الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم–

كلية الأدب العربي والفنون

قسم الأدب العربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر

الصّورة الشعريّة في القصيدة القديمة

داليـة المتنبي - أنموذجا-

إعـداد:

بوعزيز محمد أمين

بلجنة فاطمة

إشراف:

أ– عبد الله معمر

السنة الجامعية: 2018م–2019

الإهداء

من صميم قلبي وينبوع عواطفي أبعث أجمل الإهداءات

إلى من قال فيهم الله تعالى:

{ فَلا تُقُلْ لَهُمَا أُفٍّ وَلاَ تَنْهَرْهُمَا وَقُلْ لَهُمَا قَوْلاً كَرِيمًا} صدق الله العظيم

إلا من ينفطر قلبها ويتألم إذا ألم بنا وتسهر معنا إذا أصابنا سقم

إلى أقرب الناس لنا في الأفراح والأقراح

إلى من عاشت من أجلنا في الدنيا

إلى أمي العزيزة

إلى من علمني السير في مبدأ الأخلاق والعلم وألبسني ثوب الإحترام

إليك يا منبع الحياة والعطاء والدي الحبيب

إلى من كانت بسسمتهم ونظرتهم تبعث في نفسي القوة وحب الحياة أخاوتي

إلى الوجوه المفعمة بالبراءة وبراعم الحياة نور وأنفال وإياد

وإلى جميع الصديقات والأصدقاء

إلى من شرفنا بإشرافه الأستاذ المحترم معمر عبد الله

إلى من نسيهم قلمي ولم ينساهم قلبي

وفي الأخير أدعو الله أن يوفقني في هذه الحياة ويجعل زادنا زاد العلم والمعرفة

فاطمة

الإهداء

أحمد الله عزوجل على منه وعونه لإتمام هذا البحث إلى الذي وهبني كل ما يملك حتى أحقق له أماله، إلى من كان يدفعني قدما نحو الأمام لنيل المبتغى إلى الإنسان الذي امتلك الإنسانية بكل قوة إلى الذي سهر على تعليمي بتضحيات جسام مترجمة في تقديسه للعلم إلى مدرستي الأولى في الحياة

أبي الغالي على قلبي أطال الله في عمره

إلى التي وهبت فلذة كبدها كل العطاء و الحنان إلى التي صبرت على كل شيئ، التي رعتني حق الرعاية وكانت سندي في الشدائد وكانت دعواتها لي بالتوفيق تتبعني خطوة خطوة في عملي إلى من ارتحت كلما تذكرت ابتسامتها في وجهي نبع الحنان أمي

أعز ملاك على القلب والعين جزاها الله غير خير الجزاء في الدارين.

إليهما أهدي هذا العمل المتواضعلكي أدخل على قلبهما شيئا من السعادة إخوتي وأخواتي الذين تقاسموا معي عبن الحياة

كما أهدي ثمرة جهدي لأستاذي المحترم "عبد الله معمر" الذي كلما تظلمت الطريق أمامي لجأت إليه فإنارها لي وكلما دب اليأس في نفسي زرع فيا الأمل لأسير قدما وكلما سالت عن معرفة زودوني بها وعلما طلبت كمية من وقته الثمين وفره لي بالرغم من مسؤولياته المتعددة، إلى كل أساتذة قسم الأدب العربي

محمد أمين

شكـــر وعرفـــان

الحمد لله على إحسانه والشكر له على توفيقه وإمتنانه وأشهد

أن سيدنا ونبينا محمد عبده ورسوله الدّاعي

إلى رضوانه صلى الله عليه وسلم وعلى آله وأصحابه وأتباعه وسلم

بعد شكر الله سبحانه وتعالى على توفيقه لنا لإتمام

هذا البحث المتواضع نتقدم بجزيل الشكر

إلى الوالدين العزيزين الذين أعانونا وشجّعونا على الإستمرار

في مسيرة العلم والنجاح وإكمال الدراسة الجامعية،

كما نتوجه بالشكر الجزيل إلا من شرّفني بإشرافه الأستاذ "عبد الله معمر"

الذي لن تكتفي حروف هذه المذكرة لإيفائه حقه

بصبره الكبير علينا ولتوجيهاته العلمية التي لا تقدر بثمن

والتي ساهمت بشكل كبير في إتمام واستكمال هذا العمل

إلى كل أساتذة قسم الأدب العربي

مقدمة:

إن أهم ما يقوم عليه الشعر هو التصوير، فالصّورة هي عمادة وجوهره وأساس جماليته، باعتبار أن هذه أهم ميزة للغة الشعرية، هي خاصية التعبير بالصّورة وذلك لأن الشّعر يتخذ طريقه إلى التأثير على القارئ بالإحياء وليس باللغة العادية.

لقد كان الشّعر سيد فنون القول قديما وظلّ كذلك حتة زاحمته في ساحة المنافسة فنون أخرى، والشعر منذ أقدم عصوره قائم على التصوير فالصّورة هي الجوهر الدّائم والثابت في الشّعر مهما تعددت مدارسه وإختلفت نظرة النقاد إليه، فالصّورة ليست شيئا جديدًا في الشعر، غير أنّ إستخدامها يخالف من شعر إلى آخر أو بعبارة أخرى إنّ الصّورة تكون معبّرة عن زمنها وعن عصرها لأنّها تعكس على نحو دقيق نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر ومن هنا وقع إختيارنا على موضوع "الصورة الشعرية في القصيدة القديمة"، باعتبار أن كل قصيدة هي في حد ذاتها صورة.

لقد كان الدافع الأول: لإختيارنا هذا الموضوع لمّا يطرحه من فضول في نفسيتنا لمعرفة كل شيء عن الصّورة الشعريّة في القصيدة القديمة وكذلك طرح مجموعة من الأسئلة منها: ما مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد القدامى؟ ما هي أهم خصائص الصورة الشعرية؟ وماهي وظيفتها؟.

وإيمانا منّا بالحصول على أجوبة شافية قمنا بهذا البحث مع تقديرنا للدراسات التي كانت في هذا المجال مثل دراسة خالد محمد الزواوي للصورة الفنية عند النابغة الذبياني ودراسة الرباعي عبد القادر للصّورة الفنّية في شعر أبي تمام، كما أردنا أن نلمّ بكل هذه الأسئلة وغيرها والإجابة عنها وذلك في كتاب واحد للتسهيل على الطالب مشقة البحث في مراجع متعددة.

أمّا فيما يخص المنهج المتبع في بحثنا هذا هو المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم أساسا على وصف الظاهرة وتحليلها لتكون جديرة بالدراسة والتحليل.

أولا: إعطاء مفهوم للصّورة قديما، هذا المفهوم الذي لا يعدو أن يكون عند بعض النقاد القدامى في معظمه لا يتجاوز حدود الإستعارات والتشبيهات والكنايات والمجازات أي أنّه لا ينحصر في إطار البلاغة.

ثانيا: دراسة تحليلية للصّور البيانية للصّورة الشعريّة.

قمنا بتقسيم بحثنا هذا إلى فصلين مع تمهيد في بدايتهما وخاتمة في نهايتهما، بحيث كان التمهيد لتحديد مفهوم الصّورة الشعريّة قديما لغة واصطلاحا، ومفهومها عند النقاد القدامى (عند العرب والغرب)، ثم انتقلنا للتحدّث في الفصل الأول عن مصادر وخصائص الصّورة الشعريّة وكذلك صوّرها البيانيّة ووظائفها، أمّا في الفصل الثاني فقد تطرقنا فيه إلى تجديد وإبراز تجليّات الصّورة الشعريّة في دالية المتنبي: الصّورة التشبيهيّة في الدالية، الصّورة الإستعاريّة في الدالية، الصّورة الكنائيّة في الدالية، الصّورة المجازيّة في الدّالية، أما الخاتمة فكانت حوصلة أخيرة ملمّة وملخصّة لأهم النتائج التي توصّلنا إليها في بحثنا هذا.

ومن أجل تحقيق ذلك إعتمدنا على مجموعة من المراجع التي تطرقت لدراسة هذا الموضوع أذكر من بينها: إبراهيم أمين الزّرزموني، الصّورة الفنّية في شعر علي الجازم، جابر عصفور، النقد الأدبي، الصّورة الفنّية في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب، بشري موسى صالح، الصّورة الشعريّة في النقد العربي الحديث....إلخ.

إلى جانب بعض المصادر من بينها: الجاحظ، كتاب الحيوان، أبو هلال العسكري الصناعتين (الكتابة والشعر)، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز.

وفي الأخير لا يسعنا إلا الشكر كل من قدّم لنا يد المساعدة لإنجاز هذا العمل سواء من قريب أو من بعيد كما نخص الأستاذ عبد الله معمر بتشكراتنا له على مرافقتنا منذ البداية بتوجيهاته ونصائحه القيّمة، فكل هؤلاء فائق الإحترام والتقدير.

- **مفهوم الصورة الشعرية:**

حظيت الصّورة الشعرية عند القدامى بالإهتمام والتحليل، وقد أكّد الناقد إحسان عبّاس أنّ الشعراء قد استخدموا الصّورة الشعريّة منذ القدم.

1- تعريف الصّورة لغة وإصطلاحا:

يكاد يكون هناك إجماع حول صعوبة إيجاد تعريف شامل للصورة ولعلّ هذه الصعوبة تكمن في المصطلحات الأدبية جميعا، وعليه فإن تحديد مفهوم لها يظلّ نسبيّا معرضا للإنتقادات ويعود سبب هذه الصعوبة حسب الدكتور إبراهيم أمين الزرزموني إلى عدة أسباب ينبغي الوقوف عليها ومنها:

1- إن الصورة أمر متعلق بالأدب واللغة والتطور الحادث في كليهما وفي الفنون عموما لا يلغي القديم بل يتعايش معه ويسير بجانبه.

2- أن للصّورة دلالات مختلفة وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد المنظر أو التجريدي.

ولعل هذا ما دفع الدكتور "ريتا عوض" لتقول:« قيل إنّ الصورة الشعرية أصبحت تحمل لكل إنسان معنى مختلفا، كأنّها تعني كل شيء»، وكذلك يقول "نورمان": «جاءت الصّورة لتعني كل شيء لكلّ النّاس».

3- إرتباط مفهوم الصورة بالإبداع الشعري، وقد فشلت المساعي التي تحاول تقنينه أو تحديده دوما لخضوعه بطبيعة متغيرة تنتمي للفردية والذاتية، وحدود الطاقة الإبداعية المعبّر عنها بالموهبة.

4- كثير من الباحثين نقلوا عن المناهج الغربية نظرتها للصّورة في عبارات غير منطقيّة متسمة بالحذلقة اللفظية دون أن تقنعنا بجديد.

5- إختلاف الباحثين في نظرتهم إلى الصّورة وعلاقاتها بالتراث فمنهم من ينكر على القدماء كل فضل ومنهم من يجلب لدراسته أثوابا غريبة ويحاول تطبيقها على النصوص العربية، وهم بذلك عقّروا مصالح الصّورة وزادوه خفاء[1]، وقد ورد مصطلح الصورة في القرآن الكريم ومن ذلك:

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنّية في شعر علي الجازم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص9.

قوله تعالى: {فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ}.[1]

قوله عزّ وجلّ: {خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ بِالحَقِّ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُورَكُمْ وَإِلَيْهِ المَصِيرُ}.[2]، وقال تعالى: {هُوَ اللهُ الخَالِقُ البَارِئُ المُصَوِّرُ لَهُ الأَسْمَاءُ الحُسْنَى يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَهُوَ العَزِيزُ الحَكِيمُ **(24)**}.[3]

والصورة لغة كما جاء في "لسان العرب" لابن منظور هي جمع "صور" وصِور وصورٌ، وقد صوره فتصور قال ابن الأثير: "الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته".[4]

معنى هذا أن الصورة صفة الشيء وهيئته.

أمّا الصورة اصطلاحا هي: نسخة جمالية إبداعية تستحضر الهيئة الحسية أو الذهنية للأجسام والمعاني بصياغة جديدة تنهض لها قدرة الشّاعر ومقدار تجربته وفق تعادلية بين طرفين هما المجاز والواقع دون أن يستبد طرف آخر".[5]

فالصّورة هي تعبير عن المعاني بطرائق وصيغ جديدة تظهر من خلالها براعة الشاعر في النّظم معتمدا على ثنائية المجاز والواقع في آن واحد، كما يعرفها الدكتور سمير سعيد حجازي بأنّها: «مصطلح يستعمله النّاقد الشّكلي للدّلالة على خلق رؤية خاصّة ينحصر دورها في أداء وظيفة فنّية تتفق وطبيعة الخصائص العامّة للنّص وأبرز هذه الخصائص الفنّية هي التقابل والتّكرار والإستعارة».[6]

أنّ الصّورة البيانيّة لها وظيفة فنّية تؤدّيها في النص من خلال خصائصها الفنية وأنواعها البيانيّة كالاستعارة والتشبيه والتكرار.

---

[1] سورة الإنفطار، الآية 08.

[2] سورة التغابن، الآية 03.

[3] سورة الحشر، الأية 24.

[4] ابن منظور، لسان العرب "مادة صور" مجلد، 04 دار صادر بيروت، لبنان، ط، 2000، ص01.

[5] عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي في العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص97.

[6] سمير سعيد حجازي، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة (دراسة لغوية تحليلية)، دار طيبة للنشر والتوزيع العلمية، القاهرة، مصر، 2004، ص24.

ومن خلال القولين يمكن الإستنتاج أن الصّورة خلق إبداعي جديد فيه يحلّق الشّاعر بخياله موظّفا سلسلة من الإستعارات والمجازات تلك التي تجذب القارئ وتبهره بتلك الأساليب الفنّية المتميّزة.

2- الصّورة عند النقّاد القدامى:

أ- **عند النقّاد العرب:** ارتكزت معظم الدّراسات النقديّة القديمة في تعاملها من النّص الشّعري خصوصا على ما يتضمّنه من جوانب التقليد والجدّة والجمال إلى جانب الأحكام النّحوية دون أن تغير إهتماما للبناء الفنّي في حد ذاته ولمجمل العناصر المشكّلة له مما جعل تلك الدّراسات تدور في فلك واحد فلم ينظر النقّاد لعنصر الموسيبقى واكتفوا بما يحقّقه الإيقاع من قوافي متجانسة فأهملوا بذلك تلك الموسيقى الناتجة عن بناء العمل الشعري ككل وإلى ما تفرزه نفسية المبدع من مشاعر وانفعالات هي دافعه الأول الإبداع ومن ثمى انحصرت أحكامها في مدى التمكّن الجيّد من تخيّر الوزن والتحكّم في القافية، ضف إلى ذلك إعتمادعم على عنصر الوصف ودقته وفي إقتدار الشاعر على إقامة المشبّه والمشبّه به، عنصر التصوير هذا أو الوصف كان جانبا مهما في العملية الإبداعية عند الشاعر، فقد راح النقّاد العرب القدامى يخوضون في هذا المفهوم كل حسب توجّهه جاعلا من دراسته في المرتبة الأولى بغضّ النّظر عن دراسات الآخرين سواء كان قريبا من هدف دراسته أم بعيدا.

ويعدّ الجاحظ من بين النقّاد الأوائل الذين تطرّقوا لمصطلح الصّورة « في تاريخ النقد العربي هذا المصطلح الذي يعتبر فكرة من بين الأفكار الهامّة التي سيطرت على أجيال مويلة من البلاغيين والنّقاد من بعده».[1]

وحسب النقّاد الدّارسين المعاصرين فإنّه يعتبر أول من استعمل مادة الصّورة في سياق تعريفه لماهية الشّعر.

يقول الجاحظ: « المعاني المطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي البدوي والقروي والمدني، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء

[1] جابر عصفور، النّقد الأدبي الصّورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ج2، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2003، ص253.

وفي صحّة الطبع وجودة السّبك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير».[1]

وفقا لهذا القول يرى الجاحظ أن المعاني لا حدود لها مبسوطة إلى غير غاية يدركها أيّا كان العجمي والعربي والبدوي والقروي، عكس الألفاظ التي يذهب إلى أنّها ضيقة محصورة المجال، وفيما يخصّ حديثه عن جودة السبك وتخيّر اللفظ وإحكام النسج وطريقة الصيّاغة، إنّما يقصد الصّورة وإن لم يظهر مفهومه المباشر لها.

ويبدو إهتمام الجاحظ باللفظ أكثر من إهتمامه بالمنى فهو في إعتقاده العنصر الأساسي لتشكيل الصّورة.

وقد ور ذكر "الصّورة" عمد قدامة بن جعفر حيث ذكرها في تعريفه قال: «معاني الشّعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشّعر منها كالصّورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لا بد فيها شيء موضوع يقبل تأثير الصّورة».[2]

وما يمكن أن نفهمه من هذا التعريف أنّ قدامى قسّم ماهية الشّعر إلى قسمين:
شكل ومضمون فتصبح الصّورة عنده تمثّل الأوّل أي الشكل الخارجي أي المبنى وينهج أبو هلال العسكري نهج الجاحظ وقدامة حيث يقرّر أنّ «المعاني مشتركة بين الغفلاء فربّما رفق المعنى الجيّد السوقي والنبطي، والزنجي، وإنّما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها، وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدّم من غير أن يلمّ به ولكن كما وقع الأوّل وقع الآخر، وهذا أمر عرفته منالللابل نفسي فَلَسْتُ أمتري فيه».[3]

نلاحظ من خلال هذا النص أن أبا هلال العسكري قد أورد ما قاله الجاحظ مع شيء من التصرف، وإذا كان أبو هلال العسكري لم يصرّح بلفظ التصوير في هذا الموضع فقد صرّح به في مواضع أخرى.[4]

منها على سبيل المثال قوله: «البلاغة كلّ ما تبلّغ به المعنى قلب السّامع فتمكّنه في نفسه لتمكّنه في نفسك في صورة مقبولة ومعرض حسن».[5]

---

[1] الجاحظ، كتاب الحيوان، تح، عبد السلام محمد هارون، ج3، ص131، 192.
[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح، محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص4.
[3] أبو هلال العسكري، الصناعتين (الكتابة الشعر)، تح، علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ص202.
[4] زكية خليفة مسعود، الصّورة الفنّية في شعر ابن المعتز، منشورات جامعة قازيونس، بنغازي، ط1، ص17.
[5] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص17.

