مِنْ منًى كُلَّ حاجةٍ" فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها ، والخروج من فروضها وسننها عن طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ وهو طريقة العموم ، ثم نبّه بقوله : " ومَسَّحَ بالأركانِ مَنْ ماسحُ " على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر ، ثم قال : " أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا"

فوصل بذكر مسح الأركان ما وليه من ذم الركاب وركوب الركبان ، ثم دل بلفظة " الأطراف " على الصفة التي يختص بها الزمان في السفر من التصرف في فنون القول وشجون الحديث على ما هو عادة المتظرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء ..... ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحمدهم ، وثنائهم ومدحهم منصرفاً ، إلاَّ إلى استعارة وقعت موقعها وأصابت غرضها ، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع ، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن ، وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد ، والفضل الذي هو كالزيادة في التحديد ... ثم زان كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه ، وأفاد كثيراً من الفوائد بلطف الوحي والتنبيه " [١٧] .

وأخذ الشيخ عبد القاهر يشيد بجمال النظم ، ويرجع جمال الصورة إلى حسن النظم وائتلافه " وعلى هذا فالحسن للنظم من حيث تصويره للمعنى أو للصورة من حيث هي مدلول عليها في النظم"[١٨].

هذا ... وقد عالج عبد القاهر الصورة الكلية العامة ، كما يبدو واضحاً في كتابه : " دلائل الإعجاز " وآية ذلك ما نراه من مدى اهتمامه بالقطعة الأدبية كلها ، وصولا إلى كمال الصورة وتمامها ، وهناك نماذج جلية في ذلك منها : محاولات الإمام في الدراسات التطبيقية للنظم القرآني، مثل: (وقيل يا أَرض ابلعي ماءك...)[١٩] الآية ، وغيرها من الآيات الكريمة ، وغنى عن البيان : أن العلاقات في الصورة الأدبية الكلية أو العامة لا تحكمها قواعد لغوية ، أو

أسلوبية كالعلاقات بين الصورة الجزئية ، وإنما تحكمها اعتبارات فكرية ، وذهنية توجبها طبيعة التداعي بين المعاني " [٢٠] .

"هذا .. و قد بدأ الإمام عبد القاهر بدراسة الصورة الجزئية التي رآها منطلقاً للصورة الكلية العامة . ويبدو ذلك بيِّناً في كتابه " أسرار البلاغة " بعرضه لوسائل تلك الصورة من تشبيه و تمثيل ، واستعارة ، ومجاز ، و قد أكمل حديثه عن تلك التي تصنع الصورة الجزئية بحديثه عن " الكناية " في دلائل الإعجاز ، والتمثيل الذي على حد الاستعارة أي الاستعارة التمثيلية ، و حسنا كان صنيعه ؛ فإنه كان يري أن هذه الوسائل البيانية هي مقتضيات النظم ، وأن من شأن هذه الأجناس (الكناية ، والاستعارة ، والتمثيل) أن توجب الحسن و المزية، وأن المعاني تتصور من أجلها بالصور المختلفة ، و أن العلم بإيجابها ذلك ثابت في العقول، ومركوز في غرائز النفوس"[٢١].

كذلك ربط الشيخ عبد القاهر الصورة بالدوافع النفسية وذلك في معرض حديثه عن أثر التمثيل إذا جاء عقب المعاني ، فيقول " فالتمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو أبرزت هي باختصار في معرضه ، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة وكسبها منقبة ، ورفع من أقدارها وشب من نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس ، ودعا القلوب إليها واستثار لها أقاصي الأفئدة صبابة وكلفاً ، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفاً"[٢٢].

فنلاحظ من خلال هذا النص مدى الأثر النفسي وأهميته في تشكيل الصورة ، فارتكن في تحليله العميق للخلق والإبداع الشعريين

على الذوق الفني المرهف ، وما تثيره مفردات البيان العربي من استجابة في نفوس المتلقين ، وأصبح البيان العربي عنده يرتكز على أساس الذوق والتذوق .

من هنا ندرك أنه إذا اكتملت عناصر الصورة الأساسية باشتمالها على النظم الدقيق ، والتأليف المحكم واشتمالها على الخيال الرحب الطليق بشتى ألوانه وصوره ، والعبارة الموسيقية المشعة الموحية – فليس بعد ذلك كله إلا أن تؤثر الصورة تأثيرها الأكمل في النفوس، وهذا التأثير الكامل الذي يأخذ بمجامع النفوس، هو الهدف من وراء هذا التصوير المكتمل العناصر المتماسك الأركان [٢٣] .

هذا .. وقد تناول الشيخ عبد القاهر الصورة في مكان آخر عندما تحدث عن السرقات الشعرية ، وتصديه للقوم الذين اعتبروا الصورتين المختلفتين لمعنى واحد يعدان شيئاً واحداً ولا تفاوت بينهما ، لأن المعنى في الصورة هو نفسه المعنى في الصورة الثانية ، إنما الاختلاف في هيئة النظم وتركيب الصورة وهذا لا يفيد شيئاً ... وقد غلطوا فأفحشوا ، لأنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين أو البيتين مثل صورة الآخر البتة اللهم إلا أن يعمد عامد إلى بيت فيضع مكان كل لفظة منه لفظة في معناها ، ولا يعرض لنظمه ولا تأليفه " [٢٤] .

فعبدا لقاهر يؤكد على قيمة التعبير بالصورة ، وذلك عن طريق تحويل المعنى المجرد إلى أشكال وصور تشاهد بالعين .

ومن خلال ما سبق من نصوص للشيخ عبد القاهر نوجز أهم النقاط التي تستفاد من حديثه عن الصورة فيما يلي :

- كل كلمة في النظم أو الصورة لا بد أن تتواءم مع أخواتها ، وتأخذ مكانها بين جيرانها .

- أساس الجمال عنده يرجع إلى النظم والصياغة والتصوير .

- الصورة عنده تتشكل في الذهن أولاً ، ثم تخرج إلى الإطار الخارجي بعد النظم .

- لم يغلب جانب المعنى على اللفظ ولا العكس ، بل جعل الاثنين على السواء في القدر والدرجة .

ومع هذا السبق ، وذَلِك التفوق في الانتقال من مصطلح " التصوير " إلي مصطلح " الصورة " عند الإمام و قيامه - رحمه الله - بجلاء تلك الصورة . فإنا نجد ممن يلتفون حول مائدة " النقد الغربي " - تهويناً و تحقيراً لتلك " الصورة " التي حدَّدها أجدادنا من النقدة العرب المسلمين علي نحو أوسع من التشبيه ، والتمثيل ، والمجاز ، والكناية ... وكأني بهؤلاء المنتقدين يقصدون من وراء ذلك دفع العرب والمسلمين إلي تلمُّس الصورة ، والخيال في رحاب الرومانسيين ، والسرياليين ، والرمزيين ، والبرناسيين وغيرهم من أصحاب الاتجاهات الغربية ، والمذاهب الأدبية في الغرب ، وقد نسى هؤلاء المنتقدون طبيعة تراثهم النقدي ومقاييسه الأصلية فراحوا يبحثون عند الغربيين عن بدائل تحقق أمالهم ، وأمانيهم ، وترضى طموحاتهم الأليمة من الجري وراء كل غربى ، وكان الأحرى بهؤلاء ألا يتنكروا لتراثهم ، وإن كان لهم أن يحصِّلوا في دنيا النقد الحديث

الذي نما ونضج في كنف الأدب الحديث ، وهو أدب غربي بلسان عربي في جملته – قضايا ومقاييس تبدو فيها أصالتهم ، بدلاً من التقيد الذي سلكوا طريقه) [٢٥] .

وفي هذا الصدد يذكر الأستاذ الدكتور / أبو موسى " أن مصطلح الصورة وإن كان مما جرى في كلام القدماء وله مدلول واسع من التشبيه ، والمجاز ، الكناية .... إلا أنه عند المحدثين ينصرف إلى مدلول أعجمي فيه شوب من كلام القدماء ، يؤتي به لتأكيد أن مفهوم الصورة عندهم مفهوم شائه ولا غناء فيه فضلا عما فيه مما يفسد الذوق .

ويضيف الدكتور / أبو موسى قائلاً : " وهذه النزعة الأعجمية في فهم الأدب والتي تطوى هذه الطرائق وغيرها من طرائق القدماء اتجهت إلى القرآن ولغت فيه كما لغت في الأدب ، وشاع تسمية الآيات " نصاً " كما شاع الحديث عن فنية النص ، ومعارضه ، ولوحاته ، وشاع أيضاً النظر إلى القرآن من حيث هو نص أدبي أو نموذج فني ، وهذا هو تناول المستشرقين للقرآن " [٢٦] .

وهذا الأمر يدفعنا إلى التعرف على مفهوم " الصورة " عند أهل هذا العصر أو بمفهوم الصورة في العصر الحديث لنرى هل اختلف مدلول الصورة حديثاً عن مدلولها عند القدماء أم لا ؟

المبحث الثانى

مفهوم الصورة فى النقد العربى الحديث

مفهوم الصورة في النقد العربي الحديث

إذا أطلقت " الصورة " في مؤلفات أهل العصر ، فهي تعني الصورة الشعرية ، أو الصورة الفنية ، أو الصورة الأدبية ، أو الصورة الكلية ، ونجد هؤلاء يطلقون على الصورة البيانية (التشبيه ، والاستعارة ، والكناية) الصورة الجزئية .

فالصورة الأدبية كما يحددها الدكتور / زكي مبارك " هي أثر الشاعر المفلق الذي يصف المرئيات وصفاً يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود، والذي يصف الوجدانيات ، وصفاً يخيل للقارئ أنه يناجي نفسه ويحاور ضميره لا أنه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد " (٢٧) .

والصورة تركيب ، وليست ألفاظ مفردة ، فلا تطلق الصورة إلا على نظم معين يختار له الشاعر وسيلة من وسائل التعبير المختلفة كالطريق الحقيقي ، أو المجازي ، أو يختار له لوناً من ألوان البيان سواء عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو الكناية .

والصورة الأدبية " هي التركيب القائم على الجودة في التنسيق الفني لوسائل التعبير التي ينتقبها وجود الشاعر – أعني خواطره ، ومشاعره وعواطفه – المطلق من عالم المحسوسات ليكشف عن حقيقة المعنى أو المشهد في إطار قوي نام محس مؤثر على نحو يوقظ المشاعر والخواطر في الآخرين " (٢٨)

فعن طريق الصورة يمكن تحويل المحسوسات والمشاهدات التي رآها الشاعر في الطبيعة من حوله أو إحساسه النفسي الداخلي

– إلى خيال ، وفكر وشعور ، ولكي تكون الصورة التي نقلها الشاعر صادقة ومؤثرة فلابد من حدوث تعاطف وتآزر بين هذه الأشياء التي رآها في حياته ، وبين إحساساته ومشاعره ، فيجعلنا نحس بما أحس ونشعر بما شعر به ، فنتفاعل معه ، ونتجاوب ونصغي إليه .

