

الصورة الأدبية

تاريخ وقد

دكتور على على صبح



تعمیرات و تعمیرات

تعمیرات و تعمیرات

تعمیرات و تعمیرات



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أئمة الخلق أجمعين سيدنا محمد ﷺ وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين وبد .

١ - فالصورة في اللغة تحتاج من الباحث إلى الكشف عما يحول في حروفها من معان ، وما يترقرق فيها من أضواء وظلال ، وما توحى به من بوارق وإشارات ، وما تهدف إليه من غاية وشرف .

فأداة (الصورة) بضم الصاد ، بمعنى الشكل . فصورة الشجرة شكلها ، وصورة المعنى لفظه ، وصورة الفكرة صياغتها .

والشكل هو ذلك المحس التي تراه العين ، أو تلمسه الأذن ، أو تشمه الأنف أو يتذوقه الفم ، أو يشعر به الجسم ، فهو الذي يذبه الحاسة ، ويدفعها إلى الإعمال ، ويسمح بالتسجيل ، وعلى ذلك تكون الصورة الأدبية هي الألفاظ والمبارات ، التي ترمز إلى المعنى ، وتجسم المفكرة فيها ، أو هي مدلول اللفظ المحس ، فكل لفظ يرجع في الأصل إلى مصدره الأول في اللغة ، وهو الشيء المحسوس ، فالأحر مثلا يرجع إلى اللون للتمييز القائم بجسم معين ، لأن المعنى المجرد للون الأحر لا يمتحق في الخارج ، إلا قائما بالشيء المحسوس وكذلك لفظ الشجرة يرجع إلى ذات الشجرة القائمة على وجه الأرض ، في جذورها وجذوعها ، وفروعها وأوراقها وثمارها وأزهارها .

فالصورة على ذلك ، تتحقق فيما توحى به الألفاظ من محسات متخيلة في النفس .

وقيل : إن مادة (الصورة) بضم الصاد ، بمعنى الذرع والصنف من الشيء .
فصورة الحمام ، غير صورة النور ، صورة الإنسان ، غير صورة الأسد ، فهذا نوع
وذلك نوع آخر .

وعلى ذلك إذا أطلقت الصورة الأدبية ، فإنها ترجع إلى أنواع الأدب من
شعر ونثر فني ومقال ومسرحية ، وقصة وأقصوصة ، والأول أقرب لموضوعنا هذا
لأن الصورة توجد في كل الأنواع ، فالشعر فيه صورة ، والنثر الفني فيه صورة ،
وهكذا في القصة والمسرحية وغيرها من أجناس الأدب المختلفة . ولأن النوعية
لا تتأني إلا بعد أن يأخذ المجرى المطلق شكلا يعرف به ، وصورة يظهر فيها
خارجا عن الذهن ، حتى يستطيع الشخص أن يتفاهم به مع غيره بالأشكال المتعارف
عليها .

ويعد الشعر والنثر الفني والقصة إلى آخر الأقسام أجناسا للأدب ، يقوم كل
جده على التشكيل بالصور والمحسات في الألفاظ والتراكيب ، كما يواف
الرسام فتاة أحلامه الساحرة في صورة غنية بالألوان والأشكال ، والخطوط
والظلال ، والأحجام والأضواء ، في تناسق وانسجام ، وكذلك الشاعر في
تصويره الأدبي .

٢ - هذا ما يتصل بالمعنى اللغوي ، وأما المعنى الأدبي اكتسبته المادة اللغوية من
الاستعمال الأدبي ، وما توحى به ، حينها تنتقل في رياض الفنون في الأدب والشعر
من روضة إلى أخرى ، فالوصول إلى المعنى ، ليس باليسير الهين ، ولا السهل

اللين ومن قال ذلك قد احتجبت عنه أسرار اللفظ وجلالها المصنوعون المستمر ،
وروحها المتعددة الغامية وليس لها - كما عند المفارقة - حدود جامعة ، ولا قيود
مأنة .

واقفة لسان الأحياء ، وعقل الخلق ، في قلب دائم ، وحركة مستمرة إلى
الأمم . والعقل والإحساس في نمو مطرد ، يختلف من وقت لآخر ، ومن أمة إلى أمة ،
وهما معها في جيل مختلفان عن نفسيهما معافى جيل آخر ، وهو شأن اللفظ بصفة
عامة ، فما بالك لو ارتقى الإنسان إلى أسنى - وفي السموات - وغوض - مافى اللفظ ،
وهو التصوير والإبانة بدقة عما في النفس ، وكنها المذموم للمبهم ، فلا شك أن المشقة
في تحديد التصوير ستكون أعظم ، والجهد أوفر وأضخم ، وخاصة إذا كان بإيجاز
في سطر أو سطرين ، وفرة أو فقرتين ، على ماجرى عرفا واصطلاحا في التعاريف
والحدود .

وأرى أن في هذا الاتجاه تقليلا من شأن التصوير ، وعينا بمفهومه الواسع
وعجزا عن فهم حقيقته المبتدئة الرحبة ، رحابة الجمال واللذة والألم ، التي لن يصل
إلى كنهها إلا من غاب في الوجود - وهو حي بين الناس - ولا يستطيع أن يفهم
أحدا ولا يفهم منه أحد .

والأمر كذلك إن بقي مطمح في الإيجاز والتحديد ، وهو ما لا يقره الذوق
الصادق والعقل الناقد في القديم والحديث .

فالمتقدمون من الفداد والأدباء ومن تسكلموا في الجمال - كالنزالى مثلا - لم يقصدوا
- ولا كان من قصدهم - التحديد والتركيب لمدى الصورة الأدبية ، بل لم يقع لبعضهم
وإن وقع للبعض الآخر ، فمنهم من جرت على لسانه عفا ، ومنهم من قصدوا
ولم يضع لها حدا موجزا ، كما حدد الاستمارة والتشبيه وغير ذلك ، ولو أوشك

أحدم على الإتيان بالمفهوم الصحيح ، كالإمام عبد القاهر الجرجاني ، لظهر تصورهِ في الإحاطة والشمول كحد مانع ، وإن وُقِيَ الصورة في تحليلها الأدبي ، ووقف على معظم منابع الجمال فيها .

وأما موقف المتأخرين من النقد حديثا في بيان مفهوم الصورة ، فلا شك أنهم قطعوا شوطا طويلا ، بقدر الزمن الذي باعد بينهم وبين المتقدمين ، ولكنهم أيضا لم يحدوها في إيجاز يفيهِ المطلق ، ولم يبرفوها في تركيز العلوم والرياضة ، لأنهم فهموا جلال القضية ، وسموا شأنها وقد اف السكترون حولها وداروا ، فمنهم من اهتمدى إلى كشفها وإيضاحها وتحليلها ، وإلى مصادر الجمال فيها ، ومنهم من ضل فلم يحسن التحديد ، وند منه التوضيح ، وزاد من تيههم جميعا في بيان المفهوم للصورة الشعرية ، تلك الصراعات للذهبية الواردة حديثا في الأدب والنقد ، حتى صار التوضيح هو الآخر صمبا وشاقا ، ولعل في هذا حفزا لهمم ، وقتلا للفراغ ، وحضا على مواصلة العلم والبحث ، مادامت الدنيا (أنحسبتم أنما خلقناكم عبثا) .

وأخشى أن يظن غلان أننى أضع العقبات لأصرفه عن التعمق في هذا الميدان ، أو على الأقل لينفرد الباحث هنا - بما وصل إليه - بالسبق والتقدير .

وأحسبني أننى لا أنصد هذا ولا ذلك ، واسكن لأكشف عن حقيقة الخوض في هذا البحر العميق الذى لا قاع له ولا قرار في ذلك ، هو سر الخلود والروعة والجلال .

ولا يظن أحدا أيضا أن المحدثين بانصرانهم عن التحديد والتركيز إلى التحليل والتوضيح قد عجزوا ، ولكنهم باتجاههم هذا وصلوا في قوة ودقة إلى الكشف عن معالم الصورة ، وبيان مظاهر الجمال فيها ، فكان ذلك أكثر وقا . لنبل الصورة وتقدير الروعتها ، وتوضيحها لمفزاها وأثرها .

وهذا ما يجعلنى أن أستبطن اتجاهات النقد فى الصورة قديما خاصة ثم حديثا
لأوضح وجهة نظرهم فيها من خلال اتجاهى نحوها ، وإبراز الكشف عنها .
ومن المقرر عند الجميع أن رأس الأمر فى هذا يرجع إلى الأذواق ، التى
تختلف من ناقد لناقد ، ومن أمة لأمة .

لذلك تنازلت المفهوم لها متخذة هذا النهج ، ليكون واضحا - وعلى عجل -
فالصورة الأدبية بحث مستقل متكامل ، أجول فيه هنا وهناك ، وأتقب وأتقب
بالتحليل والموازنة والاستنتاج والاختراع وخطواتى ستترك علامات ما دمت
فى الطريق وقللى سهتك بصمات تميز صاحبها عن قطع فيه شوطا أو أشواطا ،
والله سبحانه وتعالى أسأل أن ينفع به ، وأن يسدد خطانا ، والله ولى التوفيق .

دكتور / على على مصطفى صبح

الفصل الأول

الصورة الأدبية في النقد الأدبي القديم

قبل أن أبدأ الحديث عن موقف القدماء من الصورة الأدبية، أستمع القارىء عذراً في استعمال لفظ الصورة مع بعض القدماء، لأن البعض ربما كان لا يقصدها في حديثه عن الشعر، وغالباً ما يقصد اللفظ أو الشكل، والأسلوب أو الصياغة والمبارة أو التركيب والنظم أو التأليف، إلى غير ذلك مما تسمح له ظروف التعبير والحياة، ومدى قدرته للإصابة فيه.

والذى قد يجيز لى التعبير بلفظ الصورة عندما هو مقام البحث عنها في آرائهم وهل قد أصابوا في الوقوف على معناها أو لا؟ لأكشف من خلال ذلك عن مفهومها عند كل منهم غالباً، هذه ناحية

وناحية أخرى، وهى أن من البدعى ألا أرتقى فجأة إلى مفهوم الصورة الأدبية عند الإمام عبد الفاهر الجرجانى، الذى أوشكت أن تبلغ الكمال لديه، أو أغفله هو كذلك وأبدأ بالنقد الحديث فيها، كما قام بذلك بعض الباحثين المحدثين^(١) ظناً منهم أن مفهومها لم يصل إليها النقاد القدامى من الدرب إلا نادراً، فرأيت من الضرورى أن أعرض الصورة فى النقد القديم قبل النقد الحديث، وهى أولاً بذرة، ثم أضح كيف نهت وترعرعت؟ وشبت واستوت، ونضجت واستقام أمرها.

(١) د. مصطفى ناصف فى « الصورة الأدبية » والداكتور ماهر حسن فهمى فى

وليس من المعقول أن تفصل الصورة قديماً عن قضية اللفظ والمعنى وهي جوهرها ولبها وما اللفظ إلا الشكل ؟ وما المعنى إلا المضمون ؟ - وما اللذان أثارهما النقاد المحدثين وكيف لا يتناول النقد الأساس الأول الذي قامت عليه المذاهب الأدبية في العصر المعاصر فوجدنا منه شعراً مطبوعاً ، وآخر مصفوحاً ، شعراً يهتم بالمعنى ، وآخر يهتم باللفظ . يقول نقادنا عن الشعر : إنما هو عواطف الشاعر وشعوره يركبها خيال وملسكات قادرة ومقدرة نفية موهوبة في صور من الألفاظ والأساليب^(١)

ولا مبرر لدعوة الذين يفضون أعينهم عن هذه القضية ، مدعين أنها دراسة هينة لا قيمة لها في الصورة ، وتبدأ التهمة عندهم من ابن رشيق وعبد القاهر ، بل هما أيضاً كانت نظرتهما قاصرة ، لم توف بالفرض المشود .

وهذا بمد عن الصواب ، ونسكران للحقيقة ، وهم أشبه في ذلك بالذي سقط نبتة على ثمرة ناضجة ، فقطفها ، وأعمل أضراره فيها ، ولم يوجه انتباهها لكيفية وجودها عندما كانت بذرة ، ثم تحولت إلى جذور وجذوع ، وسيقان وفروع ، وأوراق وأزهار ، ثم مضى على ذلك وقت طويل ، ونشط إليها من تمهدها ورعاها لتصير ثمرة شهية ، تسيل لعاب المتذوق ويقلظ بها فم الآكل .

وهكذا فلقد دعهم سادرين في غيهم ، مخدوعين بما سمعوا وقرأوا ، فهم أناس ألقوا إراحة ، واكتفوا بما تحت أيديهم من غير جهد ولا تعب ، أو تعقب للمراحل السابقة ، قبل الوصول إلى نهاية الطريق ، ثم يدعون باطلاً أن المراحل السابقة لا قيمة لها ولا وزن ، ولا أهمية ولا اعتبار إلا للنتيجة النهائية في مفهوم الصورة الأدبية التي انتهى إليها النقاد في العصر الحديث .

(١) دراسات في تاريخ الأدب العربي في أزهي عصوره : د . محمد عبد المنعم خلفا ، د . عبد الرحمن عثمان - القسم الأول ص ١٢٣ مطبعة المدنى ١٩٧٢ .

مفهوم الصورة في العصرين الجاهلي والإسلامي :

يكون من الصعب قبل عصر القديرين أن نقف بدقة على مدى الفهم للصورة الأدبية في العصر الجاهلي وفي بداية عصر الإسلام ، لأن تعليقاتهم اللوجزة على الشعر كانت في الغالب غير مدونة ، فأصبحت عرضة للضياع ، فإذا كان الشعر قد ضاع معظمه ، ولم يبق إلا أقله ، وليس هو مظنة الضياع ، لتسكنه من النفس والمقل معاً ، فكيف بالنتج الذي قيل حوله ، ولو انتهى إلينا خبر عن بعض النقاد في العصر الجاهلي يبين مدى اهتمامه بالصياغة والصورة ، فقد يسرب الشك فيه وفي نقله ، كما حدث فيما ورد عن النابغة الناقذ في سوق عكاظ تحت القبة الحمراء ، ليصدر حكاه في شعر وقع لمشاهير ثلاثة الأعشى والنخساء وحسان ، قد فاضل بينهم على الترتيب السابق ، فسأله حسان عن سر تفوق النخساء عليه ، وهي في نفس الوقت دون الأعشى في الحكم ، فقال النابغة لحسان : « قلت : الجففات ، وهي جمع قلة لو قلت : الجفان ، لكان أفضل ، وقلت : يلعمن ، واللهمان يخمقي ويظهر ، ولو قلت يشرفن لكان أفضل وقلت بالضحي ، وكل شيء يلعم في الضحي ، ولو قلت بالدجى لكان أفضل ، وقلت يقطرن ، ولو قلت يجرين : لكان أفضل .

كان مثل هذا يحدث من نوايغ الشعراء النقاد كالنابغة ، حين أظهر اهتمامه بالصياغة ، واختيار الصورة المناسبة للمعنى الذي عبر عنه حسان ، ووضع في المحاور القدية التي تمت بينهما ما هبط فيه شعر حسان ، وكشف النابغة عن أمرار الضعف في اختيار الألفاظ غير الملائمة للمعنى ، مما أدى إلى نزول شعره إلى المرتبة الثالثة .

ويزيد من اهتمام النقاد في العصر الجاهلي بالصورة والصياغة ، ما أتجه إليه بعضهم من الصنعة الشعرية ، كزهير بن أبي سلمى ، زعيم مدرسة الصنعة في الشعر

آنذاك - ومعلوم أنه إذا أطلق لفظ الصناعة في الكلام ، إنما يتجة إلى الصياغة والتصوير ، لأن زهيراً ومن اعتنق مدرسته كانوا يسكفون على التصيدة حولاً كاملاً - حتى سميت القصائد بالحوليات - فيغير اللفظ ويوضع مكانه لفظ آخر ، أو يمدل الأسلوب ، أو تضاف استعارة ، أو يحذف تشبيهه ويستبدل آخره ، وهكذا ، ومثل هذا الصنيع ، يملنا بحكم على المدرسة بأنها تهتم بالصياغة والصورة ، ايشرف اللفي . يقول الجاحظ :

« ومن شعراء العرب ، من كان يدع القصيدة ، تمسكت عنده حولاً كريقاً ، وزمناً طويلاً يردد فيها نظره ، ويحيل فيها عقله ، ويقلب فيها رأيه اتهاماً لعقله ، وتنبهاً على نفسه فيجمل عقله زماناً على رأيه ، ورأيه عياراً على شعره ، إشفاقاً على أدبه ، وإحرازاً لما خرله الله من نعمته ، وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمقلدات - والفتحات والمحكات ، ليصير قائلها خنذيذاً وشاعراً . فلقاً »^(١) .

لذا يقول الدكتور خفاجي : « وكان ارتباط الشعر الجاهلي بانفناء ورغبة بعض الشعراء في التجويد والتجديد في المعاني من أسباب نشأة هذا المذهب اللفي »^(٢) .

وقال أيضاً : « كان زهير بن أبي سلمى يسمى كبار قصائده بالحوليات ، ولذا قال الخطيئة خير الشعر الحولى المحكك ، وقال الأصمعي : زهير بن أبي سلمى والخطيئة وأشباههما عبيد الشعر ، وكذلك كل من جود في جميع شعره ، ووقف عند كل بيت قاله وأعاد فيه النظر ، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة »^(٣) .

(١) البيان والتبيين : الجاحظ ج ٢ ص ٩ . د . محمد عبد النعم خفاجي ١٩٥٨ .

(٢) الحياة الأدبية في العصر الجاهلي ص ٢٥٠ .

(٣) المرجع السابق ج ٢ ص ١٣ .

لهذا كله كان النقاد في العصر الجاهلي ، يحكمون على الشعراء بمقدار جودتهم في الصياغة ، ويصفونهم حسب أسلوبهم وتصويرهم ، فيقولون : إن ربيمة بن عدى كان يسمى للمهلل ، لأنه أول من هلمل الشعر وأرقه^(١) ، وكذلك المرقيش لتحصينه شعره وتنميته^(٢) ، وكذلك قالوا : الأنزه ، والثقب ، والمنخل ، وسموا القصائد الحوليات والمقلدات والمنقحات والمحككات^(٣) .

وبدل هذا على اهتمام مدرسة الصنعة بالأسلوب والصياغة ، وعنهما كانت الصورة الأدبية بمد ذلك وهكذا استمر مذهب التثقيف وطول التهذيب مذهباً فنما يسير عليه بعض الشعراء حتى بعد العصر الجاهلي وكان أساساً لمذهب البديع الذي نشأ على يد مسلم رأي تمام من المحدثين^(٤) . وقدغالى من رمى الشعر الجاهلي كله وتقدمه بالشك وعدم صحة الإخبار عنه^(٥) ولست معهم في هذا الشك المطلق ، مادام هناك في الأدب العربي صناعة شعرية ، وللصناعة في أي فن ، مادة وشكل ، ومعنى وصورة .

فذلك نجد ذا الرمة الشاعر الإسلامي ، يمجب بالصورة والشكل في أبيات للكيت ولم يصرح بهذا اللفظ ، وإن ذكر خاصة تتصل بالصورة لا المعنى ، قال : « أحسنت ترقيص هذه القوافي »^(٦) .

(١) الأغانى : الأصفهاني ط دار الكتب ج ٥ ص ٥٧ .

(٢) المفضليات للضي ج ١ ص ٤١٠ .

(٣) البيان والتبيين : الجاحظ ج ٢ ص ٩ .

(٤) الحياة الأدبية في العصر الجاهلي : د . محمد عبد المنعم خفاجي ص ٢٤٤ ،

٢٤٧ . طبعة ثانية ١٩٥٨ م .

(٥) مثل د . طه حسين في كتابه « في الأدب الجاهلي وغيره » .

(٦) المذاهب الأدبية : د . ماهر حسن فهمي ص ٢٧ .

كما تعجب الكهيت من تصوير ذي الرمة حينما أنشد قوله :
دعاني مادعاني المهري من بلادها إذا ما نأت خرقاء عني بفانل
فقال الكهيت : لله بلاء هذا الغلام ، ما أحسن قوله وأجود وصفه يقول :
الأستاذ الدكتور خفاجي : « وهذا يدل على إنصاف الكهيت في النقد وتمييز
الجيد من الرديء في الشعر »^(١) .

بشر بن المعتز والصورة الأدبية :

أول من تنبه من العقاد العرب التقدمي إلى النظم ، وهو بشر بن المعتز^(٢)
في صحيفته المشهورة^(٣) ، فهو لا يرتفع باللفظ وحده ، ولا بالمعنى وحده ، وإنما
يقصدهما معاً وفي نفس واحد ، ولا يفصل أحدهما عن الآخر ، ويشهد بهما معاً
مهدداً لنظرية النظم يقول :

« إياك والتوعر ، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد ، والتعقيد هو الذي يستهلك
معانيك ويشين ألفاظك » .

فالتعقيد من سمات اللفظ والمعنى معاً وهو يفسد الصورة ويخل التعبير بفقد
روح التأثير فيها ، ويقول بعد ذلك :

« ومن أراد معنى كريماً فيلتمس له لفظاً كريماً ، فإن حق المعنى الشريف
اللفظ الشريف ، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهينهما » .

(١) دراسات في النقد الأدبي : د . محمد عبد النعم خفاجي ص ١٠٠ طبعة أولى .

(٢) هو أبو سهل بشر بن المعتز التوفي عام ٢١٠ هـ زعيم فرقة من المعتزلة تدعى
« البشرية » تنسب إليه وكان شاعراً .

(٣) البيان والتبيين : الجاحظ تحقيق السندوي ج ١ ص ٨٢ وما بعدها ،
وتحقيق عبد السلام هارون ج ١ ص ١٣٤ وما بعدها .

فوطن الجمال عنده في العمل الأدبي ، يرجع إلى ارتباط اللفظ بالمعنى ، فلا بد للمعنى الشريف من لفظ شريف ، ويريد بذلك أن يفصح عن العلاقة بينهما ، فليس في اللفظ وحده ، ولا في المعنى وحده ، ولكن في الملافة بينهما ، وهي محل الصورة الأدبية التي توضح المعنى ، وتسمو بالصياغة والتعبير ، وليسمها بشر علاقة ، أو اهتمام باللفظ والمعنى كما يشاء ، لمناسبة التسمية مع ذوق أدباء عصره ، ونشأة النقد الأدبي قبل أن يعرف المصطلحات الأدبية .

وهذا الاتجاه قريب من مفهوم الصورة التي تحددت معالمها فيما بعد ، بل أضاف لما سبق معالم جديدة في مفهومها ، منها التلاؤم بين اللفظ والمعنى ، وقوة العاطفة ، والوحدة الفنية ، وتلاؤم الصورة مع العاطفة والمقام والفرس التي ذكرت من أجله . يقول أبو سهل بشر بن المعتز في مناسبة اللفظ للمعنى والتلاؤم بينهما « ومن أراد معنى كريماً فليلتصم له لفظاً كريماً ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف .. إلى قوله : أن يكون لفظك رشيقة عذباً ، ونعماً سهلاً ، ويكون معنك ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً » .

أما قوة العاطفة في الأسلوب والصورة يقول فيها : « خذ من نفسك ساعة نشاطك » وفراغ بالك ، وإجابتها بإياك ، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرآ ، وأشرف حسبا وأحسن في الأسماع ، وأحلى في الصدور ، من فاحش الخطأ ، وأجلب لكل عين وفرة من لفظ شريف ، ومعنى بديع ، وأعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالسكد والمطارقة والمجاهدة ، وبالتكلف والمأودة .

أليس هذا حديث العاطفة في الكلام ؟ إنهما لا تتوحد إلا ساعة النشاط والحيوية والحراة والانفعال ، وعند ذلك تعطى الكثير في وقت قليل كما وكيفا في النظم والقصور ، وتتوافر لديها المعاني البكر والألفاظ الغرر .

وفي غير هذا الوقت الذي تتوهج فيه العاطفة ، بماود الأدب ويطاول سليقته ،
ويعكلف ويجهد نفسه ، وجسمه ، حتى يحقق نظاماً وصياغة ، لا يخلو من كافة
وتثور عاطفة .

والعاطفة النوية هي التي تلهب التصوير ، وتسرى حرارتها في الصورة الأدبية
وتبعث في النظم قوة العائير وهو ما أراده بشر وإن لم يصرح بلفظها ، أليس من
الحق بعد وضوح معالمها وتحديد مفهومها حديثاً أن تقرر التشابه بين الحديث عنها
عند بشر وفي العصر الحديث ؟ ألم يكن بينهما توافق كبير ؟ فحديث العاطفة في
الصورة اليوم هو نفسه حديث أبي سهل عنها منذ اثنى عشر قرناً من الزمان ؟ أظن
أنه لا فرق في الجوهر واللب ، وإن كان هناك فرق بينهما في التصريح بالعاطفة وعدمه .
ويتحدث أبو سهل عن الدعامة الثالثة للصورة الأدبية ، أو النظم والكلام
البلغ وهي الوحدة الفنية أو مناسبة الكلمة لموقعها ، يقول :

« فإن كانت المنزلة الأولى لانواتيك ولا تعتريك ، ولا تسنح لك عند أول
نظرك وفي أول تكلفك ، وتجد اللفظة لم تقع موقعها ، ولم تصر إلى قرارها ،
وإلى حقها من أماكنها المخصوصة لها ، والقافية لم تحمل في مركزها وفي نصائبها ،
ولم تصل بشكلها ، وكانت قلقة في مكانها ، نامرة من موضعها ، فلا تنصبها على
اغتناب الأماكن ، والنزول في غير أوطانها . فإن ابتليت بأن تتكلف القول
وتتماطى الصنعة ، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة ، وتمصى عليك بعد إجابة
الفكرة ، فلا تعجل ولا تضجر ، ودعه يهاض يومك أو سواد ليالك ، وعادده
عند نشاطك وفراغ مالك ، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة ، إن كانت هناك طهيمة
أو جرت من الصفاة على عرق » .

فالشعر عند أبي سهل ليس ميسرراً ، وصياغته ليست سهلة ، والتصوير لمضى

ما يحتاج إلى دقة وبراعة ، وعلى الشاعر بعد اختيار الألفاظ والمعاني الكريمة
أن يختار لكل كلمة موقعها من الصورة ، لتستقر في مكانها المخصوص لها ،
وكذلك القافية لا بد أن تقع في نصابها ، وتوازن مع نظائرها ، وتعشاكل مع
أخواتها ، وبذلك يصير كل من الكلمة والقافية غير قلق في مكانه ، ولا تافر
من موضعه ، وغير مكره على اغتصاب ، ولا مضطرب في غير أوطان .

وإذا لم يتيسر للشاعر التناسب في الصورة الأدبية والوحدة الفنية بين الألفاظ
فيها بحيث لا توافق الكلمة أختها ، بأن تبرز إحداها عن العشق والصبابة والأخرى
عن الحفاوة والفخر ، مما يهلهل الفسج ، ويضعف المناسك ، وعلى الشاعر حينئذ خوفاً
من الخلط والاضطراب أن يترك العمل الأدبي يوماً أو لولة ، حتى يستطيع أن
يحكم النسيج ، ويضع كلا في مكانه للناسب ، فتقع الكلمة مع أختها ، لامع الفرية
عنها وبذلك يتم التلاؤم بين أجزاء الصورة ، ودور الصياغة المنثورة ، وتحقق
الوحدة الفنية فيها .

وليسها بشر بن المعتم تناسبا بين الكلمات ، وتوافقا في القوافي ، حين
تأخذ الكلمة موطنها ، وتتلاوم القافية مع أخواتها ، فيتحقق من عناصر الصورة
دلالة الألفاظ في مدلولها وبموسيقاها على غرض الشاعر ، وقد أخذ اللفظ والقافية
مكانهما من النظم أو البيت وليسها التناد اليوم الوحدة الفنية أو المضوية ،
عما يدل على التقاسب بين الكلمات في التركيب ، والتلاؤم بين الأجزاء في
التصوير .

وبتحدث أوسع عن الدخامة الرابعة للصورة الأدبية ، أو عن النظم والتأليف

بين السكلم وهي تلاؤم الصورة أو التركيب ، مع المقام والفرض الذى يهدف إليه
الشاعر فيقول :

« وينبغى للمتكلم أن يعرف أقدار المعانى، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين،
وبين أقدار الحالات ، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ، ولكل حالة من
ذلك مقاما ، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعانى ، ويقسم أقدار المعانى على
أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات . فإن كان الخطيب
متكلما ، لم يقجب ألفاظ المتكلمين ، كما أنه إن عبر عن شيء من صفاة الكلام
واضفا أو مجيبا أو سائلا ، كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين ، إذ كانوا
لتلك العبارات أفهم ، وإلى تلك الألفاظ أسيل ، وإليها أحسم ، وبها أشرف » .

وعالم البلاغة عندما يسمع حديث بشر يحكم عليه هنا بأنه لا يصلح إلا لمطابقة
الكلام لمتضى الحال ، لارتباطه القوى بالبلاغة ، ولا يمت للصورة الأدبية إلا
بأدنى ملاسة . والحق أن كلام بشر السابق وما قبله لا يستطيع أحد ألا يلحقه
بالم البلاغة فحديثه وثيق الصلة بها ، وينبغى أن يدخل فى باب الصورة الأدبية ،
لأن الفرض من التصوير هو التأثير فى النفس بحيث يسيطر على العقل والمشاعر ،
وهذا التأثير للصورة لا يتم ولا يقوى إلا إذا اتفقت مع الحالة التى تدبر عنها ، فى
المقام الذى يبرزه الشاعر المصور مثل قول ابن الرومى فى « للتقيل البارد » .

يا أبا القاسم الذى ليس يدرى أراضا كيانه أم حديد

أنت عندى كما بترك فى الصيف تقيل يعلوه برد شديد

وأجزاء الصورة هنا تبرز معالم الثقل فى شخص أى القاسم ، فهو تفعل النفس
هديم الحركة فاقد الإنسانية ، ميت الشعور ، بارد العاطفة ، كالأراضا أو الحديد

الذين لا ينفع الناس بكل منهما، إلا إذا انصهر في النار واتخذ أشكالا وجسوما
تصلح للاستعمال والانتفاع .

فأبو القاسم بارد كهذين المدينين ، الذين يظهر فيهما تأثير البرودة واضحا
وبسرعة ، فهما جيدا للتوصيل ، كما يقول علماء الطبيعة حديثا ، بخلاف الخشب
فهو رديء للتوصيل والسكى يبلغ ابن الرمي الغاية في الصورة ، ويمتصها القدرة
على التأثير ، أضاف إلى البرودة السابقة برودة أشد وأقوى ، وهي برودة
الماء التي ترتفع فيه الدرجة لسيلانه وليرتفعه ، ثم يرتفع بها إلى معدن غير عادي ،
وهو ما بعد الصفر ، فهو صور الماء في بئر تحت الأرض ، بعيداً عن حرارة الشمس ،
وفي ظل دائم ، ثم أخيراً يكسبه بطبقة من الجليد والبرد .

وقد اختار الألفاظ في الفظم التي تناسب مع أبي القاسم ، واستقطب الأجزاء
في الصورة التي تتلاءم مع حالة التنقل البارد من الرصاص والحديد وماء البئر في
الصيف ، والتنقل والبرد الشديد كل ذلك ليؤدى الشاعر الغرض الذي من أجله
كانت الصورة ويقال مع مقام الهجاء للعفيف ، الذي أراد الشاعر ، فقد رمى أبا
القاسم في صورته بثقل النفس ، وجمود العاطفة وتجريده من الإنسانية وموت الشعور
فيه ، مما يتناسب مع مقام الإقذاع والتفكيك به .

وهذا هو نهاية ما يتطلبه بشر بن المتمر من التركيب والتصوير ، وما اهتم العلماء
بالبلاغة إلا ليهنأوا بالكلام والصور مبلغ التأثير والإقذاع ، ولعل هذه تشبهة
هي التي وقفت دون الفقاد عن فهم ما يقصده بشر من صحافته المشهورة من العناية
بالنظم ، وإيضاح معالم التأليف والصور ، حتى تسكون جذيرة بوصفه إياها بالبلاغة
وقوة التأثير في النفس ، وإن كانت هذه إشارات خاطئة منه في مفهوم النظم
والتصوير ، إلا أنها نبهت من بعده ، فأخذ ينميتها وعمقها ، ليبلغ بها الغاية في
الدقة والسكال وقوة التأثير والإمتاع .

موقف الجاحظ من الصورة الأدبية :

بعد أن نشط التدوين ، وراجت الكتابة ، وتساقت الأفلام ، أصبح من السهل أن نقف على آراء النقاد في الصورة والشكل ، وكان أول من أثار هذه القضية هو أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ^(١) ، وبمها كمنظريه نقدية ، وظاهرة أدبية ، وقضى فيها بما يراه لائقاً بالأدب والشعر ، وما عده مفاطاً للحسن والجلودة ، ومرتقى للسبق والفضل والنفوق .

ووضح موقفه منها ، حينما انتهى إلى سمة أن أبا عمرو الشيباني استحسن بيتين من الشعر لمناها ، مع سوء المباراة التي تصورهما ، فقال الجاحظ وهو يهجم عليه : « ذهب الشبيخ إلى استحسان المعنى ، والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها المعجم والعربي ، والهدوى والقروى ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخفيف اللفظ ، وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفي صحة الطمع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صياغة ، وضرب من التصوير^(٢) .

فهو يرى أن للمعاني ممتدة واسعة ، بعكس الألفاظ ، فإنها محصورة محدودة ، يقول : « للمعاني مبسوطة إلى غير غاية ، وممتدة إلى غير نهاية^(٣) » .

ويبين أن البلاغة والجمال ، إنما يرجعان إلى اللفظ ، لأن المعنى الشريف قد يؤدي باللفظ الرديء . يقول : « ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرائعة ، والأشعار الرائقة ، ماعمت لإفهام المعاني فقط ، لأن الرديء من اللفظ ، يقوم مقام الجيد منها في الإفهام^(٤) » .

(١) هو أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني المتوفى سنة ٢٥٥ هـ .

(٢) الحيوان : الجاحظ ج ٣ ص ٤٠ تحقيق عبد السلام هارون .

(٣) البيان والتبيين ج ١ ص ٤٣ تحقيق محب الدين الخطيب .

(٤) للرجع السابق ص ٢٥٣ .

والجاحظ في اتجاهه يفصل بين اللفظ والمعنى « وينظر إلى اللفظة والجملة^(١) » ، وهذا حديث المضمون والشكل ، والمحتوى والصورة ، وأن المعنى قد يكون واحداً ، ولكنه يمرض في صور متعددة ، وصياغات مختلفة ، لأن الشأن في الصياغة ، والشعر ضرب من التصوير ، ونطاق الصياغة والتصوير ضيق صعب ، لا يليقان إلا لمن وهب القدرة والموهبة ، بخلاف المعنى فهو ممتد ميسور ، يقع للخبى والذكى .
ويتصد الجاحظ بالصورة في حديثه الأسلوب والصياغة ، وإحكام النسيج في العبارات وتخير الألفاظ والأوزان ، لأن الحديث عنده ينبع من الهجوم على أبي عمرو الشيباني نصير المعنى ، ونعى عليه اتجاهه ، وأقر بأن اللفظ هو مقياس الجمال وحده .