ويتّضح أن الصورة عند أبي الهلال العسكري تعني الشكل المجسّد الذي تتخذه المعاني عن طريق الألفاظ فتحسن هذه الصّورة إذا احتلّ كل لفظ مكانه الصحيح من النّظم، وإن اختل نظم الكلام شوّهت الصّورة وتغيرت الحلية إلاّ أنّه كسابقيه لم يقصد بلفظ الصورة أن تكون مصطلحا فنّيا وإنّما هي قياس للأشياء ذات المدلولات الذهنيّة على الأشياء الحسّية.[1]

أمّا الصورة عند عبد القاهر الجرجاني فلم تكن منحصرة في أنواعها بعينها كالتشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية، إنّما هي ألفاظ من حيث هي أدلّة على معان لا من حيث هي «نطق اللسان وأجراس الحروف» وهذه المعاني نوعان: نوع نصل إليه بدلالة اللفظ وحده "من حيث موضعه في اللغة ونوع لا نصل إليه بدلالة اللفظ مباشرة، ولكن اللفظ يدلنا على معنى وهذا المعنى يدلنا على معنى آخر، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل"، وقد نقل عبد القاهر الجرجاني الصّورة من عالم المحسوسات لتصبح مصطلحا نقديا للأشكال التي تتشكل بها المعاني عن طريق الألفاظ.[2]

وفي هذا الصدد يقول: « واعلم أن قولنا الصّورة إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلمّا رأينا البنيوية بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان تبيّن إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذلك وكذلك الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم وسوارمن سوار بذلك ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صور غير صورته في ذلك».[3]

وربط الجرجاني الصّورة بالذّات في قوله: «إنّ الكلام أصوات محلها السماع محل النّواظر من الأبصار وأنت قدر ترى الصّورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفي أوصاف الجمال وتذهب في النفس كل مذهب وتقف في الطريق التّمام بكل طريق ثم أخرى دونها في انتظام المحاسن وإلتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء وتقابل الأقسام وهي أحلى بالحلاوة وأدنى

[1] زكية خليفة مسعود، الصّورة الفنّية في شعر ابن المعتز، ص17.
[2] المرجع نفسه، ص18.
[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: سعد كريم الفقي، دار اليقين للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2001، ص508.

بالقبول وأعلق بالنفس وأسرع ممازجة للقلب ثم لا تعلم وإن قاس واعتمرت ونظرت وفكرت لهذه الميزة به سببا ولما خصت به مقتضيا».[1]

ولم يكن مصطلح الصّورة مصطلحا نقديا إلاّ على يد عبد القاهر الجرجاني، أمّـا عند الجاحظ وقدامة بن جعفر فإنّه مصطلح فنّي أي تعبير عن مدلول حسّي لإيضاح مدلول ذهني.[2]

ومن ثمّ فقد وظّف الشعراء الصّورة في شعرهم بإستخداماتها المختلفة حسب الأغراض الشعريّة السّائدة في ذلك الوقت من فخر، غزل، رثاء، هجاء، وصف للطبيعة، الخمر...إلخ، فمثلا المتنبّي في هجائه لابن كروس يصوّر لنا أبا العشائر وكأنّه تمثال مثبت على قاعدة:

فأرغمت مَا لأبي العشائر خالصًا إنّ الثّناء لمن يزاد فيند.....م

ولمن أقمت على الهوان ببابـــهِ تدنُو فيوجؤ أخدعاك وتنـ.....هم

ولمن يهين المال وهو مكـــرمِ ولمن يجرّ الجيشَ وهو عرموم[3]

أمّا الزّمخشري فقد استخدم الصّورة وبعض مشتقاتها أو ما يرادفها مثل التخيّل والتمثيل ويكون بذلك قد تجاوز سابقيه من نقاد القرنين الرابع والخامس الهجري في تعاملهم مع فكرة التصوير اعتامادا على الاستعارة والتشبيه، فمثلا يقول في تفسيره لقوله تعالي:{وَمَا قَدَرُوا اللَّهَ حَقَّ قَدْرِهِ وَالأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ القِيَامَةِ وَالسَّمَاوَاتُ مَطْوِيّاتٌ بِيَمِينِهِ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى عَمّاَ يُشْرِكُونَ **(67)**}.[4]

يقول في ذلك والغرض من هذا الكلام إذا أخذته كما هو بجملته ومجموعة تصوير عظمته والتوفيق على كنه جلاله لا غير.[5]

إن تحديد مفهوم الصّورة أمر غير منطقي ذلك لأنّ لكلّ مبدع أساليبه وإنطباعاته الخاصة به ويختلف مفهوما أصلا من عصر إلى آخر، فالصّورة الجاهليّة ليست نفسها العبّاسيّة كما أنّ هذه الأخيرة ليست هي نفسها الصّورة الحديثة وهذا راجع لظروف كل عصر وخصوصياته، فالشّعر في العصر الجاهلي كان حافلا بالتّصوير الفنّي ولعلّ المعلّقات

[1] المرجع نفسه، ص508.
[2] زكية خليفة مسعود، الصّورة الفنّية في شعر ابن المعتز، ص17.
[3] منير سلطان، الصّورة الفنّية في شعر المتنبّي، الكناية والتعريض، مصر، 2002، ص175.
[4] سورة الزمر، الآية 67.
[5] الزمخشري، تفسير الكشّاف، ج15، ص

السبع خير دليل على هذا حيث نجد فيها الكنايات والتشبيهات والمجازات التي هي كثيرة في شعر إمرؤ القيس من ذلك قوله:

وليلٌ كموج البحر أرخَى سدولهِ علي بأنواع الهموم ليبتلي
فقُلْتُ له لما تمطّى بصلبِـــــــهِ وأردفَ أعجازا وناء بِكَلْكَلِ
ألا أيّها الليل الطويل ألا أنجلي بصبح ومَا الإصباح منكَ بأمثَلِ
فَيا لكَ من ليلٍ كأن نجومـــــهِ بكل مغار القتل شدت يذبل
كأنّ الثّريا علّقت في مصامهَا بأمراس كتّانٍ إلى صم جندَلِ

هو يشبّه ظلمة اللّيل في وحشه وكثافته وهوله بموج البحر، ولما طال هذا اللّيل تعجب لذلك وهو يظن أن نجومه شدت برباط قويّ بنجوم علّقت في مقلم الفرس بجبال من القماش إلى حجازة كبيرة وشبه حوافزه بالحجارة.[1]

أما زهير بن أبي سلمى فإنّه يعمد في صوره إلى: « التفصيل والتمثيل، ولم يعتمد في ذلك على اللغة وحدها بل كان يعتمد قبل كل شيء على أن تكون الصّورة واسعة، هذه السّعة التي تتضمن التفصيل والتفريغ، وكأنّه يريد أن يحمّلها أكثر طاقة ممكنة من التّعبير والتّمثيل، وهو في شعره يطلب أن يكون أكثر بيانا ودقّة وتفصيلا لما يتحدّث عنه ويحاول أن يصوّره فهو من الشّعراء المصوّرين الذين يحاولون عرض المناظر بكلّ أجزائها وتفاصلها».[2]

والمفهوم من هذا القول أنّ زهيرا يوسّع صوره، ويوضّحها لأقصى حدّ ممكن ولكي يتمّ له ذلك لا بدّ له من اللجوء إلى التحليل والتّفريغ وتصوير أدقّ التّفاصيل تأتي المشاهد التي يصوّرها في قمّة الوضوح لدرجة أنّنا نتخيّلها ماثلة أمامنا.

يقول زهير:

لَدىَ أسد شاكي السلاح مقـــذّفٍ له لبدُ أظْفارهُ لمْ تُقـــــــــلّم
جريء متى يُظْلَمْ يُعاقِبْ بِظُلْمِهِ سريعًا وإلاّ يُبْـــدَ بالظُّلْمِ يظلِم
لعمرُكَ مَا جَرَّتْ عليهم رمَاحُهُمْ دَمَ ابن نهيكِ أو قتيل المُثلّـــمِ

[1] ابن زكريا بن علي التبريزي، شرح المعلّقات العشر، تح: محمد شحاته إبراهيم القيصلية، مكّة المكرّمة، 2005، ص 38-39.
[2] خالد يوسف، قراءات ورؤى في النّقد والأدب عند العرب، مؤسّسة الرجاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص65-66.

فقبيلة أسد لها جيش كبير السّلاح وسلاحه ذو شوكة وبالتّالي يصلح لقيادة الحروب، لهذا شبّهه بأسد له لبدتان وأظافر غير مقلّمة، وهذا الجيش الشبيه بالأسد إن كانت له وتيرة في القوم طلبها وإن لم تكن لديه كان هو الواتر، وهذا ليظهر حسن بلائه.[1]

أمّا في العصر الإسلامي فقد تمت الصّورة وتطوّرت بتطوّر الحياة العربية فقد جاء الدّين الإسلامي ومنع العديد من الصوّر خاصّة الغزليّة الماجنة التي شاعت في العهد الجاهلي وكذلك تلك الصوّر القائمة على التهكّم والسخريّة للحط من قيمة الفرد وكرامته، ودليل هذا قول الرسول صلّى الله عليه وسلّم إنّ إمرؤ القيس أشعر الشعراء وقائدهم إلى النّار، وهذا الحكم له جانبان هما الشكل الذي استحسنه الرّسول صلّى الله عليه وسلّم فأسلوب إمرؤ القيس جدّ راقٍ والجانب الثّاني هو المضمون الذي استقبحه الرّسول صلّى الله عليه وسلّم نظرا لمجونه وإباحيته وممّا يؤكد هذا أيضا هو ذلك العقاب الذي فرضه عمر بن الخطاب على الخطيئة لمّا سمع هجاءه اللاذع للزبرقان بن بدر، فالدين الإسلامي دين عفّة وتاخ وبالتالي يرفض الجون والإهانة.

ومما لا شكّ فيه أنّ بنو أمّية ازدهر عندهم الشّعر لعدّة أسباب منها انتشار الإسلام والثقافة الإسلاميّة وإختلاط العرب يغيرهم مما أدّى إلى تبادل المعارف والثقافات، إلاّ أنّ التطوّر كان في العصر العبّاسي المعروف بالعصر الذهبي الذي عرف تطوّرا وازدهارا ملحوظا في ميادين مختلفة، فقد اتّجه بعض الشّعراء في هذا العصر إلى الحانات ومجالس الشّراب يتناشدون الأشعار ويسردون النّكت ويدعون إلى المجون والإحاطة بالقيم والمبادىء في حين اتّجه البعض الآخر إلى المساجد للعبادة والحكمة والزهد.[2]

وقد تغيّرت الصّورة في هذا العصر ولم تعد كما كانت عليه في العصور السّابقة ذلك أنّها « إستمدّت مادّتها من الحياة العبّاسيّة الجديدة وما تزخر به من صرارعات فكرية واجتماعية وما تحفل به من ألوان العلوم والفنون وضروب بالجمال وقد خضعت هذه الصّورة في نشأتها الطبيعيّة إلى الدّراسة الواعيّة والتنظيم لا سيما عند شعراء البديع وربّما

[1] ابن زكريا يحي بن علي التبريزي، شرح المعلّقات العشر، ص148.
[2] خالد يوسف، قراءات ورؤى في النقد والأدب عند العرب، ص66.

كان لذلك أثره في تعميق الخيال الشّعري...ولم تعد الصّورة الحسّية نقلا آليا يحاكي الأصل تمام المحاكاة».[1]

فمعنى هذا أنّ الشّعراء قد استغلّوا التطوّر الفكري والاجتماعي وأنواع الفنون المنتشرة في شعرهم فجاءت صوّرهم نوعًا ما بعيدة عن الواقع رغم أنّها تعبّر عنه وبهذا تخالف الصّورة القديمة التي تعبّر نقلا للواقع.

ب- الصّورة الشعريّة عند النقّاد الغربيين:

أ- **عند اليونان:** إذا تتبعنا مسار الصّورة عبر التّاريخ لمعرفة مدلولها في الإستعمال وجدنا أنّ أفلاطون صاحب نظرية المحاكاة يرى « أنّ المصوّر الذي يصوّر لنا سريرا إنّما هو يقلّد السرير الذي صنعه النّجار وذلك السرير الذي صنعه النجّار إنّما هو تقليد للسرير الموجود في عالم المثل والأفكار كذلك نفس الشيء بالنسبة للشّاعر فهو يصوّر لنا الأشياء الموجودة في عالم المثل، فأفلاطون يذهب إلى أن الصورة تكمن في ذلك الشيء الذي يتشابه مع غيره لحدّ بعيد وذلك أنّ صانع الشيء يسعى جاهزا إلى تقليد الشيء الأصلي ويكون إمّا عملا باليد كالنّجارة أو عملا باللّسان كالشّعر الذي ينقل فيه الشاعر أحوال الناس وهذا النقل يكون ناقصا وقد اعتبره أفلاطون تشويها للحقائق».[2]

ويأتي أرسطو ليطوّر نظرية المحاكاة ويوسّع مفهوما وقد نهج نهْج أستاذه أفلاطون في كون الشّعر ضربا من ضروب المحاكاة إلاّ أنّه إختلف معه في علاقة الشعر بالطبيعة، فهو يتجاوز التقليد وأمّا حرية التصرّف في الصّورة فهي من حق المبدع وليس تشويها كما أقرّه أفلاطون سابقا.[3]

فالصّورة في النّقد اليوناني تعني إيجاد وخلق شيء على هيئة غيره على سبيل التقليد وبهذا أصبحت الصّورة محصورة في الشيء المشابه لغيره.

---

[1] المرجع نفسه، ص71.

[2] قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان، معالمه وأعلامه المؤسسة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003، ص257.

[3] المرجع تفسه، ص262.

وتنقسم الصّورة الشعريّة عند الغرب إلى موقفين حسب تصوّرات أصحابها، أمّا الأول فينظر إلى الصّورة باعتبارها تشبيهات وكنايات واستعارات وموقف آخر يتجاوز ذلك إلى الرّموز والأساطير وربّما تصل إلى حدود المعنى الكلّي للنص.[1]

فتمثل للموقف الثاني برأي كلامي رينيه ويلك René wellek ووارين أوسطين Austin Warren في كتاب "نظرية الأدب" حيث يريان أن البنية في اللّغة الشعريّة «تقوم على الصورة....وقد تستثني على سبيل المجاز وإذا تكرر ظهورها تعد رمزا، والرّمز حين يكبر وينمو في التراث الحضاري والثقافي للأمم يتحوّل إلى أسطورة».[2]

أما الموقف الأوّل فتمثّل له برأي فرانسوا مور Françoise Moreau حيث يورد رأيه عن الصّورة بقوله أنّه: « إذا كان دارسوا الصّورة قد رأوا في الإستعارة الآداة البارزة وميّزوها عن باقي الصوّر الأخرى، فإنّنا لا يمكن أن ننكر وجود محسّنات أخرى تسمّى صورا كالتشبيه والكناية والمجاز المرسل».[3]

فنلاحظ أن طريقة كلام مورو لا تتعدّى ما هو معروف عن ظواهر البلاغة من تشبيهات وإستعارات وكنايات وحتى من مجاز مرسل، وهذا معناه أنّه قد كسّر ذلك الفاصل بين الإستعارة وهذه الظّواهر، ولكنّه فصّل فقط بين المحسّنات التي يمكن أن نسمّيها صورا وبين تلك التي تقوم على علاقة المشابهة بين طرفين مثل التشبيه والإستعارة والتمثيل والرّمز ثم بين الطرفين علاقة مجاورة مثل الكناية والمجاز.[4]

نستخلص أن مورو لم يتجاوز مفهوم الصّورة على ما كان عليه قديما إذا أنّه لم يأت بجديد ولم يتوسّع فيه وحصره بين عناصر البلاغة.

ويمكن أن نجد آراء أخرى عند الغرب فبول ريفردي Paul Reverdy يرى أنّ الصّورة «إبداع ذهني صرف وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة وإنّما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلّة وكثرة».[5]

---

[1] أحمد الطريسي، النص الشعري بين الرؤية البيانيّة والرؤيا الإشارية، الدّار المصريّة السعوديّة، القاهرة، مصر، 2004، ص98.

[2] رينيه ويلك، وراين أوسطين، نظرية الأدب، تح: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات، 1987، ص197.

[3] أحمد الطريسي، النص الشعري بين الرؤية البيانيّة والرؤيا الإشارية، ص98.

[4] المرجع نفسه، ص99.

[5] عذ الدين إسماعيل، التفسير النفسي في الأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط4، ص62.

أي أنّ الصّورة هي وجود الشيء في الذهن تتشكّل من الجمع بين حقيقتين وهما لا تجمعان بعد أن يدرك ما بينهما العقل فقط بل ينبغي أن تكون إحداهما واقعية تدرك عن طريق الحواس.

إنّ مفهوم الصّورة عند الغرب لا يختلف كثيرا عن مفهومها عند العرب القدامى إنّ وجدنا بعض الإختلاف فلا يعدو أن يكون في بعض النقّاد المهم أنّه في معظمه لا يتجاوز حدود الإستعارات والكنايات والتشبيهات والمجازات أي أنّه ينحصر في إطار البلاغة.

المبحث الأول: مصادرها وخصائصها.

1- مصادر الصّورة الشعريّة.

إنّ الصوّر الجميلة التي يرسمها الشّعراء في أشعارهم لم تكل من عدم بل هناك عدّة مصادر يستند إليها الشّاعر ويستعين بها فيوظّفها بشكل أو بآخر ليكون لوحة شعرية مشوقة، فهناك من الدّارسين من جعل للصّورة مصدرين أساسيين لا غير وهما الخيال والواقع، فإن لم تكن الصّورة خيالية فهي واقعيّة بالضرورة والعكس، ومن الذين يذهبون إلى هذا الرّأي نجد الدكتورة بشرى موسى صالح تقول: « إنّ مصادر الصّورة وأبرزها الخيال والواقع بنوعيه الحسّي والذهني».[1]

أ- الخيـــــال:

يعتبر الخيال ملكة لا يستطيع بها الأدباء، أن يؤلّفوا صورهم من إحساسات سابقة تختزنها عقولهم، وبذلك يقوم الخيال عند الأدباء على دعوة المحسّنات والمدركات ثم بناؤها من جديد، وهذا يقود إلى التمييز بينه وبين التفكير، فالتفكير موضوعي يقوده غرض محدود هو محاولة معرفة الحقيقة، أما الخيال فذاتي يعمد إلى التفسير في الحقائق ويضيف إليها علاقات جديدة حسب تصورالأديب لذلك يمكن القول إن التفكير ورقيّه يعوق الخيال بدليل أن الأمم البدائية في أوّل نشأتها كانت أكثر خيالا وأساطير.

أمّا صور الخيال فمتنوعة منها البصري كتمثيل الفضيلة في فتاة جميلة ذات ملابس أنيقة، ومنها السمعي كالصور التي يؤلّفها الموسيقيون....إلخ.

فالخيال إذن جوهر الأدب وليس زينة يوشى بها لذلك كان لا بدّ للأديب من خيال خالق يبتكر الصور إبتكارا.[2]

إنّ الخيال « عنصر من عناصر الإبداع الفنّي يظهر لدى الكاتب بصورة تلقائيّة عندما يتجاوز مرحلة تصوير الواقع العيني بصورة موضوعيّة، أو استعراض الأفكار والصوّر وإعادة تنظيمها وتركيبها لتكوين نماذج أو لبنيات جديدة».[3]

---

[1] بشرى موسى صالح، الصّورة الشعرية في النص العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص43.

[2] داود غطاشة، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، ودار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2000، ص 116-120.

[3] سمير سعيد حجازي، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، ص177.

معنى هذا أنّ الإبداع يحتوي على مجموعة من العناصر من بينها الخيال الذي كثيرا ما يرد بصورة عفوية في النصوص الأدبيّة، وتتحدد وظيفته وأهميته في خلق صور جديدة ومبتكرة إنطلاقا من صور بسيطة وعادية، فو « الأداة الأساسية في توليد الصورة المبتكرة، الرؤية المتميّزة، التجزئة الموحّدة، وهو القدرة على استحضار الغائب وتجسيده في علاقات عضوية توحّد المتعارض والمتباعد في صورة جديدة تعمّق الأثر الشعري والفكري لدى المتلقّي».[1]

ومن هنا يتضح الخيال من أهم مصادر الصّورة كمالة الفضل في إقتراب الغائب بالحاضر ممّا يشدّ انتباه القارئ.