ويرى أحد المعاصرين أن الصورة الأدبية عمل أسطوري لا يمكن فهمه وتحديده ،فيعرفها بأنها " هي الإدراك الأسطوري الذي تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة ، طالما أحس الشعراء والفلاسفة هذه الصلة العميقة " (٢٩) .

فهي عنده عمل أسطوري لا يمكن فهمه أو تحديده ، وعلى هذا فهو ينكر أهم الوسائل في تكوين الصورة ، وهو الجانب اللفظي المحس والذي هو عنصر مهم من عناصر الأسلوب أو النظم كما أسماه الشيخ عبد القاهر ، وأرجع إليه جمال الصورة – فالألفاظ عندما ينضم بعضها إلى بعض وتتلاحم تكون الجمل ، والجمل عندما ينضم بعضها إلى بعض ، بحيث تقع كل جملة موقعها من السياق وتناسب الغرض المساق له الكلام ، وتتوافر لها جودة السبك والذي يعين على إتمام الصورة وإتقانها – يتكون الأسلوب .

ويؤكد هذا المفهوم الشايب في حديثه عن الصورة الأدبية والتي هي عنده فرعاً من الأسلوب (النظم) وهي عنصر من عناصره ، ومن وسائلها التشبيه ، والاستعارة ،. يقول : " وأما إذا وقفنا عند الجانب اللفظي فقط ، وهو ما ينصرف إليه اللفظ عند الإطلاق فيمكن أن نعتبر العناصر هي الكلمة والجملة والصورة (التشبيه ، والاستعارة ،والكناية ،والفقرة ،والعبارة). (٣٠)

فقد جعل الصورة عنصراً من عناصر الأسلوب ، فهي شيء يقبل البحث والدراسة ، كما أنه جعل من أهم وسائلها التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، وعلى ذلك فالصورة لا يمكن أن تكون شيئاً أسطوريا ؛ لأنه يدخل في تكوينها الجانب اللفظي ، وهو شيء محسوس ، وتتوقف جودة الصورة على دقة النظم ، وإحكام الأسلوب، " وتبعاً لدقة النظم وإحكام الأسلوب تكون الصورة ويتألف تركيبها الجيد ، ومعنى هذا أن النظم الجيد والأسلوب القوي يخلقان الصورة ، أما النظم المضطرب ، والأسلوب المهتز فلا تقوم عليه الصورة ، بل يكون أسلوباً عادياً لا براعة فيه ، ونظماً مهلهلاً لا تصوير فيه " (٣١) .

" كما أنه لا يصح أن نصف الصورة بأنها عمل أسطوري لسببين مهمين :

أولاً : أن الخيال الشرود وحده لا يصلنا بالوجود والحقيقة ، بل لا بد أن يعينه العقل على الوصول إليها ، ونحن نعلم أن المبادئ الإنسانية فضلاً عن الأديان السماوية ، إنما تستنير بالعقل الذي يسير الخيال في ظله ، لكي ينتهي الإنسان عن طريقها إلى الحقيقة .

ثانياً : مفهوم الصورة الأدبية مهما تعمقنا في تحليله ينبغي أن تمتد الصلة بينه وبين مفهوم اللفظ ومعناه اللغوي ، واللفظ عنصر محس يطلق عليه " الشكل " غالباً ، ولكن الباحث قطع هذه الصلة ، وجعل الصورة نغمة داخلية ودلالات ضمنية حتى أنكر الشكل في الاستعارة في مفهومها التقليدي المتوارث . وهي : أنها طريق لتوصيل المعنى ؛ لأن الاستعارة بهذا

المفهوم لا تستوعب ما في الإدراك من سعة وتنوع جم ويستدل على ذلك بقول الشاعر :

تمتع من شميم عرار نجد ∴ فما بعد العشية من عرار

فيقول " يحن الشاعر حنين السامع إلى دلالات ضمنية ذات طابع خاص ، نُصر على تسميته استعاريًّا " لا لأننا نجد أنفسنا أمام أكثر من تيار فكري وجداني ، بل لأننا – كذلك أمام ظاهر وباطن يتما يزان ، ويتجاذبان ولكنهما – ومع التجاوب – يأتلفان .

ويرى أن الاستعمال الحي هو الذي يرتبط بالصورة الأدبية؛ لأنه أكثر صواباً وأوفى تحديداً ، وعليه فإن هذا الذي قال بأسطورية الصورة يعالج الغموض بالغموض فإذا أردنا أن نخرج بمفهوم الصورة عنده لا نستطيع ذلك لأنه يخرج من تيه إلى تيه آخر ، ثم يدعي بعد ذلك أنه بعمله من المخلصين في تقعيده للصورة الأدبية"(٣٢) .

كما أن الباحث الذي قال بأسطورية الصورة لم يكتف بهذا بل جعل التشبيه والاستعارة منافيان للصورة ؛ لأنها من الأشياء المحسوسة المدركة التي تقبل الدرس والتحليل والصورة ليست إلا أسطورة يقول : " وما تزال هنا أشواط لنتخلص من التشبيه ، والاستعارة من حيث هما مظهران لنوع من التدبر التحليلي التفسيري"(٣٣) .

هذا .... وقد أشاد العقاد بأهمية المشاعر في التشبيه ، واعتبره من مكونات الصورة الأدبية وذلك عندما تحدث عن أوصاف الشاعر المجيد فقال :" فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من

يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن لبابه وصلة الحياة به ، وليس همُّ الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسنهم وأحبهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين ، أو أشياء مثله في الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة، أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة راسخة مما انطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه ، واتساع مداه ونفاذه إلى حميم الأشياء ، يمتاز الشاعر عن سواه ، ولهذا لا لغيره كان كلاماً مطرباً مؤثراً ، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه؛ لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً"[٣٤].

" والمهم أن البلاغيين يركزون على أهمية تشكيل المعنى الذهني والقلبي في الصورة المحسوسة أو كما يقولون :" صيرورتها في الأشخاص الماثلة والأشباح القائمة ، ومما يذكره عبد القاهر في هذا قوله " وكذلك تقول فلان إذا هم بالشيء لم يزل ذلك عن ذكره وقلبه ، وقصر خواطره على إمضاء عزمه ولم يشغله شيء عنه ، فتحتاط للمعنى بأبلغ ما يمكن ثم لا ترى في نفسك له هزة ، ولا تصادف لما تسمعه أريحية ، وإنما تسمع حديثاً ساذجا وخبرا غفلا حتى إذا قلت " إذا هم ألقى بين عينيه عزمه " امتلأت نفسك سرورا ، وأدركتك طربة ، كما يقول القاضي أبو الحسن – لا تملك دفعها عنك ولا تقل أن ذلك لمكان الإيجاز ، فإنه وإن كان يوجب شيئاً منه ،

فليس الأصل ، بل، لأن أراك العزم واقفاً بين العينيين ، وفتح إلى مكان المعقول من قلبك باباً من العين " [٣٥] .

فالمغزى من التعبير وأصل المزية هو هذا التصوير الذي أحال العزم وهو معنى قلبي إلى صورة ماثلة بين العينين فأصبحت تراه بعينك وتعقله بقلبك .... " [٣٦] .

وإذا كان التشبيه له هذه الأهمية في تكوين الصورة إلا أنه وحده لا يخلق الصورة ، بل هو أحد العناصر التي تقوم عليها الصورة مثله مثل الاستعارة ، والكناية ، وأسلوب الحقيقة .

كما لا يغفل جانب المعاني والأفكار المجردة في تكوين الصورة ، ولذا نرى أحمد حسن الزيات يقول عن الصورة : هي " خلق المعاني والأفكار المجردة أو الواقع الخارجي من خلال النفس خلقاً جديداً لتبرز إلى الوجود مستقلة عن حيز التجريد المطلق وتتخذ له هيئة وشكلاً يأتي على نمط خاص وتركيب معين بحيث تجري فيهما – على هذا النسق – الحياة والروح والقوة والحرارة والضوء والظلال والبروز والأثر " [٣٧] .

ويحدد الدكتور / محمد عبد المنعم خفاجي مدلول الصورة في الأدب بمعنيين :

الأول : هي الشكل في النص الأدبي وتقابل المضمون الذي هو الفكرة أو المعنى في النص ، فعلى هذا تكون الصورة التي هي الشكل في النص الأدبي شاملة للعبارة أي الأسلوب ، وللخيال الذي يلون العاطفة ويصورها .

الثاني : أنها تساوي المنهج وطريقة الأداء وتساوي بهذا المعنى الأسلوب وعلى هذا المعنى تقوم الوحدة التي تنبني على الكمال والتآلف والتناسب [٣٨] .

ونجد الأستاذ العقاد يتحدث عن المجاز فيقول : " والمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري ؛ لأنه تشبيهات ، وأخيلة ، وصور مستعارة ، وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة وهذه هي العبارة الشعرية في جوهرها الأصيل"[٣٩].

إذن فالصورة الشعرية عند العقاد تشمل الصورة التشبيهية ، والصور الخيالية ، والصور الاستعارية ، والصور الرمزية .

ويرى الأستاذ الشايب / أن الصورة الأدبية تشمل كل الوسائل التي ينقل بها الأديب مشاعره وأفكاره إلى المخاطبين ، وأنها ترجع إلى أصلين مهمين : الخيال ، والعبارة الموسيقية . أما الخيال فمن عناصره التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، والطباق ، وحسن التعليل ، وأما العبارة فمن خواصها جزالة الكلمة وحسن جرسها ، وسلامتها من العيوب البلاغية والنحوية " [٤٠] .

ويرى د /غنيمي هلال : أن الصورة قد يتسع نطاقها فتشمل العمل الأدبي كله قصة كان ، أم مسرحية ، أم قصيدة ، كما تطلق الصورة أيضاً على جزئيات العمل الأدبي التي تؤلف وحدته ، والصورة الجزئية في الأدب تؤلف وحدة في الصورة الكلية"[٤١] .

ثم إن الصورة الأدبية – كلية أو جزئية – مصدرها الخيال، وهو وحده مجال الجمال ، ومسلك المرء فيه مختلف عن مسلكه الواقعي أمام الأشياء في الوجود .

ثم يقول : إن الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية فقد تكون العبارات حقيقة الاستعمال ، وتكون مع ذلك . دقيقة التصوير دالة على خيال خصب ، وقد تتجاوز الصور المجازية مع الحقيقية وقد تكون العبارات مجازية الاستعمال .

والاستعمال المجازي يستلزم دلالة خاصة للعبارة أو الكلمة بأن موضع كلتاهما مكان كلمة أو عبارة أخرى على أن يحدد السياق المعنى المراد . ولا يكفي أن يحدد السياق المعنى ،بل لا بد أن يتطلبه الموقف ؛ بحيث لا تغني العبارة الحقيقية في نفس الموضع ، وفي هذه الحالة يكون المجاز هو التعبير الأصيل الذي لا يغني غناءه في رسم الصورة المراد سواه " (٤٢) .

ويرى الدكتور / عز الدين إسماعيل: أن الصورة ترتبط بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات ، أي ما يمكن تمثله قائماً في المكان كما هو شأن الصورة في الفنون التشكيلية " (٤٣) .