وبذا رأى رده كثير ممن أتى بعده من أنصار اللفظ ، الذين انتصروا له وأيدوا الصورة ، بينما كان هناك من اهتم بالمعنى بجوار اللفظ ، وانتصر لكل على حدة ، حتى جاء بعد ذلك من انتصر لها بما بدعوة النظم ، ورأى أن الصورة إنما تسكون في النظم ، لا في اللفظ المفرد ، ولا في المعنى المفرد

موقف ابن قتيبة من الصورة الأدبية :

كان ابن قتيبة من أنصار المعنى الذى شاعره ، ولم يعتبروا اللفظ إلا بشرف معناه ، ولم يعرفوا الشكل إلا بقيل منزاه ، فلا قيمة للصورة عندهم إلا بشرف مضمونها ، ولسكنهم تفاوتوا في النظرة إلى درجة الجودة في اللفظ والمعنى ، فمنهم من سوى بينهما في الشرف والجودة ، ومنهم من رجح المعنى على اللفظ .

(١) أبو عثمان الجاحظ: د. عبدالنعم خلفا جى ص ٢٢٩ - طبعة أولى - للطبعة المحمدية بالقاهرة .

ويرى ابن قتيبة^(١) أن القصيد يملو ويهبط، ويسدو ويقبح حسب قيمة اللفظ والمعنى فيه، وسلكه رجح جانب المعنى في الشعر على جانب اللفظ حينما قسمه على أربعة أضرب :

أولاً : ضرب حسن لفظه وجاد معناه .

ثانياً : ضرب حسن لفظه وحلا، فإذا نقشته لم تجد هناك فائدة في المعنى .

ثالثاً : ضرب جاد معناه ، وقصرت ألفاظه عنه .

رابعاً : ضرب تأخر معناه ، وتأخر لفظه^(٢) .

ويظهر ترجيحه للمعنى حينما ينقد أبيات كثير المشهورة التي يقول فيها :

والأقضيما من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حذب الهاري رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق الطي الأباطح

فهى عنده خالية من كل معنى مفيد ، على أنه يجب بمثل قول أبي ذؤيب :

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترد إلى قليل تنقع

وذلك لتضمنه معنى أخلاقياً^(٣) ، ومن هنا يظهر « فساد رأيه في الملاقة بين

اللفظ والمعنى^(٤) » . وهذا الاتجاه يوضح عدم اعتداده بالصورة الأدبية إلا إذا صور

الشاعر بها معنى لطيفاً ومعزى شريفاً ، أما التي تحمل معنى وسطاً أو ساقطاً - وإن

اكتملت عناصرها وتلاءمت أجزاءها - فلا تعد صورة عنده ، ولا يقيم لها وزناً

كأبيات كثير السابقة ؛ لأن الأساس عنده في الشعر هو شرف المضمون .

(١) هو عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري المتوفى سنة ٢٧٦ هـ .

(٢) الشعر والشعراء : ص ٧ وما يليها .

(٣) الشعر والشعراء : ابن قتيبة ص ١٠ ، ١١ .

(٤) دراسات في النقد الأدبي : د . محمد عبد النعم خفاجي ص ١٣٠ .

ابن طباطبا والصورة الأدبية :

ويؤيد ابن طباطبا^(١) ما جاء به بشر بن المعتمر في صحيفته المشهورة فيقول :
« إذا أراد الشاعر بناء قصيدة ، فحضر المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره
نقرا أو أعد له ما يليه إياه ، من الألفاظ التي تطابقه ، والتوافي التي توافقه ،
والوزن الذي سلس له القول عليه ، فإذا اتفق له بيت ، يشاكل المعنى الذي يرومه ،
ابتدأ وعمل فكره في شغل القوافي ، بما تقتضيه من المعاني ، على غير تفسيق للشعر ،
وترتيب فنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت ، يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه
وبين من قبله فإذا أكلت له المعاني وكثرت الأبيات ، وفق بينها بأبيات تكون
نظاما لها ، وسلسكا جاءها لما تشقت منها ، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ، ونتيجته
فسكرته ، فيستقصى انتقاده ، ويرم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظه مستكرهة ،
لفظة سهلة نقية ، وإذا اتفق له قافية قد شغلها في معنى من المعاني ، وانفق له معنى
آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني ، منها في المعنى
الأول ، نقلها إلى المعنى المختار ، الذي هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت ، أو
نقض بضمه ، وطاب لمعناه قافية تشاكله ، ويكون كالانساج الحاذق ، الذي يفوف
وشيه بأحسن التفويف ويسديه . . . ولا يهمل شيئا منه فوشيفه ، وكالنفشاش
الدقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبيغ منها ، حتى
يتضاعف حسنه في العيان ، وكناظم الجواهر ، الذي يؤلف بين النفيس منها ،
والنمين الرابق ولا يشين عقوده ، بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها ونفسيتمها ،
وكذلك الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي والفصيح ،
لم يخلط به الحضري المولد ، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخوانها^(٢) »

(١) هو محمد بن أحمد بن طباطبا المتوفى سنة ٣٢٢ هـ .

(٢) عيار الشعر : ابن طباطبا ص ٢٣ في القاهرة ١٩٥٦ م .

وهذا هو العمل الفني في القصيدة الشعرية وهو ممتزج بالصورة الأدبية امتزاجاً كاملاً في العملية الشعرية ، عندما ينقل الشاعر موضوع ما وبعانيه ، فيمدد إلى نظامه في قصيدة ، ويحضر المعاني ، ويبشّر بها في صراع داخلي ، يعمل فيه العقل والوجدان والشاعر ، فإذا استعوى لديه الشكل في ألفاظ تغلام معها ، ثم اختارها القالب الموسيقي الذي يناسب منها قافية ووزناً ، شد جزئيات القالب بألفاظ وصور على هذا النمط ، حتى يستقيم البيت من الشعر ، وهكذا بقية الأبيات يختار لكل معنى في أبيات القصيدة صورة أدبية ، تتفق معه دلالة وإيقاعاً ، فإذا فرغ من القصيدة ، هاوفا مرة ومرة ، فإذا وجد هناك ثغرات ، لأمها في المعاودة والمراجعة ، فيصل ما انقطع بين المعاني بمعنى مناسب ، أو ما نفر بين الصور (الأبيات) بصورة تعالّف مع أخواتها ، وكذلك الأمر في لفظة شاردة أو قافية تلقى ، فيأخذ بيده هذه ، ويضع بالأخرى تلك .

والشاعر في تصويره وتأليفه كالساج الحاذق ، الذي يحكم نسجه ، ويصقل ثوبه وكالناقش الذي يختار في نقشه أحسن الألوان ، ويرتبها ويمزجها بالتقدير اللازم ، ويركز فيها حتى تخاب العيون ، وكناظم الجواهر ، الذي يؤلف بين حباته النفيسة ، لتأخذ كل حبة مكانها الأصغر فالصنهر ، فالسكبر فالأكبر ، وهكذا يصنع في نظم المقدم وتنسيقه ، والناقذ الكبير يبين :

أولاً : عملية التحضير للقصيدة بما فيها من إعداد المعنى الذي هو هنا أوسع نطاقاً من الفكرة والفرض والتجربة الشعرية ، يدل عليه قوله « إذا أراد للشاعر بناء قصيدة ، فعرض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه » .

ثانياً : المعاني المجردة إنما تكون في الذهن « في فكر الشاعر نقراً » .

ثالثاً : أن الشاعر وهو يعانى التجربة ، يشكل أثناء ذلك من المعاني صوراً

شعرية مقنطرة « ويمد لها ما يلبسها إياه من الألفاظ التي تطابقه » .

رابعا : أن العقل والفكر يتدخل في النهاية ، ليؤلف بين الصور ، التي تكون بيتا يعفق مع المعنى « فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى ، ابتداء وأعمل فسكرة نى شغل القوافي ، بما تقتضيه من المعاني . . . إلخ » .

خامسا : أنه يربط بين اللفظ بإيقاعه ودلالته وبين المعنى ، ويشير بذلك إلى قضية النظم وبه تتحقق الصورة الشعرية . « وأعد له له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي سلس له القول عليه » .

سادسا : أن التجربة للشعرية في الذهن ، التي تجسمها الصورة في الخارج ، غامضة ومزلفة للشاعر ، فيحتاج إلى معاودة الصور مرات ، ليسترد ما ند من الصور أو ما خفي منها ، ويبرزها في مكان تناسب فيه مع أخواتها في الخارج . « فإذا أكلت له المعاني ، وكثرت الأبيات ، وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها . . . إلى قوله وطلب لمعناه قافية تشاكله » .

سابعا : والفقرة السابقة تؤكد التلاحم بين الصور والأبيات ، فتشيع بيتها الوحدة ، ويسرى فيها الترايط ، وابن طباطبا يشير إلى الوحدة في الصورة الأدبية في موطن آخر فيقول : « بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها وآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجـزالة ألفاظ ، ودقة معان ، وصواب تأليف . . . حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا ، لانفاقض في معانيها ، ولا وهي في مبانيها ولا تكلف في نسجها^(١) » . وهذه هي الوحدة للوضوئية بأدق معناها كما يراها النقاد المعاصرون فهو يرى أن تكون الألفاظ في الصورة ، والصور في البيت ، والبيت في القصيدة ، كلمة واحدة في تلاؤم النسج والحسن والفصاحة والجزلة وصواب التأليف ، حتى لا يحدث ضعف في مبنى الصورة ، ولا فقر في معناها ، ولا تكلف في نسجها .

(١) عيار الشعر : ابن طباطبا ص ١٢٦ ، ١٢٧ ط القاهرة ١٩٥٦ .

ويؤكد هذه الوحدة في موطن آخر فيقول : -

« وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته . . . فلا يباهد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشويشيتها ، ويتفقد مصراع كل يشاكل من قبله (١) » .

على الشاعر أن يتأمل نظمه وتأليفه فيعجنب الحشو فيه ، ولا يفصل بين الأخوات من الكلام بأجنبي ، ويضع المصراع مقلماً مع قرينه .

ومن الخطأ أن نذهب كما ذهب بعض الدارسين إلى أن ابن طباطبا لا يهتم بالوحدة العامة في القصيدة أو في الصورة السكامية ، وإنما يهتم بالوحدة في البيت الواحد ، أو في الصورة الجزئية كما يقول د . غنيمي هلال (٢) ، لأن ابن طباطبا ناقداً للجميل قد حدد الوحدة الموضوعية تحديداً كاملاً .

والذي أعنيه ويتصل بالبحث ، هو موقف ابن طباطبا من الصورة الأدبية في الشعر ومدى إدراكه لها وكيف عالجها ، ولا يضر هنا كثيراً أنه عالجها في صورها الجزئية أو في البيت الواحد أو أنها ترتبط بالنظم والتأليف ، أو كانت رافداً قويا من روافد النضوج في النظم والصورة الأدبية كما عهد الإمام عبدالقاهر الجرجاني بعد ذلك .

ثامناً : الذي يدل على أنه اهتم بالصياغة والتأليف وسلامة النظم ، أنه جعل الشاعر كالنسيج الخادق والفتاش الماهر ، وناظم الجواهر الدقيق ، هنا يربط ابن طباطبا بين التصوير الأدبي ، وبين فنون التصوير الأخرى المحسوسة من نسج ونقش وصوغ ليوضح أن هذه الصناعات من تلك ، إذن فالصورة الأدبية عنده

(١) المرجع السابق ص ١٢٤ .

(٢) القمد الأدبي الحديث : د . محمد غنيمي هلال ص ٢١٦ .

كالنسيج والنفث والصوغ ، وبهذا المفهوم وتلك الموازنة تأثر عبد القاهر فيما بعد .
« ويكون كالنسيج . . . إلى قوله وكذلك الشاعر » .

تاسعا : العلاؤم الشديد بين اللفظة واللفظة في الجزالة والدقة ، وفي غرابة اللفظ
وبداوته وفي الحضرية المولدة يقول : « إذا أسس شعره على أن يأتي نيه بالكلام
الهدوى - الفصيح ، لم يخلط به الحضري للسواد ، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها
أخوانها » وكذلك قوله : « في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا ، وفصاحة
وجزالة ألفاظ ، ودقة معان وصواب تأليف » .

قدامة بن جعفر والصورة الأدبية :

ومن أشار إلى الصورة الأدبية قدامة بن جعفر الذي اعترف بها عقمرا من
عناصر الشعر ، وربطها بغيرها من العناصر الأخرى ، فهو يرى « أن المعاني كلمات
معرضة للشاعر وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر ، من غير أن يحظر عليه معنى يروم
الكلام فيه ، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية ، والشعر فيها كالصورة ،
كما يوجد في كل صناعة ، من أنه لا يهد فيها من شيء موضوع يقل تأثير الصورة
منها ، مثل الخشب للتجارة ، والفضة للصياغة^(١) » .

وكلام قدامة أدخل في باب التصوير من رأى الجاحظ فيه ، فقد جعل للشعر
مادة وهي المعاني ، وصورة وهي الصناعة اللفظية ، والتجويد في الصياغة ، يقول :
« وعلى الشاعر إذا شرع في أى معنى كان من الرمة أو انضمة . . . وغير
ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى
الغاية المطلوبة^(٢) » .

(١) نقد الشعر : قدامة بن جعفر ص ١٣ التوفى سنة ٣٣٧ .

(٢) المرجع السابق .

ويضيف قدامة عنصرا جديدا في بيان مفهوم الصورة الشعرية ، حيث يشبه صناعة الشعر بغيره من سائر الصناعات كالنجارة للخشب ، والصياغة للفضة ، فالجميع يعتمد على مادة وشكل ، فالفضة مثلا يتخذ منها أشكالا مختلفة ، وكل شكل يسمى صورة كالتاتم مثلا ، وكذلك الأمر في الشعر لأنه كسائر الصناعات يقول ابن سلام الجحى عن الشعر : « صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات^(١) » .

ويبين أيضا فضل الصورة في العمل الأدبي ، إذ بها تقاس قدرة الشاعر ومهارته في صناعة الشعر ، فالقطعة من الخشب أو الفضة في ذاتها لا تفضل قطعة أخرى إلا بالصورة التي ظهرت فيها ، وقد يتناولها الصانع في صورتين ، فتظهر إحداها ذميمة ، والأخرى جميلة ، مع أن المادة من الخشب أو الفضة واحدة فيها . وكذلك الشعر عند ابن جعفر ، قد يتناول الشاعر موضوعا واحدا ، يصوره تصويرا حسنا في مواطن ، ويعرض إياه في معرض قبيح في موطن آخر ، ويدل هذا - مع أمعاد المادة - على قدرة الشاعر ونبوغه ، التي ترجع إلى التصوير . يقول في ذلك :

« إن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كاهنتين ، بأن يصف شيئا وصفا حسنا ، ثم يذمه بعد ذلك ذمما حسنا ينأ غير منسكح عليه ، ولا معيب من فعله ، إذا أحسن المدح والذم ، بل ذلك يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها^(٢) » .

وفي مكان آخر ينتصر لفظ الصورة ، ويقدمها على المعنى والمادة ، فيرى أن

(١) طبقات الشعراء : ابن سلام الجحى المتوفى عام ٣٣٢ هـ ص ٣ .

(٢) نقد الشعر : قدامة بن جعفر ص ١٣ ، ١٤ .

معيار الجمال يرجع إلى الشكل أكثر مما يرجع إلى المعنى ، مما لا يستغنى عنه شاعر ولا خطيب ويذكر الخصائص التي تتصل به وتفنى عليه ، وهي : وسيقى الصورة التي ترجع إلى الشكل لا إلى المعنى كالترصيع والسجع واعتدال الوزن وغيرها مما يتصل بالشكل ويرجع إلى بفتائه بقول :

« وأحسن البلاغة الترصيع والسجع ، وانساق البناء ، واعتدال الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ ، وعكس ما نظم من بقاء وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة ، وإيرادها موفورة بالتمام ، وتصحيح المقابلة بمان مقابلة ، وصحة التقسيم بانغاق النظم وتلخيص الأوصاف بنفى الخلاف ، والمبالغة في الرصف بتكرير الوصف ، وتكافؤ المعاني في المقابلة والعوازي ، وإرداف اللواحق ، وتمثيل المعاني . . . فهذه المعاني مما يحتاج إليه في بلاغة المنطق ، ولا يستغنى عن معرفتها شاعر ولا خطيب (١) » .
والحديث هنا حديث الألفاظ والصيغة ، والإيقاع والوزن وغيرها مما تعتمد عليه الصورة الأدبية من ترصيع وسجع ، وتلاؤم وزن ، وطباق واستعارة ، وتقسيم ومقابلة وتكافؤ ومبالغة في الوصف . وتواز وكفاية ، وغير ذلك مما يتصل بالشكل واللفظ اتصالا مباشرا لا بالمادة والمعنى .

ومن هذا نعلم أن قدامة قد اعترف بالصورة الأدبية وعرف لها مكانها في العمل الأدبي ولم يحدد العناصر الأخرى المكونة مع الصورة للعمل الأدبي » .

ابن بشر الأمدى والصورة الأدبية :

والأمدى (٢) في تحديده للنظم ، والاهتمام به ، وعفايته بالصورة الجزئية كما صرحه القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ، ويتفق معه في جميع الوجوه التي ستأتي ولكن

(١) جواهر الألفاظ : قدامة بن جعفر ص ٣ : ٨ ط القاهرة (١٣٥٠ هـ - ١٩٣٢ م) .

(٢) هو الحسن بن بشر الأمدى المتوفى سنة ٣٩٠ هـ .

معالم الصورة عنده زادت وضوحاً أكثر من القاضى ، كما سيظهر من خلال اهتمامه باللفظ والمعنى « أى الذظم » والصورة التى تقوم عليهما ، وسنمعرض اتجاهه على النحو التالى :

أولاً : رجح الأمدى البحترى على أبى تمام فى شعره ، وذكر أدلة قوية تؤيد اتجاهه حيث فرق فيها بين العلم والشعر ، فلكل منهما طابعه وخصائصه فالشعر عنده غير العلم ، والعلم حكمة وفلسفة ، والشاعر مصور ، وليس حكيماً أو فيلسوفاً ، والصورة الأدبية تكون من اللفظ والمعنى ، فى حسن تأن ، وقرب مأخذ ، واختيار المرضع المناسب لكل لفظ ، الذى يطابق للمعنى فى الاستعمال المعتاد ، من غير كلفة ولا صنعة ، مع اللياقة فى الاستعارة والتخييل المعنى ، حتى لا يقع بينهما تنافر ، وبذلك يكتسى الذظم رونقاً وبهاء ، وهذا هو الأصل فى بلاغة الصورة ، من إصابة المعنى بألفاظ سهلة بعيدة عن التكلف ، لا تزيد عن الفرض ، فإن اتفق للذظم معنى لطيف ، زاد من رونقه ، وإلا - فالصورة غنمية فى نفسها ودلالاتها يقول وليس الشعر عند أهل العلم به ، إلا حسن التأنى ، وقرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ فى مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل فى مثله وأن تكون الاستعارات والتخييلات لائقة بما استعيرت له ، وغير متفاوتة لمعناه ، فإن الكلام لا يكتسى بالبهاء والرونق ، إلا إذا كان بهذا الوصف ، وتلك طريقة البحترى . . . والبلاغة إنما هى إصابة المعنى ، وإدراك الفرض ، بألفاظ سهلة عذبة ، مستمدة سليمة من التكلف لا تبلغ المذر الزائد على قدر الحاجة . . . فإن اتفق مع هذا معنى لطيف ، أو حكمة غريبة ، أو أدب حسن ، فذلك زائد فى بهاء الكلام ، وإن لم يتفق ، فقد قام الكلام بنفسه واستغنى عما سواه . . . قالوا :

وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة ، وكانت عبارته مقصورة عنها ، ولسانه غير مدرك لما يعتمد دقيق المعاني من فلسفة اليونان ، وحكمة الهنود ، أو أدب الفرس ، ويكرن أكثر مما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسيج مضطرب ، قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة ، ومعان لطيفة حسنة ، فإن شئت دعوناك حكهما ، أو سميناك فيلسوفاً ، ولكن لا نسميك شاعراً ، ولا ندعوك بليفاً»^(١) .

ويلتقي الآمدى مع القاضى فى النص السابق ، فى أن جلال الصورة وجمالها لا يرتبط بفخامة اللفظ ، ومهارة الصنعة ، وكثرة ألوان البهتان والبديع .

ثانياً :

يدرك الآمدى الجمال فى اللغة ، وسحره فى الصورة ، فيجعل اللغة غاية فى ذاتها ولو مجردة عن حكمة أو فلسفة ، نهى كقابلة فى ذاتها بالروعة والجمال ، لأن الفرض منها إصابة المعنى ، وإدراك الهدف ، لا أن يحمل الشاعر لفته ما لا تطيق ، وهو متأثر فى هذا بقول الباحثى :

والشعر لمح تتكفى إشارته وليس بالهذر طولت خطبه
يقول الآمدى : « وإن اتفق له معنى لطيف ، زاد فى بهاء الكلام ، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه واستغنى عما سواه »^(٢) .

ويرى د مقدور أن الآمدى اهتدى بهذا إلى أن اللغة ليست وسيلة ، ولكنها غاية لأنها تتضمن عناصر التصوير والموسيقى : « ويكسون من حسن الذوق ، وسلامة الحس بحيث يقسم القصب الدقيق بين اللغة كوسيلة ، واللغة كغاية فى

(١) الوازنة : للآمدى ص ١٧٣ وما بعدها .

(٢) المرجع السابق : الآمدى .

الأدب فلا يسرف في اعتبارها وسيلة ، لأنه يحرم نفسه بذلك من عناصر هامة في
القائير ، عناصر التصوير ، وعناصر الموسيقى» (١) .

« الجلال الحق في حسن التأليف ، وبراعة اللفظ ، ومهما يرتفع المعنى حتى
يبدو غريباً ، وذلك مثل شعر البحترى ، الذى هو عكس أبى تمام في شعره يقول :
« ويبغى أن تعلم أن سوء التأليف ، وردى اللفظ ، يذهب طلاوة المعنى الدقيق
ويقسده ويعمية ، حتى يحتاج مستمعهم إلى تأمل ، وهذا مذهب أبى تمام في معظم
شعره ، وحسن التأليف وبراعة اللفظ ، يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً
حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن ، وزيادة لم تمهد ، وذلك مذهب البحترى ،
ولذلك قال الناس لشعره ديباجة ، ولم يقولوا ذلك في شعر أبى تمام » (٢) .

رابعاً :

ويرجع من جانب التصوير إلى الشعر ، ويفضله على المعنى اللطيف ، فلا جعل
لصياغة الرديئة ، وإن تضمنت معنى نادراً ، أو مغزى لطيفاً ، بل لابد أن يكون
المعنى اللطيف نتاج الصورة نفسها ، جاء من غير تصدأبتداء ، وعلى ذلك فالشعر
لشعر لا لعلم ، وللعلم مجال آخر .

ويشبه الأمدى المعنى اللطيف في نسج ردى ، بالطراز الجيد على الثوب المتمتك ،
أو كراثة الطيب على وجه جارية قبيح . يقول :

« وإذا كان لطيف المعانى في غير غرابة ، ولا سبك جيد ، ولا لفظ حسن ،
كان مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق ، أو نفت المبير على خد الجارية القبيحة
الوجه » ، ويقول : « فقيمة التأليف في الشعر وكل صناعة هي أقوى دعائمها ، بعد

(١) النقد للنهجي عند العرب : د . محمد مندور ص ١٢٠ .

(٢) الموازنة : الأمدى .

صحة المعنى ، وكلما كان أصح تاليفاً كان أفوم بذلك الصفاة مما اضطرب
تأليفه .

ويؤكد النص الأخير عداية التامة بالتأليف والفظم ، كالشأن فى كل صفاة
تتألف من مادة وصورة ، فقيمة التأليف له المنزلة الأولى مادام المعنى صحيحا ،
وأما اضطراب التأليف فلا مدخل له فى الشعر ، كالشأن فى سوء التشكيل لمادة
من المواد المدنية وغيرها .

خامساً :

ويكاد الأمدى يبلغ الناية فى توضيح الصورة التى فضل بها البحترى أستاده
أبا تمام وهو يتحدث فى باب العلاقة بين اللفظ والمعنى ، فقد فسر التأليف وهو
الفظم فى الصورة ، حينما عقد موازنة بين صفاة الشعر وبين غيرها من الأشياء
فى سائر الصفاعات الأخرى ، فهبنى الشعر الجيد الحكم وكذا الصفاعات الأخرى ،
على دعائم أربع :

أولاً : جودة الآفة .

ثانياً : إصافة الفرض .

ثالثاً : صحة التأليف .

رابعاً : بلوغ الناية فى التأليف بدون تفهان ولا زيادة .

وكذلك الأمر فى كل محدث مصفوع فى الخلق والإيجاد ، محتاج إلى أربعة

أشياء :

أولاً : علة هيولانية رعى الأصل .

ثانياً : علة تصويرية .

ثالثا : علة فاعلة .

رابعا : علة تمامية^(١) .

وعلى هذا تقابل الآلة الأصل (المهيولانية) ، وإصابة النرض : وهو التأليف والفظم يساوى العلة الصورية ، وصحة التأليف : وهى استقامة الفكر الفاعلة من التأليف تساوى العلة الفاعلة . ووفاء الجودة وتام الصنعة : يقابل العلة التمامية والمقابلة الأخيرة هى التى أراد بها الأمدى البلاغة فى الصورة فى قوله السابق : « فالبلاغة : إنما هى -إصابة المعنى ، وإدراك النرض ، بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف ، لا تبالغ المذتر الزائد على قدر الحاجة . . الخ » .

يقول الأمدى فى الموازنة التى عقدها بين صناعة الشعر وغيره من الصناعات الأخرى « زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء : جودة الآلة وإصابة النرض المقصود ، وصحة التأليف ، والانتهاى إلى نهاية الصنعة ، من غير نقص فيها ، ولا زيادة عليها ، وهذه الخلال الأربع ليست فى الصناعات وحدها ، بل هى موجودة فى جميع الحيوان والنبات .

ذكرت الأوائل أن كل محدث مصنوع يحتاج إلى أربعة أشياء : علة هيولانية وهى الأصل وعلة صورية ، وعلة فاعلة ، وعلة تمامية .

وأما الهيولى فإنهم يعمون الطينة متى يبتدعها البارى تبارك وتعالى ، ويخترعها ليصورها يشاء تصويره من رجل أو فرس أو غيرها من الحيوان ، أو برة أو كرمة . . . من أنواع النبات . والعلة الفاعلة : هى تأليف البارى جل جلاله لتلك الصورة ، والعلة التمامية هى أن ينمىها تعالى ذكره ، ويفرغ من تصويرها

(١) يرى الدكتور محمد مندور أن الأمدى ذكر العلة التمامية بدل النائية ، ليستقيم له المعنى فى الشعر ، وتفيد كمال الصنعة والجودة فيه ، لا النائية ، وقال الدكتور أن الأمدى لم يستطع فهم هذه العلة (النقذ النهجى عند العرب د . مندور ص ١٣٠) .

من غير انتقاص منها وكذلك الصانع المخلوق في مصنوعاته التي علمه الله عز وجل إياها ، لا تستقيم له وتوجد إلا بهذه الأربعة .

وهي آلة يستجهدا ويتخيرها مثل خشب النجار . . . وألفاظ الشاعر والخطيب وهي العلة الهيولانية ، التي قسموا ذكرها وجملواها الأصل ، ثم إصابة الفرض فيما يقصد الصانع صنفته ، وهي العلة الفاعلة ، ثم أن ينتهي الصانع إلى تمام صنفته من غير نقص منها ولا زيادة عليها وهي العلة التمامية ، فهذا قول جامع لكل الصناعات والمخلوقات ، فإن اتفق الآن لكل صانع بمد هذه الدعائم الأربع أن يحدث في صنفته معنى لطيفا مستغربا ، كما قلنا في الشعر من حيث لا يخرج عن الفرض فذلك زائد في حسن صنفته وجودتها ، وإلا فالصنعة قائمة بنفسها مستغنية عما سواها .

وهكذا يوضح الأمدى ، ما يعتمد عليه الشعر وغيره من سائر الصناعات والصور التي يسببها الشعر في التركيب والبناء ، وينص أيضا على الصورة الشعرية نصا واضحا ، ولا يكتفى بالنظم والتأليف والصيغة كالسابقين ، الذين اكتفوا بمجرد الذكر أو بإشارات مبهمه وهم يقصدون الصورة ، ولكنه قطع شوطا في توضيح الصورة وذكر معالمها لمرحلة نامية دافعة في أطوار مفهومها .

فانقرن الشعر عنده - كصناعة - بسائر الفنون والصناعات ، وتناول الصورة - باستقامة ذوقه ودقة فهمه ، وحددها بحدود يبنى مراعاتها في التصوير ، ومن أجل شيء منها اختلت هي كذلك ، وهذه الحدود هي :

١ - حسن التآني وقرب للأخذ في اللفظ والمعنى .

٢ - انتقاء الألفاظ ، واختيار الكلام الجهد الحسن .

- ٣ - وضع الألفاظ في مكانها ، وهذا ما يسمى حديثنا ، بالوحدة في الصورة والملاءمة بين أجزائها .
- ٤ - ألا يحمل اللفظ أكثر من معناه بالتكافؤ والتصنع ، وهو ما يسمى حديثنا بالخروج عن التصوير الدقيق الواقعي .
- ٥ - الترابط التام بين الصور الجزئية بعضها مع بعض ، وبينها وبين المعنى المقرر من غير تناقض « وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لا تفتق . . . إلخ » وكما سيأتي في بيت أبي تمام (ملطومة بالورد . . . إلخ » .
- ٦ - قوة العاطفة في الصورة لتعلق في القلوب وتداخل في النفس من غير تريث ، وهذه هي البلاغة في الصورة التي بقصدتها الأندلس من قوله : « والبلاغة إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مسقطة » .
- ٧ - الشعر غير العلم فالأول عماده العاطفة والشعور ، والثاني عماده العقل والفكر وهو نفسه الفرق بين الشاعر والعالم .
- ٨ - حسن التأليف ، وتنسيق النظم ، وتلاؤم الصياغة ، يكشف عن المعنى في وضوح وروعة ، وكذلك الأمر بالعكس فاضطراب النظم ونساق الصورة ، يعقد المعنى ، ويزداد به غموضاً .
- ٩ - العبرة في الشعر بالصورة ، لأنها هي التي تنقل ما في النفس ، من خواطر ومشاعر بصدق ودقة ، وتبرزه للغير ، فلو كانت رديئة التأليف ، مضطربة التنسيق ، ولو اشتملت على نادرة أو حكمة ؛ فإنها تسقط في الاستعمال وتقبح في مرأى العين وتضعف في تأثيرها على النفس . « كان مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق .
- ١٠ - الشعر صناعة وتصوير كسائر الحرف والصناعات ، والجميع تشكيل وتجسيد للمواد وتصوير لها .

سادساً :

وفي مجال التطبيق نفهمه الواعي للصورة نذكر شاهداً ومثلاً واحداً ، لبيان مدى إدراكه لمفهومها أربلا . وذوقه الأدبي في فهمه للصورة الشعرية نائها . فيقول في نقد صورة أبي تمام ، الفائل فيها :

بيضاء تسرى في الظلام فيسكنسى نوراً وتبدو في انضياء فيظلم
ملطومة بالورد أطلق طرفها في الخلق فهي مع المنون محكم

وقوله ملطومة بالخلد يريد حرة خدها ، فلو لم يقل مصفوعة بالقار ؟ يريد سواد شعرها ، ومخبوطة بالشحم يريد امتلاء جسمها ، ومضروبة بالقطران يريد بياضها . إن هذا لأحق ما يكون من اللفظ وأسخفه وأوسخه ، وقد جاء مثل هذا في كلام العرب ، ولكن بوجه حسن ، قال النابغة (متذوقة بدخيس اللحم) يريد أنها قذفت بالشحم ، أي كأنه رمى على جسمها رميا ، وإنما ذهب أبو تمام إلى قول أبي نواس : (وتلطم الورد بهذب) وهذه كانت تلطم في الحقيقة في مأثم ، على ميت بأنامل مخضوبة الأطراف ، فجعلها عنابا تلطم به وردا ، فأتى بالظرف كاه ، والحسن أجمه والتشبيه على حقيقته ، وجاء أبو تمام بالجهل على وجهه والحق بأنسه ، وانطأ بمينه ^(١) .

وفي نقده لصورة أبي تمام ، يتجلى فهمه للصورة الأدبية ، لأنه يكشف بذوقه الأدبي لرفيع عن وجه انطأ فيها ، وأن على الشاعر تجنب مثل هذه الأخطاء حتى تصح له الصورة ، وتسلم جودتها ، وأن اسكل لفظه معنى ، وكل فكرة تخضع لصورة تتناسب معها ، فلنقام في بيتي الشاعر مو مقام اللدح ، والمعنى الذي كسبه

(١) الموازنة : الأمدى ص ١٧٣

الصورة في الأبيات هو سحر جمال المرأة ، الذي يصمق المقيم كالموت . وعلى ذلك فلا محل في صورة للدح لظلم ، الذي يقاذى به الصمغ ، فهو يفسد التلازم فيها ويذهب انسجام أجزائها .

فالشاعر لم يضع الألفاظ في مواضعها ، ولم يورد المعنى باللفظ المتعاد فيه ووقع تداخرا في المعنى بين طرفي الاستمارة ، وغير ذلك مما سبق ذكره ، مما جعل الأمدى يتسكك بالشاعر ، ويرميه بالحق والجهل والخطأ ، كما هو واضح من النص السابق . ويرى أيضا أن التقليد الأهمى في الصورة ذهب بروقتها وصحتها ، ويطمس معالم الأصالة فيها ، وقد يجهل التقليد الغرض الذي كتمه الصورة .

فأبو تمام لم يستعمل الظم في مكانه المناسب في نظم الصورة ، مقلدا الغابنة الذي أحسن أداءه في التصوير ، حيث قال : (مقذوفة بدخيس الشحم) وهي على نصيب موفور من الجودة والحسن ، لأن القذف بالشحم معناه : أنه رمى على جسمها رميا وهو مصيب في حكمه ، هذا ، الذي يدل على سلامة ذوقه في فهم الصور ، وإصابته في الحكم عليها .

فصورة الغابنة بلغت غاية الجمال على عكس صورة أبي تمام ، فقد أحسن للشاعر الجاهل التعبير بالقذف لنزارة الشحم للتزايد في تناج كسرعة القذف والرمي واختصار لفظ « القذف » هنا لا بديل عنه ، لأن كثرة الشحم وغزارة ، كما هو مفهوم من لفظ « دخيس » ينقص من جمال المرأة ، ويودي برشاقتها ويودي للفتور في جسدها ، فلا يكون لها ردف وخاصة ، ولا ثدى ظاهر ، وتقاطع بارزة ، مما يزيد من جمال المرأة وفتنة جسدها ، وإن كان القطن عليها للشحم ، تستحق - لإهمالها نفسها - ألقاظ السباب والشتم ، وهو ما اختاره الغابنة في

صورته ، حيث قال : « مقذوفة » و « دخيس » أعلن أن ليس هذه صورة أروع من هذه الصورة ، وخاصة وقد وقعت لشاعر جاهل .

ولكن أبا تمام على الرغم من إيثاره في حضارة الدولة الإسلامية وفي عصورها الذهبية أساء التقليد والفهم مما لموطن الكلمة السابقة في صورته ، وقد نندبه الأمدى نقدا لا ذما .

وتعقب الناقد صورة أبي تمام ، ليكشف عن عيبها ، ويفضح عجزه فيها ، ويبين فهمه الخاطئ لصورة أبي نواس ، وهي : « وتلطم الورد بمقاب » فلم يفهم الفرق بين المقامين ، فقام صورة أبي نواس يقتضى هذا ، لأن المرأة التي صورها كانت في الحقيقة كذلك ، تلطم في مآثم خدها الأحمر بأصابعها المخضبة كالذهب . وصحيح أن أبا تمام أساء الفهم والتقليد لصورة أبي نواس ، التي تطابق وانع المرأة اللاطمة ، وهو ما ذهب إليه الأمدى .