ولقد كان الفلاسفة اليونان، يهتمون كثيرا بالخيال وطبيعته، فقد رأى سقراط أن خيال الشّاعر نوع من "الجنون العلوي" وظلّ هذا الإعتقاد عند أفلاطون الذي كان يرى أن الشّعراء متبوعون وأنّ الأرواح التي تتبعهم قد تكون خيّرة وقد تكون شريرة غير أن أفلاطون لم يميّز بين بعض أنواع الشعراء وبين أصحاب الحرب في قوة الخيال، وأنّ أرسطو ليس هو الذي إعترف لصاحب الملكة المتخيلة بالمكانة اللائقة به، ومجّد تلك الملكة التي تستطيع الجمع بين الصوّر وأثنى على القدرة في المجاز.

وقد اهتم لونجينوس بالخيال أيضا فهو من رجال القرن الأول الميلادي وينسب إليه الكتاب بالمعروف بالروائع (Sublime)، لأن في هذا الكتاب حديثا عن العبقرية، غير أن لوجينونس يكتفي بأن يقول إنّ أوّل كل شيء وأهمّه في الأدب العظيم هو قوة صنع الأفكار، وإنّ العظمة الأدبيّة صدى للشخصية العظيمة.

أمّا الإغريق فكانوا أقرب إلى الإتجاه التحقيقي فكان إهتمامهم بالخيال قليلا ولذلك قنعوا في شعرهم ومسرحياتهم بتقليب تلك الذخيرة من الميثولوجيات، وكان نثرهم يقوم على الخطابة والتّاريخ والفلسفة لا على القصّ والخيال القصصي، وربّما لم يوجد لدى الإغريق من يفرق في الخيال مثل أرسطو فان وأفلاطون وهم يرون أنّ العبقري ليس هو الذي يطلق

[1] أبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2000، 245.

العنان لخياله وإنّما هو الذي يستكشف الكليات والكليات لا تدفع الخيال للنشاط فحسب بل تعدّ أيضا من الإنطلاق.[1]

ولا يختلف الأمر عند الفلاسفة العرب، فهناك من ذهب مذهب سقراط وأفلاطون في أنّ الخيال جنون علوي وهذا ما يؤكّده قول الراجز العربي:

إنّي وإن كنت صغير السنّ وكان في العين بنـــو عنيِ

فإنّ شيطاني أمير الجـــــنِ يذهب بي في الشّعر كل فنٍ[2]

ففي هذين البيتين نلمس إعترافا للشاعر بمصدر فنون شعره، فهي كلها من وحي شيطانه أمير الجن كما ذهب ابن سينا إلى أنّ الكلام المخيل يجعل المرء ينفعل نفسانيا لا عقليا أي يخاطب العاطفة وليس العقل، ولكن هنا من تفطّن إلى أهمّية هذا العنصر في الشّعر ألا وهو ابن عربي فالخيال عنده أعظم قوة خلقها الله، ولولا الخيال لما أمر النبيّ صلى الله عليه وسلم أحد بأن يعبد الله كأنّه يراه، ذلك لأن رؤية الله بعين البصر مستحيلة ولكنها ليست مستحيلة بعيهن الخيال.

إذن لقد هاجم ابن عربي الذين يكتفون بالظاهر ولا يوجهون عنايتهم إلى أهمية الخيال مع اتساع مجاله وسمّو قدراته كما هاجم الفلاسفة الذين حقّروا من شأن هذه القوة وشكله لا يعرف سلطانها إلاّ الله عزّ وجلّ.[3]

ونظرة العرب إلى الخيال واعترافهم بهذه القوة موجود ولكن إهتمامهم بالتحدث عن طبيعتها قليل، فقد قرنوها منذ القديم بالشيطان وتصوّرها نوعًا من الإلهام، وفي اتهامهم للنبيّ بأنّه شاعر، ما يصوّر مدى فهمهم لطبيعة الوحي، وطبيعة الشعر، وتحدّث بعضهم عن آثار هذه القوة في نفسه، وكيف أنّها تغيب وترجع، فإذا غابت أصبح قلع الضروس أهون من قول بيت واحد من الشعر وقرنوها أحيانا بأزمنة وأوقات صالحة للتلقي والإبداع، وتحدّث بعضهم عن الرّئي والتابع الذي ينفث على لسانه شعرا وصرّح الفرزدق أنّه كان صديقا لإبليس وابنه:

هما نفثا في فيّ من فهويهما

[1] إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 120-121.
[2] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2005، ص73.
[3] جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص49.

على النابح العاوي أشدّ رجامِ

وردّ أبو النّجم فحولة شعره إلى أنّ شيطانه ذكر بينما شيطان خصصه أنثى.[1]

ويرى الدكتور عبد الحميد هيمة أنّه لا نستطيع تأسيس أي مفهوم للصّورة الفنّية بعيدة «عن الخيال فهو الذي يكسر الحاجز الذي يبدو عصيا على العقل والمادة فيجعل الخارجي داخليا، والداخلي خارجيا، يجعل من الطبيعة فكرا، ويحمل الفكر إلى طبيعة وهذان موطن السر في الفنون»، من هذا ندرك إن العنصر الذي يلعب الدور الرئيسي في خلق الصّور ليس اللّغة ولكنّه الخيال، إذ أنّ الصّورة في أساس تكوينها « شعور وجداني غامض بغير شكل، بغير ملامح تناوله الخيال المؤلف أو الخيال المركب فجدده وأعطاه شكل أي حوّله إلى صورة تجسد، لذلك نجد هناك عناية خاصة بدراسة هذا العنصر لدى النقّاد ومنهم النّاقد المعروف (ريتشاردز) الذي أفرد قسما كبيرا في كتابه "مبادئ النقد الأدبي" لهذا الموضوع فتحدّث عن دور الخيّال في تكوين الصّورة الفنّية وهو يصفه بأنّه "تلك القوّة التركيبيّة التي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن والتوفيق بين الصّفات المتضادة أو المتعارضة، عما يقول (سي دي لويس)، فإنها لا تحلق في الأجواء النفسية إلاّ بجناحي الخيال الذي يملك قدرة سحرية عجيبة على التأليف بين المتناقضات، فتبدو في شكل جميل يعمق شعورنا بالجمال والحياة».

وفي نقدنا القديم إشارة واضحة لأهمية الخيال نجد ذلك عند (حازم القرطاجني) الذي يعرّف الشعر بأنّه "كلام موزون مخيل".[2]

والخيال لازم للأدب عموما وللشعر بخاصة يقول شوقي ضيف:«فبدونه تصبح الحياة علقما مر المذاق لا تطاق، لسبب بسيط، وهو أنّها تفقد روحها، تفقد ما يحرك فينا حبها، إذ تصبح أكسادا وأكواما من الأحداث الزائلة التي لا تخلب لبًّا، ولا تيتهوي بصيراً ولا سمعًا».[3]

فمن الخيال تصدر الصوّر مشحونة بالإنفعال والأفكار، وبالوعي الفنّي تهذّب ونظّم تنظيما جماليا وعلى هذا فإنّ ما سمي بالبديع ماهو إلاّ مظهر لتطوّر الخيال والوعي الفنّي

[1] إحسان عباس، فن الشعر، ص 121-122.
[2] عبد الحميد هيمة، الصّورة الفنّية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، ص.59
[3] إبراهيم أمين الزرزموني، في الصورة الفنّية في شعر علي الجازم، ص141.

في الشعر العربي القديم، لذلك فإنّ من سموا بعبيد الشعر أو بأصحاب الصنعة ليسوا مفصولين من سموا بأصحاب الطبع، وإنّ زهير بن أبي سلمى مرحلة متطوّرة في الخيال، وهذه المرحلة لم يفرضها زهير بإرادته وإنّما فرضها إطاره الذي أصبح مختلفا بعض الإختلاف عن إطار إمرؤ القيس وذلك بعد أن وجد في مرحلة عقلية أكثر نضجا، وبعد أن أصبح يعالج موضوعات درامية أكثر تعقيدا، ولكن زهيراً مع إن اختلف إمرؤ القيس في زيادة الإهتمام بأشكال صورية متطوّرة لم يبتعد عن ذوق الجاهلين فقد ظلّت تلك الأشكال مختلفة بطابع البساطة الذي كان يطبع خيالهم بشكل عام.

ويرى الدكتور عبد القادر الرّباعي أن أحد لا ينكر أنّ الإسلام الحنيف بطابعه العقلاني وبمنهجه التحقيقي، قد أثّر في عقول الناس وفي أخيلتهم بشكل خاص، ومن الطبيعي أن يمتدّ هذا التـأثير إلى الشّعراء، ولهذا بات الخيال أسير الحقيقة في أكثر الشعر الإسلامي.

ولقد ساعد على هذا الإتّجاه النقّاد اللغويون وروّاد الشّعر الذين لم يتبيّنوا خطر الخيال والصوّر في الشّعر فراحوا يطلبون من الشعراء الإقتراب من الحقيقة بل إصابتها إعتقادا منهم بأنّ هذا هو منهج الشعر الجاهلي الذي كان مثالا لكل شعر يليه، من هنا كان التطوّر بطيئًا في هذا العصر لكن الفحول من شعرائه حقّقوا في شعرهم بوعي أو بدون وعي قدرا من التطوّر في أشكال الصّورة.

ويبدوا أن هذا القدر لم يكن كافيا عند شعراء القرن الثاني من العصر العباسي الأول وبخاصة عند أبي نوّاس، فقد أراد أن ينطلق وأن يتحرّر من قيود اللغويين ليحقق خاصّة الشعر في الصّورة والخيال، إلا أن تاثير أولئك النقاد كان أُقوى من أن يكسره دائما ولهذا برز عنده كما برز عند شعراء جيله أسلوبان مختلفان في الشعر أحدهما كان تأثير النقّاد في غرضه واضحا، والثّاني كان تأثير الإطا الذاتي للشاعر فيه هو الواضح وإذا نظرنا إلى الخيال في كلّ منها وجدناه في الأول خافتا وفي الثاني جاكحا منطلقا.[1]

ولمّا جاء مسلم بن الوليد في نهاية القرن الثاني من العصر العبّاسي الأوّل حاول أو يوفق بين الاتجاهين فاصطنع أسلوبًا فيه كثيرا من الإستواء ويعتقد الدكتور عبد القادر الرّباعي أنّ محاولة التوفيق تلك أثّرت على إتّجاهه في الصّورة فلم ينطلق فيها إنطلاقا

[1] عبد القادر الرباعي، الصّورة الفنّية في شعر أبي تمام، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 1980، ص 12-22.

كافيا، بل إننا نشعر في كثير من شعره، أنّ إنطلاقته فيها كانت أقل من إنطلاقة أبي نوّاس في أسلوبه الذاتي، ولهذا بات خياله أقرب وأقل جموحا.

ولمّا أصبح الأمر بيد أبي تمام تغيّر الوضع تماما، ليس عند أبي تمام وحده وإنّما في العصر كله ومن الطبيعي أن لا تأتي أشكال الصّورة عنده كأشكالها عند إمرؤ القيس وغيره من الجاهليين، فالدنيا أصبحت الآن عير الدنيا والعقل غير العقل، وإذا كان يكثر من أشكالها المتطوّرة (الإستعارة) التي كانت قد بدأت تبرز عند زهير ويقلل من تلك التي كانت عند إمرؤ القيس (التشبيه) فذلك لأن شعره صدر عن عقلية متطوّرة رأت ذاتها تتحقق عن طريق أشكال تساير طبيعتها وتلبّي حاجة الذوق العام في عصرها، لذلك فإنّ البديع تطور عام في الخيال العربي وليس اتجاها مدرسيًا صناعيًا مقصورًا على فئة دون فئة وهو تطور كان متمشيا مع الظروف والأحداث والثقافات التي أثرت في العقل العربي ونموّه.[1]

ويمكن القول أن الخيال في الشعر العربي القديم أداة معرفية فمهما ابتعد عن الواقع يظل مرتبطا به « فهو قوة نفسية تعين العقل في عملية الإدراك والتفكير دون أن تتجاوز المستوى الحسي».

فالخيال وسيلة الإبداع الفنّي، وعالم الفنان من خلقه والدنيا وليدة تصوره وخياله وليس هذا الخيال بالطاقة البسيطة أنّه أعمق من أبعاد العقل والفهم في دنيا الفكر والروح.

وهو أشد دقو ونعومة من كل طاقات الإبداع الفنّي في ملكات الإنسان...وهو الذي يغزو كل الآفاق والأجواء التي لا تجرؤ ملكة أخرى على المغامرة فيها بواسطة الخيال نصل إلى كنه الوجود عن طريق الإهتزاز والإرتجاف المتصل الذي يستحضر الغائب والغريب ويفجّر المكبوت في التجربة الفنّية، فيخرجها في نسق إيحائي، حافل بالتنوّع والتعدّد الدّلالي.[2]

ب- الواقـــــع:

يرتبط الشّعر بالواقع إرتباطا وثيقا، فيصفه ويعبّر عنه لهذا أعدّته الدكتورة بشرى موسى صالح من أهمّ مصادر الصّورة الشعريّة حيث قالت: «يعد الواقع من المصادر التي عنيّ بها قسم كبير من نقّادنا لما يمتاز به من أدبيّة وأثر كبير في تشكّل الصورة فهم

[1] المرجع السابق، ص 22-23.
[2] عبد الحميد هيمة، الصّورة الفنّية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص60.

المصدر الذي يستمدّ منه المضمون، وتمثّل الصّورة طورًا ذاتيًّا بين المبدع والواقع يكشف عن طبيعة المواقف التي تثيرها التجربة في حياة المثقّفين».[1]

وعن الواقع تتفرّع جملة من الموضوعات شغلت الشعراء والأدباء ومن ذلك نذكر صورة الوطن فمن المعلوم أنّ الشاعر قد إرتبط بوطنه منذ الأزل، فهو مصدر ومنبع إلهامه وإبداعه، يمنحه الشّعور بالسعادة والأمان في حالة إستقراره ويمنحه الشعور بالألم والحرمان في حالة إضطرابه، لذا كانت مواضع الشعراء مرآة عاكسة لما ه سائد في أوطانهم، فنجد مثلا موضوعات أو أشعارا عن الحنين إلى الأوطان بقلم الشعراء الذين حكم لهم القدر بالإبتعاد عن ديارهم، ولقد شاع هذا الموضوع منذ الجاهليّة لأنّهم كانوا معروفين بكثرة حلّهم وترحالهم والمقدّمات الطلبيّة خير دليل على هذا.

2- خصائص الصّورة الشعريّة:

إنّ التحديد الثّابت والنّهائي لخصائص الصّورة الشعريّة ليس بالأمر اليسير ولا الهيّن، والصّورة الجيّدة هي تلك الصّورة الصادقة القويّة المعبّرة عن إحساس الشاعر، والناقلة لحالاته النفسية إلى المتلقّي لتبعث فيه نوعا من الإنجذاب والإندماج، مع النص الشعري، ولكن تثير في نفسه مشاعر وأفكار لا تفضح عنها دلالة اللغة فقط، فغالبا ما نجد اللغة عاجزة، إذ أنّ الأحاسيس والعواطف لا تفصح عن نفسها إلا في صور يتلقّاها القارئ، فيشاركه مشاعره واحاسيسه ويسافر معه غبر فضاء القصيدة ليتوقّف معه عند مجموعة من المحطات، واللوحات الممتعة، فعلى الصّورة أن تنقل الأفكار والمشاعر والعواطف كلها معًا وإذا أراد الشاعر أن يسمو بشعره ويحقّق له الخلود فعليه أن تتميّز صورته الشعرية بالخصائص التاليّة:

- **التطابق بين الصّورة والتجربة:** فمن خلالها يعرض الشاعر تجربته فـ«الوسيلة الفنية الجوهرية تنقل التجربة هي الصّورة»[2]. فالصّورة الجيّدة هي التي تتبع من صدق الإحساس، والتي تولّدت في لحظة مميّزة يائسة أو سعيدة تؤثر في نفسية القارئ، وعليه لا بد أن تكون الصورة مطابقة تماما للتجربة التي عاشها الشاعر بواسطتها نطلع على أفكاره

[1] بشرى موسى صالح، الصّورة الشعريّة في النقد العربي الحديث، ص59.
[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2004، ص417.

ونحس بمشاعره ونتعرّف على نفسيته ونكتشف واقعه، « فالصّورة جزء من التجربة ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلا صادقا فنّيا وواقعيًّا».[1]

وإذا جئنا للتمثيل عن صدق التجربة ونقل الواقع فالأمثلة كثيرة وعلى مرّ العصور ففي العصر الجاهلي نجد الخنساء تربّي أخاها بقصائد رائعة وصادقة تعبّر عن فاجعتها وقلبها المجروح، وهي معروفة في كتب الأدب العربي القديم.

- **الوحدة والإنسجام التام:** من أهم المقوّمات التي تكسب االصّورة صفة الحس والجودة وهو عنصر مترتب على قلبه «فتصنيف الصّورة اللاحقة إلى السّابقة بنية فكرية جديدة أو إحساسا جديدا حتى إذا إنتهت القصيدة في صورتها الكلية أحسسنا باستحالة التخلّي عن أيّة صورة شعريّة».[2]

فالصّورة تقوم على انسجام الأفكار ووحدة الشعور و« مراعاة حسن انتقال الأديب من فكرة إلى خرى وعهو ما يسمّى في النقد القديم "حسن التخلص" وإذا كان في بداية القصيدة سمي بـ"براعة الإستهلال" وإذا كان في نهاية القصيدة على شكل حكمة باللغة أو مثل سمي بـ"حسن الختام" أو "مسك الختام"».[3]

ونتيجة لعضوية الصورة يجب أن لا تضطرب الصورة الشعريّة ويكون إضطراب الصّورة الشعرية إذا تنافرت أجزاؤها في داخلها أو تنافت مع الفكرة العامة أو الشعور السّائد في التجلاربة نفسها....وأخطر ما تتعرض له الصورة الشعرية أن تتناقض بعضها مع بعض بالنسبة للفكرة الواحدة داخل القصيدة.[4]

وعليه فإن تحقق الوحدة العضوية مرهون بانسجام الصّورة مع الأفكار والمشاعر السائدة في التّجربة نفسها.

- **الإيحاء:** لكي تكون الصّورة جيّدة لا بدّ أن تكون غير ناقصة على المضمون صراحة ولا تكشف عنه مباشرة ذلك أنّ « الصّورة التعبيريّة ال'يحائية أقوى فنّيًا من الصوّر الوصفية المباشرة، إذ الإيحاء فضل لا ينكر على التصريح».[5]

---

[1] المرجع نفسه، ص417.
[2] بشرى موسى صالح، الصّورة الشعريّة في النقد العربي الحديث، ص170
[3] محمد عبد الغني المصري، النّص الأدبي بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005 ص25
[4] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي، ص 422-423.
[5] المرجع السابق، ص426.