ومن خلال التعريفات السابقة للصورة الأدبية نخلص إلى الآتي :

١- أن مصطلح " الصورة " له أكثر من مدلول فتارة يطلق مرادفاً للتعبير المجازي ، فتكون الصورة الشعرية مرادفة للصورة المجازية (من تشبيه ، واستعارة ، وكناية) . وتارة يطلق على الصورة التشبيهية والاستعارية ، والصور الخيالية ، والصور الرمزية ، وتارة يطلق على العبارات الحقيقية دقيقة التصوير، وتارة يطلق على الصورة المجازية مع الحقيقية ، وتارة على العمل الأدبي كله ، وتارة على الأسلوب والخيال

معاً ، وتارة يطلق على الأسلوب وطريقة الأداء ، وهكذا أصبح تحديد هذا المصطلح تحديداً دقيقاً أمراً صعباً وبالغ الأهمية .

٢- أن الفرق بين الصور الشعرية ، وبين الصور البيانية عند نقاد وأدباء العصر الحديث : أن الصورة الشعرية (تصوير للغرض الكلي من القصيدة لا للمعنى ، والمعنى جزء من الغرض فتصوير المعنى الجزئي هو الاستعارة والتمثيل ، وتصوير الغرض الكلي هو الصورة الشعرية " (٤٤) .

فالصورة الشعرية صورة كلية ، والصورة الجزئية هي التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، وهي في الشعر والأدب بعامة كالألوان والخطوط في الرسم لها ماديتها وكثافتها ووضعها الخاص بها في مجموع العمل الأدبي " (٤٥) .

" والصورة في داخل العمل الفني ما هي إلا تجسيد للتجربة أو للحظة الشعورية التي يعانيها الفنان، والطبيعي أن تسيطر التجربة على كلماته وعباراته وموسيقاه وصوره ، وأن الصورة الشعرية ، بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئي والكلي هي وسيلة الفنان لتجسيد هذا الإحساس " (٤٦) .

٣ - نلاحظ من خلال هذه التعريفات أنه لا يوجد تعارض وتنافر ، بين الصور الشعرية ، والصور البيانية ، " فقد يصل التشبيه أو الاستعارة في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل " الصورة " وتؤدي دورها ، غير أن الصورة وإن تمثلت أحياناً في التشبيه

الخصب والاستعارة الذكية ما تزال لها وسائل أخرى تتحقق بها ، ومن خلالها " [٤٧] .

٤ – إن الذين تحدثوا عن الصورة في العمل الأدبي ، كانت الصورة البيانية (التشبيه ، والاستعارة ، والكناية) ضئيلة جداً في بحوثهم ، وإنما ركزوا على العمل الأدبي من الناحية الكلية .

٥ – نلاحظ من خلال التعريفات السابقة " للصورة " عند أهل العصر الحديث من نقاد وأدباء أن هذا المصطلح " الصورة الأدبية " أو الشعرية ، أو العمل الأدبي كله ، لم يكن موجوداً عند البلاغيين القدماء ، وإنما ورد عندهم مصطلح "التصوير" كما عند الجاحظ ، ومصطلح " الصورة " كما عند الشيخ عبد القاهر ، وإن كان الشيخ عبد القاهر قد عرض لكثير من الصور الكلية من خلال تحليلاته .

٦– شمول التعريفات السابقة للعناصر الأساسية للصورة التي يؤلف بينها الشاعر وهي :

– المعنى المراد تصويره في خيال الشاعر ، وهو صورة مقابلة لما يراه من محسوسات ، أو ماله أثر على نفسيته وما يدور فيها من خلجات ودفقات شعورية .

– اللفظ وأعني الكلمات الشعرية المؤثرة .

– الخيال وهو ما يقرب به المعنى المراد تصويره سواء عن طريق الحقيقة أو المجاز .

٧ – شمول " الصورة " لكل الوسائل التعبيرية التي بواسطتها يتم نقل الفكرة، والشعور، والإحساس، أمر قال به شيخا البلاغة الجاحظ ، وعبد القاهر .

٨ – المقام هو الذي يحدد قيمة التعبير بأسلوب الحقيقة ، أو بأسلوب المجاز داخل الصورة الأدبية، فأحيانا تكون الصورة حقيقية و تعبر عن الفكرة أكثر من المجاز ، وأحياناً أخرى يتطلب الموقف أو المقام داخل الصورة التعبير بالتشبيه ، أو الاستعارة ، فيكونان أبلغ مما سواهما .

فليس الأمر قاصراً على الصور المجازية المختلفة حتى نحكم على جمال الصورة ، فقد تتوارى الصور الخيالية ، ويبقى للصورة جمالها وروعتها ، وتأتي معبرة أدق التعبير عن المشهد أو الموقف التي تحكيه ، فلو تأملنا الصورة العجيبة للكافرين والمضروب لهم الموعد لدخول الجنة بدخول الجمل في سم الخياط في قوله تعالى :

(إن الذين كذبوا بآياتنا واستكبروا عنها لا تفتح لهم أبواب السماء ولا يدخلون الجنة حتى يلج الجمل في سم الخياط وكذلك نجزي المجرمين) لوجدنا أنها قمة في الإيحاء والتصوير المعبر الذي يثير الخيال ، فتقف مشدوهاً أمام هذه الحركة العجيبة المستحيلة ، وهي ولوج الجمل في سم الخياط ، وترقب الكافر لها حتى يدخل الجنة ، ولن يكون هذا ولا ذاك ، وقد خلت هذه الصورة من التشبيه والاستعارة والكناية، ومثل ذلك كثير في الذكر الحكيم .

وقد يتطلب المقام التعبير بالمجاز داخل الصورة فتكون أبلغ مما سواها مثل قول العباس بن الأحنف :

إذا القَلبُ أومـا أن يَطـيرَ صَبابَةً ∴ ضَـرَبتُ لَـهُ صَـدري وَألزَمتُـهُ كَفّـي
يَهُـمُّ فَلَـولا أنَّ صَـدري حِجابُـهُ ∴ لَطـارَ دِراكـاً أو تَحامَـلَ بِالجَـدفِ
كَـأنَّ جَناحَيـهِ إذا هـاجَ شَـوقُهُ ∴ يَدا قَينَةٍ هَوجاءَ تَضرِبُ بِالدُفِّ [٤٨]

هذه الصورة التي رسمها العباس في أبياته تعبر عن طبيعة الصراع الذي يعيشه في قصة حبه ، فكثيراً ما وقف العبـاس حـائلاً بينه وبين قلبه ،ومنع قلبه أن يجنح إلى أحد سوى محبوبته ، وقـد تآزرت صوراً بيانية داخل الأبيات جعلت صورته معبرة عـن مـدى حس الشاعر بما يقول .

فكان في مقدمتها الاستعارة المكنية في قوله : (إذا القلـب أوما) فشبه القلب بإنسان يومئ – أي يستخدم الإشارة – وقد حذف المشبه به ، وأبقى من لوازمه الإيماء ، فكانت الاستعارة كاشفة عن مدى ما يحس به العباس من شدة الوله والحب .

وقد ذكر الشيخ عبد القاهر أن من مزايا الاستعارة أنها تمدنا بصور جديدة من شأنها أن تفاجأ النفس وتروعها ، وأن تخييلاتها قد تثير وتحرك لغرابتها حين ترى من خلالها هـذه الولائـد الخياليـة الجديدة ، وهذا الخيال كأنه لوحة مرسومة بحذق وفـن ، أو نقـش بارع دبجته أنامل عبقري " [٤٩] .

وكم كانت صورة إيماء القلب جديدة مليئة بالخيال الرحـب ، الذي يكشف عن براعة ومهـارة العبـاس فـي اسـتخدام نقوشـه ورسوماته.

ثم الاستعارة التبعية في قوله :(أن يطيـر صـبابة) لتزيـد الحركة في داخل الصورة ، حيث استعار الطيران للميل الشديد وشدة

الرغبة .ونلاحظ أن هذه الاستعارات مهدت للتشبيه الذي يصور الحركة السريعة لخفقان قلبه واضطرابه ووجيبه حين يشتاق لمحبوبته والذي يشبه سرعة صوت الدف تضرب عليه مغنية هوجاء، وذلك في قوله :

كَأَنَّ جَناحَيهِ إذا هاجَ شَوقُهُ ∴ يَدا قَينَةٍ هَوجاءَ تَضرِبُ بِالدُفِّ

والتشبيه في هذه الصورة مقيد الطرفين ، فالمشبه مقيد بجملة الشرط (إذا هاج شوقه) ،والمشبه به مقيد بالوصف (هوجاء) .

والقيد هنا له دوره في هذه الصورة، ولولاه لاختل التشبيه ، وذلك لأن أهمية القيد برزت في أنه نقل لنا صورة اضطراب وخفقان قلب الشاعر ، فقلبه يخفق في غير انتظام ، كما تضطرب ضربات الدف في يد هذه المغنية الهوجاء ، فتعلو وتخفض بلا انتظام .

والحركة التي صورها العباس هنا من الصور المتحركة دل عليها بكلمات موحية ومشعة مثل (هاج ، هوجاء ، تضرب) .

وليس الأمر قاصراً على التشبيه في إبراز هذه الصورة بل نجد الجناس بين (هاج) و(هوجاء) ولا يخفى دور الجناس في زيادة إيقاع الصورة ، كما لا يخفى أثره الصوتي والتناغم الموسيقي الذي يجعل النفس تهتز وتطرب للمعنى .

يضاف إلى ذلك الكلمات داخل الصورة التشبيهية ،التي ساهمت في تكثيف المعنى ، فقد بدأ صورته التشبيهية بـ (كأن) ،

وهذا يفيد التأكيد وتقوية المعنى ، ويوهم القارئ بعدم الفرق بين الطرفين .

كما أن التعبير بـ (إذا) يفيد وقوع المعنى المراد ويؤكده .

والتعبير بالفعل الماضي (هاج) يبين أن هذا الأمر ثابت ومتحقق وقوعه ، وزاد الصورة جمالاً بإسناد (هاج) إلى شوقه على سبيل المجاز العقلي لعلاقة السببية ، لأن الذي هاج هو القلب وليس الشوق ، ولكن لما كان الشوق هو سبب واضطراب وهيجان القلب أسند إليه .

كما نلاحظ دقة الشاعر في اختيار كلماته فعبر بـ (هاج) في طرف المشبه لتقابل كلمة (هوجاء) في المشبه به ، ولتعطي انطباعاً بأن هذه الدقات والخفقات غير منتظمة .

والصورة التي رسمها العباس لخفقان قلبه من شدة الشوق سيطرت عليها الأفعال المضارعة مثل (يطير ، يهم ، تحامل) وهذا يوحي بأنها صورة متجددة ، إذ الأفعال المضارعة "هي أقدر الصيغ عل تصوير الأحداث ، لأنها تحضر مشهد حدوثها ، وكأن العين تراها وهي تقع " (٥٠) .