ولكن الذى قصر فيه الناقد أن الفرض في صورة أبي نواس هو الحزن والبكاء ، ولا يتلطم معه ذكر الورد والعناب بموار اللطم فيها ، ولذلك ترى أن صورتي أبي تمام وأبي نواس دون صورة الغابفة بكثير .

وبهذا يكون الناقد قد حقق كثيرا في مفهوم الصورة الأدبية وفي إيضاح بعض معالمها لينتقل مرحلة هامة من مراحل نضوجها وتناميها في النقد القديم ، وذلك في جانبها النظرى والعملى التطبيقى .

القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني :

ويقفز القاضي^(١) خطوات إلى الأمام بالصورة الأدبية، فتزداد وضوحا وعمقا

وتشيع في مفهومها ألوان جديدة فوق ما سبق :

أولا : يرى أن ليس من الضروري في كل نظم أو تأليف أن يكون فيه تصوير أدبي ، يسهر النفوس بسحره ، ويهز الأعطاف بحمالة ، يقول في فصل « ما عيب على أبي الطيب من معانيه وألفاظه^(٢) » .

« وأنا أعسدل إلى ذكر ما رأيتك تفكر من معانيه وألفاظه ، وتوهب من مذاهبه وأغراضه ، ومحيل في ذلك الإنكار على حجة أو شبهة ، وتعتمد فيما تنهيه على بيعة أو تهمة ، إذ كان ما قدمت حكاية عنك ، وما عدته من مطاعنك ، وأثبتته من الأبيات التي استسقطتها وملت على هذا الرجل لأجلها ، من باب ما يمتحن بالطبع لا بانفسكرة » .

ثانيا : يوضح النظم الساقط الذي لا يرقى إلى مستوى التصوير الأدبي ، والجمل الفني : من التأليف الذي به جهامة تعافها النفس ، وكزازة تنفر منه ، ويصبح خاليا من بهاء رونقه وحلاوة مفطوره ، ودذوبة وقعه ، وجمال نثره ورشاقة عرضه ، متمسك المديحاة بمحمل الطلاوة ، أفسده التصنع ، وأخفى التعقيد معناه ، فالنظم الذي يكون بهذه الطريقة يصير قلنا متكلفا ، والصورة التي تنسم بهذه الصفات تكون متمسفة منحوتة ، لا حياة فيها ولا روح ، قد حشيت بالتزويق والتجنيس ، والترصيع والمطابقة ، والهديع والنموض واختلاف الترتيب واضطراب

(١) صاحب الوساطة بين المتنبي وخصومه المتوفى سنة ٣٩٢ هـ .

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه: للقاضي الجرجاني ص ٣١٠ وما بعدها - ط صبيح .

المنظّم ، وقد وصف مقدور ، هذا اللون الذي لا يستقيم من العظم عند القاضى بقوله : « ظاهر شكلى تخبط على سقيم وهو يصدر عن الهديع ^(١) » .

يقول القاضى فى بيان ذلك : « والقسم الذى لاحظ فيه للمحاجة ، ولا طريق له إلى المحاكمة ، وإنما أقصى ما عند طائبه ، وأكثر ما يمكن ممارضه أن يقول : فيه جهامة سلبته القبول ، وكزازة نفرت عنه النفوس ، وهو خال من بهاء الرونق وحلاوة المنظار وعذوبة المسمع ، ودماثة النثر ، ورشاقة العرض ، وقد حل التمسف على ديباحته واحتكم التعمل فى طلاوته ، وخالف التكلف بين أطرافه ، وظهرت فجاجة التصنع فى أعطائه ، واستهلك التقعيد معناه ، وقيد التنفوس مراده . . . ثم كان همه ونيتته أن يجد لفظا مزوقا ، قد حشى بجميسا وترصيفا وشحن مطابقة وبديما ، أو معنى غامضا . . . ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب واضطراب المنظّم وسوء العاليف ، وهلملة النسج ، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها ^(٢) » .

ثالثا : ويقرر القاضى الجزجاني من معالم الكمال فى الصورة ، أن تكون مهمة اللفظ فيها ليست للكشف عن المعنى فحسب ، بل لابد أن يصير حلوا رشيقا ، أحظى فى القلب ، وأوقع فى النفس ، « ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى » . ولكنه « أحلى وأرشد ، وأحظى وأوقع ^(٣) » . والكلام فيها لا يصور الفرض فقط ، ولكن ينبغى أن يكون ذا وقع قوى ، يشغف الأذان ويستولى على القلوب ، كما تشد مناظر الطبيعة الفانفة إليها النواظر ، فلا ترى غير الجمل فيها . يقول : « ولا الكلام إلا ما صور له الفرض » . إنما الكلام أصوات محلها ، من الأسماع محل النواظر من الأبصار ^(٤) » .

(١) النقد المنهجي عند العرب : د . محمد مندور ص ٢٨٥ .

(٢) الوساطة للقاضى الجزجاني ص ٣١٠ وما بعدها .

(٣) المرجع السابق . (٤) المرجع السابق .

وليس الحسن مقصوراً على البديع ، ولا الرونق لتصنيع نحبب واسكن لا بد
من التهذيب فيهما ، والتقفوف لهما ، والترشيع لمنطقهما يقول :

« ولا الحسن إلا ما أماده البديع ، ولا الرونق إلا ما أكساه التصنيع » واسكن
لا بد أن « نجد منه الحكم الوثوق ، والحزل القوى ، والمصنع المحكم ، وللناطق
الموشع ، قد هذب كل التهذيب ، وتقف ظاية التقفوف (١) » .

هذه هي الصورة الحققة عند القاضى ، وذلك هو النظم القوى الموحى ،
والقائيف الرائق الخلاب ، وبه يفرق بين الشعر المطبوع والمصنوع ، ثم يقول :
إن هذا الحسن فى النظم والجمال فى تصويره المعنى لانهاية له « ولو احتمل مقدار
هذه الرسالة استقصاه ، واتسع حجمها ، للاستيفاء له ، لا سترسلت فيه ولا شرفت
بك على مظهره (٢) » .

رابعاً : ليس من الضرورى فى كل نظم أن تكون ألفاظه رصيفة جبرلة ،
ولا أجزاء الصورة قوية فيضمة ، تشتمل على استقصاء ألوان البديع ، واستقطاب
جموع التصنيع لتشكل شروط الإحسان ، وتسوفى كل كمال ، ليس من اللازم
هذا كله فى الصورة الأدبية ، فقد ينسج الشاعر المصور ، والمعبرى البارح صورة
لا تسوفى أسباب السكالك السابقة ، فالفاظها سهلة التساؤل ، ألوقة الأخذ ،
لا تشتمل على حشد من الاستعارات ، وقد نجد فيها بديعاً ، أو انفاة فى الصنعة ،
ولسكن الشاعر يبثها سره ، وينفث فيها من شعره ، وييمث فيها الجلال الذى هو
أسمى من الجمال ، وهنا يمجز الإنسان عن إدراك كل أسبابه ، وإن أدرك البعض
فقد لا يعرف له سببا ، لا يستطيع أن يسوفى موارد البحر الحلال ، ولا يتمكن
من نفسه إلا شئ واحد ، وهو أثر الصورة فيها ، وعلوقها بقلبه كالنور الذى يبهز

(١) المرجع السابق ، (٢) المرجع السابق .

البصر . ويهدي البشر ، ولا يعرف الإنسان أسرارته وتركيبه ، مع وضوحه وشيوعه وألفته .

وما أشبه الصورتين السابقتين بصورة رجلين ، أحدهما اكتملت فيه الأعضاء وأرقت أجزاءها على النمام ، واتمت مقاطعه ، وأصبح كل عضو فيه على حدة غاية الجمال ، وثانيهما صورة رجل دون السابقة في كمال الأعضاء وتمام الأجزاء ولكنها في حسن موقع كل عضو منها واستجمام الأجزاء فيها ، قد تكون أقوى من الأولى وأحظى بالحلاوة ، ولا يدري للأخوذ بفتنتها لذلك سبباً ، ثم يشير أخيراً إلى صدق العاطفة في الصورة وقوتها حيث تلقى موقعها من القلب وتصرع إلى النفس ، وهو عنصر هام في نجاح الصورة الشعرية .

يقول القاضي الجرجاني :

« وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفي أوصاف الكمال وتقف بالتام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها ، في انتظام المعاني والبناء الخلقة وتناسب الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهي أحظى بالحلاوة ، وأدنى إلى التبول وأعلق بالنفس ، وأسرع بمجازة للقلب ، ثم لا تصل - وإن قاومت واعتبرت ونظرت وفكرت - لهذه اللذية سبباً ، ولما خصت به مقتضياً ، ولو قيل لك كيف صارت هذه الصورة ، وهي منصرفة عن الأولى في الإحكام والصفحة ، وفي الترتيب والصفحة ، وفيما يجتمع أوصاف الكمال ، وينتظم أسباب الاختيار أحلى وأرشق وأحظى وأوقع ، لأقت السائل مقام المعصية للتجفاف ، وردود رد المستبهم للجاهل ، وانكن أقصى ما في وسلك ، رغبة ما عندك ، أن تقسول موقعه في القلب اللطيف ، وهو باطن أليق . كذلك الكلام منثور ومنظوم ، ومجمل وفصل ، تجد منه المحكم الوثيق ، والجزل التوي والمصنع المحسك ،

والمطلق الموشع ، قد هذب كل التهذيب وثقف غاية التثقيف ، وجهد فيه الفكر ، وأتمب لأجله الخاطر ، حتى أضحي ببرائه عن العايب ، واحتجز بصحته عن المطاعن ، ثم تجدد أفؤادك عنه نبوة ، وترى بينه وبين ضميرك نجوة ^(١) .

ثم يضرب صورة للضدوع للثقل بالألقاظ ، والبدايع من البيان ، يشق ألوانها؟ ويضرب صورة أخرى ، لما هو دون ذلك في الاحتمام ، من لفظ سهل قريب للأخذ ، ونظم خال من الصنعة ، يكاد يخلو من البيان والبديع ، ومع ذلك لا نجد الصورة الأولى طريقها إلى القاب ، وتجد الثانية في سحر وبراعة ، وتترجم إليها النفس ، وتعتبرها من الغنوة والطرب ، مما يجعلها للثانية ، وتفترق الأولى وتضعف ، يقول القاضى : « وقد تنزل أبو تمام فقال :

دعنى وشرب الهوى بإشارب الكاسى فإنسى للسذى حسيته حامى
لا يوحشك ما استسجت من سقى فإن منزله من أحسن الناس
من قطع أوصاله ترصيل مهلكتى وصل الحسائله تقطيع أنفاسى
متى أعيش بتأمل الرجا ، إذا ما كان قطع رجاى فى يدى باسى

فلم يخل بيت منها ، من معنى بديع ، وصفة لطيفة ، طابق وجانس ، واستعمار فأحسن ، وهى ممدودة من المختار من غزله - وحق لها - فقد جمعت على قصرها نفوساً فى الحسن ، وأصنافاً من البديع ، ثم فيها من الإحكام واللتانة ، والقوة ما تراه ولكن ما أظنك ، تجلله من سورة الطرب ، وارتياح النفس ، ما تجده لقول بعض الأعراب :

أقول أصاحى والعيس تهوى بسا بين المنيقة فالضمار
تتمتع من شميم عرار نجد فا بعد العنية من عرار

(١) الوساطة للقاضى الجرجاني ص ٣٧ .

ألا حبذا نفحات نجد ورياء الروضة غب القطار
وعيشك إذ يحل القوم نجدا وأنت على زمانك غير زار
شهور بتضزين وما شعرفا بإنصاف لمن ولا سرار
فأما لولمن فخير ليل وأقصر ما يكون من النهار
فهو كما تراه بعيد عن الصدمة ، نارخ الأفاظ ، سهل للأخذ ، قريب
التناول (١) .

خاتمة :

وبهذا الفهم الواعي للصورة الأدبية يسبق القاضى الزمن ، ويفرق بين الجمال
والجلال فيها (٢) ، فالجمال موضوعى ، يستطيع للفتون بروعته أن يقف على
أسبابه ، ويحدد بعض عناصره ، ويدرك خصائصه فيها ، ويتعرف على مصادره في
انتقاء الألفاظ ، وسحر الكلمات ، وإحكام التراكيب ، وانسجام أجزاء النظم
ومناسبة الوزن والثافية للمعنى ، وسمو الخيال ، وروعة التشبيهات ، وحيوية
الاستعارات ، ووحى الكنايات ، إلى غير ذلك من زهرات الرياض المتفتحة ،
ولا يحتاج في التعرف عليه من الناقد إلا ذرقة المسقيم ، وإحساسه الصادق ،
ونفاذ البصيرة وحذق اللغة والإيمان بالفن الجميل .

وأما الجلال وهو فرق الجمال وغايته التي يسمونها إلى مرحلة الإعجاز ،
ولم يكن ذلك ولن يكون إلا في « القرآن الكريم » المفرد بالإعجاز ، وسمو
البيان .

(١) الوساطة : القاضى الجرجاني ص ٣٧ : ٣٩ ط صبيح .

(٢) يرى الدكتور محمد نائل أن القاضى الجرجاني سبق النقاد المحدثين في التفرقة
بين الجمال والحلاوة في كتابه اتجاهات وآراء في النقد الحديث ص ٣٣ مطبوعه العاصمة .

والجلال لا يعرف الدائد البصير كل رسالته ، وجميع مصادره ، وليس في طاقته القدرة على كشف دلائله ومعامله ، وإن انتهى إلى البعض فسيفزل حائرا إلى الأبد عن البعض الآخر ، وينتهي في حيرة إلى القول : بأن الجلال في الصورة الأدبية ، أو في نفسه ، أو فيهما معا ، وهنأيهجز العقل الذي يبرهن وبدل ، ويترك للإحساس والوجدان مملكته وسلطانه ، فالعقل لوضوحه وتحديد له مجاله وله غاية ونهاية غالبا ، أما الإحساس والشعور لنموحه ، فلا غاية له ولا نهاية ، فهو يدرك ما وراء الظاهر ، ويمس وحده بالجمال المطلق ، الذي هو في ذاته مصدر الجمال ، وهو ما يقصده القاضى بالجلال في قول الأعرابي السابق : « لا تلم - وإن قايست واعتبرت ونظرت ونسكرت بهذه المزية سببا ، ولما خصت به مقصويا . . . إلى قوله : وهو بالطبع ألحق »

سادسا :

ويقرض للصورة الأدبية في دفاعه عن المثنى حين يقول :
بليت بلى الأطلال إن لم أفن بها وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمه
ويرد القاضى اللب الذي وجهه العقاد إلى هذه الصورة ، حيث إن المشبه به وهو « وقوف الشحيح » الذي ضاع في الترب خاتمه ، لا يوفى بالفرض في المشبه لأن الاستمرار في الوقوف على أطلال الحبيب ، وترديد ذكريات الصباية والعشق ، فهذا يحتاج إلى وقت طويل يذهب فيه الحب عن الوجود ، بينما التخييل لحرصه وشراسته فهو يجسد البحث عن خاتمة ، ليحصل عليه بسرعة ولكن القاضى يصحح هذا الخطأ الذي ظنه العقاد عيبا ، في صورة المثنى السابقة فيقول :
« إن التشبيه والتنميط قد يقع تارة بالصورة والصفة ، وأخرى بالحال والطريقة فإذا كان الشاعر وهو يريد إطالة زقرقه قد قال : إنى أقف وقوف شحيح ضاع

خاتمه فإنه لم يرد التعسرية بين الوقوفين في القدر والزمان والصورة ، وإنما يريد :
لأقنن وقوفنا زائداً على القدر المعتاد ، خارجاً عن حد الاعتدال ، كما أن وقوف
الشحيح يزيد على ما يعرف في أمثاله ، وما جرت به العادة في أضرابه ،^(١)
والقاضي يرى أن الصورة لا عيب فيها ، لأن الشاعر يقصد في تصويره وقوف
المحب وغميوقته في ذكريات الحبيب ، واقفاً في جنبات الأطلال ، إنه وقوفه
خارج عن المألوف ، وكذلك الشأن في وقوف الشحيح في هذه الصورة ، فهو
يخرج عن عادة الناس ، وإن أشار إلى الصورة بسرعة ، ولم يقف عندها كثيراً
على عادة النقاد في عصره .

وأنا مع القاضي في هذا ، بل إن المتنبى أحكم صورة الصب ، وأتقنها غاية
الإتقان لأن البغويل يقف كله في سبيل جمع الأموال ، وتراه في حرصه يبحث
عنه كالمجنون ويقوم بحركات غريبة وتصرفات متتابعة ، ويقلب اليدين ويحرك
الرجلين ويتابع النظرات ويستقصي كل جزئية جوله ، ويماد ويمطاول ويجهد
من غير ملل ولا سأم وبصر على ذلك حتى يحد بنهجه ، ويقال طلبته .
وكذلك الشأن في الحب المغم ، حيثما يقف يطلل حبيبه ، ومنازل ذكرياته
الحوالي مشدوها مأخوذاً ، غائماً عن نفسه وعن الوجود كله ، إلا في هذه
الذكريات ومع تلك المنازل والأطلال .

أبو هلال العسكري والصورة الأدبية :

يقعص أبو هلال للفظ ، ويتمقب خطوات الجاحظ فيه ، فيقتل عباراته

كاملة في تفضيل الصياغة ، وإنما موطن الجمال وحده فيقول :
الجمال في الصياغة ، وإنما موطن الجمال وحده فيقول :
الجمال في الصياغة ، وإنما موطن الجمال وحده فيقول :
الجمال في الصياغة ، وإنما موطن الجمال وحده فيقول :

(١) الوساطة : القاضي الجرجاني ص ٣٢٤ .

« وليس الشأن في إبراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والمعجمي ، والقروى والهدوى وإنما هو في جودة اللفظ وصفاته ، وحسنه ، وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود للنظم والتأليف »^(١) .

فحديثه عن اللفظ وطلاوته ، والسبك والتركيب ، والنظم والتأليف ، إنما يرجع غالبا إلى التصوير ، الذي لا يتم إلا بهذه الأمور ، وبه يتحقق الجمال في العمل الأدبي فلولا الشكل لما تميز شاعر عن آخر ، واتصف بالخلق والمهارة ، حتى لو كان المعنى الذي يصوره وسطا ، فإنه يدخل في جملة الراثع من القول ، لحسن عرضه ، وحذق صناعته ، وحلاوة لفظه وعذوبته وسلاسته .

وهذا كله يدفع الخطيب والشاعر إلى المباشرة في التجويد والتصوير ، ولو كان الأمر يرجع إلى المعنى لوفرا على أنفسهما تمعا طويلا^(٢) .

وعد أبو هلال قول الشاعر كثير عزة من الراثع الفادر ، مع بساطة معناه ودنو مادته ، وإنما حظى بالجمال ، بحودة صوغه ، وروعة تصويره ، قال كثير :
ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هر مسح
إلى آخر الأبيات الثلاثة المشهورة ، يقول أبو هلال معقبا عليها : « وليس في هذه الألفاظ كثير معنى ، وهي رائقة ممتجة »^(٣) .

وإن كان اهتمام بالشكل واللفظ لا يندس به الضمور والمعنى ، فالشاعر يحتاج إلى شرف المعنى والإصابة فيه ، كاحتياجه إلى الحسن في الصياغة ، ونسج الألفاظ .

(١) الصناعتين : أبو هلال المسكري ص ٥٧ ، ٥٨ (المتوفى عام ٣٩٥) .

(٢) الصناعتين : أبو هلال المسكري ص ٥٧ ، ٥٨ .

(٣) المرجع السابق ص ٥٩ .

والمعاني كالأبدان والصورة كالثوب ، الذي يلف البدن ، ويكسوه وقارا ونهلا ،
يقول أبو هلال :

« الكلام ألقاظ تشتمل على معان تدل عليها ، ويبر عنها ، فيحتاج صاحب
البلاغة إلى إصابة للفي ، ولأن المعاني تحمل من الكلام محل الأبدان ، والألقاظ
تجرى معها مجرى الكسوة »^(١) .

وهكذا نرى أبا هلال المسكري يعرف للعمل الأدبي عناصره المكونة له كما
فعل قدامة ويرفع مع ذلك من شأن اللفظ والصياغة كما فعل الجاحظ .

وأنجاه أبي هلال يجمعه دون الجاحظ وقدامة في فهمه لصورة اللفظ ، فقد عد
الصورة كالكسوة ، التي هي منفصلة عن البدن ، ومستقلة عنه ، فأصبح اللفظ
عنده أجوف مجردا من كل معنى وروح ، ويجرد اللفظ من القوة والحياة .

وهذا يدل على عدم أصالته ، على عكس الجاحظ وقدامة ، اللذين أعطيا الصياغة
والتصوير نوعاً من الهوية ، من غير فصل يفقد الروح في اللفظ ، بصورة الخشب
ليست منفصلة عن مادته انفصال الثوب عن البدن كما هو واضح في اتجاه المسكري
الذي أوقفه في التقليد والخطأ ، لأن العقل لا يتصور مطلقاً لفظاً من غير معنى
يرتبط به ، وصنيع ابن سنان الخفاجي في كتابه سر الفصاحة هو صنيع أبي هلال
نفسه^(٢) .

(١) للرجع السابق ص ٢٩ .

(٢) دراسات في النقد الأدبي : د . محمد عبد المنعم خفاجي ص ٢٥٩ وما بعدها .
وسر الفصاحة : ابن سنان الخفاجي (٤٦٦ هـ) ص ٧٢ ، ٨٢ .

الباقلائي والصورة الأدبية :

يربط الباقلائي^(١) بين اللفظ والمعنى في الظاهر، ولكنه في الحقيقة يفضل المعنى على اللفظ، لأن مقياس الجمال عنده : أن المعنى البارع، إذا جاء في لفظ بارع، فهو أفضل من وقوع المعنى المألوف في لفظ بارع.

ومثل هذا يلحقه بأنصار المعنى، وإن كان يرجع الفضل في إشارته إلى علاقة اللفظ بالمعنى، وإن لم يوضحها، ويمتد جوانبها، ويبين مدى الترابط القائم بينهما لكن عهد القاهر الجرجاني أفاد منه كما أفاد من غيره.

وعلى ذلك فجاء الصورة الأدبية لا يتحقق إلا في اللفظ البارع، الذي يحمل معنى لطيفاً، يقول الباقلائي :

« إن تخير الألفاظ للمعاني المتداولة المألوفة، أسهل وأقرب من تخير الألفاظ لمعان مبسكرة، ولكن إذا برع اللفظ في المعنى البارع، كان أطف وأعجب، من أن يوجد اللفظ البارع في المعنى المتداول المتكرر^(٢) .

والعبارة الأخيرة تدل على عدم الدقة في فهمه اتضحية النظم، لأن الألفاظ البارعة في المعنى تجعله شريفاً لطيفاً.

ابن رشيق :

والحسن بن رشيق^(٣) يذكر في باب « اللفظ والمعنى » آراء السنيطين عليه بعد ذكر رأيه فيهما فيقول :

(١) صاحب إيجاز القرآن للتوفي ٤٠٣ هـ .

(٢) إيجاز القرآن : الباقلائي ص ٦٣ .

(٣) هو أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني التوفي عام ٤٥٦ هـ - ١٠٦٤ م .

« للناس فيما بعد آراء وبذاهب : منهم من يؤثر اللفظ على المعنى ، فيجمله
فايقنه ووكده ، زعم فرق :

(١) قوم بذهبون إلى نخامة الكلام وجزأته على مذهب العرب ، من غير
تصنيع كقول بشار :

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما
إذا ما أهرنا سيدا من قبيلة ذرى مذبذب صلى علينا وسلمنا
وهذا النوع أدل على القوة ، وأشبه بما وقع فيه من وضع الافتخار . . .
(ب) وفرقة هي أصحاب جلبة وقعقة ، بلا طائل إلا القليل الفادر كأبي القاسم
ابن هاني ، ومن جرى مجراه ، فإنه يقول :

أصاغت فقال وقع أجرد شيطم وشامت فقالت لمس أبيض مخذم
وما ذهبرت إلا لجرس حليها ولا رمت إلا يرى في مخذم^(١)
وليس تحت هذا كله إلا الفساد وخلاف المراد .

(ج) ومنهم من ذهب إلى سهولة اللفظ ، فبنى بها ، واغترقه فيها الركاكة
واللين للفرط ، وهم يرون الغاية في قول أبي المعاهية :

يا إخوتى إن الهوى قاتل فيسروا الأكفان من عاجل
ولا تلوموا في اتباع الهوى فإننى فى شغل شاغل
الح الأبيات .

ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ ، فيطلب صحته ، ولا يبالي حيث وقع من
هجنة اللفظ وقبحه وخشونته .

وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى^(٢) .

(١) أجرد شيطم : فرس قصير الشعر طويل الجسم ، سيف قاطع ، محل الخلخال .

(٢) الممددة : ابن رشيق ج ١ ص ١٢٤-١٢٧ تحقيق محمد محي الدين عبدالمجيد .

وليست هذه الآراء هنا محل مناقشة فقد نوقشت قبل ذلك ، والذي يعيننا هنا هو اتجاه ابن رشيقي ، والآراء السابقة في النص تحدد اتجاهه عن طريق اللفظ والسلب؛ فهو يستعرض مذاهب العرب في اللفظ والمعنى ، ليفيها عن وجهة ، ويبين رأيه على نقائضها ، فهككون من أنصار اللفظ والمعنى ما : « اللفظ » .

ويرى أن الصورة في الشعر أو للنظم تقوم على العلاقة بين اللفظ والمعنى ، فلا اللفظ ينهض بالصورة والجمال ، ولا المعنى كذلك ، كالإنسان الحي ، فكلاهما يسقط بسقوط الآخر ، ويسمو بسموه . يقول :

« اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ويقوى بقوته »^(١) .

ولو اختلف التركيب في الشعر بعض الخلل ، واستقام المعنى ، هوى ركن من أركانه لا يقوى إلا به ، كالمرج والشلل ، الذي ينفض من تمام الخلقة ، وكمال الجسم ، ويظل صاحبه حيا يتحرك هنا وهناك ، وكذلك الأمر في ضعف المعنى ، يقال من جمال اللفظ . ويكون النظم أشبه بالجسم الأجوف الفارغ ، الذي لا روح فيه ، يقول ابن رشيقي :

فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ ، كان نقصا للشعر ، وهجنة عليية ، كما يمرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعمود ، وما أشبه ذلك ، من غير أن تذهب الروح - وكذلك إن ضعف المعنى ، واختل بعضه ، كان اللفظ من ذلك أوفر حظا ، كالذي يمرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح »^(٢) .

ويقدر ابن رشيقي أساسا قويا ، لم يسبق إليه ، في فهمه للنظم ، وتقديره للصورة

(١) المرجع السابق ج ١ ص ١٢٤ - ١٢٥ .

(٢) العمدة : ابن رشيقي ج ١ ص ١٢٤ - ١٢٥ .

الأدبية ، وهو ما وضعه الإمام عبد القاهر ، وانتهى إليه النقد الحديث في أحدث نظرياته مع أن الأزل في المغرب ، والثاني في المشرق .

حيث يرى أن الخلل في المعنى ، يحدث من خلل في النظم ، ورهن في العلاقات بين الألفاظ ، فالعزل الأول على صحة المعنى يرجع إلى النظم ، ووضع الألفاظ في مواضعها ، والصورة الأدبية لا تبدو إلا في هذه العلاقات ، وذلك الالتحام بين الشكل والمضمون ، وهو ما سبق به ابن رشيق غيره ، وإن كان في إيجاز .

فالفساد في المعنى أو الضعف فيه ، يرجع إلى اختلال اللفظ ، والمقصود باللفظ عنده هنا هو النظم والتركيب ، وإلا كيف يخلل اللفظ الواحد؟ كما يقال ألقى الخطيب كلمة ، والمعنى كلام ، وإلا لما شبه اللفظ بالجسد؟ وليس هو عضوا واحدا ، بل أعضاء اشتركت جميعا في بناء هيكله العام ، وهو ما يقصد ابن رشيق من اللفظ ، بدليل أنه عبر عنه بعد ذلك بقوله : « وإن اخلل اللفظ جملة » ، يقول في ذلك :

ولا تجد معنى يخلل إلا من جهة اللفظ ، وجريه على غير الواجب ، قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح .

ويوضح نظرياً ما وصل إليه فيرى أن اختلال المعنى ، يرجع إلى تفكك عرى الألفاظ واختلال مواضعها ، التي نن شأنها أن تكون فيها ، كأنفلاق الدائرة الكهربائية ينتج عنها النور والحياة . وانفصال جزئية واحدة منها يقطع التيار فيموت الفلام . وكذلك لو اختلفت قطعة صغيرة عن مكانها في آلة « أتوماتيكية » فإنها تتوقف عن عملها ، الذي بمنزلة الروح في الجسد ، ولا يعلم الإنسان أين مكانها ، فربما تكون الروح في الجسد نتيجة لتقام أجزائها ، واتخاذ كل جزئية في مكانها ، وبذلك تسرى في الجسد ، واختيار الأعضاء المناسبة

وتنسيقها وترتيبها ، وانتظامها ، وعلاقة بعضها ببعض ، سر من أسرار الله وأمر لا يملكه إلا هو » ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أدرىتم من العلم إلا قليلا .

وكذلك الأمر بالعكس حين اختلاف الألفاظ بضمف المعنى ويستط لأنه لا يعقل أن يكون في الحياة العاقمة جسد بدون روح ، ولا روح بدون جسد البتة ، يقول « فإن اختل المعنى كله وفسد بقى اللفظ موافقاً لا فائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة في السمع ، كما أن الميت لم يفتص من شخصه شيء في رأس العين إلا أنه لا ينتفع به ، ولا يفيد فائدة ، وكذلك إن اختل اللفظ جملة ، وتلاشى لم يصبح له معنى ، لأننا لا نجد روحاً في غير جسم الهبة^(١) .

ولهذا يرى الناقد الأدبي ، أن الجمال لا يسكون إلا في النظام ، لا في اللفظ وحده ، ولا في المعنى وحده ، ويترتب على ذلك أن تكون الصورة الشعرية ، في العلاقة التي تتم بين الألفاظ ، وتكشف عن المعنى والمضمون المستقيم الصحيح . ويزداد تمسكاً بهذه الحقيقة النقدية الخالدة ، وما انتهى إليه من جديد في فهم طبيعة الامة والشعر حينما لم يفتنع بأراء السابقين من أنصار اللفظ . مستقلاً ، وهم كثيرون وأنصار المعنى كذلك وإن كانوا قلة ، وذكر رأيه أولاً ، وطرح أقوالهم بقوله :

« وللناس فيما بعد آراء ومذاهب » . ثم يعقب على اتجاه ابن حاني ، في عقابته بالبطابة والصخب في اللفظ ، بدون كبير معنى ، وينفي عنه الجودة ويرميه بالفساد يقول معقبا : « رايس تحت هذا كله إلا الفساد ، وخلاف المراد » وإن حكم له بجودة هذا البيت حين يصف شجاعاً فيقول :

لا يأكل السرجان شلو عقيرم مما عليه من القنا المتكسر

فيرى أن تنسيق الألفاظ فيه ، واختيار الكلمات ، ووضع كل كلمة في موضعها ، جعل البيت جيداً ، وحق ما يصبو إليه الشاعر ، من المدح بالشجاعة ، وذلك كله راجع إلى اختيار الألفاظ ، وعلاقة بعضها ببعض ، حتى انتهت الصورة الشعرية إلى النفاية في الجودة .

ولو بدل الشاعر في النظم بتغيير بعض الألفاظ أو التقديم والتأخير فيها ، بأن مكن الأعداء ، وهم كثر من قتل ممدوحه بالهد ، فكانت الصورة هجوا له ، وأنه مائت في ساحة النضال لحظة ، حتى قتل ، ولكن الشاعر انتقى الكلمات ، وأحكم النظم ، ليحقق الغرض ويسمو بالمعنى ، فأراد رماحا - لا رمحا واحدا - تقسائط عليه من كل جانب ، حتى كست جسده ، وتمذر على الذئب أن ينشه ، فهو مصون في حياته وعمانه . يقول ابن رشيق مع الإيجاز ، الذي يوحى بما سبق :

« والعقير ههنا منهم ، أي : لم يمت لشجاعته ، حتى تحطم عليه من الرماح - ما لا يصل معه الذئب إليه كثرة ، ولو كان العقير هو الذي عقوره هم ، اسكن البيت هجوا لأنه كان يفهم بالضعف والتكاثر حل واحد »^(١) .

ولا يعد أيضاً برأى ابن وكيع الذي مثل المعنى بالصورة ، واللفظ بالسكوة ، ولا بما ذكره عهد الكريم من رأى لبعض الخذاق في قوله : « للمنى مثال ، واللفظ حذو ، والحذو يتبع المنال ، فيعقير بفتح ، وينبت بشبانه »^(٢) .

ولا يرضى عن قول العباس بن حسن العلوي في صفة الجايغ : « معانيه قوالب ألفاظه » وغير ذلك من الآراء التي خالفها ليعتبر رأيه ويتحدد اتجاهه ويؤلف هو به .

(١) المرجع السابق ج ١ ص ١٢٧ .

(٢) المرجع السابق ج ١ ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

ابن شرف القيرواني والصورة الأدبية :

يفضل ابن شرف للمنى على اللفظ ، ويقدمه عليه ، فرجع الجلال في العبارة ،
ومجال الروعة في الصياغة ، يكون في المعنى ، ثم يأتي بعد ذلك اللفظ ، فهو درنة
في المرتبة والدرجة ، فإن كان المعنى رائقاً ، فلا عليه أن يقع في لفظ رائق بارع .
ولا يعدد إلا بالمعنى الذي يسكن اللفظ ، أى لفظ يقول :
فإن كان « أى المعنى » في البيت ساكناً ، فقلك الحاسن ، وإن كان خالياً
فاعدده جسماً بالياً^(١) .

الإمام عبد القاهر الجرجاني^(٢) :

وبعد الشوط الطويل يأتي فارس الميدان ، وأستاذ النقد العربي القديم الإمام
القاهر ، ويصلنا وهو في القرن الخامس الهجري بما انتهى إليه النقد الحديث في
القرن الخامس عشر ، في توضيح معالم الصورة الأدبية .
ولا يظن القارئ الكريم أن من ذكرتهم قبل الإمام من النقاد العرب ليسوا
هم وحدهم الذين تسكلموا في اللفظ والمعنى ، وما فرغ عن ذلك من النظم والصورة .
بل هناك غيرهم كثير من منهم صاحب بن عباد ، والمرزوقي وغيرهما ، وكذلك
فعل جار الله الزمخشري بعده ، وغيره مما سار على نهج ما ذكرت . من فهمهم
للصورة وتحليلها ونقدها : مما جعلنى أستقصى في نمو وتحليل ، وتفصيل وموازنة
واستفاج كل المراحل التي مر بها مفهوم الصورة الأدبية ، وذلك ما دعانى إلى
الاكتفاء بأشهر الأعلام في النقد القديم . على أن الإمام عبد القاهر ، يكفي عن
ذكرتهم ، ومن لم أذكرهم ، لسنة ثقافته ، وفرط ذكائه ، فقد أؤاد من هؤلاء
جميعاً حتى انتهى إليه النزول في النظم والتصوير الأدبي قديماً .

(١) أعلام الكلام : ابن شرف القيرواني ص ٣٧ . (٢) التوفى ٤٧١ .