الفصّورة الإيحائيّة تكون أجمل وأقوى من النّاحيّة الفنّية عن الصّورة الصّريحة ثم إنّ الإحتجاج تصريح لا إيحاء فيه والتّصريح يقضي على الإيحاء الذي هو خاصة من خصائص التعبير الفنّي.[1]

فأكثر ما يضعف الصّورة أن تكون برهانيّة عقلية بالإحتجاج، والصّورة الموحية تنفي صورة القارئ السّلبي الذي يأخذ الأدب كما هو بأطراف أنامله.

«إن القارئ الممتاز يجب أن يشغل فكره وروحه فيها ويشترك مع قائلها فيسعد ويفرح ويشقي، ويرتاح ويعاني إذا حدث ذلك تكون الصّورة أقوى وأبقى أثرا من التصريح المباشر».[2]

معنى هذا القارئ لا يكون مستهلكا فقط بل عليه أن يعمل فكره في إيجاد معاني الكلمة ومن بين الذين يلجأون إلى هذا النوع من التعبير نجد أبا تمّام الذي سئل ذات مرة «يا أبا تمّام لما لا تقول ما يفهم؟ فإجاب: وأنت لما لا تفهم ما يقال؟» وفي جوابه هذا نلمس حثّه ودعوته لفتح باب التلميح والإيحاء على مصراعيه، ومن ذلك نجد درجة الإستيعاب والفهم والتأويل تختلف من قارئ لآخر «وذلك لأنّ القرّاء أيصا يختلفون في ثقافتهم وفي حالتهم النفسية، واستعدادهم للتلقي يصل بعضهم إلى للإيحاء أو لمعنى أبعد مما وصل إليه آخر وهكذا نجد أنّ الإيحاء يضمن شكل ما مشاركة المتلقي في العمل الأدبي»[3]، فالتأويل يختلف باختلاف ثقافة القرّاء.

- **الحيوية:** إن الحيوية أبرز ما يميّز الصورة الجيدة «وذلك راجع إلى أنّها تتكوّن عضويًّا، وليس مجرّد حشد مرصوص من العناصر الجامدة»[4]، فسبب حيويّة الصّورة راجع إلى عضويتها وتفاعل عناصرها تفاعلا عضويا إيجابيّا فهي ليست تراكما مرصوصا من الغناصر الجامدة والشّاعر هو الذي ينفخ الرّوح فيها من عواطفه ومخيّلته. «فإذا انفصلت الصّورة الجزئيّة عن مجموعة الصوّر الأخرى المكوّنة للقصيدة، فقدت دورها

[1] المرجع نفسه، ص417.
[2] إبراهيم أمين الزرزموني، في الصورة الفنّية في شعر علي الجازم، ص288.
[3] المرجع نفسه، ص288.
[4] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص82.

الحيوي في الصورة العامّة، أما إذا تساندت مع مجموعة الصوّر الأخرى أكسها هذا التفاعل الحيوية والخصب».[1]

فالاتساق والإنسجام شرطان أساسيان يزيدان انّ الصّورة حيويّة وثراء، كما يمكن القول أن الحيويّة تتحقق الأهداف التاليّة:

أولا: التحرّر من اللغة الرسمية الجامدة والسّعي نحو لغة حيّة حرّة منطلقة من قيد العادة والتّقليد.

ثانيا: المفاجأة والدّهشة مع رشاقة العبارة وطرافتها.

ثالثا: نقل المشاعر بواسطة لغة صادقة تعبّر عن الحالات النّفسيّة والمكبوتات، فالحيوية هي التعبير الممتلئ بدقات شعوريّة حارّة ودافئة، بحيث تكون أقرب إلى مخاطبة الإنسان والتجاوب مع مشاعره.

- **العمق:** إذا كان الإيحاء بعيدا عن الصّراحة والمباشرة، فإنّ فإنّ العمق بعيد عن السطحيّة، وتكون التجربة ناجحة إذا اتّصفت بالعمق، لكن هذا ليس في الغالب الأعم، فقد «يجد الشاعر نفسه أمام تجربة بسيطة لا تتطلّب العمق والفلسفة».[2]

إنّ العمق في الصّورة تحدّده نوع الفكرة والتّجربة فيكون أوّلا، فإذا كانت الفكرة واضحة بسيطة لا تتطلب العمق، وما تجدر الإشارة إليه أنّ العمق ليس التعقيد في الصّورة والإتيان بالألغاز بحجّة أن ذلك يزيد في ثراء التجربة بل بالعكس فهو يؤدي إلى الغموض.

- **الجـــدّة:** وهذا يعني البعد عن الصوّر التقليدية المألوفة والجاهزة التي صارت مبتذلة من كثرة الإستعمال، «فعلى الشاعر أن يحرص على تقديم صور جديدة لا سعيا وراء الجدّة ولا انصرافا على الأشكال القديمة الجاهزة بل لأنّ الصوّر الجديدة وحدها هي القادرة على حمل الإحساسات والإنفعلات الجديدة».[3]

معنى هذا أنّ الشاعر يتكلّم بإحساسه فهو يستعمل ألفاظه الخاصّة به ولا يستعمل ألفاظ الآخرين، فلكل شاعر عواطفه ومشاعره الخاصّة به.

---

[1] بشرى موسى صالح، الصّورة الشعريّة في النقد العربي الحديث، ص126.
[2] إبراهيم أمين الزرزموني، في الصورة الفنّية في شعر علي الجازم، ص236.
[3] بشرى موسى صالح، الصّورة الشعريّة في النقد العربي الحديث، ص167.

ويكاد يدمع النقّاد على أن هذه الخصائص هي الواجب توفرها في الصّورة الشعريّة خاصّة الصّورة الشعريّة الحديثة لأنّها تختلف عن الصّورة الشعريّة في القصيدة القديمة بما شهدته من تغيّرات أثّرت في الأدب بشكل كبير وخاص.

المبحث الثاني: صوّرها البيانيّة ووظائفها.

1- الصور البيانيّة للصورة الشعريّة:

علم البيان من أحد العلوم الثلاثة التي تشتمل عليها البلاغة وهي علم المعاني والبيان والبديع، والمباحث الرئيسية لعلم البيان هي التشبيه والإستعارة والكناية وعلم البيان يعرّف بأنّه إيراد المعنى الواحدبطرق مختلفة في وضوح الدّلالة عليه ودلالة اللفظ إمّا على ما وضع له أو على غيره.[1]

فعلم البيان كمصطلح استخدم قديما أمّا حديثا فالدّارسون يستخدمون الصوّر البيانيّة ويرى الدكتور جابر صفور أن: «الصّورة هي الوسط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر أو المبدع بتجربته وبتفهمها كي يمنحها العنى والنظام، وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي أو إقناع شكلي، فالشاعر الأصيل يتوسّل بالصورة ليعبّر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها أو يجسّدها بدون الصّورة وبهذا لا تصح شيئا ثانويا يمكن الإستغناء عنه، أوحذفه وإنّما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميّز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه».[2]

فبواسطة الصّورة يخرج الشاعر مشاعره وأحاسيسه إلى النّور في أحلى الثياب مزيّنة وجميلة وهذا ما نقصد به الأنواع البلاغية للصّورة الشعريّة المتمثّلة في الإستعارات والتشبيهات والكنايات والمجازات، فقد إهتم القدماء بالصّورة البيانيّة وجاءت قصائدهم مليئة بها وهذا ما نلحظه في قصائد إمرؤ القيس وأبي تمام والبحتري والمتنبي وغيرهم.

1- التشبيه: إنّ روعة التشبيه وجماله وتأثيره على المتلقي، جعل الكثير من شعراء العرب يدرجونه في طيّات أشعارهم منذ العصر الجاهلي حتى يومنا هذا، إذ لا يخلو كتاب أدب أو علم منه.

[1] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص215.
[2] جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النقدي، والبلاغي عند العرب، ص464.

والتشبيه لغة هو: «المثل والجمع أشباه، وأشبه الشيءُ الشيءَ: ماثلَه»[1]، وقد فرّق بعض اليبلاغيون بين التشبيه والتمثيل، أمثال عبد القاهر الجرجاني، الذي يرى بأنّ: «التشبيه عام والتمثيل أخصّ منه فكلّ تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيل».[2]

في حين أنّ البعض الآخر جعل التشبيه والتمثيل مترادفين أمثال: ابن الأثير الذي يقول: «وجدتُ علماء البيان فرّقوا بين التشبيه والتّمثيل، وجعلوا لهذا بابا مفردا، وهما شيء واحد لا فرق بينهما في أصل الوضع، يقال شبّهت هذا الشيء بهذا الشيء كما يقال: مثّلته به».[3]

أما اصطلاحا فاللتشبيه تعريفات كثيرة ترمي على إيضاحه، إلاّ أنّ هذه التعريفات وإن اختلفت لفظا فهي متفقة معنى، والمراد بالتّشبيه «الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في معنى مشترك بينهما، بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدّرة المفهومة من سياق الكلام».[4]

والمقصود بذلك أن التشبيه هو إشتراك أمران في معنى واحد بينهما باستعمال التشبيه.

ويعرّفه أبو هلال العسكري من خلال كتابه "الصناعتين" يقول: «التشبيه، الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب التشبيه منابه أو لم ينب ويصح تشبيه الشيء بالشيء وعن شابهه من وجه واحد».[5]

أركان التشبيه:

يقوم التشبيه على أربعة أركان أساسية هي المشبّه والمشبّه به، وهما طرفا التشبيه، إذ لا يقوم التشبيه إلا بهما، وأداة التشبيه ووجه الشبه.

أمّا المشبّه فهو أساس التشبيه، وكل عناصر الصّورة تأتي لإبرازه، وتوضيحه وإيصال عاطفة الكاتب أو الشاعر نحوه، ليتأثر السّامع به ويدرك خياله وباالتّالي يتفهّم أفكاره مثل قولنا: أنت كالأسد في الشّجاعة، فالمشبّه "أنت" وهو الركن الأساسي في

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص305.
[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح،هـ- ريتر، مكتبة المبني، القاهرة، ط2، 1979م، ص95.
[3] ابن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: الشيخ محمد محمد عويضة، ج1، دار الكتب العلمية لبنان، ط1، 1998، ص373.
[4] بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، ج2، دار العلم للملاين، بيروت، ط8، 2003، ص13.
[5] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص254.

التشبيه، أما المشبّه به فهو الطّرف الآخر من التشبيه، ويراد به أن يلحق المشبّه في بعض صفاته، نحو قول الشاعر:

أنت كالبحر في السّماحةِ والشّمـ سِ عُلُوًا والبدرِ في الإشراقِ

فألفاظ المشبه به هي (البحر، الشمس، البدر)، والتي جاءت كلّها لتوضيح صورة المشبّه[1]، وطرفا التشبيه إمّا حسّيان يدركان بإحدى الحواس الخمس، وإمّا عقليان يدركان بالعقل، نحو قولنا: الجهل كالظلام، وإمّا يكون الطرفين حسّيا والآخر عقليا والعكس صحيح، مثال ذلك قولنا: طبيب السّوء كالموت.

فالمشبّه هنا وهو (طبيب) يدرك بالحسّ، بينما المشبه به وهو (الموت) عقلي[2]، وبالنسبة لأداة التشبيه فهي الرابط بين المشبّه والمشبّه به، وهي كثيرة.

غالبا ما تكون هذه الأداة حرفا كالكاف وكأن هذه الأخيرة التي تدخل على المشبّه فتصدر الجملة وهي أقوى من الكاف الخاصة بالدخول على المشبّه به، وقد تكون هذه الأدوات أسماء كـ "مثل" أو "شبه" أو "مثيل" كما قد تكون أفعالا كـــ: "يُشبه" أو "يماثل" "يضارع" "يحاكي" وما في معناها.

وأمّا وجه الشبه ويسمّى أيضا الجامع، فهو الوصف المشترك بين الطرفين غالبا ما يكون محذوف يدلّ عليه ذكر الطرفين (المشبه والمشبّه به)، وما بينهما من تماثل فعندما نقول: "خدّ كالوردة"، إنّما نتحدّث عن خد يشبه الوردة في حمرة أوراقها وطرواتها ونضارتها ورائحتها.[3]

أنواع التشبيه:

قسم البلاغيون التشبيه من من حيث وجود وجه الشّبه إلى مفصل، وعدم وجود إلى مجمل، وباعتبار حذف الأداة إلى مؤكد وإثباتها إلى مرسل.

ثم من حيث ظهور القصد إلى تشبيه صريح، وعدم بيان ذلك القصد على تشبيه ضمني[4]، ويترتّب على ذلك تقسيم التشبيه إلى أربعة أنواع:

[1] غازي يموت، علم أساليب البيان، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2، 1995، ص 99-100.
[2] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الأداب، 1999، ص207- 208.
[3] مختار عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ص28.
[4] حسني عبد الجليل يوسف، التصوير البياني بين القدماء والمحدثين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ص17.

أ- **التشبيه المرسل:** ويسميه بعضهم بالتشبيه المُظهر، وهو ما ذكرت فيه الأداة، شاع هذا النوع من التشبيه في الكلام أكثر من بقية الأنواع الأخرى خاصة، إذ هو أحسن إطار لوجود الصور في أوضح مظهر.[1]

ومن أمثلته قوله تعالى:{ ذَا تُتْلَىَ عَلَيْهِ آيَاتُنَا وَلَّى مُسْتَكْبِرًا كَأَنْ لَمْ يَسْمَعْهَا كَأَنَّ فِي أُذُنَيْهِ وَقْرًا فَبَشِّرَهُ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ (7)}.[2]

ب- **التشبيه المؤكد:** ويسميه بعضهم بالتشبيه المضمر، وهو النمط التشبيهي الذي تحذف فيه الأداة ولا تظهر، فيكون أبلغ وأوجز، مثال ذلك قوله تعالى: { وَتَرَى الجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَّ تَمُرُّ مَرَّ السِّحَابِ صُنْعَ اللهِ الذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ إِنِّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ(68)}[3]، في هذه الآية حدفت الأداة فأصل الكلام (تمر كمر السحاب).

ج- **التشبيه المجمل:** وهو ما حذف منه وجه الشبه أو لا زمه أو ما يدل عليه.[4]

نحو قول الشاعر:

وكأنّ إيماض السيوفِ بوراقُ وعجاج خيلهم سحاب مطلِهمْ

لقد شبّه الشاعر إيماض وإمعان السيّوف بالبرق الخاطف، ووجّه الشبّه سرعة الظهور والإختفاء، كما شبّه غبار حوافر الخيل بالسحاب المظلم ووجه الشّبه هنا محذوف، ولذلك سمّي مجملا، وهذا التقسيم باعتبار وجه الشبه.

د- التشبيه المفصّل: هو على خلاف التشبيه المجمل، إذ يشترط فيه ذكر وجه الشبه كي يزداد بيانا وتفصيلا، وهو قليل شواهد التشبيه لأن ذكره قد يؤدي إلى نوع من الملل، ويسهم في إطالة الكلام بدون فائدة.[5]

ومثال قول ابن الرومي:

يَا شَيْبَةِ النَّذْرِ فيِ الحُسـ نِ وَفِي بُعْدِ المَنَالِ[6]

في هذا البيت ذكر وجها شبه وهما عبارتا "في الحسن" و"في بعد المنال".

---

[1] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، ص154.
[2] سورة لقمان، الآية 07.
[3] سورة النمل الأية 88.
[4] محمد رمضان الحربي، البلاغة التطبيقية، منشورات إلفا، 2000، ص13.
[5] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص140.
[6] ابن الرّومي، الديوان، ج3، شرح أحمد حسين بسيح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، ج200، ص73.

هـــ- التشبيه البليغ: وهو تشبيه حذفت منه الأداة ووجه الشبه ولا يتضمن سوى المشبّه والمشبّه به كما أنّ التشبيه البليغ من الوجوه البلاغية التي يعتمد فيها الإيجاز والإختصار نحو قول جبران خليل جبران:

وما السّعادةُ في الدُّنْيَا سِوَى شَبَح يرجي، فإنّ صَارَ جَسمًا ملّه البَشَرُ

في البيت تشبيه بليغ حيث شبّه السعادة بالشبح فحذف الأداة ووجه الشّبه (القسوة التي تخلّفها الحياة على الإنسان).

و- التشبيه الضمني: وهو تشبيه يوضح فيه المشبّه والمشبّه به، في صورة التشبيه المعروفة إذ لا تذكر فيه عناصر التشبيه صراحة بل يلمحان في التركيب، وهذا النوع من التشبيه يؤتى به ليفيد أن الحكم الذي أسند إلى المشبّه ممكن، وبين ذلك أن الكاتب أو الشّاعر قد يلجأ إلى أسلوب يوحي بالتشبيه عن التعبير عن بعض أفكاره من غير أن يصرّح به في صورة من صوّره المعروفة.[1]

مثال قول المتنبّي:

مَنْ يَهُنْ يَسْهُل الهَوَانُ عليه مَا لجُرْح بِمَيِّتٍ إيلاَم[2]

فالصّورة البيانية الواردة في بيت المتنبّي هي تشبيه ضمني، حيث شبّه الشاعر ضمنيا الإنسان الذي يرضي بالذلّ ويقبل الهوان بالميت الذي لا يتألم لجرح بجثّته، إذا أصدر حكما ثم أقام عليه دليلا محسوسا قريلا من الإدراك وقيمة هذا التشبيه يتمثّل في قدرته على تصوير الحالة النفسية للذليل، فضميره ميّت لا شيء يوقظه لا الإهانة والسبّ والتوبيخ.

ي- التشبيه المقلوب: يعرّفه السيد أحمد الهاشمي في "جواهر البلاغة" يقول: «التشبيه هو ما رجع فيه وجه الشّبه إلى المشبّه به، وذلك حين يراد تشبيه الزائد بالناقص ويلحق الأصل بالفرع للمبالغة، وهذا النوع جار على خلاف العادة في التشبيه».[3]

يسمى هذا النوع أيضا من التشبيه بالمنعكس إذ قد يعكس التشبيه فيجعل المشبّه به مشبّهًا به والعكس، من أمثلة قول البختري:

إذا باكرته غاديات هُمومَهُ أَرَاحَ عليْها الرّاحَ حَمْراء كالورْدِ

[1] غازي يموت، علم أساليب البيان، ص167.
[2] المتنبي، الديوان، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، 2005، ص 164.
[3] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص226.

كأَنَّ سَنَاهاَ بالعشي لشُربِها تلج عيسى حيث يَلْفُظُ بالوَعْدِ

قدم البحتري المشبّه به على المشبّه إذا شبّه برق السحاب ولمعانه طوال الليل يبتسم عيسى حينما يَعِدُ بالعطاءَ إذ ينبغي أن يشبه إبتسام الممدوح بلمعان البرق.

2)- الصّورة الإستعارية: تعدّ الاستعارة من أهم أساليب الكلام فقد جعلها الشعراء طريقا إلى القول الجميل والخيال المثير، إذ جسّدوا المعنوي فصار محسوسًا تراه العين وشخّصوا المادي فدبّت فيه الحياة، ولا توجد صيغة بلاغية كانت موضع نقاش لدى النقاد العرب القدامى أو المحدثين كالإستعارة التي هي ضرب من المجاز اللغوي إذ هي تشبيه حذف أحد طرفيه الأساسيين (المشبه، المشبه به)، والعلاقة بينهما المشابهة دائماً.