المبحث الثالث

أهمية الصورة في العمل الأدبى

أهمية الصورة في العمل الأدبى

الصورة الأدبية سمة من سمات العمل الأدبي ، وهي إحدى عناصره الأساسية في تكوين القصيدة ؛ وذلك لأنها وسيلة الأديب في نقل أفكاره ، ومشاعره وإحساساته للقارئ ، والقارئ عندما يقرأ قصيدة شعرية و يتأمل ما فيها ويطيل الوقوف عندها يجد نفسه أمام سلسلة من الصور الجزئية المتتابعة التي جاء بها الشاعر ليعبر عن انفعاله بتجربته،ومن ثم فإنه يحكم على هذا التعبير الشعري بأنه تعبير بالصورة ، " ففي صورة الشعر – كما في شخصيات القصص ، والمسرحيات – تتحرك الأفكار وتنمو ، وتنبض بالحياة التي تكفل لها التأثير والخلود " (٥١) .

كما أن الصورة من أشد العناصر المحسوسة تأثيراً في النفس ، وأقدرها على تثبيت الفكرة والإحساس فيها ... فهي الوجه المرئي أو المحسوس للخيال ، تستثير عواطف النفس وتحركها من مكامنها ، وابتعاث العاطفة كان الغاية الأولى للشعر ، لذلك اهتم الكتاب والأدباء بالصورة الشعرية دون النثرية (٥٢) .

وقد اعتنى التصوير القرآني كثيراً بالتأثير النفسي للصورة ، والمجال فيه رحب فسيح ، كما أن مجال التأثير في النفوس طلق لا حدود له ولا قيود مثال ذلك صورة الهمزة (ويل لكل همزة لمزة الذي جمع مالاً وعدده يحسب أن ماله أخلده .....) الآيات من سورة الهمزة فصورة الهمزة اللمزة الذي يهزأ بالناس ويلمزهم ، والذي جمع مالاً وعدده .. صورة المتعالي الساخر ، تقابلها صورة المنبوذ .. والمنبوذ في الحطمة .. التي تحطم كل ما يلقى إليها ، فتحطم

كبرياءه وقوته وجاهه ، وهي النار التي تطلع على فؤاده ، الذي ينبعث منه الهمز واللمز ، ويخفي فيه التعاظم والكبرياء ، وتكملة لصورة المنبوذ المحطم المهمل نجد هذه الحطمة مقفلة عليه ، لا ينقذه فيها أحد ، ولا يسأل عنه فيها أحد .

فهذا التقابل العجيب في التصوير بين الهمزة واللمزة ، ذلك الجامع لأمواله المعدد لها، وهي صورة حاضرة ماثلة في الأذهان ، وبين صورة ذلك المنبوذ في الحطمة، وهي صورة بعيدة غائبة عن الأذهان أقول : إن هذا التقابل العجيب يدع الخيال يعمل عمله في استحضار تلك الصورة الأخيرة ليقابلها بالصورة المنظورة [٥٣] .

ويبرز جمال الصورة في عمق خيالها ، وبحسن إيقاعها الداخلي والخارجي .

إذ الخيال هو " الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم " [٥٤] .

وليس من الضروري أن يكون الخيال بألفاظ مجازية " فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيال خصب " [٥٥] .

كما أن الإيقاع له الأثر الجلي على الصورة سواء كان خارجياً كالوزن والقافية ، أو داخلياً كجرس الألفاظ المفردة داخل الصورة .

والإيقاع بنوعيه يضفي على الصورة جمالاً يرفع من قيمتها، وهذا ما ميز الشعر عن النثر أعني في مرآه الحسن وثوبه المتجدد دائماً .

كما يبرز جمال الصورة في عمق الخيال المنتج لها متـــآزرًا مع الإيقاع سواء الداخلي أو الخارجي، ومدى تأثير ذلك في المتلقي.

وتبلغ الصورة ذروة جمالها حين تستطيع التعبير عن العاطفة بصدق ، وهذا لا يكون إلا من خلال ما تبثه في عواطف المتـــذوقين من أفكار وخلجات وإحساسات يتشارك فيها المبـــدع مـــع المتلقـــي والمتذوق .

والصورة الأدبية الجيدة هي التي تحمل ملامـــح صـــاحبها ، وسمات مبدعها ، وتشير إلى مشاعره ، وأفكاره ، ويرجع ذلك إلـــى التآزر والتجاوب الذي يحدث بين هذه الصورة وبين ما تصوره عقلية الشاعر أو الأديب تصويراً دقيقاً يحمل روح الأديب وقلبـــه ، فهـــي " وسيلة لينقل بها الكاتب أفكاره ، ويصيغ بها خياله ، فيما يسوق من عبارات وجمل ؛ لأن الأسلوب يخضع لمقتضيات الجنس الأدبي الذي هو بسبيله .

وذلك يتطلب سلامة الطبع ، ورهافة الحس ، والتي يستطيع الشاعر أن يصور أفكاره تصويراً يتجاوب معه المتلقي ويتأثر بـــه ، ويحس بإحساس الشاعر وينفعل بانفعاله ، وخاصة إذا صاغ الشاعر الأفكار المألوفة والمعروفة صياغة جديدة تجعلها غريبـــة وطريفـــة وكأنها شيء جديد غير معروف .

ونموذج لذلك الشاعر العباس بن الأحنف الذي استطاع بمـــا أوتي من سلامة الطبع ، ورهافة الحس ، وسلاسة التعبير أن يصوغ الصورة المألوفة صياغة جديدة تكسبها طرافـــة ودقـــة ، وأصـــبحت تحمل ملامح شخصيته العاشقة المعذبة : يقول العباس من الطويل:

كَـأنَّ بِقَلبِـي كُلَّمَـا هَـاجَ شَـوقُه ∴ حَـراراتِ أقبـاسٍ تَلـوحُ لِرَاهـبِ[٥٦]

في هذه الصورة يستغل العباس صورة مصـابيح الراهـب . فيشبه بها حرارة حبه ، ولهيب أشواقه ، وصورة الراهب قديمة في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي ومألوفـة ومعروفـة ، فمصـباح الراهب ظهر في شعر امرئ القيس عندما شبه إشراقه وجه صاحبته في الظلام بمصابيح الراهب .

فقال امرؤ القيس :

تُضـئ الظـلامَ بالعَشـاءِ كَأنَّهـا ∴ مَنَـارَةُ مُمسِـي راهـبٍ مُتَبتـلِ

ولكن العباس طور هذه الصورة فتحولت المصابيح عنده إلى نيران تتلهب وتحرق ، بينما هي عند امرئ القيس تضئ وتلمع .

ويذكر الدكتور أبو موسى / في تحليله للتشبيه في بيت امرئ القيس أن وراء التعبير بكلمة الراهب سر كامن في نفسية الشـاعر يقول : " أراد أن يصفها بإشراقة الوجه ولآلائـه فشـبهها بمنـارة الراهب ، وكان يمكن أن يشبهها بكوكب ، وهو أكثر تلألؤا من منارة الراهب ، أعتقد أن وجه الشبه ليس هو البياض والإشراق فحسب ، وإنما هناك شئ آخر يكمن في منارة الراهـب ، هنـاك الإحسـاس بالطهر والتقديس والروحانية المطمئنة الكامنة في الإنسان وإن كان فاحشاً عربيداً ، وهذا يعني أن صورة منارة الراهب كانت من الصور التي احتضنتها هذه النفس الممزقة القلقة ، وكانت تطيل تأملها ومـا وراءها من قرار وهناءة عاش الشاعر ظامئاً إليها " [٥٧]

وهذا الكلام من السهل أن ينطبق على العباس بن الأحنـف ، فلطالما قدسّ العباس محبوبته فهي سيدته ، وأميرتـه ، ومليكتـه ،

وهو هذا العبد الموثق ، المقيد في أغلال حبها ،فصورة الراهب عنده تحمل معاني التقديس والإجلال لمحبوبته ، وتشير إلى نفسيته القلقة الممزقة من جراء هجر الحبيب ، وصده ورحيله .

ومن جمال الصياغة التي أعطت للصورة دلالتها وقيمتها الجمالية في بيت العباس أنه بدأ بأداة التشبيه " كأن " في أول البيت وهذا يفيد التأكيد وتقوية المعنى ، حتى يوهم القارئ بعدم الفرق بين الطرفين ، ووضع الأداة في أول الجملة ينبئ عن العناية بالتشبيه ، وتفتقد هذه العناية لو أن الأداة لم تكن في أول الجملة بل في وسطها ... " (٥٨) .

كذلك الدقة في اختيار عناصر الصورة فالمشبه به (مصابيح الراهب) من الصور النامية الممتدة ، وفيها إيحاء إلى امتداد حبه وتلهب أشواقه فهي لا تخفت أبداً بل تظل مشتعلة دائماً .

والكلمات داخل هذه الصورة موحية ، ومعبرة ، ومؤثرة (هاج ، شوقه ، حرارات) فـ (هاج) توحي بشدة اضطراب وخفقان قلبه ، و(شوقه) توحي بالحرمان من الحبيب ، و(حرارات) جاءت بصيغة الجمع لتوحي بكثرة التألم والتوجع من شدة الهوى .

" والدقة في اختيار هذه العناصر هي التي تكسب الصورة ثراء وخصوبة ، وتجعلها أقدر على التعبير والإيحاء ، وبمقدار شمول الدلالة ، واستيعابها ، وقدرتها على الإشارة والوحي تكون منزلة التشبيه وبلاغته " (٥٩) .

" وفضل الصورة الشعرية إنما هو تمكين المعنى في النفس؛ لأن غاية الكلام البليغ من نثر أو شعر إنما هو التأثير ، والصورة الشعرية لما فيها من تحليل للمعنى وتعليله كافية في تحقيق غاية البيان " (٦٠) .

ومن الصور المعبرة قول عبدالله بن سلمة الغامدي مصوراً آثار الرياح :

وكأنما جّر الروامس ذيلها ∴ في صحنها المعفو ذيل عروس (٦١)

فالبيت هنا يصور آثار الرياح وطمسها لمعالم ديار الأحبة فيشبه آثار طمس الرياح لمعالم ديار الأحبة بآثار محو ذيل العروس وجرها لما في صحن الدار، ولقوة الشبه بين الطرفين صدر البيت بأداة التشبيه (كأن) .

وجعل للرياح ذيلاً على سبيل الاستعارة المكنية ، فأجال عقله في خيال رحب ، وآفاق فسيحة ، وقيمة الاستعارة تكمن في أنها كشفت عن حس الشاعر وألمه من فعل الرياح التي لم تبق له أثراً من ذكريات الأحبة ، وكأنها لقوتها طمست على كل شيء باق لما جرت ذيلها في ديار الأحبة .

وفي اختياره لكلمة (عروس) في طرف المشبه به ما يكشف عن تلك الهناءة والنعيم الذي كان يعيشه قبل فعل الرياح بديار الأحبة.

ولذا من جمال الفنون البلاغية أنها تكشف عن قوة العبارة في أداء المعنى الذي أحس به الشاعر ، وتتبنى فكرته ، وترعى

شعوره ووجدانه ، وتعبر عن ما قصد تعبيراً دقيقاً، ولذا نرى الكثير من الشعراء عندما تعجزه المفردات في عالم الحقيقة يجنح إلى التعبير المجازي الذي يرى فيه آفاقاً أوسع ، ومجالاً أرحب ، فقد الإنسان عمره ولا يتخيل للرياح ذيلاً كذيل العروس .