فإذا حدد الإمام معنى النظم ، ليصل عن طريقه إلى الصورة ، فإنما يحدده بناء على مشاركة منه مع الفقاد الذي سبقوه ، فهم جميعا قد شاركوا كل بقدر ، واستقطبت عبقرية الإمام كل الذابغ الثرة ، وتجمعت في نفس واحدة ، لتخرج قضية النظم والصورة ، بمنزجة بروح ذلك الناقد القديم ، وفاضت عن ذوقه الأدبي وأصالته المتميزة ، مما يحيل للدارس أنها من صفة ، ومن ابتكار شخصه . وتلك عظمة المباشرة في قدراتهم ، فإنها توهم الغير بأن أصحابها وحدهم هم أهل الفضل فيما وصلوا إليه ، ولا فضل للمصور السابقة عليهم ، ولا لمن سبقه ومهد له الطريق ، ولا لعصره عليه .

والحق أننا في الحكم عليه بشخصيته الفذة وعقليته الخارقة ، وعبقريته البجدة المبتكرة ، لا يصح أن نطمع حق من قبله ، وحق المصور السانقة عليه ، وفضل عصره عليه ، الذي هام الناس فيه باللفظ ، وقد ثبت أركانه الجاهل ، حتى كاد الشكل في الصورة يتقضى على الأدب ، ووقف بجانب أنصار اللفظ وهم كثير ، وجمع قليل يناصر المعنى ، ثم تلك العامية التي انتشرت في عصره ، وأوشكت أن تقضى على جمال اللغة .

وفي وسط هذا الصراع بتياراته المختلفة ، تمكن أهل الجلال والطاعنون في إعجاز القرآن وبلاغته من المساس بأعظم مقدساتنا ، لرأى باللفظ جمل الطاعنين يذهبون إلى دعاوى باطلة كمثل قولهم: إن اللفظ ربي ، والرب أقدر الناس على مجاراته ، ولذا فهم يستطيعون الإتيان بمثله ، ولكن الله صرّفهم عن ذلك ليظل هيبة القرآن في النفوس مفتردا بالجلال والإعجاز ، والرأى بالمعنى جمل طائفة تدعى الإعجاز أيضا لأن الأمر يتصل بالمعنى ، وليس هذا في طاقة العرب وفي قدرة البشر .

وفي كلا الأمرين تسقط المعارضة ، ولا تصح المجازاة ، فالنفوق والنفارات لا يتم

في أحدهما ، إلا إذا أكن التحدى حتى يتحقق المعجز من المعترض من ناحية ،
ويصور القرآن بإعجازه في ميدان المعارضة من ناحية أخرى ، يقول الإمام عبدالقاهر
في حط نصرة الملقى .

« واعلم أنهم لم يبلغوا في إنكار هذا المذهب ما بلغوه ، إلا لأن الخطأ فيه
عظيم وأنه يقضى بصاحبه ، إلى أن ينكر الإعجاز ، وببطل التحدى من حيث
لا يشعر ، وذلك أنه إن كان العمل على ما يذهبون إليه من أنه لا يجب فضل ولا مزية
إلا من جانب للمنى (١) . »

وهذا الصراع هذ الذى اضطر الإمام إلى حسم القضية في عمق ، وإلى أن يقيم
الأدلة والبراهين - في تحليل أدبي وإطالة وتفصيل - ليقف على مصادر العظمة ،
وموارد البلاغة في كتاب الله ، وأساس التفرد والإعجاز في مسجراته الخالدة .

ويضيف في حديثه عن القرآن الكريم نماذج رائعة من الأدب العربي ، لأن
اللغة واحدة وهى اللغة العربية ، ورد الأساس والمصدر في ذلك إلى ما نحن بضدده
الآن وهو النظم ، وما يقبع ذلك من التصوير الفنى الأدبي ، فى لغة الحية الثرية .

والإمام عبد القاهر يتناول الصورة الأدبية فى موطنين : أحدهما حينما يتحدث
عن قضية النظم ، وثانيها حينما يتكلم عن مشكلة السرقات الأدبية فى الشعر العربى ،
وسيتناول ذلك بإيجاز ، نقصد من ذلك بيان مفهوم الصورة الأدبية ومعالها
فى نقدنا العربى الأصهل القديم ، ومدى الصلة بينها وبين مفهومها فى النقد
الحديث .

(١) دلائل الإعجاز : عبد القادر الجرجاني ص ٢٥٧ تحقيق الدكتور محمد عبدالنعم
خفاجى

أولا النظم :

وقف الإمام قبل أن يرسم قواعد النظم ويحدد معالم الصورة موقف الباحث الدقيق، والناقد الدواقة الأديب، من أنصار اللفظ، وأنصار المعنى . ليضع الأساس الثالث وهو النظم ويفند ما انتهى إليه السابقون حيث قالوا: « إنه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث^(١) » فبين موقفا من المعنى على حدة، ثم اللفظ على حدة، ليصل له الأساس الفني الدقيق في الصورة وهو النظم . وما تلجلج الإمام في موقفه من كل من اللفظ والمعنى، قبل أن يستقر في النهاية إلى قضيته كما زعم بعض المعاصرين^(٢) ولكن الرجل على عادته، كان يهدم جزءا جزءا وقيل أن يهدم يحدد الخصائص اللازمة للفظ على انفراد، وكذلك المعنى، فيحدد صفات اللفظ البليغ، ويتخير منه ويولى من قدره منفردا على المعنى ثم في موطن آخر يبرز سمات المعنى ويولى من شأنه منفردا فإذا انتهى إلى النظم، لم يعط الميزة للفظ وحده حتى يفضل المعنى، ولا يمنح الدرجة للمعنى حتى يسمو على اللفظ، فلا هذا ولا ذلك، وإنما الفضل الحق أن يكون للثالث وهو النظم وكفى^(٣) فالإمام أعطى لكل حقه على انفراد، ولا قيمة لكل منهما وحده في الصورة وإنما يستحقان هذه القيمة . بل أكثر منهما، إذا ارتبطا بالنظم وهو وحده له القيمة الكبرى في الصورة الأدبية . فأما سمات اللفظ عنده، والخصائص التي ينبغي أن تكون فيه هي كما يقول: « أن اللفظة مما يتعارفها الناس في استعمالهم، ويتدا ولونه في زمانهم، ولا يكون وحشا غريبا، أو عاميا سخيفا

(١) دلائل الإعجاز : عبد القاهر ص ٢٥ تحقيق د . محمد عبد المنعم خفاجي .

(٢) د . محمد خلف الله أحمد في كتابه (الوجهة النفسية) ص ١٩٣ ، وعز الدين

إسماعيل في الأساس الجمالية في النقد العربي .

(٣) أسرار البلاغة : عبد القاهر الفاتحة ص ٣ تحقيق السيد محمد رشيد رضا .

سخنه بإزالته عن موضوع اللفظة، وإخراجه عما فرضته من الحكم والصفة^(٣) ويقول: « أن يكون حروف الكلمة أخف وامتزاجها أحسن، ومما يكيد اللسان أبعد^(٤) ولكن الإمام يخشى على نفسه أن يكون متبهما بأنه من أنصار اللفظ وحده، والجمال مقصود عليه فيثور عليهم وينكر عليهم ذلك بشدة فيقول: « لا جمل في اللفظ من حيث صوت مسموع، وحروف تقو إلى في النطق، وإنما يكون ذلك، لما بين معاني الألفاظ من الاتساق المجيب^(٥) ».

ويقول: « وهل تجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيحة، إلا وهو يتعبر مكانها من النظم وحسن ملاءمته معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها أخواتها^(٦) » ويضربهم بأنصار المعنى فيقول: « إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تهتج إلى أن - تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تقرب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الهالة عليها في النطق^(٧) ». ويطمئن أنصار المعنى لمذهبهم لوقت ما، بمد أن انتقض مذهب منافسيهم فيقرر الخصائص التي يشرف بها المعنى، بأن تكون غريبة نادرة، أو تشتمل على حكمة أو أدب » يقول:

« واعلم أنهم لم يهيبوا تقديم الكلام بمعناه، من حيث جهلوا أن المعنى إذا كان أدباً، أو حكمة، وكان غريباً نادراً، فهو أشرف مما ليس كذلك بل عابره

(٣) دلائل الإعجاز: عبد القاهر ٤٢٥، ٣٧، ٨٨.

(٤) دلائل الإعجاز: عبد القاهر ص ٤٢٥ تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي.

(٥) د. محمد خلف الله أحمد في كتابه (الوجهة النفسية) ص ١٩٣، وعز الدين

إسماعيل في الأسس الجمالية في النقد العربي.

لأجل الاعتداد بهذا الشرف وحده، وعدم النظر إلى مساواه، وإن كان من الأول
بسبيل أو متصلا به اتصال ما لا يتفك عنه^(١) .

ثم ينور عليهم ليحطم مذهبهم في المعنى مع اعتناؤه خصائصه في ذاته فيقول :
« واعلم أن الداء الهدوى، والذي أعما أمره في هذا الباب غلط من قدم الشرع بهناه،
وأقل الاحتفال باللفظ . وجعل لا يعطيه من المزية ، إن هو أعطى إلا ما فضل من
المعنى يقول : « ما في اللفظ لولا المعنى ، وهل الكلام إلا بمعناه^(٢) » .

وبعد أن هوى بالمذهبيين أخذ يترفق بأصحابها ، لعلها يجدان الصواب معه
كما وقع له فيقول : « أترأى استضعفت تجنيس أبي تمام^(٣) :

ذهبت بمذهبه السماحة فالقوت فيه الظنون أم مذهب
أو استحضت تجنيس القائل :

حتى نجا من خوفه وما نجا

وقول المحدث :

ناظراه فيما جنى ناظراه أودعاني أمت بما أودعاني

لأمر يرجع إلى اللفظ ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت في الأول ، وقويت
في الثاني ورأيتك لم يزدك بمذهب ومذهب على أن أصمك حروفا مكررة ، تروم
لها فائدة ، فلا تجد لها إلا مجهولة منكورة ، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة ،
كأنه يمددك عن الفائدة وقد أعطاه ، ويوهمك أنه لم يزدك ، وقد أحسن الزيادة

(١) أسرار البلاغة : عبد القاهر الفانحة ص ٣ . تحقيق السيد محمد رشيد رضا .

(٢) دلائل الإحجاز : عبد القاهر ص ٤٢٥ .

(٣) المرجع السابق ص ٣٧ . وهو أسرار البلاغة : عبد القاهر .

ووقاها . . . إن ما يعطى التجنيس من الفضيلة لم يتم إلا بنصرة المعنى ، ولو كان فيه مستحسن ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن .

إذن فلا بد عند الإمام من الاتصاف لهما ، وإن يتم الفضل للكلام إلا بالنظم وبمد أن أقنع العريقين ، أخذ يقرر مبادئ الهام ونظريته في اللغة ، وليست هي حشدا من الألفاظ ، ولا اهتماما بالمعاني الغريبة النادرة ، بل اللغة علاقات بين ألفاظها لا تعرف إلا بارتباط بعضها ببعض ، لتوضح ما في الذهن من علاقات على جهة الرمز لا العقل يقول الإمام :

« إن الألفاظ التي هي أوضاع اللغة ، لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولما لم تكن لأن يضم بعضها إلى بعض ، فيعرف فيها بينها فوائد ، وهذا علم شريف ، وأصل عظيم والدليل على ذلك أنا إن زعمنا أن الألفاظ التي هي أوضاع اللغة ، إنما وضعت ليعرف معانيها في أنفسها ، لأدى ذلك إلى ما لا يشك عاقل في استحالة وهو أن يكونوا قد وضعوا للأجسام الأسماء التي وضعوها لها لتعرفها بها . . . حتى كأنهم لو لم يكونوا قد وضعوا الحروف لكنا نجعل معانيها ، فلا نعقل نفيًا ولا نهيا ولا استفهاما ولا استثناء ، وكيف الموضوعة لا تكون ولا تصور إلا على معلوم ؟ فحال أن يوضع اسم أو غير اسم لنهر معلوم ، ولأن الموضوعة كالإشارة ، فكما أنك إذا قلت : خذ ذلك لم تكن هذه الإشارة ، لتعرف السامع المشار إليه في نفسه ، ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وتبصرها ، كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له ، ومن هذا الذي يشك أننا لم نعرف الرجل والقوس والضرب والعقل إلا من أساسها ؟ لو كان ذلك مساع في العقل لكان ينبغي إذا قيل زيد أن تعرف المعنى بهذا

الاسم ، من غير أن تسكون قد شاهدته، أو ذكر لك بصقته . . وإذا قد عرفت هذه الجملة ، فاعلم أن معاني الكلام كلها معان لانقصور إلا فيما بين شيئين، الأصل والأول هو الخبر ، وإذا أحكمت العلم بهذا المعنى فيه عرفته في الجميع ، ومن الثابت في المقول ، والقائم في القوس أنه لا يكون خبر حتى يكون مخبره ومخبر عنه ، ومن ذلك استنتج أن يكون لك قصد إلى فعل من غير أن تريد إسناده إلى شيء ، وكفت إذا قلت أضرب لم تستطع أن تريد منه معنى في نفسك من غير أن تريد الخبر به عن شيء مظهر أو متدر ، وكان لفظك به إذا أنت لم ترد ذلك ، وصوت بصورة سوا (١) .

والإمام هنا يقرر أن ألفاظ اللفظة لا أهمية لها مفردة ، لتعرف على معانيها في ذاتها ، ولكها وضعت لأن يضم بعضها إلى بعض ، ويتعلق بعضها ببعض حتى تعرف معانيها ، وتبلغ الفرض منها، فلو أردنا أن نعرف ما يدل عليه كلمة «فوس» محددآ محسوراً ، لما استطعنا ذلك ، لأنه اسم جنس عام لا وجود له ، إلا في أفرادها فإذا وقع بين ألفاظ أخرى في عبارة كما تقول : « فوس في الحديدية » فقد دلت الكلمة في التركيب على منظور، ورمزت إلى شيء معين، ولم يكن المسمى في الحديدية هو كل المعنى للكلمة السابقة .

ولذلك استطاع عبد القاهر عن طريق الكشف الرمزية اللفظة ، أن يعبر اللفظ الذي يرمز إلى معنى لا وزن له منفردآ ، ولا ينهض وحده بتصوير نعمناه ، إلا إذا اشترك مع غيره ، وارتبط بألفاظ أخرى، في نظم محكم، عند ذلك يكون لسكل لفظ قيمة بقدر اشتراكه في تحديد الصورة العامة للمعنى المراد، ويكون حينئذ للنظم

(١) دلائل الإبحار : عبد القاهر الجرجاني ص ٤٧٣ ، ٤٧٤ تحقيق الدكتور محمد عبد النعم حفاجي .

وحده اللبزة في الكشف عن المعاني البهيمية واضحة ومحددة ، بينما يجهز اللفظ عن النهوض بالمعنى وحده ، ولا يتصور حدوث ذلك بالمعنى الذهني المجرد ، لأن السامع لا يعرف عنه شيئاً إلا إذا أشار المعكلم إليه بكلمة ترمز إليه ، فيحرك الرمز للصورة الذهنية المترسبة في الباطن ازدحام الصور الأخرى في الذهن لألفاظ اللغة التي اكتسبها الإنسان في حياته .

وقد فسّر ذلك د . مندور بالرمزية في اللغة ، التي وصل إليها الفقد حديثاً في الغرب وألحق عبد القاهر بواضع هذه النظرية « ففت »^(١) :

وأنا مع الدكتور نايل^(٢) في أن الإمام قد سبق الفقد الحديث إلى هذه النظرية وبرع فيها واتخذها وسيلة للكشف عن أهمية النظم ، وقدرته على تصوير المعنى والفرض بدقة وإحكام .

ولم يبق للإمام عبد القاهر بعد هذا الصراع إلا أن يحدد معنى النظم ، لترتق منه في النهاية إلى توضيح معالم الصورة الأدبية عنده .

وفي تحديد معنى النظم يقول : « واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك ، أنه لا نظم في الكلم ، ولا ترتوب ، حتى يطلق بعضها ببعض ، ويبني بعضها على بعض ، وتجمل هذه بسبب من تلك . . . وإذا كان كذلك نعلمنا أن نظراً إلى التعليق فيها والبهاء ، وجعل الواحدة منها بسبب من صاحبها ، ما معناها وما معصولة^(٣) ؟ . . . »

(١) الميزان الجديد : د . محمد مندور ص ١٨٦ .

(٢) نظرية الملاحظات للدكتور محمد نايل أحمد ص ١٠٠ .

(٣) دلائل الإيجاز : عبد القاهر ص ٩٧ تحقيق الدكتور محمد عبد النعم بخفاجي .

فيصيح الاسم فاعلا لفعل أو مفعولا أو خبراً أو مجروراً أو استفهاماً أو شرطاً إلى غير ذلك من ألوان العلاقات في علم النحو ، الذي يربط بين الفظم فيقول - عبد القاهر : « واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مفاهيمه التي نهجت فلا تزيغ عنها . . . وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتنية الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه فينظر في وجوه الحل ، وفي الحروف والفرق بينها بعضها عن بعض وفي حروف المعطف والتعريف والعنكبوت والتقديم والتأخير والحذف والتكرار والإضمار والإظهار والمجمع والتقسيم والتشبيه التمثيلي^(١) .

وحيثما تتخذ الكلمة بخصائصها السابقة مكانها من الفظم المبني على معاني النحو ، تتألف الصور الأدبية عند الإمام ، لأن في الصياغة كلمات مرتبطة ، وجملاً مشدودة بعضها ببعض في انساق وإحكام ليتم عن التصوير الدقيق للفرض من الصياغة والفظم يقول عبد القاهر عن الصورة الذاتية من الفظم :

« إنك ترى الرجل قد يهتدي في الأصباغ ، التي عمل منها الصورة والفتش في ثوبه الذي نسج ، إلى ضرب من التخيير والتدبير في أنفس الأصباغ ، وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها لها ، وترتيبه إياها ، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، وكذلك حال الشاعر في توخيها معاني النحو ووجوهه ، التي علمت أنها محصول النظم^(٢) » .

(١) المرجع السابق راجع من ١١٧ ، ١١٨ التحقيق السابق .

(٢) المرجع السابق من ١٢٣ .

لذلك أصبح النظم عنده وسبيل الكلام لديه هو «سبيل الصياغة والتصوير وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع عليه التصوير والصوغ كالفضة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محالا إذا أنت أردت للنظر في صوغ الخاتم ، وفي جودة العمل وردا، ته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع عليه العمل والصفعة كذلك محال إذا أنت تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام ، أن تنظر في مجرد معناه ، وكما أننا لو فضلنا خاتما على خاتم ، بأن يكون فضة هذا أجود ، أو فضته أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ألا يكون تفضيلا له ، من حيث هو شعر وكلام ، وهذا قاطع فأعرفه^(١) .

هذا إذا كانت الكلمة التي اتخذت مكانها من النظم قامت على الحقيقة ، لا تمت إلى الخيال بصله ، فكيف يراها الإمام إذا نبتت الكلمة من منابع الخيال الثرة ، والخيال كما نعلم حديثنا عنصر حي من أهم عناصر الصورة الأدبية في النقد الحديث ، وعبد القاهر يرى أنه رافد من روافدها الكثيرة ، وأعظمها هو النظم ، وهو الأساس الذي بدونه لا يقبل الخيال ولا يحسن وسائله ، فلو وقعت استمارة في نظم ، فالجمال في الصورة لا يرجع إلى الاستمارة فقط ، ولكنه يرجع أولا إلى جمال النظم ، وإنما الاستمارة التي وقعت موقعها من الجملة أو التركيب ، قد زادت النظم جمالا على جمال .

فالكلمة للاستمارة مثلا هنا حققت غايتين : إحداها الجمال الذي نبع من موقع الكلمة في النظم ، واتخاذها الوضع اللائق بها ، وثانيهما الجمال الذي أضافه الخيال على الكلمة ، ولكن الجمال الثاني لا اعتباره إلا بالنظم الذي تتألف منه الصورة ،

(١) دلائل الإعجاز: عبد القاهر ص ٢٥٥ تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي .

ولذلك لو اخلت النظم - مهما حوى من وسائل الخيال - سقطت الصورة وتجردت من كل عناصر الجمال .

وهذه نظرة دقيقة من الإمام في الصورة ، أغفلها النقد الحديث إلا نادرا كما سنرى ويذكر اتجاهه في مواطن كثيرة منها قوله بشأن الاستعارة :

« واعلم أن هذا - أعني الفرق بين أن تكون للزبية في اللفظ، وبين أن تكون المزبية في النظم - باب يكثر فيه الناطق ، فلا تزال ترى مستحسنا قد أخطأ بالاستعسان موضعه فيجعل اللفظ ما ليس له ، ولا تزال ترى الشبهة قد دخلت عليك في الكلام ، قد حسن من لفظه ونظمه ، فظلت أن حسنه ذلك كله للفظ دون النظم ، مثال ذلك أن تنظر إلى قول ابن المعتز :

وإني على إشفاق عيني من العدا لتجتمع معنى نظرة ثم أطرق

فترى أن هذه الطلاوة ، وهذا الظرف ، إنما هو لأن جميل النظر يجمع، وليس هو لذلك ، لأن قال في أول البيت « وإني » حتى أدخل اللام في قوله : « لتجتمع » ثم قوله : « معنى » ثم لأن قال : « نظرة » ولم النظر مثلاً؟ ثم لمكان « ثم » في قوله « ثم أطرق » وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف كلها ، وهي اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله : « على إشفاق عيني أخرى نصرت هذه اللطائف كلها ، وهي اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله : « على إشفاق عيني من المدى » ، وغير ذلك كثير من ألوان الخيال التي وفد إليها الجمال عن طريق النظم .

وبهذا العمق في التناول والاستقصاء ، اعتقد عبدالقاهر بالنظم وحده في تأليف الصورة وتكون أركانها ، كما هو واضح في نقده لأبيات كثير عزة ، التي استحسناها بعض النقاد قبله لتفرد ألفاظها بالجمال ، مع أنها لا تحمل كبير معنى ،

وخالفهم الإمام وبين لهم أن الجلال فيما يرجع إلى حسن النظم ، وبه يرتفع حيث يقول عقب قول كثير السابق :

ولما قضينا من مفي كل حاجة ودمح بالأركان من هو ماسح
..... إلخ الأبيات .

قال الإمام لأئمة عليهم صفيهم « ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحسبهم وثنائهم ومدحهم مضمرا إلا إلى استمارة وقعت لموقعها ، أصابت غرضها ، أو حسن ترتيب تكامل مع البيان ، حتى وصل للعنى إلى القلب ، مع وصول اللفظ إلى السمع ، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن . . . إلى قوله الذي بين فيه وجه الصواب : فقل الآن هل بقيت عليك حسنة تحول فيها على لفظه من ألفاظها ، حتى إن فضل الحسنة يبقى لتلك اللفظة ، ولو ذكرت على الانفراد ، وأزيلت عن مرقعها من نظم الشاعر ونسجه وتأينه وترصيفه . ثم يقول بعد أن يشبه النظم فيها الآلى . في المقدم : بل حق هذا المثل أن يوضع في نصرة بعض للمانى الحكيمة والتشبيهية بعضا ، وازدياد الحسن منها بأن تجماع شكل منها شكلا ، وأن يصل الذكر بين متدانيات في ولادة المقول إياها ، ومتجاورات في تنزيل الألفهام لها .

ولاهتمام عبد القادر بالنظم وحنانيته به جعل بعض النقاد يزعم أنه شكلى لايهم بشرف العنى وندرته ، لذلك استحسن الصورة الأدبية السابقة للشاعر كثير ، مع أنها لم تحفل بمعنى شريف .

والذى أراه أن نظرية عبد القادر في النظم والصورة بريئة من الشكلية المصرفة التي اتهم بها ، ونستطيع دفعها بالتالى :

أولاً : أنه اهتم أولاً بالمعنى للفرد ، وأعطى له سمات النبيل والشرف وسبق ذلك في موضعه .

ثانياً : النظم يبنى على اختيار معاني الألفاظ ، وانتقائها ، ثم تألف هذه المعاني والتوحي بينها ، ولا شك أن هذا يثبت للمعنى في النظم شرفاً ونبلاً^(١) .
ثالثاً : الصورة الأدبية التي تألفت من خيوط النظم إنما يرجع جمالها وسحرها إلى ما تحقته من شرف الفرض وسمو المعنى .

رابعاً : وعلى ذلك فاهتمام عبد القاهر بالنظم والصورة إنما هو من أجل المعاني والأغراض ، التي تكون الصورة خير سفارة عنها ، وأقواها توصيلاً إلى النفس وتأثيراً فيها .

خامساً : وأدى اهتمامه بالمعنى والفرض ، إلى أن يرتقى بالصورة إلى ما وراء الحس الظاهر عن طريق الوحي في الصورة ، وهو ما يسميه عبد القاهر « بمعنى المعنى » الذي يزيد المضمون شرفاً .

ويرى أنه ليس من المراد من الألفاظ في التراكمب ظواهر معناها فقط ، ولكن يراد فوق هذا أن يشار بمعانيها إلى معانٍ أخرى « حتى يكون هناك مجاز واتساع ، وحتى لا يراد من ألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ، ولكن يشار بمعانيها إلى معانٍ أخرى »^(٢) . ويجلي « معنى المعنى » وضوحاً ، لعنايته التامة به .
ولكن يدل ذلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية إلى الفرض^(٣) ويضرب لذلك أمثلة عدة منها قولهم : « كثير

(١) دلائل الإعجاز : راجع منهج عبد القاهر في الكتاب للدكتور خفاجي ص ٢٧ .

(٢) دلائل الإعجاز : عبد القاهر ص ٢٦٤ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٦٢ .

رماد القدر» وينقل اللفظ فيه إلى المفهوم الذي هو المعنى الوضعي لئلا إلى معنى السكرم، وهذا المعنى هو معنى المعنى ، والمعنى الأول : هو الوضعي بمثابة الوثنى والمعارض للمعنى الثانى ، الذى قصد إليه عن طريق معنى المعنى ، والمعنى الثانى : هو الذى كسى ذلك الوثنى وزينه وحلى به^(١) .

ويضيف إلى مفهوم الصورة فوق ما تقدم إيضاحاً لمعالمها ، وكشفاً لجوانبها ، مشاركة الألفاظ بموسيقاها ، ودلالاتها الصوتية ، مما يزيد حسن النظم وجمال التأليف ، فتتجلى الصورة بمفاصل عديدة تمنحها القوة والتأثير .

ولذلك يفهمى ألا تكون الكلمة غريبة وحشية ، بل مألوفاً للسمع ، مستعملة غير مهجورة ، وحروفها خفيفة ، منسجمة بعضها مع بعض ، متلائمة مع معناها ، وأن تقوام بسماتها السابقة مع جاريتها فى النظم ، إذ لا اعتماد بها مفردة ، إلا حينما يتسق مغايتها بعضها مع بعض يقول : « أن تكون حروف هذه أخف ، وامتزاجها أحسن ، وهل نجد أحداً يقول هذه اللفظة فصيحة ، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملامة معناها لمعانى جاريتها »^(٢) .

ويقول : « فلا جمال إذن فى اللفظ من حيث هو صوت مسموع ، وحروف تتوالى فى القطع ، وإنما يكون ذلك لما بين معانى الألفاظ من الاتساق العجيب . فاللامامة بين حروف الكلمات ، وخفة المقطع بها ، وتقاسبها مع معناها شدة أو ليهاً وخفة وثقلاً ، كل ذلك حسن للألفاظ لاشك فيه ، راجع إلى ذاتها ولكن يزداد النظم فضلاً ، إذا وقعت . في مكانها ، كالشأن فى ألوان الخيال .

ويقتضى أقسى أنواع الإيقاع فى النظم ، وأعمق موسيقى فى التأليف ،

(١) الرجوع السابق ص ٢٦٢ ، ٢٦٣ .

(٢) دلائل الإعجاز : عبد القاهر ص ٨٨ .

كالمزوجة بين معنيين في الشرط والجزاء ، والتمايق والتقسيم مع الجمع ، والتشبيه المتعدد والمركب حيث تتجاوب أصداء النظم مع أنغام الموسيقى ، الفاعلة من زوايا متعددة لتشارك في جمال النظم الذي تقالفت منه الصورة الأدبية ويذكر تحت عنوان « فصل في النظم يتحدد في الوضع ، ويدق فيه الصنع » فيقول :

« واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ، وينمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ، ويدخل بعضها في بعض ، ويشترط ارتباط ثان منها بأول وأن يحتاج في الجملة إلى أن تصعب في النفس وضما واحداً ، وأن تكون حالتها فيها حال الباني ، يضع بهيئتها هنا في حال ما يضع بهيساره هناك ، نعم وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضمهما بعد الأدين ، وليس لما يجيء على هذا الوصف حد يحصره أو قانون يحيط به ، فإنه يجيء على وجوده شتى ، وأنحاء مختلفة ، فمن ذلك أن تزوج بين معنيين في الشرط ، والجزاء . مما كقول البحتري :

إذا ما نهى الناهي فليج به الهوى أصاغت إلى فليج بها الهجر
ويضرب الأثلة لأنواع مختلفة من . وسيمى النظم إلى أن يقول : ونوع ثالث هو ما كان كقول كثير :

وإني وتهباني بعزة بمد ما تخليت مما بيننا ونخلت
اسكارنجي ظل القمامة كما تنوأ منها للمقيل . ضمحل
ثم ذكر منه التقسيم مع الجمع والتشبيه للتعدد والمركب (١) .

وملازمة وضع الكلمة مع أختها في الشطرة ، ثم ملازمتها مع الشطرة الأخرى ،

(١) دلائل الإيجاز : عبد القاهر ص ١٢٧ وما بعدها بتصرف .

ثم ملاءمة البيت مع البيت ، ومع أبيات القصيدة ، وهكذا حتى يتم النظام الهندسي للموسيقى لتصبو ، لأن الرجل مفرم في الاهتمام بالأجزاء إلا نادرا ، لاعتقاده أن استقامة الجزء ، وملاءمته مع الآخر سيؤدي في النهاية إلى سلامة الإيقاع في القطع أو القصيدة^(١) .

واهتمام الإمام بالجزئيات في النظم دعا بعض النقاد^(٢) أن يقصر عنايته العامة الجزئية فحسب ، ولم يهتم بالصورة الكلية في الأدب العربي وتقدمه .
والحق أنه وجه اهتمامه للصورة الجزئية إلا نادرا ، وكان الدكتور نايل موفقا حينما أثبت أن الإمام تناول الصورة الكلية في تقدمه قليلا ، نظريا وتطبيقيا ، ومن أراد تفصيلا فليرجع مشكوراً إلى كتابه دفعا للإطالة^(٣) .
والذي أحب أن أذكره هنا ما أشار إليه الإمام من العناية بالصورة الكلية في قوله :

« واعلم أن من الكلام ، ما أنت ترى المزية في نظمه الحسن ، الأجزاء من الصيغ تتلاحق ، ويفضم بعضها إلى بعض ، حتى تسكث في العين ، فأنت لذلك لم تسكبر شأن صاحبه ولا تقضى له بالحلق والأستاذية ، وسعة الذرع ، وشدة المنة ، حتى تستوفى القطعة وذلك ما كان من الشعر في طبقة ما أنشدتك من أبيات البحتري^(٤) :

بلونا ضرائب من قد نرى فا إن رأينا لفتح ضريبا
إلخ الأبيات^(٥) .

(١) نظرية العلاقات : د . محمد نايل أحمد ص ٤٨ .

(٢) د . محمد غنيمي هلال في النقد الأدبي الحديث .

(٣) نظرية العلاقات : د . محمد نايل ص ٤٤ وما بعدها .

(٤) دلائل الإعجاز : عبد القاهر ص ١٢٤ .

(٥) المرجع السابق ص ١٢٠ .

ومن الصور السكلية التي تناولها أيضا قول ابن الرومي :

خبجات خدود الورد من تفضيله خجلا توردها عليه شاهد
لم ينجل الورد المورده لونه إلا وناحه الفضله حاند
للنرجس الفضل المبين وإن أبي آب وحاد عن الطريفة حاند
وفضل القضية أن هذا قائد زهر الرياض وأن هذا طارد
شتان ما بين اثنين هذا موعد بتسلب الدنيا وهذا واعد
ينهى النديم عن التبيح بلحظه وعلى المدامة والسماح مساعد
اطلب بعثلك في السماع سميه أبدا فإلك لا محالة واحد
والورد إن فكرت في اسمه ما في الملاح له سمى واحد
هذى النجوم هي التي ربيتها بحيا السحاب كما يربى الوالد
فانظر إلى الأخوين من أدناهما شبيها بوالده فذاك الماجد
أين الخدود من العيون نفاسة ورئاسة لولا القياس للقاسد

وترتيب الصنعة في القطعة أنه عمل أولا على قلب التشبيه . فشبه حمرة الورد بحمرة الخجل ، ثم تناسى ذلك وخذع عنه نفسه ، وحملها على أن تعتقد أنه خجل على الحقيقة ، ثم لما اطمأن ذلك في قلبه ، واستحكمت صورته طلب لذلك الخجل علة ، فجعل علقه أن فضل على النرجس ، ووضع في منزلة ليس يرى نفسه أهلا لها ، فصار يشوب من ذلك ويتخوف عيب العائب وغميزة المستهزئ . وتجد ما يجد من مدح مدحه يظهر الكذب فيها ، ويفرط حتى تصير كالهزة بمن قصد بها ، ثم زادته القطنة الثاقبة الطبع المنمر في سحر البيان ، ما رأيت من وضع وحجاج في شأن النرجس ، وجهة استحقاقه الفضل على الورد فجاء بحسن وإحسان لا تنكاد تجد مثله إلا له (١)

(١) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني ص ٢٢٩، ٣٣٠ تحقيق السيد محمد رشيد رضا.

أشار الإمام إلى الصورة السكلية في القطعة السابقة لابن رومي إن لم يصرح بها وقد ذكرها في معرض التشبيه حيث شبه حمزة الورد بحمزة الخجل تشبيهاً مقلوباً ولو كان حديثه عن الصورة الجزئية لوقف عند هذا الحد ، ولكنه استمر في تحليل الصورة كلها لهاتف على مواطن الحسن فيها غير مكثف بالتشبيه فقط ، الذي يدل على ذلك الفقرة الأخيرة حيث قام الترجس بفطنة الناقبة بتقديم الحجج والأدلة ليستحق الفضل على الورد ويقال للشرف وحده ثم حتم حديثه بقوله فجاء بحسن وإحسان لانكاد نجد مثله إلا له .

وصحيح أن الإمام لم يصرح بلفظ الصورة السكلية إلا أن تحليله يدل عليها ، وتداول غيرها في الدلائل في قطع صغيرة تشبه السابقة ، وفي بعض آيات القرآن الكريم .

ثانياً : للصورة الشعرية في باب السرقات :

ولن يكون حديثنا هنا عن السرقات الأدبية فذلك له مجال آخر ، ولكن الحديث سيكون عن الصورة الأدبية التي كشف عنها الإمام أثناء حديثه عن السرقات .

ولذلك نراه يتصدى للقوم ، ويصف رأيهم بالخطأ المحض ، لأنهم اعتبروا الصورتين المختلفتين لمعنى واحد بمدان شيئاً واحداً ، ولا تفاوت بينهما ، لأن المعنى في الصورة الأولى هو نفسه في الصورة الثانية ، إنما الاختلاف في هيئة النظم وتركيب الصورة وهذا لا يفيد شيئاً .

وبوضح لهم بأن التفاوت بين الصورتين على هذه الصفة السابقة أمر محتم ولازم ، وأن التباين في المعنى بعد التصوير جاء نتيجة الاختلاف في هيئة الصورة ،

مع أن المعنى كان واحداً في البداية ، فوبان الصورتين عليه أعطى لهما معنى جديداً .