يختلف مفهوم الإستعارة عند البلاغيين القدامى منهم والمحدثين، فهي عند أبي هلال العسكري «نقل العبارة عن موضع إستعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه».[1]

ومن هنا فقد كانت الإستعارة عند العسكري عدّ أغراض أهمها الشرح والتوضيح والمبالغة وكذا تأكيد المعنى.

أمّا نظرة عبد القاهر الجرجاني الإستعارة فتتجاوز كونها نقل العبارة عن موضع إستعمالها هذا ما يؤكّد حيث يقول: «الإستعارة إنّما هي إدّعاء معنى الاسم للشيء لا نقل الإسم عن الشيء».[2]

وما يؤكد جابر عصفور الذي يقول: «أنّنا إزاء طرفين يتفاعل كلٌّ منها في الآخر إذ أنّ كل طرف من طرفي الإستعارة يفقد شيئا من معناه الأصلي ويكتسب معنًى جديدا لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الإستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السّياق الكامل».[3]

ورأي الجرجاني لا يختلف عن رأي جابر عصفور الذي يرى هو الآخر أنّ الإستعارة مجرد نقل وإنّما هي ترجمة لمعنى وتأكيده وهو معنى جديد نابع من تفاعل طرفي الإستعارة (المشبّه، المشبّه به).

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، ص274.
[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص360.
[3] جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النقدي، والبلاغي عند العرب، ص233.

وعلى هذا فإنّ المعاصرين يختلفون عن القدامى في تقرير الإستعارة، فهي ليست حلية أو تحسينًا أو عنصرًا إضافيًا، بل هي وسيلة من وسائل إدراك الحقيقة إدراكًا كلياً.[1]

على الرغم من كثرة التعريفات لمبحث الإستعارة إلّا أنّها جميعا تدور في فلك واحد وهو كون الإستعارة « نقل من الأصل المعروف للّفظ أو المعنى الذي دلّ عليه إلى فرع معنوي لم يوضع له ذلك اللفظ ولم يعرف به عند أصحاب اللغّة وواضعيها».[2]

الإستعارة ركنين هما: المشبّه والمشبّه به، وعلى هذا الأساس قسّم البلاغيّون الإستعارة إلى قسمين: تصريحيّة ومكنيّة ويمكن أن نضيف إليها الإستعارة التمثيلية.

أما التصريحيّة: فهي ما صرّح فيها بلفظ المشبّه به ومن أمثلتها قول المتنبّي في وصف دخول رسوم الروم على سيف الدّولة:

وأقبل يمشي في البساط فما دَرَى إلى البحرِ يسعَى أمْ إلىَ البَدْرِ يَرتقِي[3]

في هذا البيت مجازات لغويان هما لفظا (البحر) و(البدر) اللّذان استعملا في غير معناهما الحقيقي، فالمتنبّي يشبه سيف الدولة بالبحر لمشابهة لم يذكرها وإن كان اللفظ يوحي بها وهي والكرم والعطاء وسعة الثقافةن كما يشبّهه بالبدر والقرينة الدالة على الإستعمال المجازي هي عبارة (يمشي في البساط).

وأمّا الإستعارة المكنية فهي "ما حذف المشبّه به ورمزا له بقرائن تدل عليه".[4]

ومن أمثلتها قول البحتري:

وَلَمَّةَ كُنْتُ مشغوفًا بجدّتها فما عفا الشّيبَ لي عنها ولاَ صفَحَا[5]

استعار البحتري صورة الإنسان للشيب فحذف المستعار (الإنسان) ودلّ عليه بشيء من لوازمه وهما الفعلان (عفا، صفحا) على سبيل الإستعارة المكنية.

تختلف الإستعارة التصريحية عن المكنية كون هذه الأخيرة حسب عبد القاهر الجرجاني، تتطلب حذفاً ومهارةً لا تتطلبها الإستعارات التصريحية كما أنّها غنية بالخيال والمبالغة.

---

[1] حسني عبد الجليل يوسف، التصوير البياني بين القدماء والمحدثين، ص63.
[2] مختار عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع، ص62.
[3] المتنبّي، الديوان، ص347.
[4] غازي يموت، علم أساليب البيان، ص250.
[5] البحتري، الديوان، ص57.

وبالنسبة للإستعارة التمثيلية فإنّها تنطلق من مفهوم التمثيل وهي تركيب استعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي".[1]

ومن أمثلتها قول المتنبي:

وَمَنْ يَكُ ذَا فَمٍ مرٍّ مَريضٍ يَجِدْ مرًّا به الماء الزُّلالاَ[2]

فالمعنى الحقيقي لهذا التركيب أنذ حاسّة الذّوق عند الإنسان المريض مطبوعة بالمرارة حتى ولو كان السائل الذي يدخل فمه ماء عذبًا استعمل استعمالا مجازيًا للإنسان الذي فقد حاسّة الذّوق الأدبي والعلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي هي علاقة مشابهة وقد حذف الثاني (المعنى المجازي) وأبقى المعنى الأول (الحقيقي)، وهذا التركيب يسمى استعارة تمثيلية.

وتجدر بنا الإشارة إلى أنّ بعض البلاغيّين فرّقوا بين الإستعارة والتشبيه مثلما هو الحال عند "ابن الأثير" الذي يرى بأنّ التشبيه المضمر الأداة يحسن إظهار أداة التشبيه فيه والإستعارة لا يحسن ذلك فيها أي أنّ التشبيه إنّما يكون بأداته كالكاف وكأنّ ونحوهما فما لم يظهر فيه أداة التشبيه يكون استعارة ولا يكون تشبيهًا فإذا قلنا مثلا "محمد أسد" كان ذلك إستعارة وإذا قلنا: "محمد كالأسد" كأن ذلك تشبيهاً.[3]

وبالإضافة إلى هذه الأنواع هناك أنواع أخرى من الإستعارة كالتبعية والمرشّحة والمجرّدة والمطلقة واللّفظيّة وغير اللّفظيّة، وهي أنواع من الإستعارة تجدني غير مضطرة لتقديم شروح لها إذ أنّني أقصد في هذه أنذ ثمّة قيمة إبلاغية في الإستعارة عموما وفي أنواع محدّدة فيها.

- **الصّورة الكنائيّة:**

الكناية صورة من صور البيان ووسيلة قوية من وسائل التأثير والإقناع وهي "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ كقولك: فلان طويل النّجاد أي طويل القامة وفلان طويل القامة وفلانة تؤوم الضحى أي مرهنة مخدومة".[4]

[1] رابح بوحوش، اللّسانيّات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص181.
[2] المتنبّي، الديوان، ص141.
[3] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، ص345.
[4] القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ص330.

وهي عند الجرجاني "إطلاق لفظ حسن يشير إلى معنى قبيح أو إلى مالا يراد النطق به"[1]، فالكناية هنا إشارة إلى الشيء عن طريق شيء آخر.

تنقسم الكناية من حيث النظرة إلى المكنّى إلى ثلاثة أقسام: كناية عن صفة، كناية عن موصوف، وكناية عن نسبة.

1/ كناية عن صفة:

وهي التي يكون المعنى المكنّى عن صفة وليس المقصود بذلك النعت إضافة إلى أنّ الصّفة تضمر ويذكر فقط الموصوف، ولهذا النوع من الكناية نوعان: كناية قريبة، والأخرى بعيدة.[2]

من أمثلتها قول الخنساء:

طويل النِجادِ رفيعُ العمادِ كثيرُ الرّمادِ إذا ما شَنَّا[3]

فطويل النجاد كناية عن صفة الشجاعة، ورفيع العماد كناية عن صفة العظمة، وكثير الرّماد كناية عن صفة الكرم والجود.

2/ كناية عن موصوف:

وهي التي يطلب بها نفس الموصوف وشرطها أن تكون مختصة بـالمكنّى عنه، وفي هذا النوع تذكر الصفة ويضمر الموصوف[4]، نحو قول الشاعر:

الضّاربين بكلّ أبيضَ مخدمٍ والطّاعين مجامعَ الأضْغَانِ

فكلمة "مجامع الأضغان" كناية عن موصوف وهو القلب "إذ أنّ الشّاعر أضمر الموصوف (القلب) وأظهر الصفة (مجامع الأضغان).

3/ كناية عن نسبة:

ويراد بها إثبات أمر لأمر ونفيه عنه وبهذا تذكر الصّفة والموصوف لا يُصرّح بالنسبة الموجودة مع أنّها هي المقصودة[5]، من أمثلتها قول أحد الشعراء:

ماتت النسمة في الحديقة النّظيرة.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص255.
[2] ديزيرة سقال، علم البيان بين النظريات والأصول، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997، ص178.
[3] غازي يموت، علم أساليب البيان، ص288.
[4] المرجع نفسه، ص288.
[5] المرجع نفسه، ص287.

فالشاعر كان يستطيع أن يقول إلى أن الحديقة النظيرة أصبحت جرداء بلا حياة، ولكنه عدل عن نسبة الصفة إلى الموصوف المباشر ونسبها على ماله اتصال به وهو النسمة فقال: ماتت النسمة وهذا يعني أنّ النّسمة التي كانت تتراءى من خلال أغصان الأشجار والورود لم تعد تتراءى لانعدام وجود الشجر والورود مما يعني انعدام الحياة فيها وبذلك يكون الشاعر قد نسب إلى القصيدة خلوّها من مظاهر الحياة وبالتّالي تكون الكناية هنا كناية عن نسبة.

4/ الصّورة المجازيّة:

يعتبر المجاز من أبلغ الصوّر البيانيّة لما فيه من إيجاز ومهارة في تخيّل العلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي، ولما له من تأثير على المتلقي من إعجاب ومتعة الإكتشاف والإحساس بجمال البلاغة، والمجاز في الأصل "مفعل من جاز الشيء يجوزه إذا تعدّاه وإذا عُدل باللفظ عمّا يوجبه أصل اللّغة وصف بأنّه مجاز على معنى أنّهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانة الذي وضع فيه أولاً".[1]

والمجاز نوعان:

أ)- المجاز المرسل:

وهو "ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه".[2]

ومعنى هذا الكلام أن المجاز المرسل لفظة استعملت في غير معناها الأصلي، لوجود علاقة غير المشابهة مع قرينة تدلّ على عدم إيراد المعنى الحقيقي له، وسميّ المجاز مجازًا مرسلاً لأنّ له علاقات كثيرة، إذ لم يقيّد بعلاقة واحدة.

ومن علاقات المجاز المرسل نذكر:

- **السببيّة:** وهي ذكر السّبب غير أن القصد هو المسبّ.[3]

نحو قولنا: لفلان يد عندي، فاليد في المعنى الأصلي هي اليد، أما في المعنى المجازي المراد هنا هو المعروف أو الفضل، والعلاقة بين المعنيين هي السببية لأن اليد هي السبب في المعروف.

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص395.
[2] القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، ص177.
[3] ديزيرة سقال، علم البيان بين النظريات والأصول، ص170.

- **المسببية:** وهي عكس السببية وذلك أن يطلق لفظ المسبب ويراد به السبب[1] مثل: السماء تمطر نباتًا، فالسماء تمطر مطرا وليس نباتًا، غير أن المطر هو الذي ينبت النبات فالمجاز مرسل علاقته المسببية لأن النبات مسبب عن المطر.
- **الكلية:** وذلك أن يطلق الكلّ ويراد به الجزء[2]، في مثل قوله تعالى ومن أمثلته قوله تعالى:{الذِي جَعَلَ لَكُمْ الأَرْضَ فِرَاشاً والسَّمَاءِ بِنَاءً وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا لَكُمْ فَلاَ تَجْعَلُوا بِلّهِ أَنَداداً وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ**(22)**}.[3]

فالمجاز المرسل يكمن في لفظة (أصابعهم) إذ المقصود منها الأنامل إذ يستحيل أيضا إدخال الأصابع كلّها في الأذن، فالمراد من هذا القول هو الجزء فقط (الأنامل) غير أن القرآن صور فزع المنافقين من الصواعق.

- **الجزئية:** وهي عكس الكلية حيث يتم ذكر الجزء والمقصود منه الكل[4]، نحو قوله تعالى: { وَمَا كَانَ لِمُؤْمِنٍ أَنْ يَقْتُلَ مُؤْمِنًا إِلاَّ خَطَأً وَمنْ قَتَلَ مُؤْمِناً خَطَأً فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنةٍ وَدِيَةٌ مُّسَلَّمَةٌ إِلىَ أَهْلِهِ إِلاَّ أَنْ يَصدَّقُوا فَإِنْ كَانَ مِنْ قَوْمٍ عَدُوٍّ لَكُمْ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنَةٍ وَإِنْ كَانَ مِنْ قَوْمٍ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ مِّيثَاقٌ فَدِيَةٌ مُّسَلَّمَةٌ إِلىَ أَهْلِهِ وَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُؤْمِنَةٍ فَمَنْ لَمْ يَجِدْ فَصِيَامُ شَهْرَيْنِ مُتَتَابِعَيْنِ تَوْبَةً مِنَ اللهِ وَكَانَ اللهُ عَلِيمًا حَكِيمًا **(92)**}.[5]

والمراد من قوله تعالى هو تحرير رقبة عبد مؤمن من رقّ العبودية ولفظة "الرقبة" هي جزء من الكل.

- **اعتبار ما كان:** وهو أن يسمّى الشيء بإسم ما كان عليه في الماضي والمراد ما عليه في الحاضر[6]، مثل قولنا: لبست صوفا.

فالمجاز الوارد في هذا المثال يكمن في (صوفًا) إذ المقصود من ذلك ليس الصّوف وإنّما لباسا منسوجا من الصّوف الذي كان قبل ذلك صوفا.

- **اعتبار ما يكون:** وذلك أن يطلق اللفظ الذي يدل على ما يكون الأمر عليه والمراد

[1] يموت غازي، علم أساليب البيان، ص226.
[2] المرجع السابق، ص277.
[3] سورة البقرة، الآية 22.
[4] ديزيرة سقال، علم البيان بين النظريات والأصول، ص17.
[5] سورة النساء، الآية 97.
[6] يموت غازي، علم أسليب البيان، ص227.

به ما كان عليه قبل ذلك[1]، مثال ذلك قول أحمد شوقي:

وإذا النّساء نَشَأْنَ في أمِّيةٍ رضَعَ الرِّجالُ جَهَالةً وخمولاَ[2]

الصّور البيانيّة الواردة ففي البيت تكمن في عبارة (رضع الرجال) وهي مجاز مرسل علاقته اعتبار ما يكون فالذي يرضع حليب أمّه هو الصبيّ لكن الشاعر استعار لفظ الرّجال للدّلالة على الصبيّة والعلاقة بين الرّجال والصبية ليست علاقة مشابهة وإنّما اعتبار ما يكون إذ أنّ الصبيّة هو رجال الغد.

- **المحلّية:** وهي أن تذكر المحل أي المكان المقصود يكون ما بداخل المكان[3]، نحو قولنا: أصدر مجلس الوزراء قرارًا، فالمجاز في لفظة (مجلس) الذي هو المكان حيث يجتمع الوزراء، والمكان هنا ليس هو المقصود وإنّما المقصود من ذلك هو الوزراء أنفسهم الذين يصدرون القرارات.
- **الحالية:** وهي أن تذكر الشّيء وتقصد المكان الذي يحلّ فيه ذاك الشيء.[4]

نحو قول المتنبّي:

إنِّي نَزَلْتُ بِكَذَّابِينَ ضيْفَهُمْ عن القِرَى وعن الترحَالِ محْدُودُ[5]

فالمجاز في كلمة (كذّابين) وهي صفة مبالغة لا ينزل فيها الإنسان لأنّها معنى من المعاني وإنّما يحل الإنسان في مكان الكذابين وهذا مجاز مرسل علاقته حالية.

- الآلية: «وهي أن يكون المعنى الأصلي للّفظ المذكور آلة ووسيلة للمعنى المراد».[6]

في مثل قولنا: فلان لسانه عفيف.

في هذا المثال مجاز مرسل، يتضح ذلك جليًّا في كلمة (لسان) فالمراد فلان كلامه عفيف، وقد أطلق لفظ اللّسان الذي هو آلة القول وأريد به القول أو الكلام الناتج عنه وهذا مجاز مرسل علاقته آلية.

[1] ديزيرة سقال، علم البيان بين النظريات والأصول، ص170.
[2] أحمد شوقي، الشوقيات، ج1، دار العودة، بيروت، 2000، ص183.
[3] يموت غازي، علم أساليب البيان، ص226.
[4] ديزيرة سقال، علم البيان بين النظريات والأصول، ص170.
[5] المتنبّي، الديوان، ص507.
[6] عائشة حسين فريد، البيان في ضوء الأساليب العربية، دار للطباعة والنشر، القاهرة، 2000، ص142.

ب)- المجاز العقلي:

ورد في "مفتاح العلوم" لأبي يعقوب السكاكي أن المجاز العقلي «هو الكلام المفاد به خلاف ما عند المتكلّم من الحكم فيه، لضرب من التأويل، إفادة للخلاف لا بواساطة وضع».[1]

والمقصود من هذا التعريف أن المجاز هو أن تستخدم كلامًا يتنافى والعقل إذ لا يفهم المراد منه إلاّ عن طريق التأويل، وبالتّالي استحضار العقل واستعماله لمعرفة المعنى المطلوب، كما أن المجاز العقلي هو أن تسند الفعل أو ما في معناه إلى غير صاحبه لعلاقة مانعة من إيراد المعنى الحقيقي.[2]

من أمثلة المجاز العقلي قولنا: ثارت ثورة فلان، فالثورة لا تثور بحدّ ذاتها، وإنّما يثور صاحبها، والإسناد العقلي هنا في الفعل "ثار" الذي لم يسند إلا فاعله الحقيقي، من أشهر علاقات المجاز العقلي ستة:

- **المكانية:** وهي أن «يسند الفعل أو ما في معناه إلى مكان مسند إليه».[3]

قوله تعالى: { جَزَاؤُهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهاَرُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا رَضِيَّ اللهُ عَنْهُمْ وَرَضُوا عَنْهُ ذَلِكَ لِمَنْ خَشِيَ رَبَّهُ **(8)**}.[4]

فعل (تجري) أسند إلى (الأنهار) مع أن الأنهار لا تجري فإسناد الفعل إلى (الأنهار) مجاز عقلي علاقته مكانية.

- **الزمانية:** وهي إسناد الفعل أو ما في معناه إلى زمن حدوثه.[5]

نحو قولنا: فرق الدهر شملهم. أسند الفعل (فرق) إلى (الدهر) وهو غير فاعله الحقيقي لأن الذي فرق الشمل هي الحوادث التي حدثت في الدهر.

- **المفعولية:** «إسناد ما هو مبني للمعلوم إلى المفعول لملابسه له بوقوعه عليه»[6]، مثال ذلك قولنا: شوارع المدينة مضيئة.

---

[1] أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ص503.
[2] يموت غازي، علم أساليب البيان، ص205.
[3] المرجع نفسه، ص205.
[4] سورة البينة، الآية 8.
[5] عبد المعتال الصعيدي، البلاغة العالية، علم البيان، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2000، ص128.
[6] المرجع السابق، ص128.