والصورة التشبيهية التي رسمها الشاعر صورة حضارية مألوفة لمن عرف الحضارة وأسبابها .

ولا يعني قرب الصورة وكثرة دورانها على الألسنة أنها مبتذلة أو ساقطة " لأن القذف بالفكرة في قلب السامع من أقرب طريق ، وأبين دلالة قد يكون غرضاً من أغراض الكلام " (٦٢) .

ولذلك كانت نظرة الرماني للتشبيه أدق من نظرة عبد القاهر والمتأخرين الذين غلبت عليهم فكرة ربط ابتذال التشبيه بكثرة التكرار ، لأن الرماني رأى قوة ظهور المشبه به ، وكثرة تكراره حتى كأن إدراكه إدراكاً بدهياً ربما كان المغزى من التشبيه ، ولذلك كان تقسيمه للتشبيه تقسيماً ناظراً إلى مستويات الإدراك ، كتشبيه ما لم تجربه عادة بما جرت به عادة ، ومالا يدرك بالبديهة بما يدرك بها إلى آخر ما ذكر " (٦٣) .

ومن الصور البلغية المعبرة ذات العاطفة الصادقة قول الخنساء ترثي صخراً :

يُؤَرِّقُني التَّذَكُّرُ حينَ أمسي ∴ فيردعني مع الأحزان نُكسِ
عَلى صَخرٍ وَأَيُّ فَتىً كَصَخرٍ ∴ لِيَومٍ كَريهَةٍ وَطِعانِ حِلسِ
فلم أسمع به رزءاً لجن ∴ ولم أسمع به رزءاً لإنس
أشد على صروف الدهر آدا ∴ وأفضل في الخطوب بغير لبس
وأكرم عند ضر الناس جهداً ∴ لجاد أو لجار أو لعرس

ألا يـا صـخر لا أنسـاك حتـى ∴ أفـارق مهجـتي ويشـق رمسـي
يـذكرني طلـوع الشـمس صـخراً ∴ وأذكـره لغـروب شمـس
فلـولا كثـرة البـاكين حـولي ∴ علـى إخـوانهم لقتلـت نفسـي
ولكـن لا أزال أرى عجـولاً ∴ ونائحـة تنـوح ليـوم نحـس
همـا كلتاهمـا تبكـي أخاهـا ∴ عشـية رزئـه أو غـب أمـس
ومـا يـبكين مثـل أخـي ولكـن ∴ أسـلي الـنفس عنـه بالتأسـي [٦٤]

هذه القصيدة للخنساء مـن محاسـن شـعرها ، ومصـورة لعاطفتها الحزينة أدق تصوير، فقد فاضت نفسها حزناً على أخيهـا ، ومن ثم حشدت من الألفاظ ما يلاءم حالتها الحزينة فبدأت بما يـدل على سهدها وأرقها فقالت : (يؤرقني التذكر) فلجأت للتعبير بالفعـل المضارع لأنه يصور الحدث ويشخصه ، ويجعله يقع أمـام أعيننـا فكأننا نقف على لوعتها وحزنها الآن ، ونشاركها أحزانها على أخيها صخر، فوق ما يفيده المضارع من تجدد واستمرار للحدث .

ولعل القلقة في حرف القاف في الفعل(يؤرقني) تصور لنا حركة الاضطراب في نومها فهي لا يهنأ لها بال ، ولا يغمض له جفن من كثرة تذكر صخر .

وياء المخاطبة في الفعل (يؤرقني) تحكي لنا كمية الحـزن الهائلة التي شغلت عليها كل حياتها ، وكأن الحزن والأرق قدرها هي فقط دون المكلومين أمثالها .

وفاعل الأرق هنا(التذكر)، ونلاحظ أن مادة التذكر في شـعر الخنساء سواء كانت مصدراً أو فعلاً تكررت كثيراً في شعرها ، ولعل الغرض من توظيف هذه المادة في شعرها التأكيد على فداحة مصابها وجلل فجيعتها ، وإبراز تعلقها الشديد بأخيها الذي فارقها إلى الأبد .

كما ارتبط التذكر عندها بالأحزان وذرف الدموع بينما يظل صدرها كاتماً للنار التي لا يطفئها أي صبر وأي عزاء .

و(أل) في التذكر للعهد أي التذكر المعهود لأخيها صخر.

وجملة (يؤرقني التذكر) كناية عن شدة الحزن والتفكير.

وقد قيدت التذكر بالمساء في قولها : (حين أمسي) ، لأن الليل هو محط الهموم وتذكر الأحبة ، كما أن صورة المساء تتناسب مع صورة الحزن فألفاظها تتناسب مع أفكارها .

ولما كان أرقها يتجدد باستمرار قابله الردع باستمرار ، وهذا ما أفاده التعبير بالمضارع (فيردعني) ، وقد ناسب الإفراط في الأرق والسهد والحزن الفعل ردع فالردع هو الزجر بشدة وعنف .

ولولا خوفها النكس أي العودة إلى المرض بعد البرء ، والمقصود الانتكاس في حزنها ، ما انفكت عن هذه الحالة الساهدة أبداً .

وجاء البيت الثاني في القصيدة تعليلاً قوياً لهذا الأرق والتذكر فقالت :

عَلى صَخرٍ وَأَيُّ فَتىً كَصَخرِ ∴ لِيَومٍ كَريهَةٍ وَطِعانِ حِلسِ

وفصل عما قبله لما بينهما من شبه كمال الاتصال حيث وقع هذا البيت جواباً عن سؤال مقدر في البيت الأول مفاده : لم الأرق والتذكر والحزن ؟ فجاءت الإجابة : على صخر ....

وجملة (على صخر وأي فتى كصخر) تكررت كثيراً في شعرها ، وكأنها تجد في التكرار متنفساً لأحزانها ، وتذكيراً للناس بمصابها ، وأن مصيبتها من الفرائد التي لا نظير لها .

وقولها (طعان خلس) كناية عن سرعة الضرب والمهارة ، وإصابة الهدف التي كان يتمتع بها صخر ، وفي هذا دلالة على شجاعته وقوته .

وتنتهج الخنساء أسلوب المبالغة فتنفي أن يكون أحد من الجن والإنس أصيب بمصيبتها فتقول :

فلم أسمع به رزءاً لجن ∴ ولم أسمع به رزءاً لإنس

واعتمدت في مبالغتها على أسلوب النفي (فلم أسمع) وتنكير كلمة (رزء) أي فاجعة ومصيبة ، والتنكير بعد النفي يدل على العموم والشيوع .

وأثرت إعادة جملة (لم أسمع به رزءا) مرة ثانية لتزيد توكيد المعنى وتوضحيه ، والتكرار اللفظي من صور الإطناب التي تأتي في مقام تقوية وتأكيد المعاني .

ولكونها فريدة في مصيبتها قدمت (الجن) على (الإنس) ، وكأنها تجعل من المستحيلات أن يكون هناك من فجع كفجيعتها وأصيب كمصابها ، والمبالغة هنا تظهر تدلها في الحزن .

وكعادة الخنساء عندما تبكي صخراً تسرد لنا مناقبه وفضائله وخصاله فتقول :

أشد على صروف الدهر آدا *وأفضل في الخطوب بغير لبس وبدأت بأفعل التفضيل (أشد) لتظهر لنا عن تميزه على غيره ، في مقابلة نوائب الدهر ، ولما كانت نوائب الدهر ومصائبه كبيرة آثرت التعبير بالجمع (صروف)

وأعادت أفعل التفضيل مرة أخرى في قولها: وأفضل) لتؤكد المعنى السابق وتقويه .

وكما جمعت (صروف الدهر) جمعت (الخطوب) لتوحي بكثرة المخاطر التي تعرض لها صخر ، ومع ذلك جابهها ووقف ضدها بشجاعته وبسالته .

ثم تضيف الخنساء مناقب أخرى لصخر فتقول :

وأكرم عند ضر الناس جهداً ∴ لجاد أو لجار أو لعرس

وتسير الخنساء هنا على نفس نهجها في البيت السابق فتستخدم أفعل التفضيل (وأكرم) لتؤكد لنا تفرد صخر في فضائله وصفاته ، واختيار ضر الناس ، يوحي أنه يقف معهم في الشدائد وفي ذروة الاحتياج .

وقولها : (عند ضر الناس جهداً فيه) إجمال أعقبته بتفصيل في قولها :(لجاد أو لجار أو لعرس) . ولا يخفى ما للتفصيل بعد إجمال من تأكيد المعنى وتقريره في النفس ، وكأنها أدركته مرتين مرة عن طريق الإجمال ، والأخرى عن طريق التفصيل .

و(أو) ليست للتخيير بل للجمع فصخر يقف مع كل هؤلاء الجار ، وصاحب العرس ، والمحتاج .

وكأن الخنساء ذكرت ما ذكرت من سهد وأرق لفراق صخر ، وما أعقبته من تأبين عن طريق ذكر مناقبه وخصاله لتمهد لهذه الصرخة القوية التي تستخدم فيها (ألا) مع النداء لتنبهنا وتوقظنا على مصابها الجلل في صخر فتقول :

ألا يا صخر لا أنساك حتى ∴ أفارق مهجتي ويشق رمسي

وقد مهدت الأساليب البلاغية السابقة لاستخدام أداة التنبيه الاستفتاحية (ألا) وتآزرت معها في تصوير فجيعة الخنساء وحزنها على أخيها صخر ، ، ولأن الحزن شديد وعاطفتها متدفقة احتاجت إلى رفع صوتها فوجدت في (ألا) ما يحقق لها رغبتها في التنفيس عن الحزن الكاتم على صدرها لأنها " من المقاطع الصوتية المفتوحة التي ترسل الصوت في امتداد متسع " (٦٥).

ولم تقف الخنساء عند حد التنبيه بـ ألا الاستفتاحية لتنفس عن حزنها بل استعانت بمقطع صوتي طويل وهو : النداء بـ(يا) ولعل في الامتداد الصوتي في النطق به ما يساعد على تنفيس ضيقها ، وتفريج كربها ، وتخفيف ولهها وحزنها .

وغني عن البيان أن توزع هذه الكلمات – أعني أدوات التنبيه – ذات الطابع النفسي الحاد في أدب الأديب وشعر الشاعر ، له دلالة على طبيعة حسية بمعانيه ومدى انفعاله بها " (٦٦) .

واختارت أداة النداء يا التي تكون لنداء البعيد دون غيرها من أدوات النداء لتبرز لنا علو منزلته ومكانته عندها .

وفي نداء العلم (صخر) وترديده تلذذ بذكره على لسانها.

والتنبيه والنداء أعقبته بالنفي فقالت : لا أنساك ، فهي تنفي عن نفسها نسيانه ، وستبقى دائماً إلى أن تقبر تذكره وتبكيه في يقظتها ومنامها، وقولها : (حتى أفارق مهجتي) كناية عن الموت.