ولا يعقل أن يتم الاتفاق بينهما إلا في حالة واحدة ، حينما ينير الشاعر المتأثر كل لفظة عند الشاعر الأول بلفظة تشبهها في المعنى ، وهكذا حتى آخِر الصورة فيسكون بين الصورتين اتفاق تام ولا تفاوت بينهما ، لأن الشاعر الثانى لم يمرض للمعنى في نظم أو صورة جديدة يقول الإمام عن القوم : « وجدتهم قد قالوا ذلك من حيث قاسوا الكلامين على الكلمتين ، فلما رأوا إذا قيل في الكلمتين أن معناها واحد لم يكن بينهما تفاوت ، ولم يكن للمعنى في أحدهما حال لا يكون له في الأخرى ، ظفوا أن سبيل الكلامين هذا السبيل ، وقد غلطوا فأفحشوا ؛ لأنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحدهما الكلامين أو البيتين مثل صورته في الآخر البتة ، اللهم إلا أن يعدد حامد إلى بيت فيضع مكان كل لفظة منه لفظة في معناها ولا يمرض لفظه وتأنيفه ، كمثل أن يقول في بيت الخطيئة :

دع المسكارم لا ترحل لبقيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسى
ذر للفاخر لا تذهب لمطلبها واجلس فإنك أنت الآكل اللابس
وما كان هذا سبيله كان بمنزل من أن يكون به اعداد . . . ولا أن يجعل
الذى يعطاه بمنزل من يوصف بأنه أخذ معنى ، ذلك لأنه لا يكون بذلك
صاناً شيئاً يستحق أن يدعى من أجله واضح كلام ، ومستأنف عبارة وقائل
شعر^(١) . . . »

(١) دلائل الإيجاز : عبد القاهر . تحقيق الدكتور محمد عبد النعم خلفى

لأن اللفظ الفرد ، لا يمكن أن يخفى المعنى ، إنما الذى يخفيه للنظم والصورة
« ولو كان المعنى مبادئ على صورته وهيئته ، وكان الآخذ له من صاحبه لا يصنع
شيئا غير أن يبدل لفظا مكان لفظ ، لسكان الإخفاء فيه محالا ، لأن اللفظ لا يخفى
المعنى ، وإنما يخفوه إخراجه فى صورة غير التى كان عليها (١) » .

وكذلك ليست العبارة بمعنى اللفظ فى نفسه وذاته ، بل فى نظمه وصورته كما
لا يكون الذهب بنفسه وإنما بصورته خاتما كان أو سوارا يقول الإمام : « وجلة
الأمر أنه كما لا تسكون الفضة خاتما أو الذهب سوارا أو غيرها من أصناف الحلى
بأنفسهما ولسكن بما يحدث فيهما من الصورة ، كذلك لا تسكون الكلمة الفردية
التى هى أسماء وأفعال وحروف كلاما وشعرا من غير أن يحدث فيها النظم الذى
حقيقته تروى معانى النحر وأحكامه (٢) » .

وتأسيسا على ذلك يضع الإمام عبد القاهر الأساس فى التفاوت والمفاضلة بين
شاعرين فى صورتها ، إذا تفاولا معنى متحدا ، فبقسمه قسمين : قسم يكون فيه
أحد الشعارين قد أخفق فى تصويره ، والآخر جاء بصورة فاتنة ، قسم جاء فيه كل
من الشعارين فى المعنى الواحد بصورة غريبة جديدة .

يقول الإمام فى الشعارين اللذين صوروا معنى واحدا : « وهو ينقسم قسمين :
قسم أنت ترى أحد الشعارين فيه قد أتى بالمعنى غفلا ساذجا ، وترى الآخر قد
أخرجه فى صورة تروق وتعجب .

وقسم أنت ترى واحد من الشاعر قد صفع فى المعنى وصور .
ويعلل سر التفاوت فى القسم الأول بقوله : « إما لأن تأخرا قصر عن متقدم ،

(١) دلائل الإعجاز : محمد القاهر ص ٤٣٧ .

(٢) للرجع السابق ص ٤٣٠ .

وإما لأن هدى متأخر اشئ. لم يهتد إليه المتقدم ومثال ذلك قول المتنبي :
بشس الليالى شهت من طربي شوقا إلى من يبيت يرقدها
مع نول البحتري :

ليل يصادفنى ومرحقة الحشا ضدين أصممه لها وتغامه^(١)
والقسم الثانى : ذكر ما أنت ترى فيه فى كل واحد من البيتين صنعة وتصويرا
وأستاذبة على الجملة ، وبورد أمثلة كثيرة منها قول النابغة :

إذا ما غدا بالجيش حلق فوقه عصائب طير تهدى بعصائب
جرائح قد أيقن أن قبيله إذا ما التقى الصفان أول غالب
مع قول أبى نواس :

يتأبى الطير غدوته ثقة بالشبع من جزره
قال عمرو الوراق لأبى نواس : « أما تركت للنايضة شيئا حيث يقول :
إذا ما غدا بالجيش : البيتين فقال (أى أبى نواس) : اسكت فائن كان سبق
فأسأت الاتباع .

يقول عبد القاهر ، وهذا الكلام من أبى نواس دليل بين فى أن المعنى ينقل
من صورة إلى صورة ذلك لأنه لو كان لا يكون قد صنع بالمعنى شيئا ، لكان قوله :
فأسأت الاتباع محالا ، لأنه على كل حال لم يقمه فى اللفظ .

ويبين عبد القاهر بمد ذلك الفرق بين الصورتين البارعتين فيقول : « ثم إن
الأمر ظاهر لمن نظر فى أنه قد نقل المعنى عن صورته التى هو عليها ، فى شعر النابغة
إلى صورة أخرى ، وذلك أن هاهنا معينين أحدهما أصل ، وهو علم الطير بأن المدروح

(١) المرجع السابق ص ٤٣١ .

إذا غزا عدوا كان الظفر له ، وكان هو الغالب ، والآخر نزع ، وهو طمع الطير في أن تنسع عليها المطاعم من لحوم القتلى ، قد عهد الدابة إلى الأصل ، الذي هو علم الطير بأن المدروح يكون الغالب فذكره صريحا وكشف عن وجهه ، واعتمد في الفرع الذي هو طمعهما في لحوم القتلى وإنما لذلك تعلق فوقه على دلالة الفحوى ، وعكس أبو نواس القصة فذكر الفرع الذي هو طمعهما في لحوم القتلى صريحا فقال كما ترى « ثقة بالشعب من جزره » وعول في الأصل الذي هو علمها بأن الظفر يكون المدروح على الفحوى ، ودلالة على علمها أن الظفر للمدروح هي في أن قال : « من جزره » وهي لانتق بأن شعبها يكون من جزر المدروح حتى تعلم أن الظفر يكون له ، فيسكون شيء أظهر من هذه في النقل من صورة إلى صورة^(١) ؟ .

ولعل القارىء الكريم معى في نقل النص كله كاملا هنا لأننى أقصد ذلك وأعنيه فالمقام هنا يستدعى ذكر هذا النص الذى يكشف عن وجهة نظر الناقد ورأيه في الصورة الأدبية ، لأننى في مجال بيان مفهوم الصورة عند النقاد التدايمى المقترى عليهم حديثا فى أنهم لم يفهموا معنى الصورة الأدبية ، ولم يتذوقوها ولعل النص الأخير للإمام يعطى لنا صورة صادقة عن وعيه التام بالصورة الأدبية فهما وتذوقا وتحليلا أدبيا وتطبيقاتا فى الشعر العربى على اختلاف صورته ، وقد أثبت الفرق الكبير بين اختلاف الصورتين مع أن الفرض واحد وهو الظفر المدروح وهما فى نفس الوقت صورتان بارعتان ، رائعتان ، ثم ذلك الاعتداد القوى بالصورة الأدبية فى اللوازنة والتقدير ، والحكم على صاحبها بالسرقة أو الابتكار فيها ، مع إجمال اللفظ منفردا إذ لا قيمة له وحده فى الشعر والتصوير ، وإنما تكون له إذا ظهر دوره مع غيره فى النظم والصورة ،

(١) دلائل الإعجاز : عبد القاهر ص ٤٤٠ ، ٤٤٢ .

وبعد فهذا ما وصل إليه النقد العربي القديم في شخص الإمام عبد القاهر -
لتوضيح مفهوم الصورة الأدبية التي نبتت في النهاية من النظم المحكم الجيد، وبيان
أركانها ومعالمها وخصائصها عن طريق التحليل للنصوص الأدبية وإيراد النماذج
القوية من الصور والتعرف على خصائص الجمال والجلال فيها من غير قصد إلى
التبويب أو العنونة لها والنص الصريح ، أو التعيد لخصائصها وأركانها ، هذا هو
ما ينقص النقد القديم في تناوله لمفهوم الصورة وليس عيباً ، لأنه كان يمثل مرحلة
من المراحل التاريخية في التعرف عليها وبيانها وتوضيحها .
وفي نهاية اللطاف مع الإمام عبد القاهر ، نجمل ما وصل إليه في توضيح
الصورة الأدبية والتعرف على خصائصها وذلك في إيجاز :

أولاً : أنه أعطى للفظ حقه ، كما أعطى للمعنى حقه كذلك .

ثانياً : أنكر الإمام إتيان الصورة من اللفظ وحده ، كما أنه ينبغي ألا يكون
جمال الصورة راجعاً إلى المعنى فقط .

ثالثاً : اللفظ عنده تابع للمعنى وعند ابن خلدون وغيره أن المعنى تابع للفظ
والأصح ما ذهب إليه الإمام لأنه مجال لظهور المبقرات في التصوير ، والواقع
أن بينهما فوارق كبيرة أهمها :

أ - الصورة الأدبية عند الإمام تشكل في الذهن أولاً ، ثم تبرز إلى الخارج
بعد انتظامها ، بعكس رأى ابن خلدون ، فهي عنده تشكل خارج الذهن ، لأن
الأديب يجمع ألفاظاً قد تفرقت هنا وهناك ، وأحياناً يخطئ الفرض بذلك الجمع
الخارجي .

ب - الصورة عند الإمام ما دامت داخلية أولاً ، فسهكون للعقل والداخلة
والشاعر أثر في حيويتها وقوتها ، بينما يجدها على رأى ابن خلدون ربما لا يعمل فيها
غير العقل ، في عملية جمع الألفاظ لتحقيق غرض ما .

ج - الصورة عند الإمام يكون لها معنى مقصود، وغرض يهدف إليه الشاعر، وعلى ذلك يعظمها في ذهنه حسب الغرض، بينما في رأى ابن خلدون قد يخطئ الشاعر للغرض، لأن عملية الجمع التي يقوم بها الشاعر ابتداءً، ربما تكون على غير اتفاق مع الغرض الذي يهدف إليه.

د - الصورة عند الإمام فيها احتمال للإيحاء بمعنى ثانٍ خلاف المعنى الأول - الذي بنيت عليه الصورة في الذهن، بخلافها عند أمثال ابن خلدون، فإن لها معنى واحداً ناتجاً عن نظم الألفاظ، بمد اختيار موقع كل كلمة فيها.

هـ - اتجاه عبدالقاهر فيه مجال لظهور المقربات في الفن، أما اتجاه ابن خلدون فالجمل في ضيف يأتي عن طريق المصادفة ظالماً، كالطفل الذي يلعب بالمكعبات، حتى يقع على تشكيل فريد بالمصادفة، وهذا نادر بينما في الأول تسكون له الإرادة، والتحكم في التشكيل، وذلك أقرب إلى المبقرية من الثاني.

و على ذلك فإذا حضر المعنى للصورة عند الإمام أنت إليه الألفاظ ميسورة سهلة وأما عند أمثال ابن خلدون فتستجد صعوبة في تحضيرها، وحتى إذا تيسر ذلك فلن نصل إلى المعنى إلا بمد محاولات عديدة.

رابعا : أساس الجمال عنده يرجع إلى النظم والصيغة والتصوير.

خامسا : الصورة الأدبية الحقة تسكون من العلاقات بين الألفاظ، وتتألف من خموص النظم الجيد.

سادسا : كل كلمة في النظم أو الصورة لابد أن تأخذ مكانها بين أخواتها، يرتبط معناها بمعاني الألفاظ التي هي أساس التوخي لمعاني النحو^(١).

(١) ويرى الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي أن عبدالقاهر متأثر في النظم بأستاذة الروحي ابن جني في كتابه الخصائص قبل أن يستفيد من أي إنسان آخر : منهج عبدالقاهر في كتاب دلائل الإعجاز لبدا القاهر : تحقيق الدكتور خفاجي صاحب الرأى الفريد في هذا.

سابعاً :

لهذا تحققت الوحدة الفنية والترابط الوثيق بين أجزاء النظم والصورة والتلازم بين عناصرها .

ثامناً :

الصورة عنده لا تتعلق بالشكل وحده ، ولكنها تتماق مع المضمون ، من حيث التبع والنتيجة ، وإيماً جاءت الصورة لتوضيح المعنى وتمحيقه ، والكشف عن الغرض من التصيد ، الذى يترابط فيه الصور لتأدية المراد .

تاسعاً :

ولصلة الصورة بالمضمون صلة وثيقة ، توحى بعمان جديدة لتأكيد المعنى الأول ، فيزداد جلاء ووضوحاً ، وهو ما سماه الإمام « معنى المعنى » .

عاشراً :

قيمة الخيال فى الصورة لا يمدو أن يكون رافداً واحداً من الروافد العديدة فيها ، وإن وقع فى نظم زاد الصورة جمالا على جمال النظم المحكم .

الحادى عشر :

أهم روافد الصورة والنظم ، أما ما عدا ذلك من روافد اللغز الحسن والخيال والموسيقى والمزاوجة وغيرها ، فهى روافد إضافية تزيد من جمال النظم .

الثانى عشر :

الإمام عبد القاهر صرح بوسائل الموسيقى الداخلية التى يتدفق بها النظم ، وجعلها من أدق أنواع الصنع ، وأشرف ألوان النظم ، كالمزاوجة والتقسيم وغير ذلك مما سبق . ولم يهتم بالموسيقى لشيوعها .

(٦ - الصورة الأدبية)

الثالث عشر :

أنه ركز اهتمامه على نقد الصور الجزئية والتعرف على خصائصها ، والتحليل لها ، إلا القليل من الصور الكلية .

الرابع عشر :

أدى كشفه لنظرية الرمز في ألقاظ النفسة لتوحي معانيها إلى توفيقه في توضيح معاني النظم ، وتثبيت دعائمه ، واعتماد الصورة الأدبية عليه وحده أولاً وقبل كل شيء .

الخامس عشر :

أفاد الإمام من سابقه فيما انتهى إليه ، فأصبح اتجاهه في الصورة الأدبية واضحاً لا غموض فيه .

السادس عشر :

المرجع في التفاضل عنده بين الصور في الشعر والأدب إلى الصورة الأدبية في ذاتها ، وما أوحى إليه من معان ، لا إلى ذات المعنى والمضمون وحدهما .

السابع عشر :

اختلاف النظم عنده ، وتباين التعبير لمعنى واحد لا يمكن بحال أن تتفق فيه صورتان لشاعرين مختلفين يستقل كل منهما بنظام يخالف الآخر مع اتحاد المعنى - مثل ما سبق بين النابغة وأبي نواس - بل لابد من الاختلاف في التأليف والإيحاء ودرجة التأثير في النفس .

الثامن عشر :

استطاع عبد القاهر بذوقه الأدبي أن يربط بين النظم وصورته في الشعر وبين الفنون الأخرى ، مما يصح فيه التصوير ، كالنقش والصبغة للمعادن وأصباغها ،

وأن الصورة تلائم النظم كتلاؤم الهيئة والشكل للمعادن في صورها المختلفة من خاتم وأسورة مثلاً ، أو ملازمة الألوان والأصباغ وتوزيعها ومقاديرها على رقعة الصورة ، في تشابه تام بين الصناعتين ، صناعة الشعر وغيرها من الصناعات الأخرى :

التاسع عشر :

عرض الإمام وسائل الخيال من تشبيه واستعارة وغيرها ، وأنها أحد الروافد في النظم ، والنظم فوقها ، لأنه لم يعقد بألوان الخيال إلا بعد اعتداده بالنظم في تأليف الصورة ، وأما تحديد معالم الخيال في ذاته ، فقد تردد عبد القاهر في مفهومه وسماه التخيل أو الإيهام ، وذكر د . غنيمي هلال أن النقاد العرب القدامى لم يصلوا إلى مفهوم دقيق للخيال وأثره في الصورة^(١) .

ويعبر الإمام عن الخيال بالتخييلات ، فيذكر بعد قول الشاعر :

إن السحاب لتستحي إذا نظرت إلى نذاك فحاسته بما فيها
وعلق عليه بقوله : وكذلك بوجهك بقوله : « إن السحاب لتستحي »
إن السحاب حتى يعرف ويعقل ، وأن يقيس فيضه بفيض كف المدوح ، فيخزي ويخجل .

فلاحتفال والصنعة في التصورات التي تروق السامعين وتروعيهم ، والتخييلات التي تهز المدوحين وتحركهم شبيه بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخاطب والنقش والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتخلب ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة قبل رؤيتها ، ويفشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه

(١) ورد هذا بالتفصيل : « النقد الأدبي الحديث » د . محمد غنيمي هلال صفحات

كذلك حكم الشعر، فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقمه في النفوس من المعاني، التي يقوم بها الجامد الصامت في صورة الخي الناطق . . . والمعدوم المفقود في حكم الموجود الشاهد، كما قدمت القول في باب التمثيل حتى يكسب الدنى رفة والغامض القدر نياحة^(١).

والإمام يعبر عن الخيال في الصورة الشعرية التي تشبه الصناعات الخلابة الراقية بالتمثيلات، فعزى الصورة التي قامت عليها تحيل الجامد حياً ناطقاً، والمعدوم منظوراً مشاهداً أمام الحس والعيان، وبذلك يكتسب المعنى الغامض قدراً وقبلاً. ومع اعترافه بأن التخيل له قدرته وقيمته، إلا أنه يخلط بينه وبين الوهم، وهو غير الخيال كما في قوله: « من المعاني التي يقوم بها الجامد الصامد . . . الخ » وهو مع ذلك يفضل في الشعر عن الحقيقة، فيقول مقبلاً على بيت البحترى:

كفتمونا حدود منطكم في الشعر يكفى عن صدقه كذبه
أراد كفتمونا أن تجري مقاييس الشعر على حدود المنطق، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق، حتى لا ندعى إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به، ويلجأ إلى موجه مع أن الشعر يكفى فيه التخيل، والذهاب بالنفس إلى ما تروح إليه من التعليل، ولا شك أنه إلى هذا النحو قصد وإلاه عمد^(٢).

وما ذهب إليه الإمام هو ما يفسره النقد الحديث بالخيال، لأن الشعر يعتمد أساساً على هذا الركن، وأنه لا يهتم بالحقيقة، بقدر ما يصور إحساس الشاعر بصدق ودقة، ما دام هذا تلمثن إليه النفس، وتستريح إلى سعادته اقيامه لا على القياس والحقيقة بل على حسن التعليل.

(١) أسرار البلاغة: عبد القاهر ص ٢٧٥، ٢٧٦ تحقيق السيد محمد رشيد رضا.

(٢) أسرار البلاغة: عبد القاهر ص ٢١٧، ٢١٨ تحقيق السيد محمد رشيد رضا.

ومع تقديره لقيمة الخيال في الشعر إلا أنه في تحديد مفهومه يخلط بينه وبين الوم ، فكلاهما له أثره في الصورة الأدبية الحديثة .

وبزاد الأمر وضوحاً عند الإمام حينما يفرق بين التخيل^(١) والاستعارة ، وكلاهما من ألوان الخيال في الصورة «وجهة الحديث الذي أريده بالتخييل ها هنا ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً ، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ، ويربها ما لا ترى .

أما الاستعارة فسيبيلها سبيل الكلام المحذوف ، في أنك إذا رجعت إلى أصله ووجدت قائله ، وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ، ويدعى دعوى لها شبح في العقل ، وستمر بك ضروب من التخيل هي أظهر أمراً في البعد عن الحقيقة تكشف وجهه في أنه خداع للعقل وضرب من التزويق»^(٢) .

فهو يرى أن التخيل في قولهم : فلان يقدم رجلاً ويؤخر أخرى للإنسان المتردد أمر غير ثابت ، لأنه دعوى باطلة ، يمكن تحصيلها وتحقيقها ، وأنه خداع للنفس لأنها ترى غير الحقيقة فيها . كما يرى أن الاستعارة دعوى لها شبح في العقل .

وفي هذا يربط الإمام ألوان الخيال بالعقل ، ويقيسه بالحقيقة ، ويرى أنه وهم وخداع للنفس ، ودعوى باطلة وشبح وغير ذلك من الأوداف المبتورة ، التي إن كشفت عن جانب من مفهوم الخيال في الصورة ، فلا تكشف عن الجوانب الحية فيه . بل الخيال كالعقل ، لكن لفته الصور المحسة من تخيل واستعارة ، وتشبيه وكناية وغيرها والإمام يمله أشباحاً ووراً لا صلة لها بالإحساس ، تخدع

(١) التخيل عند عبد الفاهر هو التمثيل .

(٢) أسرار البلاغة : عبد القاهر ص ٢٤١ تحقيق السيد محمد رشيد رضا .

النفس لأنها لا تعرف طريقاً إلا طريق العقل ، والعقل وحده هو الذي يربط بين الصورة المحسنة في المثال السابق وبين المعنى الذهني ، ويرى الصلة بينهما في الجامع ، فيأنس الصورة لأنها تتفق مع المتعدد حين يأخذ ويعطى في أمر ما ، كالرجل المتردد حين يقدم رجلاً ويؤخر أخرى ، وحينئذ يرى العقل أيضاً أن هذا المعنى أصبح حياً متحركاً ولذلك يكون تأثيره في النفس أعظم من الحقيقة المكتسوفة ، التي يتلقفها العقل من غير روية ولطف ونظر ، وموازنة تجرى ، وصلات تعقد ، ومن غير تقارب واتفاق .

هذا هو ما يفهم من الخيال عند الإمام ، وهو إن كان تفسيراً غير دقيق وشامل للخيال فهو قريب نوعاً ما من مفهوم الخيال حديثاً لأسباب هي :

أ - أنه يخالف الحقيقة بنقض النفاذ عن التشبيه الذي قالوا عنه : إنه فرع الحقيقة لا المجاز ، فيسكن في حسن التعليل لا المنطق .

ب - الخيال الركن الركين لشعر .

ج - الخيال يهر العواطف ويحرك النفس .

د - أنه يتخذ مادته من المشاهدات المحسنة .

ه - أنه يبعث الحياة والحركة والمباينة في الجامد والمعدوم والمفقود .

و - أنه يحتاج في الوقوف عليه إلى دقة ولطف ونظر ورؤية .

ز - أنه يعقد الصلات بين الأشئآت حتى تظل مقبولة في النفس .

وهذه الخصائص تمثل شوطاً لا بأس به في تحديد مفهوم الخيال وتوضيحه وبيان أثره في النفس ، وهو في نفس الوقت يمثل طوراً من أطوار مفهومه التي مر بها في الأدب العربي ، حتى اكتملت معاملة في العصر الحديث .

والنقاد العرب قطعوا شوطاً كبيراً في توضيح مفهوم الصورة الأدبية ، بعد أن مرت بهم كذلك بمراحل الفؤ والتدرج الطبيعي للأشياء ، وإن أجهت عنايتهم التامة بالصورة الجزئية ، مفضلين أمر الصورة الكلية إلا نادراً ، وهذا لا يضر بمفهومها في ذاته .

ولا يصح أن نفرض مفهوماً حديثاً ، ونطبقه على المفهوم القديم ، لنفهمهم بالتصوير لعدم المطابقة بين المفهومين ، ليس هذا بمقول ، لأن النقد القديم كان يمثل مرحلة تاريخية في بناء الفهم للصورة الأدبية ، ولذلك كان النقاد غالباً ما يستعملون الشعر والكلام مكان الصورة كالأمدي ، أو النظم والتأليف - والصياغة كما هو الشأن عند معظمهم ، حتى من فطن منهم إلى التعبير بالصورة كان يربها خاطفاً كالبرق ، ولعل فن التصوير والرسم لم يبلغوا فيه درجة ما بلغناه في عصرنا ، حتى أصبح هذا اللفظ على كل لسان حديثاً ، فاستخدموه في التجارب العملية ، وفي معامل العلوم الحديثة . وكذلك يرجع الإقلال من التعامل بالصورة قديماً ، وإحلال النظم أو الصياغة إلى غير ذلك محلها ، إلى حداثة الامتزاج بالأعاجم وشيوع اللحن في اللغة العربية فوجد النقاد والأدباء أن الأنسب في مواجهة هذا التيار المشوب بالسكنة والمعجمة والتعبير باللفظ والمعنى والنظم والتأليف والصياغة والكلام ، مما يدل بالنص على التصريح على اللغة وخصائصها ، لأن الصورة تعبير غير مباشر ، لبيان المراد في اللغة ، وإن ترددت على ألسنتهم متأثرين بما ترجوه عن الأعاجم ، فما زالت الصورة غير محتمة بعقولهم ولا بمنزجة بعواظهم ، لذلك تجنبوا التعبير بها إلا قليلاً ، حتى تنحصر وتمتزج بنفوسهم ، ليعبروا بها عن أدلة وإحساس صادق وقد نبعت من حياتهم ونفوسهم وأدبهم .

ابن الأثير والصورة الأدبية :

ومن أنصار للنظم ابن الأثير^(١) الذى يرى أن الصورة لا تكون إلا من علاقات الألفاظ بعضها ببعض ، وهو دون الإمام عبد القاهر ، لأنه أولاً متأثر به ، وثانياً لم يأت بحديد ، فهو أقل منه فى التناول والتفصيل والدقة والاستيعاب .

ولكن الذى دعانى إلى ذكره فى مراحل نمو الصورة وأطوارها ، هو ذوقه الأدبى الذى ينبغى أن يذكر هنا كما سيأتى إن شاء الله تعالى .

يرى صاحب « المثل السائر » أن الصورة الشعرية لا تكون فى اللفظ وحده ، ولا فى المعنى وحده ، بل فى العلاقة بين الكلم والنظم لمعنى الألفاظ ، وبه يقع التفاضل فى الصورة الناتجة عن النظم ، وتأخذ من الفضل على قدر درجة التنسيق فى التركيب ، وحسن التأليف فيه ، وتلبيه الكلمة لمكانها ، لترجع المزية إليه لا إلى اللفظ المفرد ، أو المعنى المستقبل . يقول :

« إن تفاوت التفاضل يقع فى تركيب الألفاظ أكثر مما يقع فى مفرداتها ، لأن التركيب أعسر وأشق . . . إذا فكرت فى قوله تعالى : « وقيل يا أرض ابلى مائك ، وما سماء أقلى وغيض الماء وقضى الأمر واستوت على الجودى وقيل بدءاً للقوم الظالمين » بل نجد ما وجدته من المزية الظاهرة ، إلا لأمر يرجع إلى تركيبها ، وأنه لم يمرض لها هذا الحسن إلا من حيث لاقى الأولى بالثانية والثالثة والرابعة وكذلك إلى آخرها^(٢) . »

(١) هو ضياء الدين نصر الله محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الأثير التوفى سنة ٦٣٧ هـ .

(٢) المثل السائر : ابن الأثير ص ٨٨ ط يولاق ١٢٨٢ هـ .

ثم يوضح اتجاهه في الصورة ، ورأية في النظم ، ويؤيد ذلك بالأدلة القوية ، والشواهد الرادعة ، التي لا تبقى لمنكر بقية من اعتراض أو نفى ، فيذكر الفروض للمرتاب ليتأمل الصواب فيما يقول ويحكم على نفسه بالخطأ ، حينما يوجه افتراضه إلى المعارض قائلاً له : لو أخذت لفظة من مكانها في الآية السابقة ، فإننا لا نرى لها بمفردها من الحسن ما لها وهي في موضعها بين أخواتها ، إذ لو كان لها هذا الحسن مفردة ، لأصبحت كل لفظة صورة أدبية للمعنى ، وهذا مما يباه العقل السليم ، والحس الصادق ، ويُدعى بدليل آخر ، وهو أن اللفظة الواحدة ، قد تروق في صورة ولا تحسن في صورة أخرى وهو في هذا متبع للإمام عبد القادر الناقد العربي الكبير يقول ابن الأثير :

« فإن ارتبت في ذلك فتأمل هل ترى لفظة منها لو أخذت من مكانها و أفردت من بين أخواتها ، كانت لابسة من الحسن ما لبسته في موضعها من الآية؟ وما يشهد لذلك وتؤيده ، أنك ترى اللفظة تروقك في كلام ، ثم تراها في كلام آخر فتكرهها^(١) » .

وذلك مثل كلمة « تؤذى » في آية الأحزاب ، فقد حسن موقعها منها ، وأخذت مكانها في نظم القرآن ، وفيها من التناسب والتلازم والترابط والانسجام ما يرتفع بالآية إلى درجة الإعجاز ، كالمشأن في القرآن الكريم كله ، فتعلقت الكلمة بأخواتها وامتزج معناها بمعاني أخواتها ، فتلاقت مع الشرط في : « إذا طعمتم فانتشروا » وفي الشرط تقييد ، ولا يخفى ما فيه من إنباء إيجاباً وسلباً ومع التنفي في قوله تعالى : « ولا مستأنسين لحديث » والتنفي كالمشروط لما فيه من التوكيد والإيمانة كذلك الاستحياء ومن لا يستحي من الطعامين ، فهو أشد الناس إنباءً ، وأبعدهم

(١) المرجع السابق : ابن الأثير .

عن معاني النبيل والإنسانية ، ألم تبلغ الكلمة الإعجاز مع أخواتها في الآية « إنه لتزِيل من رب العالمين » .
ونفس الكلمة قد وقعت في بيت للمتنبي ، فلم نجد مكانها بين أخواتها في النظم فكان التناقض والانفصام في الصورة الشعرية يقول المتنبي :
تلذ له المروءة وهي تؤذى ومن يشق يلذ له الغرام
فهل لكلمة « تؤذى » - وفيها ما فيها من القبح - مكان من أخواتها في الصورة التي تدل على الجمال والحب والوفاء ، وهي : (تلذ ، المروءة ، يشق ، يلذ ، الغرام) بل البيت كله ، وبها اختلت الصورة واضطرب الانسجام في البيت .

ويضرب ابن الأثير المثل لذلك في تقديمه للكلمة التي وقعت في آية الأحزاب وفي صورة للمتنبي فيقول : أما الآية فهي قوله تعالى : « فإذا طعمتم فانتشروا ولا مستأنسين لحديث ، إن ذلكم كان يؤذى النبي فيستحجي منكم والله لا يستحجي من الحق » وأما بيت الشعر فهو كقول أبي الطيب المتنبي :

تلذ له المروءة وهي تؤذى ومن يشق يلذ له الغرام

وهذا البيت من أبيات المعاني الشريفة ، إلا أن لفظة « تؤذى » قد جاءت فيه وفي الآية من القرآن ، فخطت من قدر البيت لضعف تركيبها ، وحسن موقعها في تركيب الآية . . . وهذه اللفظة التي هي « تؤذى » إذا جاءت في الكلام ، فينبغي أن تكون مندرجة مع ما يأتي بعدها ، متعلقة به كقوله تعالى : « إن ذلكم كان يؤذى النبي » وقد جاءت في قول المتنبي منقطعة ^(١) .

(١) المثل السائر : ابن الأثير ص ٨٦ .

ويقوم دليلاً آخر على مذهب أكثر إيضاحاً ، فيرى أنه قد يكون هناك لفظتان مختلفتان في المادة ، متجدتان في المعنى ، والوزن ، وحسن الاستعمال ، ومع ذلك لا تصلح هذه مكان تلك ، بل لكل منهما موضع متميز في النظم والتصوير . يقول : « إنك قد ترى - لفظتين يدلان على معنى واحد ، وكلاهما حسن الاستعمال وهما على وزن واحد ، وعدة واحدة إلا أنه لا يحسن استعمال هذه في كل موضع تستعمل فيه هذه ، بل يفرق بينهما في مواضع السبك »^(١) .

وبرى ابن الأثير أن الكلمة في الصورة الأدبية ، توحى بهان جديدة في النظم لم تكن لها وهي مفردة عنه ، وتشف عن أصواء لم تكن فيها قبل ، كاللآلىء الغالية ، فكل حبة من الأوائل في العقد ، اكتسبت من جاراتها إيجاءات جديدة إذا وقعت في مكانها المناسب ، وتفيض عليها أخواتها ظلالات وأضواء ، تمكس ألواناً وأطياناً خلابية ، وتؤدي هي الأخرى دورها كذلك ، فيتجاوب بشماعها مع الأصداء ثم ذلك النمو التدريجي بين الحبات ، ليتم لها الانتظام والالتئام مع غيرها ويضفي على العقد الصورة الرائقة الفريدة .

وكذلك الأمر في الألفاظ الغالية وغيرها ، لو أخذ كل لفظ مكانه من النظم لأضفى على الصورة الأدبية ، ما يشبه هذه الإيجاءات في العقد من الأوائل ، فإن ضلت الكلمة مكانها من النظم فقدت الصورة وحيها ، وتلاشت الظلال والأضواء فيها . وكذلك الأمر حين يقع اللفظ الغالى في نظام فاسد ، وصورة مضطربة فستفقد قيمتها من الصورة ، مع أنها في غاية الجودة وهي مفردة ، وفي ذلك يوفق ابن الأثير غاية التوفيق ، ويسبق تقادنا المعاصرين إلى وحى الصورة ، في دقة تناول وبراعة

(١) المرجع السابق .

تقديم ، و قدرة فائحة لتحديد معالمها ، بذوقه الأدبي وإحساسه الصادق ، وثقافته
للواسعة ، وخبرته بالفقد والأدب ، يقول ابن الأثير : « يجيل السامع أن هذه
الألفاظ ليست تلك التي كانت مفردة : ومثال ذلك كمن أخذ لآلىء ليست من
ذبت القيم الغالية ، فألفها وأحسن الوضع في تأليفها فخييل للناظر بحسن تأليفه ،
وإتقان صنمته ، أنها ليست تلك ، لتلق كانت منشورة مهذبة ، وفي عكس ذلك ،
من يأخذ لآلىء من ذوات القيم الغالية ، فيفسد تأليفها ، فإنه يضع من حسنها ،
وكذلك يجري حكم الألفاظ الغالية مع فنناد التأليف » (١) .

بجى بن حمزة العلوى :

وصاحب الطراز قد بالغ في اهتمامه بالمعنى أكثر من غيره وظهرت أثر
الفلسفة في تناوله للمعنى ، ورعايته لها في كتابه ، فقد عد المعانى أصلا والألفاظ
تابعة لها وترجع أصالة المعنى عنده ، والاعتداد به في الكلام والتصوير إلى
أسباب هي في معظمها ترجع إلى الفلسفة وعلوم العقل وإلى علوم اللسان ، وعذره
في ذلك أنه متأثر في عصره بهذا اللون من الفكر ، وكاد أن يفسد الذوق
الأدبي ويقضى على روح البلاغة العربية .

فالصورة الأدبية عنده التي تأسر العقل والإحساس بجملها إنما ترجع إلى المعنى
لأنه الأصل ، ولو وقعت في لفظ ردى . باهت . لذا عد صاحب الطراز من أبرز
أنصار المعنى والأسباب التي ترجع المعنى عنده هي (٢) :

(١) أن لكل من الإنسان والأسد والفرس معنى واحد في كل لغة : وإنما

(١) المثل السائر : ابن الأثير . ط بولاق ص ١١٤ .

(٢) الطراز : بجى العلوى ج ٢ ص ١٥٠ .