يتضح المجاز العقلي في لفظة "مضيئة" لأن الشوارع ليست مضيئة بل مضاءة والإضاءة لا تحدث منها وإنّما تقع عليها.

- **الفاعلية:** «إسناد الفعل المبني للمفعول إلى الفاعل على سبب المجاز العقلي الذي علاقته الفاعلية»[1]، قوله تعالى:{ جَنَّاتِ عَدْنٍ التي وَعَدَ الرَّحْمَانُ عِبَادَهُ بِالْغَيْبِ إِنَّهُ كَانَ وَعْدُهُ مَأْتِيًّا **(61)**}.[2]

في هذه الآية أسند المبني للمفعول (مأتيا) إلى الفاعل (آتيا) على سبيل المجاز الذي علاقته الفاعلية.

- **السببيّة:** وهي إسناد الفعل أو ما في معناه إلى سببه.[3]

مثال ذلك قولنا: حاصر ديغول مدينة الجزائر، فالمجاز العقلي يكمن في إسناد الحصار إلى ديغول لأن هذا الأخير لم يحاصر الجزائر بنفسه وإنّما فعل ذلك بجنوده، ولما كان ديغول سببا في الحصار فقد أسند الفعل إليه.

- **المصدرية:** وفيه يسند الفعل إلى مصدره.[4]

في مثل قول أبي فراس الحمداني:

سيذْكُ رني قومي إذا جد جدهم في اللّيلة الظّلماء يفتقد البدر

فالشاعر هنا أسند الفعل (جد) إلى مصدره (جدهم)، بمعنى اجتهد اجتهادهم على سبيل المجاز العقلي الذي علاقته المصدرية.

2- وظائف الصّورة الشعريّة:

إن الصور الجميلة التي يرسمها الشّعراء في قصائدهم لم توجد عبثا بل لها وظائف تؤديها، ولقد حددها العسكري في قوله: «الإستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره ولذلك إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه وهذه الأصاف موجودة في الإستعارة المصيبة، ولولا أن الإستعارة تتضمن مالا تتضمنه الحقيقة من زيادة

[1] محمد رمضان الجربي، البلاغة التطبيقية، ص244.
[2] سورة مريم، الآية 61.
[3] عبد المعتال الصعيدي، البلاغة العالية، ص128.
[4] المرجع نفسه، ص128.

فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعماله»[1]، ويمكن حصر وظائف الصورة وهدف الشاعر منها على السواء في نقاط تشمل التأثير والإقتناع بمختلف وسائله من مبالغة وشرح وتوظيح...إلخ وهي كلّها وظاف متداخلة سأتناولها بالشرح والتحليل.

1/ التأثير: احتلت الصورة مكانة الصدارة عند البلاغيين العرب، لما تحمله من مجاز وكناية وتشبيه واستعارة، إذ هي ركيزة الشّعر وغايتها الإدهاش والتأثير وهنا تكمن قيمتها الإبلاغية حيث تنشيء حالة من التواصل والحوار والتفاعل.[2]

فغاية الشاعر هي التأثير في المتلقي، وإقناعه من خلال ما يوظّفه من صور بلاغيّة.

إن أول ما يحصل للمتلقّي عند تلقّيه النّص الشعري هو تأثّره به، فما هو معروف أن العلاقة التي تجمع بين المبدع والمتلقي عبر الخطاب الذي تلعب الصور البيانية أهم طرف فيه هي علاقة تأثير، هذا الأخير (التأثير) يشمل عدة وظائف تتمثل في الإمتاع ليليها الإقناع ومن ثم الإثارة، أما الإمتاع أو الإحساس بالمتعة، فهو وظيفة تتعلّق بإحساس المتلقي كما يعتبر من أقرب وظائف التّأثير فقد يكون الإمتاع إيجابيا، كما قد يكون سلبيا يثير فينا الإشمئزاز أو النقمة أو النفور وأما الإقناع فهو الآخر غاية من الغايات التي ينشدها كل شاعر ويطمح إلى تحقيقها عند المتلقي.[3]

2/ الإقناع: يعتبر الإقناع أحد الغايات الأساسية التي قيل الشعر من أجلها فهو الدافع الأساسي وراء قوله، ويمكننا تقسيم الإقناع حسب رأي "محمد عبد العظيم" إلى أقسام أو الأحرى إلى صنفين هامين هما: صنف تربوي، والآخر تثقيفي، أما الصنف الأول فيهتم أخلاق الإنسان وسلوكه، وأما الصنف الثاني في نمو معارف المتلقي في الميادين المختلفة.[4]

إضافة إلى محمود عبد العظيم فإن "جابر عصفور" هو الآخر تحدث عن الإقناع إذا اعتبر الصورة الشعريّة وسيلة لأغقناع المتلقّي والتي تبدأ أولا بالشّرح والتوضيح بعدها المبالغة، وتتصاعد حتى تصل في النّهاية إلى التحسين والتقبيح.[5]

أ- الشرح والتوضيح:

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص274.
[2] سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، ط1، 1991، ص113.
[3] محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، إطلالة من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1994، ص205.
[4] المرجع نفسه، ص206.
[5] جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي، ص33.

الشرح والتوضيح خطوة أولية في عملية الإقناع، ذلك أن من يريد إقناع الآخرين بمعنى من المعاني يشرحه له بادىء ذي بدء ويوضحه توضيحا يغري بقبوله والتصديق به، وقد أطلق القدماء عليه تسمية "الإبانة" أو التعبير عن المعنى بطريقة تقرب بعيده وتحذف فصوله وتصوره في نفس المتلقّي أبين تصوير أوضحه وذلك ما جعل البلاغيين المتأخرين من أتباع السكاكي يضعون التشبيه والإستعارة والكناية والمجاز في قسم واحد مستقل من أقسام البلاغة هو علم البيان قاصدين بذلك أن كل هذه الأنواع البلاغية للصورة، إنّما هي طرائق خاصة في التعبير تكسب المعاني فضل إيضاح أو بيان.[1]

يتضح لنا من هنا جليا أنأهم وظائف الصورة البلاغية هي شرح المعنى وتوضيحه وتقريب صورته إلى المتلقي.

وتتمثّل وظيفة الشرح والتوضيح العديد من الصور الشعرية خاصة التشبيهية والإستعارية في شرح المعنى وتوضيحه حيث يقول العسكري: «إنّ التشبيه يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا أما هدف الإستعارة إما شرح للمعنى وفضل الإبانة عنه»[2]، والهدف من هذا الشرح والتّوضيح هو إقناع السامع بأمر معين، والإقناع خاصية مشتركة بين فن الشّعر وفن الخطابة ذلك أن كلا من الشاعر والخطيب يسعى للتأثير في نفسية القارىء والسامع وبالتّالي إقناعهما، وقد تبلورت هذه الوظيفة في البداية عند دراسة بعض السور القرآنيّة التي تشبه العناصر الحسية بأخرى معنوية ومن هذا نذكر قول الله عز وجل:{ إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الجَحِيمِ **(64)** طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ**(65)**}.[3]

كما تكثر هذه الوظيفة في الشعر العربي من ذلك قول ابن المعتز:

اصبر على مضض الحسو فإن صبرك قاتلهُ

فالنّــار تأكـــل نفســـها إن لم تجد ما تأكلهُ[4]

فالشاعر يدعو للصبر إزاء ما يفعله الحساد لأن الصبر على كيدهم بمثابة قتل لهم، ولكي يؤكّد على ما ذكره يضرب المثل بالنّار التي إن لم تجد ما تأكله تلجا إلى أكل نفسها ولما تنتهي تخمد.

---

[1] المرجع نفسه، ص232.

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص276.

[3] سورة الصافّات، الأية: 64-65.

[4] حسني عبد الجليل يوسف، التصوير البياني بين القدماء والمحدثين، ص24.

كما نجد هذه الوظيفة عند المتنبي لما كان سجينا حين قال:

غير اختيارك قلت برك بيِ والجوع يرضي الأسود بالجيفِ[1]

فالشاعر يرى أن الظروف القاسية قد تجبر الإنسان على فعل أي شيء.

ب- المبالغة:

وهي أن «تبلغ بالمعنى أقصى غاياته وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله وأقرب مراتبه».

وتعد المبالغة عنصرا أساسيا في عملية الإبداع فعن طريقها تبتدع الصورةصور جديدة ومتميزة يقول عنها الدكتور الزرزموني: «الفن أساس قائم على المبالغة والشعر كفن يقوم أيا على المبالغة أيضا؟ ولذا اعتبر الخيال من أهم مقومات الصورة بل أهمها، لأن الشاعر عن طريق الخيال يبالغ في عرض صورته فيحمل المتلقي معه على أجنحة الخيال ليطوف به عليا سماواته بعيدا عن الواقع الأليم».[2]

وتظهر وظيفة المبالغة بوضوح في الصور القائمة على الكناية والتشبيه البليغ والإستعارة، فـــ«الإستعارة عبارة جعل الشيء أو الشيء للشيء لأجل المبالغة في التشبيه».[3]

والمتأمل للنص القرآني يدرك مدى احتوائه لهذه التعابير المبالغ فيها، وتكثر في معرض حديث المولى عز وجل عن يوم الهول من ذلك قوله تعالى:{ فَإِذَا بَرِقَ البَصَرُ **(7)** وَخَسَفَ القَمَرُ **(8)** وَجُمِعَ الشَّمْسُ وَالقَمَرُ **(9)** يَقُولُ الإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ المَفَرُّ**(10)**}.[4]

كما نجد في هذه الوظيفة في شعرنا العربي فهي خاصية عند شعراء المديح الذين يبالغون في رفع درجات ممدوحيهم والسمو بهم لأعلى المراتب حتى ينالون منهم العطاء الكثير ومن هؤلاء نجد المتنبي الذي قال في سيف الدولة:

هو البحر غص فيه إذا كان ساكنًا على الدر وأخدره إذا كان مزيدا

ذكي تظنيه طليعـــــة عينيـــــه يرى قلبه في يومه ما تراه غدا

[1] الطيب المتنبي، الديوان، ص5.

[2] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنّية في شعر علي الجارم، ص225.

[3] حسني عبد الجليل يوسف، التصوير البياني بين القدماء والمحدثين، ص38.

[4] سورة القيامة، الآيات: 7-8-9-10.

وصولا إلى المستعصيات نجلبه فلو كان قرن الشمس ماء لأورد[1]

كما تكثر في الهجاء حيث يجعل من مهجوه قمّة في الدناءة ومن ذلك قول ابن الرّومي:

وأقبح من قرد وأنجل بالقُرَى من الكلب أمسى وهو عرتان أعجفُ[2]

فالشاعر هنا قد قبّح مهجوه في خلقه، فهو بشع كالقرد وبخيل كالكلب ولكي يزيد من تقبيحه يجعهله كلبا جائعا وبالتّالي أكثر بخلا، وهي كثيرة في شعر الغزل من ذلك قول ابن الرومي:

يا شبيه البدر حسنا وضياء ومنالاً

وشبيه الغض لينــا وقواما واعتدالاً

أنت مثل الورد لونًا ونسيما وملالاً[3]

يمكن القول أن هذه الوظيفة تأتي إنطلاقا من وظيفة المبالغة ذلك أن المبالغة فكرة حسنة تجعلنا نستحسنها أكثر حتى وإن كانت قبيحة، كما أن المبالغة في تقبيح صورة ما يجعلنا نستقبحها حتى وإن كانت لطيفة وهذا ما يؤكده الدكتور "جابر عصفور"حين قال: «وعندما تصبح الصورة الفنّية وسيلة للتحسين والتقبيح فإنّها تؤدي إلى ترغيب المتلقي في أمر من الأمور أو تنفيره منه، وتتحقق هذه الغاية عندما يربط البليغ من المعاني الأصلية التي يعالجها بمعان أخرى مماثلة لها لكنها قبحا أو حسنًا، فتسري صفات الحسن أو القبح من المعاني الثانوية إلى المعاني الأصلية فيميل المتقّي إليها أو ينفر منها».[4]

ولقد عرفت وظيفة التحسين والتقبيح منذ القدم، ومن الذين تطرقوا إليها ابن سينا الذي رأى أنّ المحاكاة تكون إمّا بالتحسين أو التقبيح أو المطابقة، ثم جاء بعده حازم القرطاجي فحذف وظيفة المطابقة تاركا فقط التّحسين والتقبيح، لأنّ المطابقة عنده هي الصدق أو وصف الفكرة، كما هي دونما إضافة فهي لا تحمل الكذب بينما التحسين والتقبيح يحتملان الصدق والكذب.[5]

[1] أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص370.
[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص387.
[3] حسني عبد الجليل يوسف، التصوير البياني بين القدماء والمحدثين، ص13.
[4] جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص352.
[5] سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيّل في الشّعر، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1980، ص154.

كما نجد عند أبو هلال العسكري في معرض حديثه عن التلطّف، فهو أن تتلطّف للمعنى الحسن حتى تهجنه، وللمعنى الهجين حتى تحسنه، ومن أمثلة التلطّف قول ابن الرومي: في مدح صفة البخل وذم صفة البذل.

لا تلم المرء على بخلهِ ولمه يَا صاحُ على بذلِه

بالإضافة إلى هذا نجد له موقفا معاديا اتجاه الأزهار لمّا قال:

وقائل لما هجوت الورد معتمدًا فقلت من بغضه عندي ومن غبطهِ

كأنّه صرم بغل حين يخرجهُ عند الريّاث وباقي الرّوث في وسطهِ

فكلل الناس يتفقون على حبّ الأزهار فرائحتها الزكيّة تنعش النفس وتحي الفؤاد لكن ابن الرومي يبغضها ولكي يستقبح صورة هذه الأزهار شبّهها بصرم البغال.[1]

د- التجسيم والتشخيص:

التجسيم وهو جعل الشيء المعنوي شيئا حسّيًا، أمّا التشخيص فهو أن تمنح الشيء لا ينتمي إلى الإنسان صفة الإنسانية كالكلام، أو الضحك أو البكاء، والصّورة الفنّية الجيدة هي تلك: «التي يستطيع صاحبها تجسيد المعنويات وإظهارها في ثياب المحسوسات، وكذلك تشخيص الجمادات وبث الروح فيها».[2]

وتساهم هذه الوظيفة بشكل كبير في إضفاء الجمالية على الصّورة الشعريّة ومنحها الحركة والحيوية، ومن ذلك قول ابن الرومي:

إذا ارتقت شمس الأصيل ونفضت على الأفق الغربي ورسبا مذعنعاً

وودّعت الدّنيا لتقتضي نجبـــــها وشول باقي عرهـــا فتشعشعًا

ولا حظت النّوار فهي مريضـــــة وقد وضعت خدا إلى الأرض أضرعًا[3]

فالشّاعر هنا يتحدّث عن غروب الشمس لكن استعانته بالتجسيم والتشخيص قد أكسب شعره جمالا وبهاءً وحيوية، حيث يجعل من الشمس إنسانًا يرتقي وينفض ويلاحظ وفوق كل هذا تمرض وتحضر فتودّع الدنيا قبل رحيلها.[4]

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 444-445.
[2] المرجع السابق، ص445.
[3] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنّية في شعر علي الجارم، ص254.
[4] خالد يوسف، قراءات ورؤى في النقد والأدب عند العرب، ص75.

1- الصّورة التشبيهيّة في الدالية:

أولى النقاد العرب لظاهرة التشبيه اهتماما بالغا للمكانة التي يحتلها في الخطاب الشعري، والملاحظ أن البلاغيين لم ينظروا للتشبيه كغيره من الظواهر البلاغية وإنّما اهتموا به كظاهرة من ظواهر الخطاب الشعري، له دور بارز في تشكيل الصّورة البيانيّة التي تمثّل مرادات المبدعين وتحقق غاياتهم، إذا لتصوير يمثل ركيزة فنّية لا غنى عنها عند أقدم الشعراء.

فللتشبيه وظيفة ودور هام في الخطاب إذ هو عملية أسلوبية يبتغي صاحبها وراءها تقريب المعنى من ذهن المتلقي وتوضيحه بصفة أكبر على غرار الوظيفة الجمالية التي يؤدّيها، إذ أنّ الشاعر يأتي ليحسّن به كلامه وإن إعتبر البعض ذلك وسبه من وسائل الزينة والتكلّف والصنعة، ولكن يجب القول بأنّ التشبيه خاصّية شعريّة بلاغية لا يكتمل الشّعر إذا خلا منه، وانطلاقا من غاية التأثير على المتلقي وشدّ انتباهه فقد حرص الشعراء منذ البداية على الوضوح الذي جعلوه هدفا لهم منذ البداية، واعتبروه المعيار الرئيسي في الحكم على حسن التشبيه وقبحه.[1]

ولمّا كان التشبيه أساسا في تكوين الصّورة ورسم ملامحها فقد أدرك الشعراء منذ القديم قيمته حتى لا تكاد القصيدة تخلو منه.

ويعرّف الدكتور جابر عصفور التشبيه بقوله: «التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لإتّحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسّية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادّية أو في كثير من الصّفات المحسوسة».[2]

ولقد ألمّ المتنبي بالتشبيه كغيره من الشعراء واعتمد التشبيه في الإفصاح عن تجربته، فالمتامّل لشهره خاصة داليته يرى ذلك التوظيف الحس للصورة التشبيهيّة ومن بين التشبيهات التي أوردها في داليته نذكر:

[1] محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، ص85.
[2] جابر عصفور، النقد الأدبي، الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص182.

أ. التشبيه المؤكّد:

ويسمّيه بعضهم بالتشبيه المضمر وهو النّمط التشبيهي الذي تحذف فيه الأداة ولا تظهر فيكون أبلغ وأوجز، ومن أمثلته قول المتنبّي:

لولى العلى لم تجب بي ما أجوبُ بها وجْناءُ حرفُ ولا جرداءِ قيد ودَ

في هذا البيت يصف المتنبّي ناقته بأوصاف مادّية، فيخبر أنّها شديدة، ضامرة تشبه الفرس القصيرة، ذات عنق طويل، وهي صفات تدرك بالعقل، وقد قصد الشاعر الوصف لذاته حيث أسقط أوصافا مادية على ناقته.

ب. التشبيه المرسل:

ويسمّيه بعضهم بالتّشبيه المظهر، وهو ما ذكرت فيه الأداة، شاع هذا النوع من التشبيه في الكلام أكثر من بقية الأنواع الأخرى خاصة، إذ هو أحسن إطار لوجود الصوّر في أوضح مظهر.[1]

ومن أمثلته في دالية المتنبّي قوله:

وكان أطيب من سيفي معانقة أَشبَاهُ رونقَه الغيد الأماليدُ

يقول المتنبّي لولا طلب العلى لم أختر معانقة السيف وأعدل عن النساء الحسان اللواتي يشبهن رونقه في بياض البشرة.

ج. التشبيه البليغ:

وهو تشبيه حذفت منه الأداة ووجه الشبه ولا يتضمّن سوى المشبّه به كما أنّ التشبيه البليغ من الوجوه البلاغيّة التي يعتمد فيها الإيجاز والإختصار نحو قول المتنبّي في الدالية:

أصخرة أنا مالي لا تحرّكني هذه المدام ولا هذي الأغاريدُ

أصخرة أنا: تشبيه بليغ يتضمّن سوى المشبّه (أنا) والمشبّه به (صخرة)، وحذفت منه الأداة ووجه الشبه.