حتى أن السنن الكونية تشاركها أحزانها ولذا تقول:

يذكرني طلوع الشمس صخراً ∴ وأذكره لغروب شمس

فمع كل طلوع للشمس وغروب لها تذكره ، والبيت كناية عن عموم الأوقات ، ففي الشطر الأول : كناية عن وقت الغروب ، والشطر الثاني : كناية عن فترة استقبال الضيوف والمحتاجين .

وبين (طلوع) و(غروب) طباق أبرز شدة تعلقها بأخيها ودوام تذكرها له .

يضاف إلى ذلك ما في الغروب من ظلمة وسواد يشيعان في النفس حزناً وهماً .

ولا نغفل إسقاط المعنى على الشمس وكأن إشراقها يضاهي الحياة التي أعطاها إياها صخر ، وكأن في غروبها إيذان بفراق وغياب من أعطاها الأمل في الحياة .

وقد خفف عنها شدة الحزن كثرة الباكين حولها ولذا تقول:

فلولا كثرة الباكين حولي ∴ على إخوانهم لقتلت نفسي

واختارت أسلوب الشرط وجوابه في البيت للتأكيد على شدة مصابها ، وزادت التأكيد بإدخال اللام في جواب لولا فقالت : (لقتلت نفسي) ، وكأن المشاركة في الحزن تخفف من آلام فراق الأحبة .

وأسلوب الشرط بطبيعته يمزج بين المعاني ، ويربط بينها ويجعل الجمل في دلالته بمثابة المفردات في الجمل غير الشرطية " [٦٧] .

وصيغة اسم الفاعل في قولها : (الباكين) تفيد استمرار وثبات هذا البكاء ، فهو مستمر معها ومن حولها .

واختيارها الماضي (قتلت) لتأكد أنها كانت مقدمة على قتل نفسها لولا أن كثرة الباكين حولها حال دون ذلك .

وما تزال ترى ثكالى مثلها يبكون ليوم فراق أحبتهم فتقول:

ولكن لا أزال أرى عجولاً ∴ ونائحة تنوح ليوم نحس

فنجد أن تعبيراتها هنا مناسبة لأفكارها ومترجمة لعاطفتها الحزينة ، والتي كونت معجمها الحزين ودلل على عاطفة الحزن هنا ألفاظها :عجولاً – ونائحة – وتنوح – ونحس .

وتنكير عجولاً تفخيماً وتعظيماً لمصابها كما أنه يوحي بمرارة الحزن وقسوته على قلب هذه المرأة الثكلى التي فقدت وحيدها .

واختيار نائحة بصيغة اسم الفاعل وتنوح بصيغة المضارع ، فيه دلالة على دوام وثبات الأحزان و تجدد النواح واستمراره على الإخوة .

وكأن هذه الباكية التي رأتها تشاركها المصاب والفجيعة فتقول :

هما كلتاهما تبكي أخاها ∴ عشية رزئه أو غب أمس

وجملة (هما كلتاهما) جملة اسمية تفيد استمرار البكاء ، وزادت هذا المعنى تأكيداً بـ (كلتاهما) وهي من ألفاظ التوكيد المعنوي .

وأفردت (تبكي) لتبين أن بكاء غيرها ليس كبكائها بالرغم من الاشتراك في المصيبة ، وتغيب الحبيب ، وكأن الخنساء فعلت ما فعلت من مصاحبة غيرها لها في البكاء ليكون هذا البيت تمهيداً ومقدمة لتقول: أنه لا يوجد لها مثيل في البكاء على أخيها . ولذا قالت في ختام قصيدتها :

وما يبكين مثل أخي ولكن ∴ أسلي النفس عنه بالتأسي

وكعادتها في المبالغة في بيان تفردها في الحزن كما قالت قبل ذلك : بأن فجيعتها أليمة لا مثيل لها بين الجن والإنس ، تعود هنا وتقول : أنه لا مثيل لبكائها على أخيها بين النساء .

واعتمدت هنا على النفي وأسقطته على الفعل لتنفي أن يكون بكاء آخر مثل بكائها مهما علت حدته وعظم فيه المصاب .

والإضافة في (أخي) تحمل كل معاني الحب والتقدير والاعتزاز بأخيها .

ونلاحظ أن الصورة هنا شملت كل الوسائل والفنون الأدبية والبلاغية التي يستعين بها الشاعر في التعبير عن عاطفته .

ومن شواهد الصورة المعبرة قول إبراهيم بن العباس :

فلو إذ نبا دهر ، وأنكر صاحب ∴ وسلط أعداء ، وغاب نصير
تكون عن الأهواز داري بنجوة ∴ ولكن مقادير جرت وأمور
وإني لأرجو بعد هذا محمداً ∴ لأفضل ما يرجى أخ ووزير (٦٨)

يقول الشيخ عبد القاهر معلقاً على هذه الأبيات : فإنك تـرى ما ترى من الرونق والطلاوة ، ومن الحسن والحلاوة ، ثـم تتفقـد السبب في ذلك ، فتجده إنما كان من أجل تقديمه الظرف الـذي هـو (إذا نبا) على عامله الذي هو (تكون) ، وأن لم يقل (فلو تكون فـي الأهواز داري بنجوة إذ نبا دهر ، ثم أن قال : (تكون)، ولم يقل (كان) ثم أن نكّر الدهر ، ولم يقل : فلو إذ نبا الدهر .

ثم أن ساق هذا التنكير في جميع ما أتى به من بعد ، ثـم أن قال : (وأنكر صاحب) ، ولم يقل : (وأنكرت صاحباً) ،لاتـرى فـي البيتين الأولين شيئاً غير الذي عددته لك تجعله حسناً فـي الـنظم ، وكله من معاني النحو كما ترى ، وهكذا السبيل أبداً في حسن ومزية رأيتهما قد نسبا إلى النظم وفضل وشرف " [٦٩] .

ومن الصور البليغة المعبرة التي كان عمادها التشبيه قول : عبدة بن الطيب في وصف النمامين:

قـوم إذا دمـس الظـلام علـيهم ∴ حدجوا قنافـذ بالنميمـة تمـزع [٧٠]

فهم قوم ضعاف لا يسيرون بالنمائم إلا خفية ، ودلل على ذلك في التعبير بكلمة (الظلام) وأمعن في المبالغة في إخفـاء أنفسـهم بوصف الظلام (بدامس) أي شديد الظلمة ، وشبه مـا يسـعون بـه بالأحداج يسيرون بها لعظم ما يسعون به بالقنافذ جمع قنفذ ، وهـو دوبية قبيحة المنظر ذات شوك على ظهرها إذا أحست بالخطر التفت به ، وهي لا تسير إلا بالليل .

واختيار المشبه به (القنافذ) لمن يمشي بالنميمة تحقيراً لهم ولهذه العادة السيئة ، كما إن اختيار وصف(تمـزع) فـي جانـب

المشبه به فيه تصوير دقيق لحالة الخوف والترقب والسرعة في الكلام من جانب صاحب النميمة .

وقد كشفت الصورة التشبيهية عن شناعة من يمشي بالنميمة وصورته في صورة ذميمة قبيحة ، وكشفت عن نفسيته الضعيفة التي لا تستطيع المجاهرة بالحديث ، بل تتعمد الظلام لتبث سمومها تفريقاً بين الناس ، ولا يخلو حالها من خوف وترقب وقد كان لفظ (تمزع) مصوراً لهذا المعنى أدق تصوير .

ولا يقل الأمر دقة في الصورة التشبيهية عنه في الصورة الاستعارية التي أتت معبرة عن صاحبها كما في قول ابن الرومي:

إمام يظل الأمس يعمل نحوه ∴ تلفت ملهوف ويشتاقه الغد [٧١]

فإنه شبه الأمس بإنسان يشعر بشعور الحب واللهفة ، وهذا التشبيه لا يوجد في الأمس إلا على سبيل ادعاء ، لأن الشاعر أضفى على الأمس هذه الصفة الإنسانية وادعاها له، وأضاف إليه عمل الإنسان في التلفت والتعلق ،وكان عبد القاهر يستحسن قوله : (يعمل نحوه تلفت ملهوف) ، وربما كان ذلك لأنه حين قال : (يعمل) فأثبت له عملاً من غير أن ينبه إلى نوع هذا العمل الذي يعمله ، فتطلعت النفس إلى معرفته بمقدار ما فيه من غرابة وإثارة وتشويق .. فلما قال : (تلفت ملهوف) أبان عن ذلك ، وألقى الضوء على هذا الضباب الكامن في الكلمة السابقة .. والإيهام ثم الإيضاح من أهم ما تلعب به الأساليب بالنفوس والأخيلة .. وربما يكون ذلك أيضاً في هذه الحياة والحركة والطرافة التي تراها في تلفت الأمس ، حيث تراه مستخفاً ملهوفاً ." [٧٢] .

ومثل ذلك التصوير بالكناية كما في قول الشنفرى يصف زوجه أميمة:

لقد أعجَبَتني لا سَقوطاً قِناعُها ∴ إذا ما مَشَت وَلا بِذاتِ تَلَفُّتِ
تَبيتُ بُعَيدَ النَومِ تُهدي غَبوقَها ∴ لِجارَتِها إذا الهَدِيَّةُ قَلَّتِ
تَحُلُّ بِمَنجاةٍ مِنَ اللَومِ بَيتُها ∴ إذا ما بُيوتٌ بِالمَذَمَّةِ حَلَّتِ
كَأَنَّ لَها في الأَرضِ نِسياً تَقُصُّهُ ∴ عَلى أُمِّها وَإِن تُكَلِّمكَ تَبلَتِ
أُمَيمَةُ لا يُخزى ثَناها حَليلَها ∴ إذا ذُكِرِ النِسوانُ عَفَّت وَجَلَّتِ
إِذا هُوَ أَمسى آبَ قُرَّةَ عَينِهِ ∴ مَآبَ السَعيدِ لَم يَسَل أَينَ ظَلَّتِ[٧٢]

الشنفرى هنا يصف زوجه أميمة بأجمل الصفات التي توصف بها المرأة ، فلله در هذه اللغة ، ولله در هذه المرأة التي خلدتها اللغة في أجمل صفاتها ، لقد ظلت هذه الصفات دهوراً وأزمنة تذكرنا بما يجب أن تكون عليه المرأة من أخلاق ، وما أحوج المرأة في زماننا إلى الاقتداء بهذه الصفات التي نعت بها الشنفرى زوجه، وإن كانت لامرأة في العصر الجاهلي ، إلا أنها صفات تتوافق مع ديننا الحنيف .

وقد رسم الشنفرى هذه الصورة بوجدانه وحبه الدافق لزوجه أميمة ، فغدت صورة معبرة ومؤثرة ، والعاطفة الصادقة فيها جعلتها تخلد في الشعر العربي ، فالشاعر يؤكد إعجابه بزوجه تأكيداً حاسماً فيقول : (لقد أعجبتني) وضروب التوكيد هنا تجلت في لام القسم و(قد) التي تفيد التحقيق .

والإضافة إلى نفسه في (أعجبتي) كشف عن مقدار الحب والحنان الذي يحمله في قلبه لزوجه .