الذى يقع التغيير فيه هو اللفظ لهذه المعانى، فقد توضحت كل لغة على لفظ خاص بها يختلف عن اللغة الأخرى .

(ب) قد يكون للمعنى الواحد ألفاظ كثيرة ، يدل كل لفظ منفرداً على المعنى وتعدد الألفاظ للمعنى الواحد يدل على أن الأصل للمعنى لا للفظ ، لاختلاف الألفاظ عليه، وتعاقبه فيه، ولو كانت هى الأصل لاختلقت تبعاً لاختلاف المعانى عليها كذلك .

(ج) لو كانت المعانى تابعة للألفاظ لأصبح لكل معنى لفظ يدل عليه . وهذا باطل، لأن المعانى غير محدودة ، ولا نهاية لها ، ولكن الألفاظ محدودة محصورة ولا يعقل أن يكون اللانهاى تابعا للمحدود ، والعكس صحيح، وهو تبعية المحدود وهى «الألفاظ» لما نهاية له من «المعانى» لأن المعانى فى الأذهان، والألفاظ طارئة عليها. والذين انتصروا للمعنى اهتموا به مجرداً غير مرتبط باللفظ غالباً ، فتوذى عنايتهم به إلى عدم الاهتمام بالصورة الأدبية، وقلة مبالاهم بالجودة فيها اكتفاء منهم بشرف المعنى وجودته .

وهذا الاتجاه يذهب بحال اللغة، وروعة التصوير وقوة التعبير، فيضعف الذوق الأدبى، وتموت الحاسة الفنية ، التى تدرك جمال الصياغة ، وجلال الصورة فتتفق صورة الأدب ، وتتفر دولة الشعر، لأن البراعة والابتكار يكون محدوداً فى مجال المعنى، لا يبرع فيه إلا الشعراء الأوائل ، أو المهاجرة من الشعراء بعد ذلك ، وهم واحد أو اثنان فى كل عصر أو قرن .

ولكن مجال الصياغة والتصوير للمعنى ، أو توليد معنى آخر منه ، أوسع دائرة وأعم فى صورة أخرى، وهى دائماً موطن الابتكار ، وأساس الاختراع فى المعنى لذلك تتسع دولة الآداب ، ويتكاثر الشعراء النابغون فى كل عصر ،

فيستوحى كل منهم صورة من صورة سابقة ، أو يولد صورة من غيرها ، أو يبتكر صورة من عنده ، فيأخذ الشاعر اللاحق مكانه من الفضل ، كما أخذ السابق في ابتداعه مكاناً ، وساغ الشعراء بعد ذلك الاستيحاء والتوليد ، والتأثر والاختراع .

لذلك كان أنصار اللفظ أكثر نشاطاً في الأدب ، وأعظم عوناً لتفوق الشعر واتساع مملكته وأجدى فمماً للصورة الأدبية ، وللأدب بصفة عامة . وأكثرهم رعاية لتربية الأذواق ، وتنمية الحواس الفنية .

وأصدق من هؤلاء تقديراً للشعر والأدب ، هم الذي يربطون المعنى واللفظ - ويهتمون بالنظم والتركييب ، فهم أقرب فهماً للصورة الأدبية بمعناها الكامل ، ومفزاها الدقيق النامي ، فيها لفظ يأخذ الأدب مكانه ، ويعود للشعر رونقه ، ويكون للصورة سحرها وأثرها القوي في النفوس .

ومهد الطريق في دراسة فن النظم للإمام عبد القاهر الذي تم على يديه ، مهده كثرة من الأدباء والنقاد قبله .

منهم من أشار إشارة عابرة ، ومنهم من نص وتدوق . ومنهم من طبق النظم على نصوص لا تكشف عن عبقرية في باب النظم والتصوير حتى جاء الإمام عبد القاهر فحقق ما لم يحققوه واستحق لذلك الإمامة بينهم وأتى من بعده فالتقى عصى التسيار عنده ، وأخذ يدور ويلف حول آرائه في النظم ، حتى ضل الطريق ووقع مفسياً عليه في ساحة الجدل والمنطق والفلسفة وسنوضح أئمر أنصار النظم في الصورة الأدبية ، ومدى نضوجها واكتناها بمصادر حيويتها وقوتها وروعيتها . وأرائي في هذه القمة بلغت حد التجاوز قليلا ، فإذا أطلقت على من يؤثر اللفظ « أنصار اللفظ » فهذا أولاً من باب تغليب اللفظ على المعنى عندم وثانياً : فهو حكم تقريبي .

وكذلك الأمر في أنصار المعنى ، وأنصار النظم « أى اللفظ والمعنى » لأن من رجح اللفظ أو المعنى لا يهمل المرجوح منهما البتة ، ولكنه يكون دون ما رجحه ، وكذلك أيضاً اللفظ والمعنى معاً فمن شايمهما لا يهتمون بالنظم وحده بل باللفظ على حدة وبالمعنى كذلك ، وإن كان جل عنايتهم بالنظم والتأليف أولى وأعظم وهي محل النبوغ الأدبي ، وموطن البراعة في التصوير الشعري .

الصورة الأدبية عند نقاد آخرين :

ومن عرف للصورة الأدبية مكانها من المزية والبلاغة أبو على أحمد بن الحسن المرزوق^(١) وغيره من النقاد ، وسبق بحث قضية الصورة الأدبية عند ابن الأثير وقد حفل عبد الرحمن بن خلدون بالصياغة وعد المعاني تابعة للألفاظ ، فهي التي تكشف عنها ، وتدلل عليه يقول :

« إن صناعة الكلام نظاماً ونثراً إنما هي في الألفاظ ، لا في المعاني ، وإتقان المعاني تبسح لها وهي أصل . . . وذلك أننا قدمنا أن للسان ملكة من الملكات في النطق ، يحاول تحصيلها بتكرارها على اللسان حتى تحصل ، والذي في اللسان والنطق إنما هو الألفاظ . أما المعاني فهي في الضائر ، وأيضاً فالمعاني موجودة عند كل واحد ، وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى ، فلا يحتاج إلى صناعة ، وتأليف الكلام للمباراة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلناه ، وهو بمثابة القوالب للمعاني ، فكما أن الأواني التي يفتقر بها الماء من البحر ، منها آنية الذهب والفضة ، والصدف والزجاج والخزف والماء واحد في نفسه ، ويختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء باختلاف جنسها لا باختلاف الماء ، كذلك جودة

(١) شرح ديوان الحماسة : المرزوق ، من ٥ ، ٦ .

اللغة وبلاغتها في الاستعمال ، تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد والمعاني واحدة في نفسها ^(١) .

ولشدة اهتمامه باللفظ وعنايته بالصورة جعل المعاني ثابتة للألفاظ ، فهي قوالب للمعاني ، والصورة آتية لها ، كالأواني تختلف في صورتها - مع الماء الواحد - من ذهب إلى فضة ، ومن زجاج إلى صدف ، فتختلف جودتها ، كذلك الأمر في جودة اللفظ والصورة ، إنما ترجع إلى حسن الاختيار وقوة الرصف وجمال التنسيق .

وتحديد ابن خلدون للشكل والصورة بما تقدم . يؤدي إلى انفصل التيام بين اللفظ والمعنى ، ووضف العلاقة بينهما ، فالآنية منفصلة عن الماء ، انفصال الثوب عن البدن كما ارتأى ذلك أبو هلال ، واللفظ عنده لا حياة فيه ولا ماء ، بل هو مجرد من الروح والحياة .

ورد اختلاف الصورة إلى اختلاف الشكل مع اتحاد المعنى ، وشبهها باختلاف المعادن مع اتحاد الماء بداخلها في كل معدن .

ويبدو في هذا عدم الدقة في فهمة للصورة الحقة ، التي يستطيع الشاعر فيها أن يشكل من المعنى الواحد - كالمعدن الواحد - صوراً عدة مع أن عبد القاهر الجرجاني قد سبقه بذلك مما يدل على تسرع منه في فهم الشكل والصورة وإن اتفق مع الجاحظ في الاهتمام باللفظ والصيغة

(١) المقدمة : عبيد الرحمن أبو زيد بن خلدون (المنوفى ٨٠٨ هـ - ١٤٠٦ م)

ط الشرفية ١٣٢٧ هـ .

وهو يخالف ابن الأثير وغيره حيث عد الأخير الألفاظ تابعة للمعاني ،
خادمة لها ، وإن اتفق معه ومع أبي هلال العسكري في انفصال الصورة عن معناها
فجعلها كالأردية والأنواب المحبرة يقول ابن الأثير^(١) .

« إذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسنوها ورققوا حواشيها
وصقلوا أطرافها فلا تغلن أن العناية إذ ذلك إنما هي بألفاظ فقط بل هي خدمة
منهم للمعاني ونفاير ذلك إبراز صورة الحسناء في الحلل الموشية والأنواب
المحبرة فإننا نجد من المعاني الفاخرة ما يشوه من حسنه بذاة لفظه وسوء
العبارة عنه » .

* * *

(١) هو ضياء الدين نصر الله محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الأثير المتوفى
سنة ٦٣٧ هـ . المثل السائر ص ٢١٢ .

الفصل الثاني

العورة الأدبية في النقد الأدبي الحديث

سبق أن قلنا : إن النقد العربي القديم ، قطع شوطاً مضنياً وشاقاً لتحديد مفهوم الصورة الأدبية ، وساعد على ذلك شغل النقاد الشاغل ببحث قضية اللفظ والمعنى ، وعن الصورة تعرفوا على معظم خصائصها ، وبعضهم كالإمام عبد القادر الجرجاني مثلاً عنى بتحليل صور أدبية كثيرة ، وبيان مصادر الجمال فيها ، فدل بذلك على حسن ذوقه الأدبي ، وأصالته ودقته .

وجاء دور النقد الحديث في بحث الصورة والتعرف على خصائصها ، وأثرها في النفس ، وقد استعانوا في نشاطهم النقدي برافدين أساسيين هما :

أولاً : الجهود التي قام بها النقاد العرب في النقد القديم ، وكانت تمثل المراحل الأولى ، وتكشف عن أسالة اللغة العربية في توضيح مفهوم الصورة الأدبية :

ثانياً : النقد الأدبي الغربي ، بما فيه صراع بين مذاهبه الأدبية المختلفة وأثر هذه المذاهب في تحديد مفهومها ، حسب روح كل مذهب وأهدافه :

والعامل الثاني ، وإن كان له أثره الذي لا ينكر في تقدنا العربي الحديث ، إلا أنه بمذاهبه المختلفة غير المستقرة ، التي تتجدد من وقت لآخر ، تجملنا لانطمئن إلى حكم دقيق ، في تحديد مفهوم الصورة الأدبية ، من وجهة نظر أصحاب المذاهب النقدية في الغرب .

وقد استطاع النقاد المعاصرون بنشاطهم النقدي توضيح الصورة وتعميق جوانبها المختلفة ، وألبسوها ثوباً جديداً لم يكن في النقد العربي القديم ، فشنصوا

أثرها وقيمتها ، ومكانها من الأرب عامة ومن الشعر خاصة . ولتحديد مفهومها لا بد أن نوضح بإيجاز قضية الشكل والمضمون ، لكي نعرف موقع الصورة منها . لقد تعد هذه المشكلة من أهم قضايا النقد الأدبي الحديث ، وكانت في النقد القديم تسمى قضية اللفظ والمعنى ، وهي المشكلة التي أثارها الجاحظ ، إذ شاع اللفظ رداً على عناية أبي عمرو الشيباني وأضرابه بالمعنى ، فأصبح لكل من اللفظ والمعنى بعد ذلك أنصار ، وقامت على أنقاضهما قضية النظم وأصبح لها أيضاً أنصار .

تلك هي مشكلة اللفظ والمعنى في النقد القديم قد أوضحناها ، وكشفنا عنها النقاب بقدر حاجة البحث إلى ذلك ، وجاء النقد الحديث ، ليخوض هذه التجربة في تيار عنيف ، وهي التجربة الحية في مشكلة اللفظ والمعنى ، أو الشكل والمضمون ، أو الصورة والمحتوى .

ودراسة هذه القضية ضرورية في مجال الأدب والشعر ، لأنها توضح جوهر الأدب وروحه ، وتميز بينه وبين الرياضة والكيمياء ، والطبيعة وغيرها من العلوم ، التي تختلف في جوهرها وطبيعتها عن الأدب .

وأعظم التيارات التي أدت إلى إثارة المشكلة هي البحث عن القيم في العلوم والآداب ومدى النفع والخير فيها ، ودرجة الفضيلة والإمتاع فيها ، وغير ذلك مما يعود بالإصلاح والإمتاع ، ويعترب على ما سبق : البحث عما تهدف إليه العلوم والآداب وأغراضها .

ومعلوم أن الغاية في العلوم هي ما تقدمه للبشرية من وسائل التقدم والحضارة ، وتساعد بنظرياتها الدقيقة على رقي الإنسان وسموه ، وأصبح لا خلاف في أن المضمون هو جوهر العلوم وروحها ، ولا يهم العالم أن يمرض نظرياته في أسلوب

نغم جزل حافل بالصور والأضواء ، بل لا بد من اتخاذ الألفاظ والعبارات الممددة للمعنى في دقة وإيجاز .

وأما الأدب فهو محل الخلاف والصراع ، فقد شغل حيزاً كبيراً في النقد الأدبي وأخذ الناقد يبحث عن الغاية من الأدب ، وينقب عن مصادر الجمال فيه ، ومن هنا انبعث الانشقاق في ساحة النقد الأدبي ، وظلت تهطلخب بالفرق ، التي تناصر كل فرقة رأيها وأبجهاها في ذلك ، وتشعبوا في نعمتهم لأروايتهم إلى أنصار ثلاثة :

(١) أنصار الشكل :

وهم الذين يضعون حداً فاصلاً ودقيقاً بين العلم والأدب ، فالعلوم تقوم على الاهتمام بالمضمون ، والأدب ينبني ألا يعرف إلا الشكل ، الذي يهتم فيه المنشئ بالصياغة والموسيقى والتلوين ، وكل ما يتصل بالناحية الخارجية في العمل الأدبي ، وموطن الجمال فيه ، وقد فلسفوا الشكل فلسفة نفعية عن طريق غير مباشر :

أولاً: أن ما يثيره الجمال من الإمتاع ، يصقل ذوق الغير ويهذب نفسه ويطلعها على حب الجمال والفضيلة ، فتكون النفس أهلاً للخير والنفع والإصلاح ، إذا شارك صاحبها في ميدان العلم أي الإصلاح في الحياة والنهوض بها .

ثانياً : أن العمل الفني الذي يعنى فيه بالشكل ، هو عصاره خالصة ، تتصل بذات الفنان ومشاعره وأحاسيسه ، لأنه يمر عن واقع آخر ، وفي هذا تحقيق لقيمته عند الشاعر أو الأديب في الحياة ، ألا وهي الصدق بين نفسه وبين العمل الفني ، وهي غاية نبيلة وخلقية في ذاتها^(١) .

(١) النقد الأدبي الحديث : د . محمد غنيمي هلال ص ٣٧٧ .

ثالثاً : والشاعر الذى يهتم بالشكل ، إنما يهرب من مطالب الحياة هروباً صريحاً فى شعره ، ودو فى الحقيقة باتجاهه الشكلى الخالى من التوجيه المباشر ، يهرب من واقع المجتمع المر القبيح، وفى هذا الهروب ذاته سخط على أوضاع المجتمع وشروبه ، فهو يطالب بالتخلص منه ومن شروبه عن طريق غير مباشر وبالإنحاء، ويعد هذا المركب الرمزي - عند الشكاكين من أخص خصائص الفن الرأقى ، لأن فى الهروب والسخط على النقط السابق تيماً أخلاقية وإصلاحاً اجتماعياً ، وغايات نبيلة للفن الشعرى^(١) .

رابعاً : إن الشاعر حينما يعانى تجربته الذاتية ، ويصورها كما هى فى نفسه ، من غير أن يكون لها صلة بالواقع فى الظاهر ، غاية اجتماعية ، تמיד الغير ، فإن عملية التخلص من هذه المعاناة ، وإبراز التجربة فى عمل فنى مجسم فى الخارج ، تعد أكبر قيمة نفعية بها تتمحور الأديب من الألم المكبوت فى نفسه ، وكأنه بهذا يدعو كل الناس إلى أن يصنعوا مثل صنيعه حتى يتحرروا من شرور النفس ، وهى فى ذاتها غاية نبيلة فى الحياة ، وإن تحققت عن طريق غير مباشر وجاءت تبعاً من غير قصد فى البداية .

وعلى ذلك فالشكليون يعنون بالصورة الأدبية أشد العناية ، ويهتمون بأركانها وعناصرها ويرصفون أجزائها ، ويهذبون متونها ، ويحسكون ويصنعون لتأخذ بمجامع القلوب وتستولى على العواطف والنفوس ، ولا عليهم أن يملأ تجويفها بالمعانى اللطيفة ، وتفيض مكانها بالأفكار المنتجة النافعة ، إلا إن كانت وسيلة فى العمل الفنى لا غاية ، ولا يعنىهم أن يكون المضمون جميلاً أو قبيحاً ، مادام كل

(١) المرجع السابق ص ٣٥٨ .

من الجمال والناحية يرجع إلى الروعة الفنية بين التراكيب ، والعمل على التنسيق بين الصور ، وقدرتها على نقل أحاسيس الشاعر الذاتية .

فابن الرومي حينما يدور « الأخدع » إنما يتخلص في تصويره من شرور في النفس تكاد تزهقه ، وفي هذا تنفيس عن شؤمه ، واسترواحه مما يعانيه من الألم الممض المكبوت ثم تنفير الناس من هذا التكوين في شكل الأخدع وهيئته القبيحة ، حتى يتجنبوا مهاويه ومساقطه ، ولا يفتروا أسبابه وعمله في حياتهم ، وهو في صنيعه هذا يحذر الأجيال المقبلة من هذا القبح وهجر أسبابه ، حتى لا تعثرهم العاهة في الكبر ، فلا يكونوا محلا للسخرية والإضحاك مثل الأخدع في صورة ابن الرومي التي يقول فيها :

قصرت أخدعه وطلال تذاله فكأنه مقربص أن يصنعا
فكأنما صنعت ققاء مرة وأحسن ثانية لها إفتجمعا

وكذلك الأدر في تصوير ابن الرومي للمعنى القبيح الصوت « أبي سليمان » فهو ينقل إلينا مشاعره بصدق إزاء صوته القبيح ، ثم يحزر نفسه من هذا الألم الذي يعانيه من بشاعة الصوت ثم الدعوة إلى أن يكون الفناء صادراً عن مفن حسن الصوت ، حتى لا يتأذى الناس منه ، لأن في الفناء إمتاعاً وجمالاً . ولا بد أن يكون مصدره كذلك . يقول :

ومسمع - لا عمدت فرفته فإنها نعمة من النعم
يطاول يومى - إذا قرنت به - كأتى صائم ولم أصم
إذا نغى النديم ذكره أخذ السياق الخثيث بالكظام
يفتح فاه من الجهاد كما يفتح فاه لأعظم اللقم

أبح فيه شنوذ حشرجة منظومة في مقاطع النغم
نبرته غصنة وهزته مثل نبيب التيوس في الغم
كأننى - طول ما أشاهده - أشرب كأسى ممزوجة بدمى
وابن الرومى في هذا يولى اهتمامه بالصورة الأدبية ، ولا يعنيه إلا التصوير
وأما المضمون هنا فليس تعبيراً مباشراً عن إصلاح أو دعوة إلى الخير ، أو تقديم
منفعة للحياة ، وإنما جاءت القيمة الخلقية في الصورة ، من وراء ستار ، وبعد إمعان
ودقة نظر عن طريق الوعى والإشارة البعيدة .

(ب) أنصار المضمون :

وهم في دعوتهم هذه لا يهتمون الشكل والصورة ، ولكن عنايتهم بها بعد
المضمون في الدرجة والرتبة ، فالصورة عندهم وسيلة فقط لإبراز الغاية من الأدب :
وهو المحتوى والمضمون ، ولو تحقق المضمون بدون اهتمام الصورة وعناية الشكل ،
فلا ينقص من جمال الأدب عندهم ، الذى يقوم على غاية واحدة ، وهى النفع والخير
والفائدة .

فابن الرومى حينما يدعو إلى العفو والسماحة ، إنما يريد أن يشيع المحبة
والتسامح بين الناس حتى يسير ركب الحياة إلى ما هو أفضل . يقول :

أتانى مقال من أخ فاعتفرتة وإن كان فيما دونه وجه معتب
وذكرت نفسى منه عندا تماضها محاسن آفوا الذنب عن كل مذنب
فيا هارباً من سنخطنا مقنصلا هربت إلى أنجى مقر ومهرب
فندرك مبسوط لدينا مقدم وودك مقبول بأهل ومرحب
ولو بلغتنى عنك أذى أقتها لدى مقام الكاشح المتكذب
ولست بتقليب اللسان مضارماً خليلي إذا ما القلب لمقد يقب

وكذلك حينما يصور فصل الصبر وميزاته ، وحرمة المسلمين في رثا البعرة ،
وذم الحقد وتغيير الناس منه صراحة ، وغير ذلك مما تهدف إليه صورته الأدبية ،
من غير قذاع ولا ستار فيصدا ابتداء المضمون ، وينشد القايمة من التصوير الأدبي .

(ج) أنصار العمل الفني (الصورة والمضمون معاً) :

وهؤلاء لا يهتمون بالمضمون وحده ، ولا بالشكل وحده ، وإنما يهتمون
بالعمل الأدبي ، فيحرصون على القاية من الأدب ، كما يحرصون على إظهاره في
صورة خلاصة وشكل جميل ، يهز أعماق النفس ويحرك المشاعر والعواطف ،
فالغاية فيهما بدرجة واحدة ، فإن كان المضمون خلاقاً وناقماً ، لكنه إن ظهر
في شكل ردي - وصورة واهية مهلهلة ، فإن كان كذلك فسيفقد أساساً كبيراً
وعنصراً جوهرياً يهز النفس ، ويثير المشاعر ، ويوقظ الأحاسيس ، وكل هذه هي
مفتاح العقل وصمام الفكر ، لأن الإنسان يقتنع بمشاعره وأحاسيسه قبل أن
يقتنع بعقله وفكره ، يتنقل بين الجوانب الحسية في الصورة ، قبل أن تستحيل إلى
أفكار مجردة تصور واقعا جديدا ، وإصلاحاً أو إرشادا يمت إلى الواقع بأسباب
وعلاقات .

وعلى ذلك فالعمل الفني يبعث في النفس الحياة والنشاط ، ويهز النفوس
ويوقظ الأذنان ، ويسهم في بناء الحياة ونهضة الأمم ، التي لانهض ولا تقوى
إلا على أساسين كبيرين هما : العاطفة والعقل ، ولا يستغنى أحدهما عن الآخر .
وكذلك الأمر هنا لو كانت الصورة الرائعة لا تحمل مضموناً ناقماً ، فإنها
تشبه شجر الخلاف تقفن بمنظرها ولكن لا نفع لها ولا ثمر ، مع أن اللفظ في
ذاته لا بد أن يحمل معنى تكون قيمته بقدر مشاركته في الصورة ، ويسهم كل

اللفظ في موضعه الذي اقتضاه بين إخوته في تحقيق غرض الصورة ومفزاها ، ثم توحى الصورة القوية البارعة بإحجامات تسمى هذا الغرض ، وتزيده ثراء وسعة ، وبناء على ذلك لو اختلف الترتيب في الألفاظ وضلت مواقعها لأدت الصورة معنى آخر مختلفاً وإحجاماً مغايراً لما سبق ، لأنها تختلف في معناها ووجهاً حسب اختلاف مواقع الكلمات فيها ، ولو كانت مادة الألفاظ واحدة لم يتغير من صورة إلى أخرى .

وهذا يدل على أن لغة الصورة تلزم مضموناً معيناً ، وأن المضمون والغاية فيها ترتبط بقدره الأديب على تشكيل الصورة وتسخير أدواتها لخدمة هذه الغاية ، وتوجيهها نحو المعنى الذي يريد في أقوى صورته ، فالشكل والمضمون يتمزجان مماساً في وحدة وترايط ، بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ، وعلى هذا فما الفرق بين الاتجاه الأخير وبين الاتجاهين السابقين ، فأفصار كل منهما لا يحمل الأمرين الشكل والمضمون ؛ لكنه يحمل أحدهما غاية ، والآخر وسيلة ؛ فالشكليون يهتمون بذات الصورة ثم يأتي المضمون والمغزى تبعاً لذلك ، وأفصار المضمون يفتنون به ، ويعملونه غاية في ذاته وتصوير الصورة التي تنقله إلى الفيسر وسيلة - لا غاية - في إظهاره .

أما ما نحن بصدده الآن من الاتجاه الثالث ، فهو يمتد بالأمرين معاً ، بحيث لا يمكن الفصل بينهما ، ولا يتأتى بحال التفريق بين الصورة وبين ما تحويه من معنى أو مغزى ، لأنه يتفق وطبيعة اللغة ؛ فالألفاظ إنما وضعت لعمان تدل عليها ، وقد سخرت لخدمة الناس والحياة كالأشياء في الإنسان الحي ، فالجسد فيه لا يستغني عن الروح ، وكذلك لا تستقل الروح عن البدن فالحياة رهن امتزاجهما ، وارتباطهما جميعاً فلا جسد بدون روح ، ولا يعقل أن توجد روح من غير جسد ،

وكل منهما له قيمته التي لا تقل عن الآخر ، وعلى سبيل المثال نجد أن الصورة تمثل الآلة « الميكانيكية » فالحركة فيها مرهونة بوضع الأجزاء كل في مكانه ، في رباط قوى وإحكام ودقة ، وإلا توقفت عن العمل لاختلال أجزائها واضطرابها في مواقعها .

وإبن الرومي كان في معظم شعره يسير على النمط الثالث ، حتى كاد أن يجمع النقاد ، أنه من أصحاب المعاني الذين يعنون بالانكسار ، ويعمقونها ، ويهتمون بمضمونها ، ويكاد أيضا أن يجمع النقاد قديما وحديثا على أنه الشاعر المصور والرسام البارع ، والعبقري في تصويره .

وعندى أن العناية بالصورة والنبوغ فيها يستلزم العناية بمضمونها الخلق فيها ، لأن مراعاة التماس في أجزاء الصورة ، وارتباطها ، واستيفاء عناصرها ، يؤدي في النهاية إلى كمال المعنى ، وتمام الفرض ، وحيوية المضمون ، فالنبوغ في التصوير لا يفصل الشكل عن المضمون بحال .

والعمل الفني أشبه بالدائرة الكهربية التامة المغلقة التي تبسده الظلمات بأضوائها ، فإن اختل جزء منها ، وانفتحت الدائرة من أى مكان توقف التيار واقتطع النور ، فلا قيمة ولا حياة ، بل توقف وظلام .

والأمثلة كثيرة في شعر إبن الرومي مثل صورته الرائعة في رثاء البصرة ، فإنه يثور فيها على الظلم وأهله من الزنج ، الذين انتهكوا الحرمات ، وقضوا على المقدسات ، في أبشع صورة يعرفها البشر ، كنها غدر وخيانة ، وظلم وقسوة ، لا هوادة فيها ولا رحمة ، ولا مراعاة للمبادئ الإنسانية والخلقية والحضارية ، ثم يستغيث الشاعر بالعالم وبالإسانية كلها لإيقاظ الحضارة والمقدسات ، وردع الطفلة والظالمين في البصرة وغيرها من الأمم ، وذلك كله في صورة أدبية يقول في مطلعها :

زاد عن مقلتي للذيذ المنام شغلها عنه بالدموع السجام
أى نوع بمد ما حمل بالبصر رة ما حمل من هنات عظام
أى نوع بمد ما انتهك الزة يج جهازاً محارم الإسلام^(١)
وكذلك صورته في فضل الصبر وذي الحقد والتكبر، وغير ذلك من الصور
الرائعة التي تنقل الواقع في الحياة، لتحض على الخير، وتفر من الشر إما بالتمريح
أو بالإيحاء الذي هو أقوى عنده من التمريح .
ولما كان المضمون والمعنى ملازمين للصورة والشكل تدار الفصل بينهما أثناء
تحليل العمل الفني وتقدمه ، وشق على الناقد في تقدمه التفريق بينهما كل على انفراد ،
حتى يمكن التعرف على المضمون كوحدة مستقلة ، وعلى الصورة كذلك .
والصورة بهذه الصلة التي لا تكاد تنفك عن المضمون فيها خصائص شكلية
مستقلة كأنسجام الكلمة وإيقاعها ، وموسيقاها داخلية كانت أو خارجية ،
وعناصرها من حركة وشكل وهيئة ولون وظلال وأصواء ، وغير ذلك مما سيأتي
تفصيله ، ومما يرجع إلى الناحية الشكلية في الظاهر ، لكن الحقيقة أن الصورة
بمناصرها وأصواتها وتركيبها لم تأت عبثاً ، وإنما جاءت لتجلى المضمون ، وتتأخى
في جميعها ، لتكشف عن الغرض ، فكل كلمة كالوتر تشارك مع غيرها في تكوين
المعزوفة الموسيقية ، وكل لفظ له لون خاص ، يشترك مع غيره في إيقان الرسم
وإحكام الرقعة الفنية الرائعة .
وكأقلنا إن اختلاف الكلمة في موقعها من الصورة يؤثر فيها ، وبمنحها
مضموناً آخر يختلف مع السابق في صورة أخرى ، وهذا يدل على قوة التلاحم بين
اللفظ ومعناه ، وامتزاجهما ممأً في بوتقة واحدة ، من أجل الفكرة المطلوبة والغرض
المنشود .

(١) الديوان المخطوط ورقة ٣٢٩ ج ٢ .

ولعل هذا هو الذى حذر منه د. غنيمى هلال حيث يقول : « على أننا نحذر من اتخاذ المضمون والشكل معياراً للتحليل الأدبى ، إذ كثيراً ما يستخدم هذا التقسيم لتحليل العمل الأدبى إلى شطرين تحليلياً تحكيمياً ، لأننا إذا أمعنا النظر ، وجدنا بمض عناصر الشكل داخلية فى المضمون . . . واحتراساً من هذا الابهس فى التحليل ، وتجنباً للتحكيم فى تقسيم العمل الأدبى نرى العدول عن اتخاذ المضمون والشكل أساساً للتحليل الأدبى ^(١) » .

ومع أنه حذر منه فقد سار على التفريق بينهما أننا دراسته ، وفى كتابه المعنى الذى ورد فيه قوله السابق ولم ينص على ذلك ، وليس هذا محلاً للمناقشة هنا .

ولكن ما أعنيه هنا ، ويهمنى فى هذه القضية ، أننى أتفق معه فى أن الفصل بين الشكل والمضمون يجب أن نحذر منه ، وكأقلت إنه عسير وشاق ، لكنى أختلف معه أثناء التحليل الأدبى فيها وتقدها ، وحين التقويم لإنتاج الشاعر ، يلزم الفصل بينهما ، ولو على نحو ما . وعلى الدارس للشكل والصورة أن يعطيهما معاً العمدة فى بحثه ، وتأتى دراسة المضمون تبعاً لذلك ، وتصبح أبواب البحث وفصوله خاضعة لتكوين الصورة والشكل ، ومثل ذلك حينما يتناول الدارس قضية الوعى فى الصورة ، فإنه - لاشك - سيبين إيجابها ، ويوضح أثره فى المضمون وهكذا . وهذا الأيجاب يعين الدارس على التعمق فى الجزئية التى يدرسها ، مما يؤدي إلى التخصص والدراسة الموضوعية الرأسية المنتجة ، لا الدراسة الألفية المستعرضة التى يتناول فيها الدارس الصورة والمضمون والغاية ، وأثر الشاعر فى كل ذلك ، وهذه طريقة جامدة لا تعين على النهضة ، ولا تربية الذوق عند الناقد .

(١) النقد الأدبى الحديث : د . غنيمى هلال ٣٦٦ - ٣٦٧ .

هذا و مكان الصورة الأدبية من قضية اللفظ والمعنى ، أو الشكل والمضمون ،
وعلينا الآن أن نوضح مفهومها في النقد الحديث ، وما نراه في ذلك من
خلال آراء النقاد فيها ، حتى يكون هذا المفهوم الذي سأنتهي إليه هو المقياس ،
الذي أعرض عليه كل جزئية من أجزاء البحث ، والميزان الدقيق الذي يتأثر بكل
مادق أو عظم فيه .

النقاد المحدثون :

معنى الصورة :

والصورة الأدبية تعد من القيم الهامة والأساسية في الأعمال الأدبية ، وفي فن
الشعر خاصة ، لأنها هي الوسيلة الجيدة الدقيقة في إظهار التجارب الشعورية بما
تحوى من أفكار وخواطر ، ومشاعر وأحاسيس ، وبدونها لا عرف شيئاً بدقة
عن تجارب الغير ، فكما لا يستطيع الغير أن يعرف عن تجاربنا شيئاً ، لذلك
أولى النقاد الصورة الأدبية كل عناية ، لتحديد مفهومها ، وهم متأثرون في ذلك
بماملين ، لا يقل أحدهما عن الآخر في التأثير ، وإن اختلف نوع التأثير في مفهوم
الصورة حسب اختلافهما ، وهما أصالة النقد العربي في توضيح الصورة كما قدمنا
وأثر التيارات الجديدة للمذاهب الأدبية الحديثة الواردة من الغرب ، في تلوين
المفهوم للصورة ، مع خضوعه للأصالة العربية في بيان معالنه .

وبالطبع إنني لن أدرس كل النقاد الذي تناولوها حديثاً لسببين : -

أولهما : أن نكتفي بالرواد وقتصر عليهم :

ثانيهما : أن هؤلاء النقاد عاشوا في قرن واحد ، وتجاوبت أصداء مفاهيم

الصورة الأدبية عندهم :

لذلك ساغ لي بمض الشيء أن اقتصر على بمض اللامعين منهم ، وم بدورهم
سيعبرون عن غيرهم من اللامعين وسوام .

أحمد حسن الزيات :

يقول الزيات : والمراد بالصورة : إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة
محسنة^(١) ، والصورة عنده خلق المعاني والأفكار المجردة ، أو الواقع الخارجى
من خلال النفس خلقاً جديداً . لتبرز إلى الوجود مستقلة عن حيز التجريد المطلق
وتتخذ لها هيئة وشكلاً ، يأتى على نمط خاص ، وتركيب معين ، بحيث تجرى
فيهما - على هذا النسق - الحياة والروح ، والقوة والحرارة ، والضوء والظلال ،
والبروز والأثر^(٢) . وبذلك يتلقى السمع من الصورة بأصوات الفكرة ، وترى
العين ألوانها ، وترقب حركاتها ، ونحس النفس نسيمها وانطلاقه ، وتستروح
الأنف رائحتها ، وتستعذب الأذواق طعمها .

ويرى الزيات أن الصورة لا يمكن فصلها بحال عن الفكرة ، وينكر أشد
الإنكار هؤلاء الذين يمتثلون بالصورة بالكسا . ، فهي رداء ذاتى مستقل له
خصائصه وأوصافه ، ولكنه يرى تيناً لابن رشيق وغيره أن العلاقة بينهما ،
كالعلاقة بين الجسد والروح ، لا يمكن أن يستقل أحدهما عن الآخر ، وإلامات
الحى ، لأن البلاغة لاتفصل بين الموضوع والشكل ، فالصورة والفكرة كل
لا يتجزأ ، إذا تغيرت الصورة تغيرت الفكرة . وكذلك الأمر لو تغيرت الفكرة
تغيرت الصورة ، فهناك فرق بين القولين : ما شاعر إلا فلان ، وما فلان إلا شاعر ،

(١) دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيات من ص ٦٣ .