د. التشبيه الضمني:

هو تشبيه يوضع فيه المشبّه والمشبّه به في صورة من صور التشبيه المعروفة إذ لا

[1] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص154.

تذكر عناصر التشبيه صراحة بل يلمحان في التركيب، وهذا النوع من التشبيه يلجأ إليه الشاعر عند التعبير عن بعض أفكاره من غير أن يصرّح به في صورة من صوره المعروفة.[1]

مثال ذلك قول المتنبّي:

وعندها لذّ طعم الموت شاربُهُ إنّ المنية عند الذلّ قنديدُ

فالصّورة البيانيّة الواردة في بيت المتنبّي هي تشبيه ضمني حيث شبّه الشاعر ضمنيا الموت بعسل قصب السكر، فهو يرى الموت عسلاً على أن يرضى بالذلّ ويقبل الهوان.

2- الصّورة الإستعاريّة في الداليّة:

الاستعارة انتقال في الدّلالة لأغراض محدّدة، وهذا الإنتقال لا يصحّ ولا ينم إلا إذا قام علاقة عقلية صائبة تربط بين الأطراف وتيسّر عمليّة الإنتقال من ظاهرة الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها، ويقوم التعبير الإستعاري على التعمّق الوجداني تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله فيتأمّلها كما لو كانت هي ذاته، ومن هنا تحتاج الإستعارة إلى جهد غير يسير حيث تتضح فنية الشاعر في استخدامه لهذا اللون في صوره، وقد لا نجد مثل هذا الجهد في استخدامه للتشبيه مثلا.[2]

كذلك يرى ابن سنان أن: «الاستعارة تُوضّح المعنى وتبين عنه أكثر ممّا تفعل العبارات الحرفية».[3]

ويذهب صاحب الوساطة إلى أن الاستعارة أحد أعمدة الكلام فعليها «المعوّل في التوسّع والتصرّف وبها أن يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النّظم والنثر».[4]

تقوم الاستعارة أساسا علة دعامتين:

1. المستعار منه الذي هو أصل وأساس في الصّورة الشعرية الاستعارية.
2. المستعار له وهو فرع منها.

كما أن الاستعارة تبلغ منصّة مرموقة عندما تستطيع أن توحي للمتلقي بأنّ المشبّه

[1] غازي يموت، علم أساليب البيان، ص167.
[2] خالد محمد الزواوي، الصّورة الفنّية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مكتبة لبنان، ط1، 1992، ص141.
[3] ابن سنان، سر الفصاحة، تح: عابد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة، 1969، ص336.
[4] عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، وعيسى الحلبي، القاهرة، ص428.

والمشبّه به شيء واحد من خلال حذف طرف منهما، إضافة إلى ذلك فهي على قدر من الإبلاغية والتأثير في النفس وترسيخ المعنى وتأكيده في ذهن المتلقي، إدراك الصّورة الاستعارية ووظيفتها يحتاج إلى تأمل وإعادة نظر وإعمال الفكر مثلما هو الحال عند المتنبّي في داليته التي مطلعها:

عيد بأيَّةِ حالٍ عُدْت يا عيدُ بما مضى أم لأمرٍ فيك تَجْدِيدُ!

ومن بين الاستعارات التي وظّفها المتنبّي في داليته نذكر ما يلي:

أ- الاستعارة المكنية:

فهي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بقرائن تدل عليه، ومن أمثلتها قول المتنبي:

عيد بأيَّةِ حالٍ عُدْت يا عيدُ بما مضى أم لأمرٍ فيك تَجْدِيدُ!

استعار المتنبّي العيد بإنسان يسافر ثم يعود فحذف المستعار (الإنسان) ودلّ عليه بشيء من لوازمه وهو العودة على سبيل الاستعارة المكنية.

وتتجلى الاستعارة المكنية أيضا في قوله:

وكان أطيبَ من سيفي مُعَانَقَةً أَشْبَاهُ رَوْنَقَه الغيد الأماليدُ

فقد شبّه السيف بطعام طيّبٍ وحذف المشبّه به (الطعام) ودلّ عليه شيء من صفاته وهو الفعل (أطيب).

وقوله كذلك:

لم يترك الدّهر من قلبي ولا كبدي شيئًا تُتَيّمُهُ عَيْنٌ ولا جيدُ

استعار المتنبي الدهر بإنسان يترك شيئا ما فحذف المستعار (الإنسان) ودل عليه بشيء من صفاته وهو الفعل (يترك).

وقوله أيضا:

يا ساقيَ أَخَمْرٌ في كُؤوسِكُما أم في كُؤوسِكُما همٌّ وتسهيدُ؟[1]

شبّه المتنبّي الهم والتسديدبشراب يوضع في الكأس فحذف المشبّه به (الشراب) وأتى من لوازمه وهي الوضع في الكأس.

وتظهر الاستعارة المكنية في قوله أيضا:

ما يقبض في هذه الموتُ نفسا من نفوسِهِمْ إلاّ وفي يده من نتّنها عُودُ

[1] ديوان المتنبي، ص506.

فقد جسّد المتنبّي في هذه الصورة معنى الإزدراء في الاستعارة الواضحة المعالم حيث شبّه الموت بالإنسان يقبض الروح (روح كافور) أو من يشبهه بواسطة عود من فرط اشمئزازه من نتنها، وحذف المشبه به (الإنسان) ودلّ عليه بشيء من لوازمه وهو الفعل (يقبض).[1]

ولاحظ الاستعارة المكنية أيضا في قوله:

وعندما لذّ طعم الموت شَارِبُهُ إنّ المنيّة عندَ الذلّ قنديدُ

اسستعارالمتنبي الموت بشراب لذيذ الطعم فحذف المستعار (الشراب) ودلّ عليه بشيء من لوازمه وهو الفعل (لذّ) وكلمة (طعم) على سبيل الاستعارة المكنية ونجد أيضا الاستعارة المكنية في قوله:

لا تشتر العبد إلاّ والعصا مَعَهُ إنّ العبيد لا أنجاس منا كيدُ

استعار الشاعر العبد ببضاعة تشترى فحذف المستعار (البضاعة) وذلّ عليه بشيء من لوازمه وهو الفعل (تشتري).[2]

3- الصّورة الكنائيّة في دالية المتنبي:

الكناية من الفنون الجميلة التي تمسّ حياة الناس وأذواقهم وتطورهم الثقافي والإجتماعي، وهي تحتاج إلى حس لغوي مرهف ذكي يختار المعنى ثم يخفيه مشارا إليه بأحد المعاني المنبثقة منه، المترتّبة عليه، اللازمة له لزمًا منطقيًّا أو عرفيًا أو ابتكارياً من صنع الفنان نفسه، والكناية هي الفن الوحيد الذي يستبدل أثره فيكون مدحاً في مرحلة اجتماعية أو ثقافية أو حضارية ما، ثم يكون هو قدحًا في مرحلة اجتماعية أو ثقافية أو حضارية أخرى للمجتمع نفسه أو العكس، والكناية فن شائع تصل درجة شيوعه شيوع التشبيه على ألسنة المتكلمين، ويأتي بعدهما فن المجاز الذي يمثّل درجة أقل في الشيوع ودرجة أكبر في الرقي الفني والحضاري ثم يأتي فن التعريض فيكاد يكون فنًّا خاصّا بالمناسبة التي تتطلّبه.[3]

وتكمن مواطن الجمال في الصّورة الكنائيّة في تلك الإنتقالية الذهنيّة من الفكرة المجرّدة إلى تصويرها فنّيًا والعكس، كما تكمن في الموضع الذي اختير لهذه الصّورة في

[1] المتنبي، الديوان، ص506.
[2] المتنبي، الديوان، ص508.
[3] منير سلطان، الصورة الفنّية في شعر المتنبي، الكناية والتعريض، ص101.

نسيج العمل الفنّي وكذلك في صياغتها في تركيب لغوي يجسدها وفي علاقتها بالأعراف الاجتماعية والدينية والثقافية واللغوية.....وفيما توحي به وتثيره من إحساس وفكر وخيال.[1]

الكناية مظهر من مظاهر البلاغة وغاية لا يصل إليها إلاّ من لطف طبعه وصفت قريحته والسرّ في بلاغتها أنّها في صور كثيرة تعطي الحقيقة مصحوبة بدليلها والقضية، وطيّعا برهانا وتبرز المعاني واضحة جلية وهذه خاصة الفنون، فإنّ المصوّر إذا صوّر لنا صورة للأمل أو اليأس بَهَرنا وجعلنا نرى ما كنّا نعجز عن التعبير عنه واضحًا ملموسًا، وهي دليل مقدرة الشاعر وأصالته الفنية ولقد تحدّث الجاحظ والمبرد وابن المعتز في القرن الثالث عن أهمية الكناية والتعريض والتلميح كما توقّف ثعلب عند لطافة المعنى وألحق به « كلّ ما دلّ على الإيماء الذي يقوم مقام التصريح لمن يحسن فهمه واستنباطه».[2]

تعتبر الصّورة الكنائيّة من الوسائل الهامة التي يعتمد عليها أي شاعر في نظمه للقصيدة الشعرية لما تضيفه من جمالية ودور بارز في التأثير على المتلقّي ولفت انتباهه والمتنبّي كغيره من شعراء عصره وظّف في داليته كنائية والتي تتمثل فيما يلي:

أ- كناية عن موصوف:

وهي التي يطلب بها نفس الموصوف وشرطها أن تكون مختصة بالمكنى عنه، وفي هذا النوع تذكر الصفة ويضملا الموصوف.[3]

نحو قول المتنبي:

إذا أردتُ كميت اللون صافيةً وجدتها وحبيب النفس مفقود

فكلمة (كميت) كناية عن موصوف وهي (الخمرة) إذ أنّ الشاعر أضمر الموصوف (الخمرة) وأظهر الصفة (كميت اللون)، فعبارة (كميت اللون) صفة شائعة في شعرنا القديم. وقوله كذلك:

نامت نواطير مصرٍ عن ثعالبهَا فقد بَشِمْنَ وما تفني العناقيدُ

فكلمة (نواطير مصر) كناية عن ساداتها وأشرافها أما كلمة (ثعالبها) فهي كناية عن العبيد والأراذل، وكلمة (العناقيد) كناية عن الأموال.

ونجد أيضا الكناية عن موصوف في قوله:

---

[1] المرجع نفسه، ص126.
[2] خالد محمد الزواوي، الصّورة الفنّية عند النابغة الذبياني، ص149.
[3] غازي يموت، علم أساليب البيان، ص288.

ولا توهّمت أن النّاسَ قد فقدوا وأنّ مثل أبي البيضاء مَوجودُ

فكلمة (أبي البيضاء) كناية عن موصوف وهو (كافور) إذ أنّ الشاعر أضمر الموصوف (كافور) وأظهر الصفة (أبي البيضاء).

ونلاحظ أيضا الكناية عن موصوف في قوله:

وأنّ ذا الأسود المثقوب مِشفَرَهُ تطيعه ذي العضاريط الرّعاديدُ

من علّم الأسود المخصيّ مَكْرُمَةً أَقَوْمُهُ البيض أم آباؤهُ الصِّيدُ

فالكلمات (الأسود) و(المثقوب)، (مشفرة)، (الأسود المخصيّ)، هي صفات مباشرة لكافور.

ب- كناية عن صفة:

وهي التي يكون فيها المعنى المكنّى عن صفة وليس المقصود بذلك النعت، إضافة إلا أنّ الصفة تضمر ويذكر فقط الموصوف[1]، من أمثلتها قول المتنبي:

جود الرّجال من الأيدي وَجُودُهُمُ من اللسان، فلا كانوا ولا الجودُ

فجودهم من اللسان: كناية عن صفة الزيف فكافور نموذج للزيف بمواعيده الكاذبة.

وقوله أيضا:

نامت نواطير مصرٍ عن ثعالبها فقد بَشِمْنَ وما تفنى العناقيد

فكلمة (بشمن) كناية عن صفة كثرة الأكل.

ويقول كذلك:

لا تشتر العبد إلاّ والعصا معهُ إنّ العبيد لا أنجاس منا كيدُ

فكلمة (العصا) كناية عن صفة الضرب والإهانة.

4- الصّورة المجازية في الدالية:

اللغة العربية لغة المجاز وهي لغة غنية ببلاغتها التي تناسب كل العصور وتزيد الصّورة الفنّية تأثيرا وتوضيحا وعمقا وإيحاءًا، يقول الأستاذ العقاد رحمه الله: «إنّ اللغة العربية لغة المجاز، والمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعرية لأنّه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة وهذه هي

[1] دزيرة سقال، علم البيان بين النظريات والأصول، ص178.

العبارات في جوهرها الأصيل».[1]

فالمجاز أهم أداة من أدوات التعبير الشعري وهو يشمل الصوّر البيانيّة من تشبيهات واستعارات وكنايات وهذه العبارات المجازية هي العبارت الشعرية في جوهرها الأصيل.[2]

ويعد المجاز من الأساليب البلاغية والصوّر البيانيّة التي يستعملها المبدع لما للمجاز بنوعيه (المرسل والعقلي) من قوة بيان، ولما يحقّقه من مبالغة وإيجاز في القول فأحسن القول ما كان قليلا غير أنذ معناه كثيرا، ولعلّ أعجب ما في العبارة المجازية أنّها تنقل المتلقي من الحقيقة إلى المجاز.

ومن الصوّر المجازية التي وظّفها المتنبي في داليته نذكر ما يلي:

1) المجاز العقلي:

هو إسناد فعل أو فيما معناه إلى غير ما ليس له علاقة به مع قرينة مانعة، من أمثلته قول المتنبي:

لم يترك الدّهر مِنْ قلبي ولا كبدِي شيئًا تُتَيّمُهُ عيْنُ ولا جيدُ

فالدّهر لا يترك وإنّما الإنسان هو الذي يترك شيئًا ما، والإسناد العقلي هنا في الفعل (يترك) الذي لم يسند إلى فاعله الحقيقي، علاقته زمانية.

وقوله أيضا:

ماذا لَقَيْتُ من الدنيا وأعْجَبَهُ أنّي بما أنا شاكٍ مِنْهُ محسُودُ

الفعل (لقيت) أسند إلى (الدنيا) وهو غير فاعله الحقيقي لأن الذي نلقى منه أيّ شيء ما هو الإنسان، فهو عقلي علاقته مكانية.

2) المجاز المرسل:

وهو «ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير لتشبيه».[3]

فالمجاز المرسل هو مجاز لغوي علاقته غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي للكلمة ومن امثلته في دالية المتنبي ما يلي:

لم يترك الدّهر من قلبي ولا كبدي شيئًا تُتَيّمُهُ عيْنُ ولا جيدُ

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنّية في شعر علي الجازم، (نقلا عن العقاد، اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة ص، 46)، ص148.

[2] المرجع نفسه، ص148.

[3] القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، ص177.

فالمجاز في الكلمتين (عين، جيد) من قبيل إطلاق الجزء للدلالة على الكل (المرأة) ويتجلى المجاز المرسل في قوله أيضا:

إنّي نزلتُ بكذّابينَ ضيفُهُمُ عن القرى وعن الترحال مَحْدُودُ

فالمجاز في كلمة (كذّابين) وهي صيغة مبالغة لا ينزل فيها الإنسان لأنّها معنى من المعاني، وإنّما يحلّ الإنسان في مكان الكذّابين، وهذا مجاز مرسل علاقته حالية.

يمكن تمثيل صورة "دالية المتنبي" المخطط التالي:

عيد بأيّة حال عدت يا عيد ← استعارة مكنية

وجناء حرف ولا جرداء قيدود ← تشبيه مؤكد

وكان أطيب من سيفي معانقة ← استعارة مكنية

أشباه رونقه الغيد الأماليد ← تشبيه مرسل

لم يترك الدهر ← استعارة مكنية

تتيّمه عين ولا جيد ← مجاز مرسل

في كؤوسهما همّ وتسهيد ← استهارة مكنية

لم يترك الدهر ← مجاز عقلي

أصخرة منا ← تشبيه بليغ

كميت اللون ← كناية عن موصوف

ماذا لقيت من الدنيا ← مجاز عقلي

نزلت بكذّابين ← مجاز مرسل

وجودهم من اللسان ← كناية عن صفة

ما يقبض الموت ← استعارة مكنية

نامت نواطير ← كناية عن موصوف

عن ثعالبها ← كناية عن موصوف

فقد يشمن ← كناية عن صفة

العناقيد ← كناية عن موصوف

لا تشتر العبد ← استعارة مكنية

والعصا معه ← كناية عن صفة

أبي البيضاء ←———————— كناية عن موصوف

الأسود، المثقوب، مشفرة، الأسود المخصّي ←——— صفات مباشرة لكافور

لذّ طعم الموت ←————————استعرة مكنية

إنّ المنية عند الذل قنديد ←——— تشبيه ضمني

من خلال عرض صور دالية المتنبي في جزئياتها (تشبيه، استعارة، كناية، مجاز). يمكن القول بأنّ استقراء الصورة كليتها أفضل، هذه الكلية تنتج صورتين الأولى نفسية أين صوّر الشاعر حالته النفسية، والثانية تقريرية وهي صورة كافور.[1]

تظهر الصورة النفسية التي يلفّها انفعال وحزن عميق في قول المتنبي:

وكان أطيب من سيفي مُعانقة أشباه رونقه الغيد الأماليد

لم يترك الدّهر من قلبي ولا كبدي شيئًا تُتَيّمُهُ عيْنُ ولا جيدُ

يا ساقيَ أَخَمْرٌ في كُؤوسِكُما أم في كُؤوسِكُما همٌّ وتسهيدُ؟

أصخرة أنا مالي لا تحرّكني هذه المدام ولا هذي الأغاريدُ

إذا أردتُ كميت اللون صافيةً وجدتها وحبيب النفس مفقود

ماذا لَقَيْتُ من الدنيا وأعْجَبَهُ أنّي بما أنا شاكٍ مِنْهُ محسُودُ[2]

هذه الصّورة كليتها تصوّر حالة الشاعر المنهارة، فقد قسا عليه الزمن ولم يعد شيء في الدنيا يحركه، تظهر حالته الإنفعالية من خلال النداء (يا ساقيّ) والاستفهام (أصخرة أنا).

هذه الصّرو تنطوي على الصورة الجزئية مثل الإستعارة في (لم يترك الدهر)، التشبيه البليغ في (أصخرة أنا)، وغيرها من الصوّر الجزئية التي تكون في النهاية صورة كلية تعبّر عن الحالة النفسية للشاعر والتي لا تتضح إلاّ بتآزر هذه الصوّر الجزئية التي تربط بينها علاقات ذهنية بدعت إليها البلاغة القديمة، واستقراء الصّورة في جزئياتها يقتل القصيدة ويذهب بالكثير من جمالها.

[1] القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، ص177.

[2] المتنبي، الديوان، ص506.

وجود هذه الصّورة النفسية إلى حدّ ما ينفذ الحسّية التامّة التي طالما وصفت بها القصيدة القديمة، هذا عن طرف المعادلة الأولى في دالية المتنبي (حالة الشاعر)، أمّا الطرف الثاني فصورة 'كافور) التي جسّدها من خلال أوصاف مادية يمكن استيعابها ببساطة عن طريق ربط العلاقات المنطقية بين أجزائها.