ومصدر الإعجاب هنا بصفتين : (لا سقوطاً قناعها) أي لا تسرع في المشي فيسقط قناعها و(ولا بذات تلفت) أي لا تكثر التلفت فإنه من فعل أهل الريبة ، والتعبير الأول (لا سقوطاً قناعها) كناية عن حيائها وأدبها وصونها لنفسها ، والتعبير الثاني (ولا بذات تلفت) كناية عن رجاحتها واستقامة طريقها . يضاف إلى ذلك ما وراء التنكير، والتعبير بالمصدر (سقوطاً)، و(تلفت) من دلالة على ثبات قناعها على حالة واحدة فهو لا يسقط أبداً .

والجملة الشرطية في قوله :(إذا ما مشت) أفادت قلة خروجها من بيتها ، وهذه صفة مدح للمرأة .

ثم يؤكد الشنفرى على سخاء وكرم زوجه فيقول :

تَبيتُ بُعَيدَ النَّومِ تُهدي غَبوقَها ∴ لِجارَتِها إذا الهَدِيَّةُ قَلَّتِ

فنومها بعيد ، لأنها امرأة جادة لا تضيع وقتها فيما لا ينفع ، أي أن سهرها لا يمتد طويلاً ، ولا يكون قريباً ، ولعل الذي يشغل أميمة في ليلها هو: أن تبذل لجارتها الغبوق أي اللبن الذي يحلب بالعشي لتهديه إليها في وقت قلتّ فيه الهدايا ، وخاصة في أيام الشدائد. والتعبير بالمضارع (تبيت) يوحي أن فعلها هذا متجدد ومستمر على مر الأيام .

كما أن التعبير بـ (إذا) أفاد تحقق هذا الفعل منها ، لأنها تستخدم في الخبر المقطوع بوقوعه ، ولا يخفى أن الجملة كلها(إِذا الهَدِيَّةُ قَلَّتِ) تدل على شدة إيثارها لغيرها .

وفي البيت الثالث نسب الشاعر لبيتها النجاة من اللـــوم فـــي الوقت التي تحل الملامة ببيوت غير بيتها ، وهو لا يريد بيتها بهـــذه النسبة، وإنما أرادها هي بتلك الصفات،والبيت كله كناية عن نســـبة أي نسبة النجاة من اللوم إليها .

فتلك صورة رائعة لهذه المرأة العفيفـــة المصـــونة أســـهمت الكنايات المتتابعة في رسمها وتشكيلها .

ثم يقول الشنفرى عنها:

كَـأَنَّ لَهـا في الأَرضِ نِسـياً تَقُصُّـهُ ∴ عَلـى أَمّهـا وَإِن تَكَلَّمـكَ تَبلَـتِ

" فذكر أنها دائمة النظر إلى الطريق الذي تسلكه ، وكأن لها في الأرض منسياً فهي تقصه وتتبعه باحثة عنه ، وهذا صياغة ثانية لقوله :(ولا بذات تلفت) ، ولكنه في الأول نفى التلفت فحسب ، وهنا ركز على دوام نظرها إلى الأرض ، والمراد ما وراء ذلك مما أشـــار إليه بقوله الأول ، وقوله : (وإن تكلمت تبلت) أي تنقطع في حديثها ويتعثر حديثها ، وليس هذا مراداً لذاته ، وإلا كان عيباً ، وإنما مـــا وراءه من فرط الحياء والخجل ، وأنها ليست مبتذلة كثيرة المحادثة مع الغرباء ، وإنما هي عفيفة مصونة ." (٧٤)

ثم يعبر عن فرط ثقته في زوجه بقوله :

أَمِيمَـةُ لا يُخـزى ثَناهـا حَليلَهـا ∴ إِذا ذُكِـرَ النِسـوانُ عَفَّـت وَجَلَّـتِ

أي لا يخزيه الحديث عنها إذا ذكرت ، وذلك لعفتها وصونها لبعلها.

ففي البيت إجمال فصله في البيت الذي يليه وهو قوله :

إذا هُـوَ أمسـى آبَ قُـرَّةَ عَينِـهِ ∴ مَـآبَ السَـعيدِ لَـم يَسَـل أيـنَ ظَلَّـتِ

ففصل هذه العفة عن طريق الكنايات المتتابعة ففي هذا البيت ثلاث كنايات تصف حسن تبعل هذه المرأة وأدبها وخلقها ، فقولـه : (آب قرة عينه) كناية عن سروره ومحبته لها.

وقوله : (مآب السعيد) كناية عن عظم حظه لكونها زوجته .

وقوله : (لم يسل أين ظلت ؟) كناية عن عفتهـا وحفظهـا لفرجها ، فهو يعلم عنها ذلك فلا يسأل أين ذهبت ، وأين خرجـت ؟ للزومها بيتها وثقته التامة فيها .

وهذه الصور الكنائية عبرت تعبيراً قوياً عن ما يحـس بـه الشنفرى تجاه زوجته من حب، وحسن رعاية منها له ، وقد أدى كل ذلك بألفاظ غاية في السلاسة ، ودقة في التعبير عن المعنى المـراد جعلنا نتفاعل معه في هذا التصوير .

وتتمثل أهمية الصورة إذاً في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه ، وفي الطريقة التـي تجعلنـا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به ، فهناك معنى مجرد اكتمل في غيبة الصورة ، ثم تأتي الصورة فتحـوى ذلـك المعنـى أو تـدل عليـه بخصوصية لافتة ذلك أنها لا تعرضه كما هو ، وإنما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى فتميزه عن ذلـك المعنـى ، لكنها يمكن أن ترتبط على نحو من الاتحاد ، وبهذه الطريقة تفـرض الصورة على المتلقي نوعاً من الانتباه واليقظة ؛ ذلك أنهـا تبطـئ إيقاع التقائه بالمعنى ، وتنخرق به إلى إشارات فرعية غير مباشـرة لا يمكن الوصول إلى معنى دونها ، وهكذا ينتقل المتلقي من ظـاهر

المجاز إلى حقيقته ، ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها ... ويتم ذلك كله خلال نوع من الاستدلال ينشط معه الذهن ويشعر إزاءه بنوع من الفضول يدفعه إلى تأمل علاقات المشابهة أو التناسب التي تقوم عليها الصورة حتى يصل إلى معناها الأصلي ، وعلى قدر الجهد المبذول في هذه العملية ، وعلى قدر قيمة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد تتحدد المتعة الذهنية التي يستشعرها المتلقي ، وتتحدد بالتالي قيمة الصورة الفنية وأهميتها"(٧٥) .

الخاتمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات ، سبحانك ربنا لا علم لنا إلا ما علمتنا ، ربنا اجزنا خيراً، واجعلنا من عبادك الصالحين .

وبعد

فها أنا أصل إلى نهاية هذه التطوافة حول مصطلح " الصورة " وما دار فيها من آراء لنقادنا العرب الأفذاذ ، والتي خلصت منها بالآتي :

١- أن مصطلح " الصورة " عرف عند نقادنا العرب القدامى وأطلقوا عليه مصطلح " التصوير " كما عند الجاحظ ، والعلوي، وقدامة بن جعفر والآمدي ، ومصطلح " الصورة " كما عند شيخ البلاغة الإمام عبد القاهر الجرجاني ، وقد كان مفهوم " الصورة " عند القدماء شاملاً لكل الوسائل الأدبية التي عن طريقها يتمكن الأديب من نقل أفكاره ، وأحاسيسه سواء في ذلك الصورة الجزئية والمتمثلة في التشبيه والاستعارة والكناية ، أو الصورة الكلية ، والتي تشمل العمل الأدبي كله من انتقاء للألفاظ ، وطريقة نظمها ، وربطها بالسياق العام .

٢- توارد على مصطلح " الصورة " في النقد الحديث أكثر من مدلول فتارة يطلق مرادفاً للتعبير المجازي ، وتارة يطلق على الصور التشبيهية والاستعارية ، والصور الخيالية والرمزية ، وتارة يطلق على العمل الأدبي كله ، أو على الأسلوب والخيال .... الخ هذه المدلولات .

٣- إن كثرة تعريفات " الصورة " عند نقاد العصر الحديث لا يعني وجود تعارض أو تنافر بين الصور الشعرية ، والصور البيانية على نحو ما جاء في البحث .

٤- قلة حديث النقاد المحدثين عن الصورة البيانية في كتبهم ، وإنما صبوا جل اهتمامهم على العمل الأدبي من الناحية الكلية .

٥- المقام هو الذي يحدد قيمة التعبير داخل العمل الأدبي سواء بأسلوب الحقيقة أو المجاز ، فأحياناً تكون الصورة حقيقة وتعبر عن الفكرة أكثر من المجاز ، وأحياناً أخرى يتطلب الموقف التعبير بالمجاز فيكون ابلغ من الحقيقة .

هذا وقد حفل البحث بكثير من النتائج غير ما سبق ، ولا داعي لإعادتها هنا مرة أخرى .

وفي النهاية أسأل الله التوفيق والسداد

هوامش البحث

(١) ينظر : لسان العرب – ابن منظور مادة : (صور)

(٢) ينظر: مفردات غريب القرآن للراغب الأصفهاني تحقيق محمد سيد مادة صور طبعة دار المعرفة – بيروت.

(٣) ينظر : المصباح المنير طبعة دار المعارف القاهرة مادة : (صور)

(٤) ينظر : تفسير ابن كثير ٤٦/١

(٥) ينظر : تفسير إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب العظيم لأبي السعود ٢/ ٣٢٥ مكتبة الرياض الحديثة الرياض.

(٦) التصوير الفني في القرآن الكريم ، سيد قطب ص ٣٤ – طبعة دار المعارف القاهرة – الطبعة العاشرة د.ت .

(٧) الحيوان / للجاحظ / ٣ / ١٣٢ ت / عبد السلام محمد هارون – ط ثانية ١٣٨٥ – ١٩٦٥ م .

(٨) البلاغة ذوق ومنهج د / عبد الحميد العبيسي ص : ٢٧٠ مطبعة حسان ١٩٨٥ م .

(٩) المرجع السابق ص ١٨ .

(١٠) البلاغة تطور وتاريخ د / شوقي ضيف ص ٥٥ – دار المعارف .

(١١) البلاغة ذوق ومنهج ص ٢٧١ .

(١٢) نقد الشعر – قدامة بن جعفر ص ٦٥-٦٦ تحقيق د . محمد عبد المنعم خفاجي – دار الكتب العلمية بيروت د.ت

(١٣) من قضايا التراث العربي النقد والناقد – أحمد عامر ص ١٣٣ طبعة منشأة المعارف الإسكندرية د. ت

(١٤) راجع دلائل الأعجاز للإمام/ عبد القاهر الجرجاني ص ٥٠٨ ت/ محمود محمد كامل ط / المدني القاهرة .

(١٥) راجع دلائل الإعجاز – ٨٥ – ٨٦

(١٦) راجع / أسرار البلاغة / الشيخ عبد القاهر الجرجاني – ٢٨٥ – تحقيق محمود محمد شاكر – ط المدني – الأولى – ١٣١٢ هـ – ١٩٩١ م .