(٢) المرجع السابق ص ٦٢ .

ويرى أن العمل الفني^(١) . كالماء يتكون من الصورة والفكرة ، كما يتكون الماء من الهيدروجين والأكسوجين، ولو استقل أحدهما، أو تغيرت نسبته، انعدم وجوده ، حتى لو وجد لكان غير طبيعي^(٢) . وأرى أن هذا الاتهام مع ثقافة الزيات الواسعة، تظهر فيه الأصالة العربية، في فهم الصورة متأثراً بابن رشيقي وعبد القادر وغيرهما، وإن كانت ثقافته العميقة أعانت على توضيح الصورة أكثر وأعمق ممن تأثر بهم من القدامى، وبيان خصائصها التي نبعت من عبارته « صورة محسة » .

ويذكر بعض الصور ليميز فيها بين الفكرة وصورتها ، التي يشخص معالمها في قوة وبراعة ، وذلك في قول علي بن أبي طالب: « إلا أن الخلطايا خيل تُشمس حمل عليها أهلها ، وخلعت لجها ، فتقحمت بهم في النار . وأن التقوى مطايا دُلُّ حمل عليها أهلها ، وأعطوا أزمتهما ، فأوردتهم الجنة » . يقول الزيات نجد صورتين صورة الفرس الشموس ، لم يروض ولم يلجم ، فيندفع براكه جامحاً ، لا ينتهي حتى يتردى به في جهنم ، وصورة الناقة الذلول قد سلس خطوها ، وخف عنانها ، فتنتطق بصاحبها في رسم كالنسيم حتى تدخل به الجنة ، ثم نجد عاطقتين عاطفة النفور من الألم الذي يشعر به الخاطيء ، وقد جمحت به خطاياه الرثمين في أوعار الأرض ، حتى ألقته في سواء الجحيم ، وعاطفة الميل إلى لذة المتق والورع ، وقد سارت به واه سيراً ليناً ، حتى أبلغته جنة النعيم ، ذلك من حيث الموضوع . أما من حيث الشكل فتجد اختيار الألفاظ المناسبة لفكرة كالمطايا وما يلائمها من الانتياد والإيراد هنا ، وكانليل وما يوائمها من الشماس والتقحم هناك . والفرق في الطبيعة بين هذين الحيوانين ، في هذين المسكنين لا يخفى على ذي لب

(١) المرجع السابق من ٥٩ ، ٦٠ . (٢) المرجع السابق من ٧٨ .

ثم نجد بعد ذلك التأليف المتوازن المحكم الرصين، وهذه المقابلة البديعة بين عشرة معان لا تكلف في صوغها ولا تصنف^(١).

ويرى الزيات أن الصورة في العمل الأدبي، لا بد أن تتوافر فيها الوسائل المنتقاة، التي تتلاءم مع الفكرة والمحاكاة في نسق فيفيض بالإيقاع والنغم، فالمطايا التي اختيرت للتقوى سهلة الاقتياد، والتحليل التي اختيرت للخطايا شرود جموح، ثم هذه الموسيقى على امتداد النص من المزاوجة والطباق والمقابلة وفوق هذا وذلك خرجت الفكرة المجردة. وهي التقوى والخطايا في صورة محسة مألوقة وهي صورة المطية والتحليل.

أحمد الشايب :

ويرى أحمد الشايب أن الصورة الأدبية لها معنيان حسب نوعية الجنس الأدبي :

أحدهما: يكون في الشعر التمثيلي وما يشبهه من النثر الفني كالتصويف والأقصوصة والرواية والمسرحية النثرية. والصورة الأدبية في هذا النوع لا تدخل معنا في بحثنا ونخالف النوع الثاني الذي يتصل بموضوعنا. أولاً: من ناحية التصوير. وثانياً: من ناحية معناها، وثالثاً: الصورة: إذ هي هنا يقابلها الأسلوب من حيث الكلمات والتراكيب الحقيقية والمجازية والسرد والوصف والحكاية والحوار، ولكن الصورة في النوع الثاني تقابلها المادة: الفكرة والمحاكاة.

والصورة في النوع الأول هي منهج الكعبان، أو خطته العامة من حيث المقدمة والنصول والخاتمة وتناسقها معاً وبرأتها من الشذوذ والاضطراب...

(١) المرجع السابق ص ٦٣، ٦٤.

تأخذ موضوعها وتقسّمه فصولاً ، وتلائم بين الشخصيات وتربط بين الحوادث ،
وتعنى بالمفاجآت أو المبالغة أو المقصد^(١) ، ويشترط فيها الوحدة التي تستعمل على
الكال والمنهج والتناسب .
ثانيهما : المعنى الثاني في الصورة ، يكون في الشعر الغنائي ، وما يشبهه من
النثر الفني ، كالمقالة الأدبية فالصورة هنا في إيجاز هي : « اللغة والخيال » وتقابل
المادة وهي : (الفكرة والعاطفة) ، فالمعجب بالوردة وهي صورة جميلة في مرأى العين
ينقلها كما هي أمام عينيه ، ولذلك تنيره كما أثارته ، والأديب لا يستطيع إجراء
هذا السبيل . . لذلك كان مضطراً أن يلجأ إلى وسائل أخرى غير مباشرة ،
ليوقظ بها النفوس ، ويهيج العواطف ، وهذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل
فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه أو سامعيه تدعى « الصورة الأدبية »^(٢) .
فالصورة هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالها الانشائية والموسيقية ، ومن الخيال
الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل^(٣) .
وهو يعتمد فيما أتجه إليه هنا في معناها إلى ما انتهى إليه الإمام عبد القاهر
في قضية النظم^(٤) ولكنه يفوقه في فقه التحديد لقومها ، ثم في فهم الخيال وأثره
في تكوين الصورة وبيان وسائله ، ثم في تفصيل ما عبر عنه بيد القاهر بالتأخي

(١) أصول النقد الأدبي : الأستاذ أحمد الشايب ٢٥١ .

(٢) للرجع السابق : الأستاذ أحمد الشايب ٢٤٢ .

(٣) للرجع السابق : ٢٤٨ ، ٤٢٩ .

(٤) للرجع السابق ٢٤٩ .

والتلازم في النظم الذي تتألف منه الصورة وذلك في شروط تلازم المفهوم حتى يستقيم ويتضح وهي (١) :

أولاً : أن تكون لمة العاطفة في الصورة مألوفاً جزلة ، بعيدة عن الغرابة والمصطلحات العلمية .

ثانياً : أن تختلف الصورة باختلاف العاطفة ، فإن كانت عاطفة متوسطة ، احتاجت إلى سهولة العبارة وبجمال الصور ، والإيجاز فيها ، وإن كانت عميقة تنصل بأسرار الحياة وأعمق النفس ، تطلبت الجزالة والصور المحكمة ، وإن كانت العاطفة طريفة ، اقتضت التفصيل والبسط وتعدد الصور .

ثالثاً : ارتباط الصورة الأدبية بالمعاني النفسية للألفاظ وموسيقاها ، بحيث يعبران عن نوع العاطفة ودرجتها وهو ما يسميه « حسن النظم » .

رابعاً : إن الصورة تختلف باختلاف الأدباء ، وذلك يرجع لاختلاف عواطفهم وتباين تناولهم للموضوع ، ويقصد بذلك الأضالة ، التي ينشدها لجمال الصورة ، وتبذ التقليد فيها .

خامساً : وهذا كله ينتهي بالباحت إلى شدة الارتباط بين المادة والصور ، أو بين المسكرة والعاطفة من ناحية والخيال واللفظ من ناحية أخرى ، وأي تغيير في أحدهما يتبعه تغيير في الآخر .

ويقصد بذلك كله النظم ، ويذكر أمثلة من دلائل الإيجاز للإمام عبدالقاهر الجرجاني (٢) . فالصورة على هذا هي التركيب الخارجي للحالة الداخلية عند الشاعر ، الذي يقبل بأمانة ودقة عاطفته وفكره ، مع التناسب التام بين

(١) للرجوع السابق ٢٤٣ وما بعدها .

(٢) للرجوع السابق ٢٤٦ .

الحالة والعبارة ، حتى يميل للقارى أثناء قراءته للصورة ، أنه يخوض في أحراق الشاعر ، ويتعرف على مصادرها في نفسه ، وهذا هو المقياس الأصيل للصورة الأدبية .

يقول الشايب : « فن البديهي أن مقياس الصورة الأدبية ، هو قدرتها على نقل الفكرة والمأظمة بأمانة ودقة والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية ، وهذا ومقياسها الأصيل ، وكل ما نصفها به من جمال إنما مرجعه إلى التناسب بينها ، وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويراً دقيقاً ، خالياً من الجفوة والتعقيد فيه روح الأديب وقلبه ، كأننا نحادثه ، ونسمعه كأننا نعامله (١) » .

وأما إبراهيم عبد القادر المازني : فيرى أن الصورة الأدبية غير من التصور والرسم ، فهي غنية بالحركة والحيوية ، وتعاقب الزمن وقتاً بعد وقت ، حتى يأتي الشاعر على الحركة المقصودة من الصورة ، بينما فن الرسم جامد ليس له إلا اللحظة واحدة من الزمن ، وهي تلك اللقطة التي يختارها الرسام من الزمن ، ليودعها فنه ويريشه كما أن الصورة الأدبية تنفرد أيضاً بخاصة لا توجد في فن التصوير ، وهي أن الشاعر ينقل للقارى المنظر المراد تصويره ، من خلال مشاعره وخواطره ، ويلونها من داخل نفسه ، فتزدي عند القارى إلى إثارة مثل هذه الأحاسيس والمعاني والآمال والخوارج . يقول : « إنما يسع الشاعر أن يقضى إليك « بوقع » هذا المنظر ، وبما يثيره في النفس ، من الإحساسات والمعاني والذكر والآمال والآلام والخواف والخوارج على العموم بأوسع معاني هذا اللفظ ، وعلى العكس من

ذلك يسع الشاعر أن يصف لك الحركات المتعاقبة في الزمن ، وأن يحضرها إلى ذهنك ، ويمثلها لخاطرك ، وذلك ما لا سبيل إليه في التصوير^(١) .
فالشاعر لا ينقل للقارى تأثير المنظر في النفس ، فيقع على أثره من غير عناء ، ولكنه يدع فيه إحساسه ويترك صورة تظهر هذا الإحساس عند القارىء ، وهو معنى قوله : « أن يفرض عليك بوقع هذا المنظر »^(٢) .
ويوضح هذا أكثر عندما يعرض صورة الربيع عند البحترى التى مطلعها :
أفك الربيع الطلق يخجل ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلم
فيقول وهو ينفق هذا المنطق عن المصور بالرسم ويثبتته للشاعر : « خير أن المصور لا يسمه أن يضمن المنظر إحساسه هو إليك كيف كان وقته في نفسه كما يستطيع أن يفعل لأن الثمر بما يبعثه مجال العاطفة » وبذكر أبيات البحترى التى سبق مطلعها ، ويقرر ما سبق بقوله : « فلم يحاول « أى الشاعر » أن يرسم لك صورة ، وإنما أفضى إليك بما أثاره الربيع من المعاني فى نفسه ، وبما حركه من طلب الانشراح فى عيد الطبيعة^(٣) » .

ولكى يحدد اتجاهه فى فهم الصورة الأدبية ، فإنه يوازن بين صورتين لتكونا كالدليل على ما أتجه إليه فيذكر بيت النواسى فى وصف جمال المرأة :
فإذا بدا اقتادات محاسنه قسراً إليه أعتة الخلق^(٤)

(١) حصاد المشم : للزنى ص ١١٨ .
(٢) للرجع السابق ص ١٣٤ ، ١٣٥ .
(٣) ديوان أبى نواس .
(٤) ديوان أبى نواس .

وصورة ابن الرومي عن سحر المرأة : -
ليس فيما كسبت من حلل الحسن ولا في حواي من مستزاد^(١)
وقوله :

أهي شئ لا تستم العين منه أم له كل متاعه تجديد^(٢)
فالنواصي يؤدي إليك تأثير جمال المرأة وسحرها في النفس ، في صورة بلغت
غاية السخف لأن عيون الرجال خرجت من مكانها ، وانفصلت عن وجودهم ،
وهذا يمد عين مفهوم الصورة ، والسنن الفنى للرائع فيها ، وهو أن يترك الشاعر
للصورة تأدية التأثير ، لما تنطق به من آيات الفن وسحر التكوين كبيتى ابن الرومي ،
الذي ترك القارى يتخيل الجمال ويتعرف على مصادره ، لأن ابن الرومي ضرب
للمثل الأعلى في الجمال ، مما يجعل خيال القارى ، دون ما تخيل ابن الرومي ،
يقول المازنى :

« لأن وظيفة المصور ليست أن يؤدي إليك التأثير بل أن يدع الصورة
تؤثر بذاتها ، وبما تنطق به دون أن يعالج أبعاد الأثر الذى تحدثه » .

ومازنى يرى أن الصورة ليست هى مجرد الشكل الذى يقابل المضمون ،
ولسكنها تصدر عن الوسائل الفنية للشكل ودون ما يفيد التنظيم عند الإمام عبد
القاهر ، إلا أنه تناولها فى عمق وجدة تبادوا فى أمور : -

(١) وضع مفهوم الصورة على وجه التقريب ، وتمكوت فى تناول المنظار
المراد تصويره من خلال خواطر الشاعر وأحاسيسه وتلويها بذات نفسه وعاطفته .

(١) الديوان المخطوط ورقة ٢٣٤ ج ٢ .

(٢) المخطوط ٢٥٦ ج ٢ .

(٣) المرجع السابق ١٣٦ ، ١٣٧ ، وهو حصاد المشيم : المازنى .

(ب) أن الصورة ليست خطبة ينهش الشاعر فيها على المراد، وما يقصده صراحة، ولكن على الشاعر بمهობته الفنية أن يدع الصور تتحدث بذلك، وتكشف عن الأثر الكامن فيها لا الشاعر.

(ج) أن الصورة الأدبية لها لحظات في الزمن تتعلقها وتحدث ما فيها من حركة حيوية وهما لب الصورة ومحبها، وهذا هو الفارق المميز بينها وبين الرسم.

(د) أن للملازم جعل الخيال هو الأساس في الصورة، وبه يتفوق صاحبه على غيره، ويضم الخيال قسمين: أحدهما الخيال الخصى وهو ما يستمد فيه الشاعر البواعث على الابتكار من ظواهر الطبيعة، وهو في نفس الوقت تصوير الشيء على حقيقته، كما يقع تحت الحس في الواقع، من غير إعمال ولا تحوير، وهذا ضرب نادر في الصورة لأن وجود الخيال فيها لا بد وأن يأخذ مجراه ويمتد أجزاءها. ثانيهما: تخييلي وهو ما يستمد الشاعر فيه البواعث على الابتكار من نفسه وخواطره وأحاسيسه وعواطفه، لأن الأضيق في الشعر شدة النظر، وعمق المعاني، وقد يتناول الشاعر منظرًا محدودًا في نظر المرآة ولكنه يراه بالمعنى الأوسع والأعمق مما يراه الآخر فيقول: «فأبدع الخيال تنميته» وأحسن ما شاء تفويقه وتزويقه، وطمأن رؤية الشيء في أجل مظارره وأسمى مجاله وأروع حالاته هي لما يعبر عنه «بالإيديالزم» وعلى العكس من ذلك «الريالزم»، ويتصدد بالريالزم الخيال الأول، والإيديالزم الخيال الثاني، ويرد المياري الضائل بين الاثنين لا إلى كون الأول حسيا والثاني تخييليا، ولكن إلى اختلاف شخصية الشاعرين في القدرة الفنية، وقوة للملاحظة «فذا يستمد البواعث على الابتكار من ظواهر الطبيعة، وذلك يستمدها من نفسه» (١).

(١) المرجع السابق: ٢٣٠، ٢٣١.

وللمأزني والقنادر بتلاقيان مما في اتجاههما ، فهما احبا للذات وان المذهب الجديد في الشعر والتصوير إلا أن القنادر أعق منه وأبعد تصوراً ، وأقوى أصالة في هذا الميدان وما نحن فيه .

عباس محمود القنادر :

القنادر : يرى أن الصورة الأدبية عند الشاعر تتجلى في « قدرته البالغة على قتل الأشكال الموجودة كما تقع في الحس والشعور والخيال ، أو هي قدرته على التصوير المطبوع ، لأن هذا في الحقيقة هو فن التصوير كما يتاح لأنواع نوابغ المصورين »^(١) .

وعلى ذلك فالمنظر المراد تصويره له حالات : الحالة الأولى المنظر كما هو في الواقع لا تختلف ذاته أمام الأنظار . والحالة الثانية : انتقال المنظر إلى داخل النفس وامتزاجه بخواطر الشاعر وعواطفه وأحاسيسه ، ومزاجه مع المستودعات الذهنية والتخيلات الشعورية وهي مرحلة الاستحالة والحالة الثانية : وهي إخراج المنظر من معامل النفس في صورة جديدة ، وهي ما تسمى بالصورة الأدبية ، وهذا ما أراه في اتجاه القنادر مفهوم الصورة ، ويؤكد ما ذهب إليه ما ذكره في موطن آخر حيث شبه ملكة الشاعر بالزجاجة المنضوية الحساسة الواسعة ، فلا يفلت مما يقابلها شيء إلا رسمته وصورته ، وكذلك ملكة الشاعر الغضة الحساسة ، تنقل إلينا صورة العالم كما من خلال مشاعره ، التي تبرز في عمله الفني ، وهذا يمكن الشاعر الذي يضيق إحساسه ، فيصور قطعة من العالم ، ويوجد بها صورته الفنية ، والصورة الأولى تفوق الثانية في التليل والتلوين^(٢) . « وأزوع أنواع التصوير ، وهو ما اجتمعت فيه الدعائم الآتية التي توضح مفهوم الصورة عنده : -

(١) ابن الرومي حياته من شعره : المقاد ص ٢٠٧ . (٢) ساعات بين الكاتب : المقاد ٢٩٢ .

(أ) الخيال في الصورة :

وحيث أننا نناول الخيال عند أي ناقد، لن أذكره بالتفصيل والعمق الذي تقتضيه طبيعته ، فليس هذا بحثاً مستقلاً فيه ، ولكني أتناوله هنا في مجال المفهوم للصورة الشعرية ، ومنزلة الخيال منها ودرجته فيها ، وحقيقته ومعناه .

والقائد من رواد الفكر في العصر الحديث ، ينور - في خيال الصورة - على حماقة الوصف المحسوس ، الذي هو أشبه بالطبل والطنين ، ولا يخرج جمال الخيال فيه عن رسم الحركة الظاهرة التي لا صلة لها بالشعور ، ولا يعرف غيرهما الأقدمون ، وأدوها أجل أداء كما في قول ابن حمديس الشاعر العربي :

أشدّ خيال سكونها متحركاً في النفس لو وجدت هناك مثيراً^(١)

ويسمى المقاد الوصف المحسوس الذي لا يبدو الظاهر بالهجر ، وهو تقييد النشوة الروحية المتمزجة بالمحسوسات ، وسميت الخيال القيم الهجر ، ومخاطبة الوظائف ودلائل الخيال الجميل هي الطلاقة ومخاطبة المسكات الروحية ، وللفرق بينهما هو الفرق بين قول أحد الشعراء المهديين :

إذا ملك لم يكن ذاهباً فدعه فدولتسه ذاهباً

وقول أحد الشعراء المصورين مثل قول ابن الرومي :

أخاف على نفسي وأرجو مفازها وأستار غيب الله دون المواقب

ألا من يرفى غايق قبل مذهبي ومن أين والغلات قبل المذاهب^(٢)

فالألفاظ في البيت تحجب المعنى . فعلى « وهج في الغفار ، وقرقة في الأذن ، بولقع في الحس وتهيج في الشعور » تعاليفها مزور مبهرج ، لاحظ له من البلاغة

(١) يسألونك : المقاد ٤٣ ط القاهرة ١٩٤٧ .

(٢) الديوان المخطوط ورقة ١٥٨ ج ١ .

والجمال ، والألفاظ عند ابن الرومي ، تتميز بالنظر إلى معناها من غير توقف ولا انتباه ، فهي تريك المتنى ، ولا تريك السجيا ، فالمتصور دائما لا يستوقف الحس ، ولا يمتلئ التفكير والخيال ، ولكنه يطلق النفس في أسوأة ورفق ، ويسلس في الطبع شعور السباحة والامتثال^(١) .

لأن التصوير عنده ومقياس الإحساس فيه ، إنما هو من حمل النفس المركبة ، من خيال وتصور وشعور ، وليس كالساعة الجامدة المركبة من حديد ونحاس^(٢) ، فالشعر عند العقاد يعنى بوصف الحركات النفسية ، لا بوصف المشاهد المحسوسة ، والشاعر حين يصف جمال المرأة ، إنما يصف أثرها في النفس ، ولا يشغل شعره بتصوير المحسوسات إلا إذا فضت عن عواطفه ومشاعره^(٣) . فملكة الشعر غير ملكة الشعر ، غير ملكة الوصف ، وليست بشئ واحد ، كما يفهم كثير من القراء فن وصف وشبه ، ولم يشعر ، فليس بشاعر ، ومن شعر وأبلىك ما في نفسه بغير وصف مشبه فلا حاجة به إذن إلى سرد الصفات لتم له ملكة الشعرية^(٤) .

ويؤكد العقاد كلامه بأن الصناعة اللفظية والتصنيع في الوصف أمات الشعور في الصورة وأضعف الخيال . وجهل الشعر ونقده كنه الصورة الشعرية ، التي تنبئ عليها حياة الشعر ، وجماله ونضارته ، ولا قيمة عنده في الصورة للمعاني اللطيفة فيها ، والنظم الرائق ولا التوليد البكر ، ما لم يكن ممزوجاً بالنفس منعياً بالإحساس ، تنبض بالشاعر القوية ، وتفور بالعواطف الحياشة ، لأن

(١) المرجع السابق ٣٠٩ صفحات بين المكتب : القاهرة .

(٢) المرجع السابق ٤١٧ .

(٣) ابن الرومي : العقاد ٣١٥ .

(٤) المرجع السابق ٣١٤ .

الشعراء البديعيين رأوا أن التصوير الشعري لا يتم إلا بالألحاح اللفظية والمعنوية ، فالشاعر منهم هو الذي يصف بالتخوم ويشبهها بالجواهر والحلى ، هو الشاعر غير مدافع وهو المثل الأعلى في هذه الصناعة ، ثم يليه الشعراء برأى حسب الأشعار في سوق المشبهات ، وقضاري ما يطلبه الشاعر من التشبيه أن يثبت أنه رأى شيتين من لون واحد ، وشكل واحد ، كأنك في حاجة إلى مل هذا ، لإثبات الذي لا طائل تحته ، فأما أنه أحس وتخيل ، ودور إحساسه ، وتخيله باللفظ المبين والخواطر الذهنية الواضحة ، فليس ذلك من شأنه ولا هو مما يدخل عنده في باب البلاغة والشاعرية ، ولذلك عاب العقاد مثل قول ابن المعتز في وصف الهلال :

انظر إليه كزورق من فضة قد أتقلبه حولة من عنبر
وقوله :

كان أذريومها والشمس فيها كالمكانية
مذاهن من ذهب فيها بقلها غالية

ويرى العقاد أن لابن المعتز تشبيهات كثيرة أبلغ من هذه وأتق في المعنى والديباجة ، ولكنهم لا يتأرون في مقام التحدى إلا هذه الأبيات وأمثالها ، لظنهم أن نقاسة التشبيه إنما بنقاسة المشبهات ، ولا فضل فيه للشعور والتخيل ، وهذا خطأ بعيد في فهم الوصف والشعر ، فالصانعة عاقبة بين شاعر يصف لك ما رآه كما قد تراه المرأة ، أو الصورة الشمسية ، وشاعر يصف لك ما رآه وتخيله وشعر به ، وأجمله في موعه ، وجمله جزأين حياته ، وإنما يفتك من الشعر أن يكون إنساناً حياً يشعر بالدنيا ، ويزيد حظك عن الشعور بها .

(١) ابن الرومي حياته من شعره : العقاد ص ٣١٥

ويصدي لهذا الزعم ناقد حيث دفع الخطأ الذي وجهه النقاد إلى النقاد القدامى
دو بين وجبة الصواب في نقارة النقاد للصورتين السابقتين، وهي أن الشاعر ينقل في صورته
الأدبية ما يمتزج بحسه ووجدانه وما يتصل بشعوره وخواطره حتى يتحقق الصدق
الغنى في التصوير، وهو أساس البراعة فيه. فإين الممتز يصور في صدق ما رآه،
وما شعر به ولو فعل غير ذلك لما كان صادقاً في قوله دقيقاً في تصويره، وهذا هو
توضيح ما أشار إليه النقاد القدامى. ولذلك تعجب ابن الرومي المصور من صور
ابن الممتز وحاد عنها في التصوير إلى صور أخرى، يمتزج بحسه وشعوره وخواطره،
ويكمل الناقد حديثه في ذلك فيقول:

« ونحن مع العقاد في أن لابن الممتز تشبيهات كثيرة أبلغ مما ذكر في الرواية،
ولكننا نخالفه في أن يكون النقاد قد أخطأوا مثل هذا الخطأ، أو خلوا ذلك
الظن البعيد، إنما أزدوا أن ابن الممتز تفرد بهذا اللون خاصة من التشبية، وهو
ما استخدم فيه آلات حياته وترويه في بلورين أصباغ تشبيهاته ووصفه، على أن هذا
اللون لا يخلو كله من تصوير لماطقة الشاعر ووجدانه وإحساسه بالحياة، أما ما سوى
ذلك اللون الذي انفرد به ابن الممتز، فقد يشاركه بعض الشعراء الموهوبين فيه
فلا داعي للتحدث به^(١) ».

وليس الخيال وحده هو أهم ركيزة في الصورة الأدبية، لأن العقاد يقرر أن
هناك ملكة ضرورية في الصورة تشمل الخيال وغسوره من الهم، واتساق المعنى
واللفظ، وتداعي الخواطر، ويسميا « ملكة تداعي الفكر » بها ينضم الخاطر
بتصحييف يسير في اللفظ أو المعنى، وبمناسبة دقيقة من الخيال الصحيح أو الهم

(١) ابن الممتز وترأته في الأدب والنقد والبيان: الدكتور محمد عبد النعم خفاجي

السكائب، فيصل بها القاهر بين طرفين متناقضين عند عامة الناس، وتلمس لها المشابه والمغازي، بحيث لا شبه ولا مغزى لمن لم يوهبوا هذه السرعة في توارد الخواطر وتساوق المعنى والألفاظ^(١).

ولا يخفى على اللعاظ، مما سبق أن العقادة تأثر تماماً بنظرية النظم عند الإمام عبد القاهر، وإن أخفى ذلك تحت المصطلح البريق الذي يدل على عبقرته وهو « ملكية تداعي الفكر » وما هي إلا القدرة على التقاطح بين معاني النحو، وإرتباط ثلاث منها بأول وهكذا، ولكن العقاد فر من التصير « بالنحو » خشية أن يصيب الجرد فيه انطلاق الأدب وحيوية التصوير الشمرى كما يدعى الجرد في نظرية النظم عند الإمام بهمن الحديثين، وهل هناك جهود في التأخير والتقديم والتكبير والتعريف، وإفادة أن الاسم هنا فاعل أو هناك مفعول، ليتضح المعنى، إلى غير ذلك مما قرره الإمام، إلا إن نظروا إلى ذات الرفع أو النصب أو الخفض أو الجزم، وهذا ما لا يقصده عبد القاهر، ولكن الناقد ينحرفان من جهة أخرى وذلك في درجة الخيال من الصورة ومتزلقة فيها، فبرى العقاد أن الخيال أقوى وسيلة من وسائل التصوير وأعظمها حيوية فهو يفضل النظم والمزوجة والإيقاع وبعض الخلقاق، إذ يرى أن الخيال مناسبة دقيقة في تساقق بين المعنى والألفاظ، يجمع بين المتناقضات، وتنضم الخاطرة إلى الخاطرة، بينما أقوى الورد، بل أساسها عند الإمام عبد القاهر هي النظم أولاً ثم الخيال وغيره يأتي تبعاً بعد ذلك.

وحين يرتبط الخيال بين الخواطر المتباعدة، عند العقاد يكون ذلك في قول

أبى الزوى:

قصرت الخلدعه وطالني قداله نديه فكأنه مشربص لأن يعضها

وكأنما صنعت قفاه مرة وأحسن نائمة لها فتجمعا

(١) مراجعات في الآداب والفنون: العقاد ١٦٩ القاهرة: ١٩٢٥ م.

تقد أعطى لها الشاعر التصيب الأوفر للمين والضحك والخيال، في ورقة الرجل وهو يتهيا لأن يصنع، ثم يتجمع ليتقى الصنعة الثانية هي صورة الأبد بنصها ونفسها، لا يعوزها الإتقان الحسي، ولا الحركة المهيمنة، ولا الهيمنة الزرية، ولا التأمل الطويل في ضم أجزاء الصورة بعضها إلى بعض، حتى يتفق التشبيه هذا الاتفاق^(١).

وحين يربط الوم الكاذب بين الخواطر كما في قول ابن الرومي يهجمو
أبا طالب الكاتب :-

أزرق مشنوم أحيمر قاشر لأصحابه بحس على القوم ثاقب
وهل يبارى الناس في شؤم كاتب لعينيه لون السيف والسيف قاضب
ويدعى أبوه طالباً وكفأكم به طيرة إن المنية طالب^(٢)

ونستطيع أن نراقب ذهنه، وهو يعمل في حركته السريعة بين الأشكال والألوان والألفاظ والمعاني. كما تراقب البنية الحية، وهي تعمل من وراء المحاهر والكواشف. فانظر إلى لون الأحيمر القاشر، وإلى نذير السوء واليلا. وأين هما؟ وماذا يجمع بينهما من الصلة والمناسبة؟ لا صلة ولا مناسبة، وفل مثل ذلك في لون العين ولون السيف القاضب، وفي الطالب الذي لا يقابله إلا الماروب، وفي الطالب الذي يفقد الشبه بين الموت، وذلك الكاتب، وفرق هذا كله فإذا هو أبعد المتفرقات. واجمه كما جمعه ابن الرومي، فإذا هو أقرب المناسبات وأزوم العلاقات^(٣).

(١) للرجع السابق : العقاد ص ١٤١ .

(٢) الديوان المخطوط ورقة ٩٤ ج ١ .

(٣) المرجع السابق ٢١٢ ، ٢١٣ - ابن الرومي : العقاد .

(ب) التشخيص في الصورة:

يرى العقاد أن التشخيص أقوى ألوان الخيال في صورة ، فهو يزيد حيوية وخلوداً ، وملكة التشخيص لا تقل عن ملكة التصوير جلالاته وروعة في آيات الفن الرفيع ، فهي الملكة المصورة التي تستمد قدرتها من سمة الشعور حيناً ، أو من دقة الشرح حيناً آخر ، فالشعور الراضع هو الذي يسقو عب كل ما في الأرضين والسموات من الأجسام والمعاني ، فإذا هي حية كلها .. وليست هي صلة لفظية تلجئنا إليها لوازم التعبير ، وبوحها إلينا نداعى الفكر وتسلسل الخواطر ويمثل لذلك بأمثلة كثيرة منها هذا البيت لابن الرومي :-

أمت وديك عبطة فـ دعه على رسده يمت هرما

فالود كائن حي يخالج القتل ، أو يترك إلى الهرم فيموت^(١) .

والتشخيص هو أرق أنواع الخيال ، وصورته إنسانية من أقوى أنواع الصور فهو يعيد المعنى ويبعث الحياة في الصلب الجامد ، ويوجد الرموز للحسوسات ، ويحسم الأفكار ، التي تتخيل من وراء الصور ، وتقوم الحيوية فيه مقام البرهان العقلي وهو الدليل الوجداني الناطق الذي لا يعرفه إلا الشعور ، وغيرها من خصائص التشخيص الذي يقول فيه العقاد هو : « خلق الأشكال للمعاني المجردة أو خلق الرموز لبعض الأشكال الحسوسة^(٢) »
والتشخيص يمتد على نطاق أساسية في حيويته ، وهي اللون والشكل والحركة ، مما يزيد الصورة الأدبية روعة وسحراً .

(١) المرجع السابق ٣٠٦ .

(٢) الديوان المخطوط ورقة ج ٤ .

(ج) نفي المبالغة - لا البلاغة - من الصورة:

والمبالغة عند العقاد تفقد الصورة الشعرية ، لما فيها من الزيف ، وإرادة
المستحيل ، والبعد عن الحقيقة الشعرية ، وهي الصدق النقي فيه ، فهي تكشف
عن الكذب في النفس ، لا عن الودوح والتقرير ، وما كانت في صورة إلا أخذت
بجمالها ، وتطلت عنه ، ولكنها تدارك الأمر خشية أن يظن بعض المتأخرين
أن الحقيقة هي المنشودة في التصوير فحسب أو اجتناب المبالغة في الصحة العلمية ،
والنظم في العلم والتحقيق لا في الخيال والأوهام . فقلنا « القائل المقادير لهم :
ليس هذا بالشعر المقصود ولو كانه لكنت أقيسة ابن مالك أبلغ الشعر القديم
والحديث ، وقدوة الصادقين في النظم والبيان لأنها منظومة في علم النحو والعلوم
كأما سواها في الصدق والتحقيق (١) » .
بهذا وضح العقاد قصده من اجتناب المبالغة ، وهي أن يكون الشاعر صادقاً
مع نفسه حين يلعب الخيال في صورته ، ويقصد في ذلك البلاغة لا المبالغة ، لأنه
يرى أن البلاغة إنسانية عامة لا عربية ولا فارسية فهي كما يقول : « وليست
مزية لغوية ولكنها مزية نفسية (٢) » .
وعلى الشاعر أن يصدق مع نفسه في وزنه الشعرية ، من غير تحمس
للمبالغات ، وطلب ما لا يكون قد يكون مبالغة مجازياً لظاهر العلم وأنه مع هذا
الصدق في المبالغة قدير في الوصف والإبانة يتسول بحبيبه إنه أبهى من الشمس
لا تضره كما يضره حبيبه ولا تفسد نفسها الضياء كالم تفسدها ظلمة ذلك الحبيب (٣)
فالمراد بالمبالغة - لا الكذب - هي التجملية والتقرير والتعبيين ، وهذا هو عين

(١) - اعاد بين الكتب : المقادير ١٢٢

(٢) المرجع السابق ١٢١ . (٣) المرجع السابق ١٢٣ .

الهلاغة في الشعر وصدق الخيال في التصوير الأدبي ، وكشف المقادير بما تقدم عن أصالته في فهم الصورة الأدبية ، وعمقه في معناها ودقته في معالمتها ثم مناقشته الخيال والتشخيص والمبالغة في التصوير ، مما جعله يكشف عن حقيقة الصورة الأدبية كما ينبغي أن تكون فناً أيضاً بالحياة ، زائراً بالعواطف والمشاعر وصدق الخيال.

الدكتور محمد غنيمي هلال

وتلوه من النقاد الذين تناولوا الصورة الأدبية حسب تنوع النظرة إليها في مختلف الفلسفات والمذاهب الأدبية الحديثة ، ويوضح اختلاف المذاهب في تحديد مفهوم إلى أمرين :-

أحدهما : أن الاختلاف فيها يرجع إلى تباين النظرة في الصورة ، من حيث علاقتها بالشيء المحسوس في الخارج من جهة ، وعلاقتها بالفكر المحرد بطلد أن انصهرت المحسوسات فيها من جهة أخرى (١).

ثانيهما : اختلاف النظرة في تحديد مفهوم الخيال وأثره ، ومكانته من الوهم وكان المفهوم القديم للخيال عقبة في سبيل فهم الصورة ، ولذلك حذر منه البعض ومدحه البعض ، لأنه أعظم قوة في الإنسان (٢).