يقول المتنبيّ:

وأنّ ذا الأَسْوَد المِثقوبَ مِشفرهُ تُطيعهُ ذي العضاريدُ الرّعاديدُ

جوعان يأكُلُ مِنْ زادي ويُمسِكُنِي لكَيْ يقال عظيمُ القدر مِقْصُودُ

مَنْ علّمَ الأسود المخصيّ مَكرُمةً أقومه البيض أم آباه الصّيدِ

أمْ أُذُنّه في يدِ النّخاسِ داميةً أم قدْرُهُ وهو بالفلْسيْنِ مَردودُ

أولى اللّئامِ كُوَيْفِيْرُ بِمعذِرَة في كلّ لؤم، وبعض العذر تفنيدُ.[1]

هي صورة تقريرية يمكن من خلالها تصور صورة (كافور) فهو عبد أسود، أذنه، مثقوبة شأن كل العبيد، يباع في السوق بثمن بخس، وهي صفات تدرك مباشرة لا تتجتوز حدود الوصف المجرد بلا أبعاد أو رؤى، بحيث أن كل صفة تقصد لذاتها وتدرك دون عناء كبير (أسود، مثقوب، الأذن....)، وهي صورة تمثّل ذروة الإستهزاء والحط من شأن كافور من خلال الإسقاطات المتعددة، فالشاعر إذن نسج صورة هجاء لكافور معتمدا على الألوان البيانية المعروفة في البلاغة والتي تدرك بربط العلاقات بين أجزائها.

[1] المتنبي، الديوان، ص508.

خاتمة:

بعد إنجازنا لهذا العمل المتواضع لا يسعني إلا أن نقول في الأخير بأنذ أهم النتائج التي توصّلنا إليها من خلال هذا البحث قد تمثّلت فيما يلي:

1- ليست الصّورة شيئا جديداً، فالشّعر قائم على الصّورة منذ أن وجد حتى اليوم غير أن استخدامها يختلف من شاعر إلى آخر.

2- الصّورة تعبير عن نفسية الشاعر وهي تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة.

3- على الرغم من إدراك القدامى لأهمية عنصر التصوير في الشعر، فقد بقي نقادنا يتعاملون مع فكرة التصوير تعاملا شكليًا، وفي نطاق ضيق لا يتعدى الأنماط البلاغية ويرتبط بالتقديم الحسي للمعاني المجرّدة وتمثيلها في الذهن بواسطة التجسيد، فالصّورة قديما كانت محصورة في نطاق لا يتعدى الأنماط البلاغية من تشبيهات واستعارات وكنايات ومجازات.

4- إنّ الصورة هي جوهر الشعر وكينونته ودراسة الصّورة ليس بالأمر الهيّن لأنّها من أكثر المفاهيم النقديّة غموضا، فقد فُهمت بأشكال مختلفة بل متناقضة أحيانا وطبّقت كذلك بأشكال مختلفة ومتنوعة.

5- إنّ الصوّر بحدّ ذاتها هي سمو وحياة القصيدة.

6- كانت الصّورة في القديم تميل إلى البساطة والوضوح لأنّ كل شيء في البيئة العربية كان بسيطا.

7- مانت الصّورة في القديم تقريريّة.

8- تعتبر الصّورة ركنا شعريًّا ملازما لكل شعر أصيل، ليس فقط على صعيد البناء أو الشكل بل أيضا على صعيد الروح أو المادة الشعرية.

9- إنّ الصّورة مرتبطة بتجربة الشاعر وتجسّد فكره أو عاطفته وذات صلة قوية بالمشاعر التي تسيطر على القصيدة وتصبح جزءا منها.

10- إنّ للصّورة الشعريّة قيمة في النّص الأدبي فهي وسيلة معبّرة مؤثّرة موحية تفوق بكثير اللغة التعبيرية المباشرة، إنّها تكشف في كثير من الأحوال عن طبيعة التجربة ويعني

هذا أنّها ليست إقحاما خارجيا على الشعور بل تظلّ معه وتتطابق داخله، وهي بهذا تكوّن العلاقة بين الذات المبدع والموضوع.

11- الصورة هي وسيلة الأديب لتكوين رؤيته ونقلها للآخرين وهي استدعاء للألفاظ والعبارات والحقيقة والخيال والموسيقى مع مزج ذلك بعاطفة الشاعر ووجدانه.

12- إنّ الإهتمام بالصّورة يظلّ قائما ما دام هناك شعراء ومن شأن الشعراء الإبداع ومن ثم يتناول إنتاجهم نقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه والحكم عليه.

13- لا بدّ للصورة أن تكون حضارية أي معبّرة عن زمنها وعن عصرها لأنذ الصورة إنّما تعكس على نحو دقيق نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر.

نبذة عن حياة المتنبي:

ولد أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي بالكوفة في محلة يقال لها كندة. وكان شاعرًا مفلقا شديد العارضة راجح العقل عظيم الذكاء، قدم الشام في صباه واشتغل في فنون الأدب ولقي في رحلته كثيرًا من أيمة العلم فتخرّج عليهم وأخذ عنهم، وكان من المطلعين على أوابد اللغة وشوادرها حتى إنّه لم يسأل عن شيء غلاّ استشهد له بكلام العرب من النظم والنثر.

وقد سميّ بالمتنبّي لأنّه ادّعى النبوة في بادية السماوات من أعمال الكوفة، فلمّا ذاع أمره وفشا سرّه خرج إليه لؤلؤ أمير حمص نائب الإخشيد فأسره ولم يحلّ عقاله حتى استتابه، ولم يمض ردح من الزمن على تخيلة سبيله حتى لحق بالأمير سيف الدولة بن حمدان، وكان ذلك سنة سبع وثلاثين وثلاث مئة 948م فمدحه فأحبّه وقرّبه وأجازه الجوائز النية وأجرى عليه كل سنة ثلاثة آلاف دينار فلا ما كان يهبه من الإقطاعات والخلع والهدايا المتفرقة.

وكان لسيف الدولة مجلس يحضره العلماء كلّ ليلة فيتكلّمون بحضرته فوقع بين المتنبّي وابن خالويه كلام فوثب ابن خالويه على المتنبي وضرب وجهه بمفتاح كان بيده فشجعه، وكان سيف الدولة حاضرا فلم يدافع عن أبي الطييب فخرج مغضباً ودمه يسيل وكان ذلك سببا لمغادرته حلب سنة 346هـ- 957م، فسار إلى دمشق وألقى فيها عصاه ولم ينظم هناك قصيدة إلاّ عرض بها بمدح سيف الدولة لكثرة محبّة له، ثم ذهب إلى مصر ومدح كافورا الإخشيدي في نفسه مطامع، ولمّا لم ينله كافور رغائبه غادر مصر وهجاه بعدة قصائد مشهورة.[1]

وبعد أن غادر مصر ذهب إلى بغداد فبلاد فارس ثم مرّ بارجان فشيراز ومدح عضد الدولة بن بوية فأجزل عطيّته، ثم انصرف من عنده راجعاً إلى بغداد فالكوفة وذلك في أوائل شعبان سنة 354هـ- شباط 656م، فعرض له فاتك ابن أبي جهل الأسدي في الطريق فاقتتلوا حتى قُتل المتنبّي مع ولده محسّد وغلامه مفلح على مقربة من دير العاقول في الجانب الغربي من سواد بغداد، وكان مقتله في 28 رمضان سنة 354هـ، أيلول سنة 965م.

[1] ديوان المتنبي، ص5.

أمّا سبب قتله فقيل هو تلك القصيدة التي هجا بها ضبة بن يزيد العيني وكانت والدة ضبة شقيقة فاتك المذكور، فلمّا بلغته القصيدة أخذ الغضب منه كلّ مأخذ وأضمر السوء لأبي الطيّب ولما بلغه مغادرة المتنبي لبلاد فارس وعلم اجتيازه بجبل دير العاقول تتبع أثره، وكان أبو الطيب قد مرّ بأبي نصر محمد الحلبي فأطلعه على حقيقة الأمر وما ينويه فاتك من الشرّ له ونصحه لأن يصحب معه أحدا قائلا: أنا والجزار في عنقي، فما بي حاجة إلى مؤنس، ثم قال: والله لا أرضي أن يتحدّث النّاي بأنّني سرت في خفارة غير سيفي، فحذّره أبو النصر كثيرًا فما كان منه إلاّ أن أجاب: أبنجو والطير تخوفني ومن عبيد العصا تخاف عليّ؟، والله لو أن مخصرتي هذه ملقاة على شاطيء الفرات وبنو أسد معطشون بحمس، وقد نظروا الماء كبطون الجبات، ما جسر لهم خف ولا ظلف أن يرده، معا ذا الله أن أشغل فكري بهم لحظة عين! فقال له أبو النصر قل:

إن شاء الله، فقال: هي كلمة مقولة لا تدفع مقضيًّا ولا تستجلب آتيا، ثم ركب وسار فيلقيه فاتك في الطريق فقتله.[2]

[2] ديوان المتنبي، ص06.

2- مناسبة القصيدة:

نظّم المتنبّي داليته في هجاء "كافور الإخشيدي" والي مصر والذي كان قد مدحه من قبل ولما لم ينله رغائبه غادر مصر وهجاه هجاءً لاذعًا، في قصائد عدة من بينها (داليته) التي مطلعها:

عيد بأية عدت يا عيدُ بما مضى أم لأمر فيكِ تجديد

وهي قصيدة تتكون من ثمانية وعشرين بيتا من بحر البسيط.

المتنبي في الدالية يعيش حالة فقدان أمل لأنّ كافور خذله ولا يف بوعده معه، ممل جعل القصيدة تمثّل معادلة تقابلية "صورة المتنبي" حيث صوّر حالته النفسية المنهارة وتقابلها "صورة كافور" وهي صورة مادية متجسّدة من خلال الأوصاف التي صبّها عليه.

هذه الصّورة يمكن إدراكها بيسر عن طريق ربط العلاقات المنطقية بين أجزائها وهي علاقات تدرك بالذهن.[3]

[3] ديوان المتنبي، ص06.

3- القصيدة (الدالية):

لا تشتر العبد

عيد بأيّة حالٍ عـــــدت يا عيـــد بما مضى أم مضى لأمرٍ فيك تجديدُ!
أما الأحبّـــة فالبيـــداءُ دونهـــمُ فليت دونك بيداً دونها بيدا
لولا العلى لم تَجُبْ بي ما أجوب بها وَجناءُ حرفٌ ولا جرداءُ قيدودُ
وكان أطيب من سيفي معانقة أشباه رونقه الغيد الأماليدُ
لم يترك الدّهر من قلبي ولا كبدي شيئًا تتيّمه عين ولا جيدُ
يا ساقيّ أخمر في كؤوسهمَا أم في كؤوسهما همّ وتسهيدُ
أصخرة أنا مالي لا تحرّكنِي هذي المدام ولا هذي الأغاريدُ
إذا أردت كميتُ اللون صافيةً وجدتُها وحبيبُ النفس مفقودُ
ماذا لقيت من الدنيا وأعجبهُ أنّي بما أنا شاكٍ منه محسود[4]
أمسييت أرْوحَ مُثْرٍ خازنًا ويداً أنا الغنيّ وأموالي المواعيد
إنّي نزلتُ بكذّابين ضيفهمْ عو القرى وعو التِرحال محدودُ
جود الرجال من الأيدي وجودَهمْ من اللسان، فلا كانوا ولا الجود
ما يقبضُ الموتُ نفسًا من نفوسِهِمْ إلا وفي يدِهِ مِنْ نَتْنِها عودُ
أكلّما اغتال عبدُ السّوء سيِّدَهُ أو خَانَه فَلَهُ في مصر تمهيد
صَارَ الخصيّ إمام الآبقين بهَا فالحرُّ مُسْتَبْعدُ والعبدُ معبودُ
نامتّ نواطير مصرٍ عن ثعالِبِهَا فقدْ بَشِمْنَ وما تفنى العناقيد
العبد ليس لحرٍّ صالح بـــــأخٍ لو أنّه في ثياب الحرّ مولودُ
لا تشتر العبد إلاّ والعصا مَعَهُ إنّ العبيد لا أنجاس مناكيدُ
ما كنت أحْسَبُني أحيا إلى زمن يُسيءُ بي فيه عَبْدُ وَهْوَ مَحْمُودِ
ولا توهّمت أنّ النّاس قد فقدوا وأنّ مثل أبي البيضاء موجودُ[5]
وأنّ ذا الأسود المثقوب مِشْفَرهُ تطيعه ذي العضاريد الرّعاديدُ
جوعان يأكُلُ من زادي ويمسكني لكي يقال عظيمُ القدر مقصودُ
ويلمّها خطّة ويْلُمَّ قابلـــــــــها لمثلها خُلقَ المهريّةُ القـــودُ

[4] المتنبي، الديون، ص506.
[5] المصدر نفسه، ص507.

وعندها لذّ طعم الموت شاربُهُ إنّ المنيّة عند الذلّ قِنديدُ

من علّم الأسود المخصيّ مكرمةٍ أقومه البيض أم آباؤه الصّيدُ

أم أذنه في يد النّخاس داميةً أم قدرُهُ وهوَ بالفلسينِ مردودُ

أولى اللّئام كُويْفِيْرُ بمعذرةٍ في كلّ لؤم، وبعض العذر تفنيدُ

وذاكَ أن الفحولَ البيض عاجزةٌ عن الجميل فكيف الخصيةُ السودُ[6]

[6] المتنبي، الديوان، ص508.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

- المصادر:

1) البحتري، الديوان.

2) المتنبي، الديوان، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، 2005.

- المراجع:

1) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مكتبة الأداب، 1999.

2) داود غطاشة، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، ودار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2000.

3) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنّية في شعر علي الجازم، (نقلا عن العقاد، اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة .

4) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنّية في شعر علي الجازم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

5) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2000.

6) ابن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: الشيخ محمد محمد عويضة، ج1، دار الكتب العلمية لبنان، ط1، 1998.

7) ابن زكريا بن علي التبريزي، شرح المعلّقات العشر، تح: محمد شحاته إبراهيم القيصلية، مكّة المكرّمة، 2005.

8) أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.

9) بشرى موسى صالح، الصّورة الشعرية في النص العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

10) حسني عبد الجليل يوسف، التصوير البياني بين القدماء والمحدثين، دار الآفاق العربية، القاهرة.

11) ديزيرة سقال، علم البيان بين النظريات والأصول، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997.

12) عائشة حسين فريد، البيان في ضوء الأساليب العربية، دار للطباعة والنشر، القاهرة، 2000.

13) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح ،هـ- ريتر، مكتبة المبني، القاهرة، ط2، 1979م.

14) عبد المعتال الصعيدي، البلاغة العالية، علم البيان، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2000.

15) غازي يموت، علم أساليب البيان، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2، 1995.

16) محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، إطلالة من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1994.

17) مختار عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر.

18) منير سلطان، الصّورة الفنّية في شعر المتنبّي، الكناية والتعريض، مصر، 2002.

19) ابن سنان، سر الفصاحة، تح: عابد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة، 1969.

20) أبو هلال العسكري، الصناعتين (الكتابة الشعر)، تح، علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة

21) إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1996..

22) أحمد الطريسي، النص الشعري بين الرؤية البيانيّة والرؤيا الإشارية، الدّار المصريّة السعوديّة، القاهرة، مصر، 2004.

23) جابر عصفور، النّقد الأدبي الصّورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ج2، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2003.

24) خالد محمد الزواوي، الصّورة الفنّية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مكتبة لبنان، ط1، 1992 .

25) خالد يوسف، قراءات ورؤى في النّقد والأدب عند العرب، مؤسّسة الرجاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

26) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

27) رينيه ويلك، وراين أوسطين، نظرية الأدب، تح: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات، 1987، ص197.

28) سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيّل في الشّعر، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1980.

29) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر.

30) سمير سعيد حجازي، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة (دراسة لغوية تحليلية)، دار طيبة للنشر والتوزيع العلمية، القاهرة، مصر، 2004.

31) عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي في العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

32) عبد الحميد هيمة، الصّورة الفنّية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر.

33) عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، وعيسى الحلبي، القاهرة.

34) عبد القادر الرباعي، الصّورة الفنّية في شعر أبي تمام، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 1980.

35) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: سعد كريم الفقي، دار اليقين للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2001.

36) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

37) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي في الأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط4.

38) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح، محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

39) قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان، معالمه وأعلامه المؤسسة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003.

40) محمد عبد الغني المصري، النّص الأدبي بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1.

41) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2004.

- المنشورات والدوريات:

1) زكية خليفة مسعود، الصّورة الفنّية في شعر ابن المعتز، منشورات جامعة قازيونس، بنغازي، ط1.

2) سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، ط1، 1991.

3) رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر.

4) محمد رمضان الحربي، البلاغة التطبيقية، منشورات إلفا، 2000.

المجلدات:

1) ابن الرّومي، الديوان، ج3، شرح أحمد حسين بسيح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، ج200.

2) ابن منظور، لسان العرب "مادة صور" مجلد، 04 دار صادر بيروت، لبنان، ط، 2000.

3) أحمد شوقي، الشوقيات، ج1، دار العودة، بيروت، 2000.

4) الجاحظ، كتاب الديوان، تح، عبد السلام محمد هارون، ج3.

5) الزمخشري، تفسير الكشّاف، ج15.

6) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، ج2، دار العلم للملاين، بيروت، ط8، 2003.

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة.....أ

مدخل.....04

- مفهوم الصورة الشعرية قديما.....04

1- لغة وإصطلاحا.....04

2- الصورة الشعرية عند النقاد القدامى (عند العرب الغرب).....06

الفصل الأول: الصورة الشعرية في القصيدة القديمة

المبحث الأول: مصادرها وخصائصها.....16

1- مصادر الصورة الشعرية.....16

2- خصائص الصورة الشعرية.....22

المبحث الثاني: صورها البيانية ووظائفها.....26

1- الصورة البيانية للصورة الشعرية.....26

2- وظائف الصورة الشعرية.....39

الفصل الثاني: تجليات الصورة الشعرية في دالية المتنبي

1- الصورة التشبيهية في الدالية.....46

2- الصورة الإستعارية في الدالية.....48

3- الصورة الكنائية في الدالية.....50

4- الصورة المجازية في الدالية.....52

خاتمة.....58

الملحـــــق

- نبذة تاريخية عن حياة المتنبي.....61
- مناسبة القصيدة.....63
- القصيدة (الدالية).....64
- قائمة المصادر والمراجع.....67

الملخص

الصورة الشعرية ليست مجرد وصف تقريري او محاكات للواقع الخارجي،أو للطبيعة وواقع الحياة فحسب وإنما هي ومضة تلقائية تفرض نفسها على المبدع في لحظة من الزمن كتعبير عن حالة نفسية وشعرية وتعكس تجربة معيشة.

والصورة الشعرية بهذا المفهوم نجدها حاضرة وبقوة في الأدب العربي القديم على غرار القصيدة الدالية لأبي الطيب المتنبي التي في مطلعها :

عيد بأية حال عدت يا عيد *** بما مضى أم لأمر فيك تجديد!

الكلمات المفتاحية

الصورة الشعرية،القصيدة القديمة،دالية المتنبي