(١٧) المرجع السابق _ ٢١ _٢٢ _٢٣_ (بتصرف) .

(١٨) النقد الأدبي الحديث د / غنيمى هلال دار نهضة مصر .
(١٩) هود : ٢٦ .
(٢٠) البلاغة ذوق و منهج ص ٢٧٣ .
(٢١) المرجع السابق ٢٧٤ .
(٢٢) دلائل الإعجاز ص ٥٠٨ تحقيق محمود محمد شاكر دار المدني بجدة .
(٢٣) ينظر الصورة الأدبية في القرآن د/ صلاح الدين عبد التواب ص ٢٨ طبعة الشركة المصرية العالمية للنشر .
(٢٤) دلائل الإعجاز ٤٨٧ .
(٢٥) البلاغة ذوق ومنهج ٢٧٤ – ٢٧٥ .
(٢٦) التصوير البياني د / محمد أبو موسى ص ١٨ – ١٩ ط ١٩٩٣/٣ / مكتبة وهبة .
(٢٧) الموازنة بين الشعراء د / زكي مبارك ص ٦٤ ط ثانية مصطفى الحلبي ١٣٥٥ هـ – ١٩٣٦ م .
(٢٨) البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي د / على صبح ص٦ مطبعة الأمانة – ط أولى ١٢٩٧ هـ – ١٩٧٦ م
(٢٩) الصورة الأدبية د / مصطفى ناصف ص ٧ – دار مصر للطباعة – الطبعة الأولى ١٩٥٨ م .
(٣٠) الأسلوب / أحمد الشايب ص ٣٥ / مطبعة السعادة طبعة رابعة بدون تاريخ .
(٣١) البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي ص ١٦ .
(٣٢) البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي ص ٩ – ١٠ .
(٣٣) المرجع السابق ص ٢١٦ .
(٣٤) الديوان في الأدب والنقد / العقاد ، والمازني ص ٢٠ – ٢١ ط دار الشعب – ط ثالثة .
(٣٥) أسرار البلاغة ص ١٢٨ – ١٢٩ .
(٣٦) التصوير البياني ص ١٣٢ – ١٣٣ .
(٣٧) دفاع عن البلاغة للزيات ٦٢-٦٣ .
(٣٨) النقد العربي الحديث ومذاهبه د / محمد عبد المنعم خفاجي ص٤٦ – دار الطباعة المحمدية ط ثانية .
(٣٩) اللغة الشاعرة / العقاد ص ٣٧ ط مخيمر الأنجلو المصرية.

(٤٠) أصول النقد الأدبي / الشايب ص ٢٤٩ ط ٧ – ١٩٦٤ مكتبة نهضة مصر .
(٤١) النقد الأدبي الحديث ص ٤١٦ .
(٤٢) المرجع السابق ص ٤٣٢ – ٤٣٣ .
(٤٣) الشعر العربي المعاصر د / عز الدين إسماعيل ص ١٤١ ط ٣ دار الفكر العربي ، ١٩٦٦ م .
(٤٤) الموازنة بين الشعراء / زكى مبارك ص ٩٦ القاهرة ١٩٣٦ م مصطفى الحلبي بتصرف .
(٤٥) النقد الأدبي الحديث ص ٤١٦ .
(٤٦) قضايا النقد الأدبي والبلاغة د / محمد زكي عشماوي ص ١١١ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر .
(٤٧) الشعر العربي المعاصر د / عز الدين إسماعيل ، ص١٤٣ .
(٤٨) ديوان العباس بن الأحنف ص ٢٥٦ .
(٤٩) ينظر: التصوير البياني د/ محمد أبوموسى ٣٣٨ طبع مكتبة وهبة ، وينظر: أسرار البلاغة ٣٨٩
(٥٠) خصائص التراكيب د/ محمد أبو موسى ٢٠٦ مكتبة وهبة طبعة ثالثة د. ت .
(٥١) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده د / غنيمي هلال ص٤٨ – دار نهضة مصر .
(٥٢) ينظر الصورة بين البلاغة والنقد د الساعي ٢٨ –٢٩ .
(٥٣) ينظر الصورة الأدبية في القرآن د/ صلاح عبدالتواب ص ٣٨–٣٩ .
(٥٤) في النقد الأدبي شوقي ضيف ص ١٦٧ .
(٥٥) النقد الأدبي الحديث د غنيمي هلال ص ٤٥٧ .
(٥٦) ديوان العباس– ٥٦ .
(٥٧) التصوير البياني – ٣٣ .
(٥٨) القرآن والصورة البيانية د / عبد القادر حسين ص ٣٥ ، ط أولى ١٤١٢ هـ – ١٩٩١ م .
(٥٩) الإعجاز البلاغي دراسة تحليلية لتراث أهل العلم د / محمد أبوموسى ص ٢٠٢ – مكتبة وهبة ط أولى – ١٤٠٥ هـ ، ١٩٨٤ م .
(٦٠) الموازنة بين الشعراء ص ٧٠ – ٧١

(٦١) ينظر البيت في المفضليات ٣ / ١٩ .
(٦٢) التصوير البياني للدكتور محمد أبو موسى ١٥٤ .
(٦٣) ينظر المرجع السابق ١٥٥وينظر النكت في إعجاز القرآن ص٨٤ .
(٦٤) ديوان الخنساء بشرح ثعلب ٣٢٥-٣٢٧.
(٦٥) دلالات التراكيب د/ محمد أبو موسى ٢٦٢ مكتبة وهبة – طبعة ثانية ١٤٠٨ هـ -١٩٨٧ م .
(٦٦) المرجع السابق ٢٦٢
(٦٧) دراسة في البلاغة والشعر د/ محمد أبو موسى ص ١٩٩
(٦٨) ديوانه ١٣٢
(٦٩) دلائل الإعجاز ٨٦
(٧٠) البيت لعبدة بن الطيب في المفضليات ١٤/ ٢٧
(٧١) ديوانه ٢٩٧
(٧٢) التصوير البياني ٢٦٩
(٧٣) المفضليات ١١/ ٢٠ .
(٧٤) التصوير البياني ٣٧٢
(٧٥) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي د / جابر عصفور ص ٣٦٣ – دار المعارف .

فهرس المراجع

١- الأدب المقارن د / غنيمي هلال - ثالثة طبعة مكتبة الأنجلو المصرية الطبعة الثالثة.

٢- إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم لأبي السعود تحقيق عبد القادر عطا، مكتبة الرياض الحديثة - الرياض .

٣- أسرار البلاغة / للشيخ عبد القاهر الجرجاني - تحقيق محمود محمد شاكر طبعة المدني - الطبعة الأولى - ١٣١٢ هـ - ١٩٩١ م .

٤ - الأسلوب / الأستاذ أحمد الشايب - مطبعة السعادة .

٥ - أصول النقد الأدبي / الأستاذ أحمد الشايب-مكتبة نهضة مصر - الطبعة السابعة - ١٩٦٤

٦ - الإعجاز البلاغي دراسة تحليلية لتراث أهل العلم د / محمد أبوموسى مكتبة وهبة - طبعة أولى - ١٤٠٥ هـ ، ١٩٨٤ م .

٧- البلاغة تطور وتاريخ د / شوقي ضيف - دار المعارف

٨ - البلاغة ذوق ومنهج د / عبد الحميد العبيسي - مطبعة حسان- ١٩٨٥ م .

٩ - البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي د / على صبح - مطبعة الأمانة - طبعة أولى - ١٢٩٧ هـ - ١٩٧٦ م .

١٠ - التصوير البياني د / محمد أبو موسى - مكتبة وهبة - الطبعة الثالثة ١٩٩٣م .

١١- التصوير الفني في القرآن - سيد قطب - طبعة دار المعارف - القاهرة - الطبعة العاشرة د.ت.

١٢- تفسير القرآن العظيم - ابن كثير، دار الفكر بيروت .

١٣ - الحيوان للجاحظ - تحقيق / عبد السلام محمد هارون - طبعة ثانية ١٣٨٥ - ١٩٦٥ م .

١٤- خصائص التراكيب د/ محمد أبو موسى - طبعة مكتبة وهبة .

١٥ - دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده د / غنيمي هلال - طبعة دار نهضة مصر .

١٦- دراسة في البلاغة والشعر د/ محمد أبوموسى - طبعة مكتبة وهبة .

١٧ - دلائل الإعجاز للشيخ / عبد القاهر الجرجاني - تحقيق / محمود محمد شاكر طبعة المدني- القاهرة .

١٨- ديوان ابن الرومي .

١٩- ديوان الخنساء بشرح ثعلب - تحقيق د/ أنور أبوسليم - طبعة دار عمار الأردن طبعة أولى ١٤٠٩ه-١٩٨٩م

٢٠ - ديوان العباس بن الأحنف تحقيق أنطوان نعيم - طبعة دار الجيل .

٢١ - الديوان في الأدب والنقد-العقاد والمازني- طبعة دار الشعب.

٢٢ – الشعر العربي المعاصر – د / عز الدين إسماعيل – طبعة دار الفكر العربي – ١٩٦٦ م

٢٣ – الصورة الأدبية د / مصطفى ناصف– طبعة دار مصر للطباعة – الطبعة الأولى ١٩٥٨ م .

٢٤– الصورة الأدبية في القرآن د/ صلاح عبد التواب– طبعة الشركة المصرية العالمية للنشر .

٢٥– الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي – د / جابر عصفور – طبعة دار المعارف .

٢٦– في النقد الأدبي د/ شوقي ضيف – طبعة دار المعارف .

٢٧ – القرآن والصورة البيانية د / عبد القادر حسين – طبعة أولى ١٤١٢ هـ ١٩٩١ م .

٢٨ – قضايا النقد الأدبي والبلاغة – د / محمد زكي عشماوي – طبعة دار الكتاب العربي للطباعة والنشر .

٢٩–لسان العرب – لا بن منظور – طبعة دار المعارف – القاهرة

٣٠ – اللغة الشاعرة / العقاد – مطبعة الأنجلو المصرية .

٣١–المصباح المنير – طبعة دار المعارف – القاهرة .

٣٢– المفردات في غريب القرآن – للراغب الأصفهاني – تحقيق محمد سيد كيلاني ، طبع دار المعرفة – بيروت د.ت .

٣٣ – النقد الأدبي الحديث د / محمد غنيمى هلال– طبعة دار نهضة مصر .

٣٤-نقد الشعر – قدامة بن جعفر تحقيق د . محمد عبدالمنعم خفاجي – دار الكتب العلمية بيروت د.ت

٣٥ – النقد العربي الحديث ومذاهبه – د / محمد عبد المنعم خفاجي – دار الطباعة المحمدية – الطبعة الثانية

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	
المبحث الأول : مفهوم الصورة عند نقـــاد العـــرب القدامى .	
المبحث الثاني : مفهوم الصورة في النقد العربـــي الحديث .	
المبحث الثالث : أهمية الصورة في العمل الأدبي .	
الخاتمة .	
هوامش البحث .	
فهرس المراجع .	
فهرس الموضوعات .	