وقبل أن يحدد مفهوم الصورة الأدبية بناء على فهمه للمذاهب الأدبية الحديثة التي أثمرت في شعرنا وهدفتنا الحديثين ، أراد تمييز المفهوم للصورة التي اكتشف عن طبيعتها فصرح لها مثلاً بالوراء التي يقع عليها النظر ، فيقلب المتأمل نظره في شكلها وأوراقها وألوانها ، وهي شيء خارجي منقول عن ذاته ، لا دخل له

(١) مجلة عدد ٣٢ ذو الحجة ١٣٧٨ هـ - يوليو ١٩٥٩ - السنة الثالثة - رقم ٣٠٥.

مقال د. محمد غنيمي هلال .

(٢) النقد الأدبي الحديث : د. محمد غنيمي هلال ٤١٧ .

حينئذ في تغيير شيء من مقوماتها وخصائصها لأنها منفصلة عن وعيه ، ولكنه إذا تحول نظره عنها إلى شيء آخر فإنها تفيج عن ناظره وإن تشغل وعيه ، لكنها لا تفقد وجودها في نفسه ، فإن آثارها بعد ذلك ، فإنه يمثّلها بمقوماتها كما كانت موجودة ، والذي يمثّلها حينئذ هو صورتها التي تشغل وعيه ، كما كانت الوردة تشغل نظره وعيه قبل أن يفارقها ، ولذلك أصبح لوردة وجودان ، وجود لها في الخارج كصورة حقيقية ووجودها في وعيه كصورة ذهنية ، وهذه تحتاج إلى جهد في النظر إليها ، وأكثر إيجابية في الوعي ، فيتحكم فيها وينمّيها ويطورها ، ويغير وضعها ويمزجها بغيرها وينظمها في سلك مع صور أخرى لعلاقة من العلاقات وغير ذلك تصبح ملكاً لعالم الفكر ، بعد أن كانت شيئاً من الأشياء ، وهذه هي طبيعة الصورة الأدبية^(١) .

ويذكر المقصود من الصورة الأدبية عند المذاهب الحديثة ورأي أن الكلاسيكية لا تعطى أهمية للصورة ، لأن عالم العقل والحقيقة عند هذا المذهب مع عالم الخيال والصور ، وأن يظل الخيال تحت وصاية العقل ، فلم يستطع الصورة للتأدية طريقاً للفكرة ، فالفكرة هو ما يتوكل العقل مباشرة ، وقيمة اللغة تنحصر في دلالتها على الأفكار ، لا على الصورة ، حتى تخرج مقبولة لا نفعاً للجمهور ، ولا تفسد ما استقر لديه^(٢) .

والخيال عند الرومانتيكية هو القوة المحركة للصورة ، التي تربط بين صور الطبيعة ، وجواهر الأفكار والشاعر ، حتى أصبحت الصور الأدبية تمثل مشاعر

(١) المجلة عدد ٣١ السنة الثالثة مقال للدكتور غنيمي هلال .

(٢) المرجع السابق نفس العدد .

وأفكاراً ذاتية، مما يجعلها دليلاً يكشف عن قائلها، ولذلك ردوا للعبقرية اعتبارها
والغفلة هذا المذهب في الخيال تشعبت منه مذاهب أخرى كالمبرناسة والرمزية
والسرالية والمذهب النفساني والتعبيري والوجودية^(١).

وعلى ذلك فالصورة عنده هي نقل التجربة الشعورية من عالمها المحرد إلى وسائل
فنية ، تتألف من جزئيات العمل الأدبي ، التي تتألف منه وحدته في القصيدة
الفنائية أو المسرحية والقصة ، وهذه الوسائل إنما هي دور جزئية ، ترتبط فيما
بينها ، وتتدرج في نمو ، لتكوين الصورة الكلية ، والصورة الكلية إنما هي
مظهر جديد من مظاهر النقد الحديث ، وهي موطن الجمال في العمل الأدبي ، لأنها
لا توجد في الطبيعة ، بينما توجد جزئياتها فيها ، وفي الصورة الكلية يظهر الفن ،
وتبدو عبقرية الفنان المصور ، والصورة الأدبية إنما هي نموذج حي لتجربة الشعورية
التي يمر بها الشاعر في عمله وهي التمثيل الحي للخواطر والعواطف والشاعر، ووسائلها
اللغة والأسلوب والصور الجزئية ، وعلى ذلك فالصورة لا ترجع للشكل وحده
ولا للمضمون وحده ، وإنما ترجع إلى العمل الفني كوحدة يمتزج فيها الشكل
بالمضمون ، فهي نموذج حي لا يعرف الفصل بينهما ، والصورة والمحتوى شيء
واحد لا يستقل أحدهما عن الآخر ، وهذا هو ما ذهب إليه عبد القاهر في نظرية
النظم، وإن اتسمت عند د . غنيمي هلال بالعمق والسعة وتقدم الأجناس في الصورة
من شعر وقصة ومسرحية وذلك يرجع لاختلاف المصطلحات.

وبعد أن عرض المذاهب الأدبية الحديثة وموقفها من الصورة : « لنرى
ما يطلب في الصورة من الشعر على حسب ما يؤخذ من هذه المذاهب جملة مما هو
مشترك بينهما، ولنعرف مبلغ ما أخذنا من هذا التراث العالمي الفني الخالص بالصورة^(٢)

الأدبية في توجيه تقدمنا وشعرنا وفي ضوء ما قدمنا نهتدى إلى النتائج الآتية : -
أولاً : وهو ما يبيننا أن الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة
في معناها الجزئي واليكلي . فالتجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ، ذات
أجزاء هي بدورها صورة جزئية ، تقوم من الصور الكلية مقام الحوادث الجزئية
من الحدث الأساسي في المسرحية والقصة ، إذن فالصورة جزء من التجربة .
ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة تلاً صادقاً فنياً وواقعياً ،
وهذا قدر مشترك بين المذاهب الأدبية الحديثة . ولهذا كانت موداً أن تمثل
الصورة - حسياً - فكرة أو عاطفة ولو كان هذا التمثيل لأحاسيس تجريدية^(١) .

وليس لصورة الأدبية من المصادر إلا مصدر واحد وهو الخيال ، فهو رافدها
القوى الأصيل ومجال الجمال فيها ، ولا يضر الحقيقة أو يفض من قيمتها أن الشاعر
يمر عنها بالصورة المسوسة القريبة من النفس والقل معاً . « ثم إن الصورة الأدبية
كلية أو جزئية . . . مصدرها الخيال وهو وحده مجال الجمال ، مسلكت المرء فيه
مختلف عن مسلكه الواقعي أمام الأشياء ، في الوجود ، وكل ما يجري في عالم الخيال
لا يمس الحقيقة في وجودها الواقعي النفعي الذي هو غير جميل في طبيعته^(٢) .

وعلى هذا يكون الخيال هو المنبع الخصب لتكوين وسائل الصورة الأدبية ،
فيختار به الأديب الألفاظ التي تناسب المعنى وإيقاعها وانسجام حروفها المتلائمة
مع العاطفة ، ثم يواخي بين هذه الألفاظ ويضع الخيال أيضاً - كل لفظ في مكانه
ثم يوزع العبارات توزيعاً يحدث نفساً يتفق مع الفرض العام من الصورة ، ثم يؤلف
- بالخيال كذلك - من الحقائق فيما بينها صورة لا دخل للخيال في مفرداتها ،
ولكن الخيال تظهر حيويته وقوته في تكوين صورة رائمة من ألفاظ الحقيقة

(١) المرجع السابق ٤٤٩ . (٢) المرجع السابق ٤٤٨ .

وهكذا فالخيال وحده معدن هذا كله، وهي نظرية جديدة في مفهوم الصورة، حيث يعتمد كلية على الخيال، ولستأمنه في اتجاهه السابق في الخيال وتفرده بالصورة، لأن الاعتقاد كلياً وحده يمكن الشاعر من الشطط فيه، وتباعد الصورة حينئذ كل البعد عن الواقع ومظاهر الحياة ويمرتب على ذلك انفصال الأدب عن المجتمع وموقفه السلبي منه كما كان الأمر في المذهب الابتداعي «الرومانتيكي» القائم على الخيال والإغراق فيه، فهبت المذاهب الأدبية الأخرى في وجهه والتي قامت على اقتضاه وأخذت ترميه بالجنون والهوس والشطط والبعد عن الواقع، لأن الأدب لا بد أن يعيش مع المجتمع ويشاركه آلامه وآماله ويحمل مشاكله وسداساته، ولا يتم ذلك إلا إذا سار العقل مع الخيال جنباً إلى جنب في تصوير الحقائق والواقع وكل مظاهر الحياة.

ومثالها أخرى في نشاط الخيال على العقل تسلطاً كاملاً، فإنه لو كان الخيال كذلك لأنفسه العقل ومثل تقدمه الهنا، ووجهت البشرية قروناً إلى الوراء، لتعيش في العصر البدائي الأول، فيؤمن أن كان الخيال هو العقل في الإنسان للبدائي، ولما كانت أيضاً هذه الحضارة التي نعيشها، لأنها مزيج من الخيال والعقل على حد سواء، ودل يستطيع أحد أن يشكر جمال الصورة الآتية التي مصدرها الألفاظ الحقيقية، وقد نبعت من العقل مجرداً من الخيال حيث يقول الخطيب: «الخيال يشق الكلام، لكنه يسهل فهمه» (١) متى تأته تمشي إلى ضوء ناره، وتبخره بخير نار عندها خير موقد (٢) ولا عمل للخيال هنا، وأحكم العقل الصورة حتى صارت مثل صورة الخيال تماماً، إن لم تفقه، وذلك لأن الشاعر صور المعنى على طريق الشرط والجزاء،

(١) دلائل الإحسان، الإمام عبد القاهر ص ١٩٤.

واستعمل متى الزمانية ، ليندل على عزم النفض والنفذ وبين الفرض من الإتيان في قوله : « تشو » وهو الكرم ، ثم ذلك التقسيم الجميل بين الكلمات في الشطر الأخير .

ثانياً: ألا تكون الصورة برهانية عقلية ، فالبرهان يجر المسائل العلمية والعقلية ، وهو أساس النتائج الصحيحة في عالم التجريد ، ويقابل التصوير الحسى ، الذى هو من طبيعة الشعر ، كما يقسم البرهان بالمراحة ، التى لا تنفق مع الوعى في الصورة يقول : « وما يضيف الصورة إذن أن تكون برهانية عقلية لأن الاحتجاج أقرب إلى التجريد من التصوير الحسى الذى هو طبيعة الشعر . ثم إن الاحتجاج تصریح لا إجماع فيه ، والتصريح يقضى على الإجماع الذى هو خاصة من خصائص التعبير النفى^(١) » .

ثالثاً: ألا يقف الشاعر بصورته عند المحس الظاهر ، ويقتصر فيها على الوصف ، بل لا بد أن تشمل على مختلف الأحاسيس والمواقف والمشاعر ، حتى تكون الصورة أكثر ارتباطاً بالشعور ، ولا يحصل فيها لتلاعب بالألفاظ والصور ، من غير ارتباطها بتجربة الشاعر الشعورية ، كتشبيه الخلد بالفتح أو الورد . يقول : وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطاً بالشعور كانت أقوى صدقاً ، وأعلى فناً ، ولهذا كان مما يضعف الأصالة اقتصاد الشاعر في تصوير شعوره على حدود الصور المبتذلة ، التى تقف عليها الحواس جميعاً ، والتى هى صور تقليدية . وهو ما أوجه إليه العقاد تماماً : « وقد نبه د . غنيمى على ذلك بل رد حديث الشعور في الصورة^(٢) إلى الإمام عبد القاهر الذى أشار إليه في قوله : « ولعل عبد القاهر قد تنبه إلى شئ من ذلك ، حين استحسن في الصورة ظهورها من غير معدنها واجتلابها من النيق البعيد^(٣) » .

(١) النقد الأدبي الحديث د . غنيمى ١٩٤٩ . (٢) المرجع السابق ص ٥١ .

(٣) المرجع السابق ص ٥٣ . (٤) المرجع السابق ص ٥٥٢ .

والدكتور غنيمي هلال حينما جعل وظيفته الصورة كلية أو جزئية تقل التجربة الشعرية ، واعتز بالصورة ورفع من منزلتها ، فجعل التصيدة صورة فحسب ، مما دفع بعض النقاد المعاصرين لارد عليه لإهماله الفكرة في القصيدة مما يؤدي إلى إخراج طائفة من القصائد العربية الممتازة من النطاق الشعري ، وبذلك يكون قد أعطى للصورة من العناية قدرأ كبيراً يفوق الفكرة في القصيدة. وذهب آخر^(١) إلى أن الصورة الأساس الأول والأخير في الحكم على القصيدة فلا تكون إلا بالصورة ، لذلك كله يقول مصطفى السحرني وهو يرد على الناقدين السابقين: « إن في هذا غلواً كبيراً ، وفيه إخراج لطائفة من القصائد العربية وغير العربية الممتازة من النطاق الشعري ، إذ قد تحتوي القصيدة على فكرة وتخلو من الصورة الشعرية والشعر ليس صورة كلية في كل أنواعه ، بل إن هناك أنواعاً من الشعر تعد من أرق أنواعه وتعمى من الصور ، وتعد نعتراً لتأثيلها ، وليس معنى ذلك أننا ننكر النظر إلى القصيدة كصورة كلية ، ولكننا ننكر هذه المغالاة التي سار عليها بعض الجامعيين في إعطاء الصورة الشعرية منزلة كبيرة القدر ، حتى إن بعضهم زعم أنه يستطيع أن يقدر الفن الشعري بما فيه من صور وهو د . ماهر حسن فهمي في كتابه « المذاهب النقدية » على أن الصورة هي بنت التجربة والانفعال والفكرة ، فالحكم على القصيدة لا يكون بالصورة ، بل بالتجربة ومادتها وأدواتها ، ومن أبرزها الصورة والإيقاعات الموسيقية »^(٢).

(١) المذاهب النقدية ص ٢٠٣ .

(٢) النقد الأدبي من خلال تجاربي : الأستاذ مصطفى السحرني ٩٤ .

الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي :

ويرى د. خفاجي « أن ما ذهب إليه د. غنيمي هلال في الصورة يؤدي إلى إهماله الفكرة من التصيدة أو من الصورة الكلية وهي كما فعل عنصر أساسي من عناصر التصيدة، وركن ركين في بنائها الفني، بل يهمل بقية العناصر الأخرى من موسيقى وعاطفة وانفعال، وهذه مغالاة تؤدي إلى إهمال القيم النقدية التي يقوم عليها النص الأدبي، فيقول في هذا الرد :

« ويقال بمض الكتاب فيجعل التصيدة صورة فقط، مهملا الفكرة وغير ذلك من عناصر التصيدة كما فعل غنيمي هلال في كتابه المدخل حين ذهب إلى أن التجربة تكون بواسطة الصورة الكلية أو الصورة الجزئية أي إن وسيلة التجربة هي الصورة^(١) » .

وعلى ذلك يرى أن الصورة الأدبية هي التعبير بأسلوب جميل عن عاطفة الأديب سواء أكان عنصر الفكر هو المنصر البارز أو عنصر العاطفة هو الأوضح، والصورة هي الشكل في النص الأدبي وتقابل المضمون الذي هو الفكرة، وتشمل العبارة أي الأسلوب والخيال الذي يلون العاطفة ويصورها^(٢) « ثم يضع ميزاناً دقيقاً في المعادلة بين الشكل والمضمون حيث لا يطغى أحدهما على الآخر وإلا خرج الكلام من باب الأدب فيقول :-

« فيجب على الأديب أن يوازن بينهما موازنة دقيقة فلا يطغى المضمون على

(١) دراسات في النقد الأدبي : د. محمد عبد المنعم خفاجي ٢٩٣ طبعة أولى -

المحمدية بالأزهر .

(٢) الأقد العربي الحديث ومذاهبه : الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ص ٤٦

الجلد الثانية للمحمدية .

الشكل أى الصورة ، وإلا خرج الكلام من باب الأدب إلى باب العلم ، ولا تبنى الصورة على المضمون وإلا كان الكلام أدباً لفظياً لا قيمة له في باب الفكر^(١) .

ويحدد عناصر الصورة الأدبية في الدلالة المعنوية للفظ فيها والعبارة ، ثم

للمؤثرات الأخرى في : لالتها من الإيقاع الموسيقي والصور والظلال ، التي توحى

بها المهارات ثم تناول الموضوع وحسن عرضه وتنظيمه ، وروعة الخيال ، ووحدة

العمل الأدبي وأمانة الأديب ، وظهور شخصيته في التصوير والوحى فيه ، ويوضح

هذه العناصر بالتفصيل واحدة واحدة مع إيراد الأمثلة التي تبرز هذه العناصر في الصورة ،

وتشخص العناصر فيها^(٢) ، يقول : « تتكون عناصر الصورة من الدلالة للألفاظ

والعبارات » :

ويضاف إلى ذلك مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني ، وهذه المؤثرات

هي الإيقاع الموسيقي للكلمات والمبارات والصور والظلال ، التي يشتمل التعبير ،

ثم طريقة تناول الموضوع أى الأسلوب الذي تعرض به التجربة الأدبية والصورة

النتيجة للالتفات ، هي القادرة قدرة كاملة على التعبير عن تجارب الأديب ومشاعره ،

والتي تتجمع فيها روعة الخيال والموسيقى ، ووحدة العمل الأدبي ، وشخصية الأديب

وتجزئه للألفاظ تجزيراً فنياً دقيقاً^(٣) .

ويرى أيضاً أن العلاقات التي تكون بين ألفاظ الصورة تعد عنصراً أساسياً

من عناصر التصوير ، وهو ما يسميه عبد القاهر الجرجاني بالنظم يقول :

« العلاقات الأسلوبية بين الألفاظ هي في رأى عبد القاهر موطن البلاغة ،

(١) النقد العربي الحديث ومذاهبه الدكتور محمد عبد النعم خفاجي ص ٤٦

الحلقة الثانية المهدية .

(٢) المرجع من ص ٤٦ / ٥٤

(٣) المرجع ص ٤

وهي ما عبر عنه بالنظم ، وما يعبر النقاد عنه بالشكل أو الصورة ، فمن مجموع العلاقات بين الألفاظ في النص الأدبي تتكون الصورة ، وفيها تظهر البلاغة أو الجمالية ، وهذه هي أساس نظرية التحليل اللغوي عند سويسسر السويسري ، وهي نظرية سبق إليها عبد القاهر ناقدنا الكبير . . . فاللفظ والمعنى لا يمكن فصلهما عن بعض ، إنهما وجه الصورة وعمادها وهذه نظرية الكثير من النقاد العالميين ، وبخاصة النقاد الجماليون^(١) .

ويحدد معالم الصورة فيقول : « وأما الصور الشعرية فنحن بذلك أنك حين تقرأ للشاعر قطعة يكون الشيء كأنه مرسوم أمامك بوضوح شديد وبجسم «بارز» تجاه بصرك^(٢) .

وما أشار إليه ووضحه هو ما عبر عنه الدكتور ناجي حيث يرى أن الشعر يجب أن يكون أسلوبه معبراً بالصور أي يرسم الأسلوب مواقف الشاعر وأفكاره وتجاربه وانفعالاته رسماً معبراً قوياً واضحاً بحيث تصبح فكرة الشاعر مصورة في صورة حقيقية تزخر بالعاطفة والتجربة والانفعال ، لا مجرد تدوير عادي ميت ، وتصبح وكأنك أمام مناظر متحركة موحية مؤثرة^(٣) .

وهو ما ذكره د . خفاجي « في كتابيه » « مذاهب الأدب » و « نداء الحياة » إثر ما كتبه بعض شباب الشنرا ، فمن ذهبوا إلى أن الشعر صورة ققط^(٤) .

(١) منهج عبد القاهر في كتابه دلائل الإعجاز بتحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ص ٢٠ .

(٢) الأدب العربي الحديث ومدارسه . الحلقة الأولى : د . خفاجي ص ٢٧٠ المحمدية .

(٣) مجلة أبولو ديسمبر ١٩٣٢ م .

(٤) دراسات في النقد الأدبي : د . خفاجي ص ٢٩٤ .

الدكتور شوقي ضيف

ويرى د. شوقي ضيف أن الصورة هي نموذج العمل الفني المتكامل التي يتفاعل مع المضمون والشكل ، فقد يفتن القارئ أن الجمال يرجع إلى الشكل من الألفاظ والصور والإيقاع ، ولكنه حينما يدقق النظر وينعم الفكر ، يراها تدخل في المعاني التي تصبر عنها ، وتنمو في كيان النفس الداخلي مع الخواطر والمشاعر والمواقف ، فبعض الصفات التي ترجع إلى اللفظ في الظاهر كالجناس وانسجام الحروف إنما ترد في الحقيقة إلى المضمون ، لأنها تعبر عنه وتتلأم معه ، فالصورة كالشجرة النامية ، لا يستطيع الإنسان أن يميز لحاها عن هيكلها ، ويفصلها عن مصادر الحياة فيها ، والنمو الذي يسرى في كل خلية من خلاياها. ولا يمكن فصل المعاني والأحاسيس إذا كانت في الدن مجردة ، ولا عبرة لها ، ما لم تأخذ قالباً منفصلاً عن نفس الشاعر. «وإذن فلا فارق بين المعنى والصورة أو اللفظ في نموذج أدبي ، إلا إذا جملنا للمعنى أو المضمون هو الأحاسيس الأولى عند الشاعر أو الكاتب قبل أن تستوي في الصورة الأدبية وهذا لإشأن لنا بها ، إنما الشأن في المعاني التي يحتويها النموذج ... ومعنى ذلك أن مادة الأدب وصورته لا تفرقان فهما كل واحد ... كما تنمو الشجرة من ساق ضئيلة وتتشعب إلى فروع وأغصان كثيرة»^(١) فالشكل والمضمون لا ينفصل أحدهما عن الآخر ، والصورة إنما هي نموذج لها مما تتخذ وسائلها من روافد عديدة وهي الأفكار المجردة والأحاسيس والمشاعر والمواقف ، ثم الألفاظ والصور والموسيقى ، التي تسد هذه المعاني الذهنية والداخلية .

(١) في النقد الأدبي : د. شوقي ضيف ص ١٦٤

وهو يتفق مع ⁵ . غنيبي هلال في اتجاهه ، لأنهما قد استمداه من منبع واحد ، وهو ما انتهت إليه للذاهب الأدبية الحديثة في القرب ، وأرى أن هذا الاتجاه جعل الأفكار والمشاعر راغدين من روافد الصورة كغيرها من الروافد الأساسية لها ، ولا يأتیان تبعاً للروافد التي تقوم عليها الصورة مجردة من المضمون ، حين دراستها مستقلة كقيمة من القيم الشعرية العديدة ، لا ينبغي أن يطبق هذا على الصورة في الشعر الفنائي ، ويتفق في رأينا مع بعض الأجداس الأدبية الأخرى كالقصة والمسرحية ، لأن الأحداث والحكاية والفصول فيها تكون الشكل الفني لها ، وهي في ذاتها مضمون القصة والمسرحية ، بحيث لا يمكن الفصل بينهما أما الصورة في الشعر الفنائي فإن سلطنا بإمكان الفصل فيها بين اللفظ والمعنى ، وهذا لا يتأتى إلا وهي في الذهن حينما تتشكل من الأفكار والمشاعر والتجربة الشعرية والصورة كلية قبل انفصالها عن الشاعر ، إن سلطنا بذلك فلا نسلم بالفصل بينهما بعد تشكيل الصورة وبرزها إلى الخارج عن نفس الشاعر ، لبيتمكن الناقد من الفصل بين المضمون وبين الصورة ، التي تتخذ نسجها من مواقع الألفاظ في العمل الفني ، وانسجام حروفها وألفاظها بعضها مع بعض ، ثم التلازم الذي يتم بينها في ذاتها وبين ما يهدف إليه الكاتب ، ثم ما توحي به من معان جديدة لم تكن لمفردات الألفاظ من قبل ، وعلى ذلك فمن الممكن للناقد أن يتعرف على خصائص الشكل ، ثم يقبع ذلك التعرف على خصائص الصورة ، وما أضافته لتكوين العمل الفني من معان جديدة ، وهي في ذاتها نبع العبقرية في أخص خصائص الصورة الأدبية ، التي لم تأت عن طريق المضمون وحده ولا عن طريق الشكل وحده ، بل جاء من تأليف النص الأدبي على مثال اختارته عبقرية الشاعر الملمحة في التصريح ، ولذلك نستطيع أن نفرق بين شاعر مصور للدقائق التي لا تقلت منه ،

وشاعر ميمبر بجميع الألفاظ من هذا وهناك، ليس له المعنى لاختيار الألفاظ المعبرة ولكن لعدم الإحسان في تنسيقها وإحكام النسيج لها .
ولكن د . شوقي ضيف يختلف مع د . رغنيبي في النظرة إلى الخيال فليس الخيال هو المصدر الفريد في تركيب الصورة كما عند الثاني ، ولكنه يشترك مع غيره من الوسائل التي سبق ذكرها في بنائها، إلا أن الخيال عنده أقوى الوسائل، حتى من النظم ، على عكس ما عند عبد القاهر ، فإراه د . شوقي ضيف جوهر الأدب، لأنه يبتكر الصور ابتكاراً ، ولا يعتمد المصور على الصور القديمة لحسب لأن التكرار فيها والشطح بها ، يفسدها ويحلبها وهماً ، فتعطل فيه حواجز الحس والعقل معاً ، وتصبح الصورة هدراً كقولان المرصع^(١) ، لذلك يرى أن الخيال البديع في الصورة هو ما يصبها على الروح واستقامة الفهم فيها ، حتى لا تتحرك إلى ما يشبه الزئبق المتأرجح بدرجات الحرارة المختلفة ، أرتفعت أو انخفضت ، ولا يأتي بالأوهام والحالات وما لا يأنه الحس والعقل معاً بل الخيال الجيد ليس هو الذي يشطح ويشط ويأتي بالأوهام والحالات ، وإنما هو الذي يجمع طائفة من الحقائق : حقائق الوجدان وانفعالاته ويربط بين أشقائها ربطاً محكماً ، لا ينكره الحس ولا العقل . أما إن تحول إلى صنع صور مبهمة شديدة الإبهام ، فإنه يعتمد عنا وعن محيطتنا وأرضنا^(٢) .

الدكتور عز الدين إسماعيل :

والصورة الأدبية في نظر د . عز الدين إسماعيل لا تختلف في مفهومها عند من سبق من النقاد المحدثين إلا أنه تناوّلها في فلسفة قسمة أكثر، وهو يلتقي معهم في أنها تمثيل للتجربة الشعورية ، وتقوم بعملية النقل للذاكرة التي أفضل بها

(١) للرجوع السابق من ١٧٢ . (٢) للرجوع السابق من ١٧٥ .

الشاعر ، بحيث يتخذ الشاعر الخيال وسيلة من وسائل التعبير عن تجربته على نحو مؤثر في الآخرين ، كما يتخذ الشاعر الألفاظ وسيلة لتقل أفكاره ، وليس معنى ذلك أن التجربة غائية من الفكر ، بل هي تتكون من فكرة وانفعال ، ولا يمكن بحال فصل الصورة عن محتواها لأنها بمنزلة شيئاً ولحداً وهو التجربة ، وأن الألفاظ في الصورة جسمية ، لتكون أقرب إلى الحواس المدركة ، وآكد للنشاط الفكري . ومن هذه الألفاظ تتكون الصور الجزئية ثم غيرها من الصورة لتكون القصيدة ، وهي صورة كلية للتجربة التي مر بها الشاعر . وتقسيم القصيدة إلى فكرة وصورة موسيقية بنظر إليها على حدة خطأ ظاهر « لأن الواقع » أن الصورة الشعرية قد تنقل إلينا الفكرة التي « انقل » بها الشعر . ولما كانت الصورة دائماً تعتمد على الألفاظ الجسمية . فإنها لذلك كانت أقرب شئاً إلى إهزاكنا والصورة كما تكون مجموعة من الألفاظ تكون لفظاً ولفظاً . . . وبذلك يمكننا أن نقول : إن القصيدة مجموعة من الصور (١) .

والخيال في الصورة عنده له دوره كما أن للعقل حسابه فيها ، فهو يراها في الشعر الحديث رؤية وأعية ليس بها شطط ولا هوس ، وإنما يسير العقل بحوار الخيال ، لذلك لم تكن رؤية حالة . كما تتمثل في الشعر الحديث بأن نقرر أنها « رؤية » ولكنها ليست رؤية حالة . أنها رؤية وأعية تلتقط وتسجل وتختار وتركب وتكون مشهداً كاملاً (٢) .

ويرى أيضاً أن الصورة الكلية تشيل للتجربة الشعرية في القصيدة ، من حيث هي كل لا يتجزأ ، ولا ينقسم ولا يتداخل الموضوع الكلي ، الذي يوحى

(١) الأدب وفنونه ، د. عز الدين إسماعيل ١١٦ ط الثانية ١٩٥٨ .

(٢) المرجع السابق ١٢٢ .

بالمهدف من العمل الفني والغرض منه ، سواء أكان هذا المهدف دينياً أو أخلاقياً
أو تعليمياً أو اجتماعياً أو نفسياً ، فإذا قال ابن الرومي مثلاً :

لوحاص في اللابها غوصة صداد بها حيتانها أجما
أوقابسل الريح بها مرة لم تنبث في خطوه أصبعا^(١)

فهو يرى عز الدين أن الصورة السكانية في بيتي الشاعر متلاهي ما توحى به من
السخر والمزج والإضحاك ويسمى الصورة الثانية ، وهي ما وراء السطح ، مما يفهم
أو يحس ولم يفهم إلا قليل من النقد للعرب القدماء^(٢) .

وأما الصورة الجزئية ويسمى الصورة الأولى ، وتوجد في سطح العمل الفني
مما يدعى بالسطح الجمالي ، وتتكون من الصورة الزمانية ، التي تبدو في تنسيق
المسافات الصوتية فيها ومن الصورة للسكانية وهي المرئية أو المفهومة من اللفظ
الذي يدل على شيء في اللغة ، وعلى الجملة فهي التنسيق والدلالة المفهومة معاً ، وإهتم
العرب بهذه الصورة . وسمى عز الدين نقد الصورة على هذا النمط بالنقد الجمالي الذي
يعتمد على قواعد معينة تكتسب بالتدقيق والروح^(٣) ، وتتضمن الصور الجزئية في
بيت ابن الرومي السابقين عنده ، في تشبيه البيت الأول ، وكنابة البيت الثاني ،
ويرد هذه القواعد في النقد القديم إلى قاعدتين عامتين هما : الإيقاع والملاقات^(٤) .

يقول د . عز الدين : « فكل عمل فني له سطح هو ما يسمى بالسطح الجمالي ،
وهو المقصود بالصورة الأولى ، ووراء هذا السطح شيء يفهم أو يحس ، وهو

(١) ديوان المعري الجزء الثالث صور عن نسخة مكتبة نور عثمانية : نسخ
الأمير «كبير» عالم العامل شهاب الدين أحمد بن الأمير الكبير عماد الدين بمهد
المخطوطات العربية .

(٢) الأسس الجمالية د . عز الدين إسماعيل ص ١٧٦ ط ١٩٥٥ .

(٣) للرجع السابق ١٧٦ . (٤) للرجع السابق ص ٢٢١ : ٢٣٣ .

المقصود بالصورة الثانية . . . كان طبيعياً أن يخيل إلينا أن الصورة الأولى في اللغة لا بد أن تكون في تنسقتها الصوتية بحسب ذلك أن الدلالة المسكانية « أو المفهومة » للألفاظ هي المعاني التي تدل عليها هذه الألفاظ ، ولكن الحقيقة وطبيعة اللغة كما رأينا تخم أن يكون التنسيق الصوتي والدلالة المفهومة معاً يتخلان الصورة الأولى في العمل اللغوي ، وتظل الصورة الثانية فيه هي ما يفهم أو يحس وراء هذه الصورة بمنصرفيها . ومثل لها بقوله : « وعند ما تقول باب النجار مكشور » فإن الصورة الأولى لهذه العبارة تتمثل في التنسيق الزمني للعبارة كلها ، با - بن - نج - جا - ر - مك - سو - رن ، وفي الدلالة المسكانية المفهومة للباب والنجار والكسر ومن ثم لا تكون الصورة الأولى في العمل اللغوي هي الصورة الصوتية فقط ، بل إنها تشمل كذلك الصورة المسكانية ، ثم يحدد معنى الصورة الثانية في هذا المثال بقوله : وكانت الصورة الثانية هي المعنى الذي وراء هذه الصورة الأولى بمنصرفيها الزماني والمسكاني ، أي بصورتها الموصيقي ودلالاتها المسكانية ، وليكن هذا المعنى هو الشخرية مثلا^(١) وهذا اتجاه حرق في فهم الصورة وقد فسره الناقد قضية اللفظ والمعنى وحل مشكلتها حيث جعل المعنى لا ينفصل عن اللفظ ، وذلك في الصورة الأولى والمعنى يكون قائماً مستقلاً بنفسه في الصورة الثانية ، وعلى ذلك فقد انتهت المشكلة على يديه ، فالذين يربطون بين اللفظ والمعنى يفتنون عند الصورة الأولى ، والذي يعتقدون المعنى يقصدون الصورة الثانية^(٢) .

وما انتهى على يديه اليوم هو ما أراده الإمام عبد القاهر من المعنى ومعنى المعنى . وما أراده الناقد جميعاً من دلالة الصورة أولاً . وما توحي به ثانياً وم

(١) للرجع السابق ص ١٧١ : ١٧٣ . (٢) المرجع السابق ١٧٤ / ١٧٥

جميعاً أقرب منه إلى أهم للصور الأدبية وتقدير قيمتها الفنية والخلفية معاً، وأجابه
د. عز الدين إسماعيل هذا يقضي على القيمة الفنية للصورة بحيث تخلص القيمة
الطليقية، لأنها عنده هي المقصود من العمل الأدبي، وهي الصورة الثانوية الناتجة
عن القصيدة كلها، التي هي تمثيل للتجربة الشعورية في نفس الشاعر، فلو أداها
بألفاظ علمية، لا تخيال فيها ولا تعبير بالحسنة ولا اختيار للألفاظ حتى يحقق
الإيقاع لأدى الشاعر تجربته بدقة، ويعتق الهدف منها وهو المقصود بالصورة الثانية
عنده، وحينئذ فلا يتحقق القيمة الفنية السالزمة في الشعر، وهو خطر هذا

التقسيم الحرفي.

والأمر الثاني في خطورة التقسيم الحرفي الذي أدى إلى درجة الاستحالة في
التوصل بين الصورتين عما أنه جعل المعنى المجرد كالسخرية صورية، ولا يتأى أن
يكون التجريد ضرورة إلا في الألفاظ والنباتات ولا جهم لها عنده، لا انفصالها
فيها، والسطح، ولأنها تمثل التجربة في مضمرة في النفس، تحتاج إلى تشكيل
لفظي لن يقع شيء من ذلك على هذه الصورة، إن التفتت الحرفية.

ولو هجر الناقد عن الصورة بالتنسيق الضمني والدلالة الانظمية معاً لكان
أقرب إلى الصواب لأنها تمثل التجربة بعمقها الأول والثاني، أي بالمعنى والمعنى
المعنى، فالعجربة في عالم التجريد إنما هي صورة مكتملة بوسائلها، توحي بالمعنيين
معاً قبل تجسيدها في عالم الحسنة والمزئذيات.

ولا نضبط الباحث حقه فيما عدا ذلك، فقد كان على عمق كبير في التحليل
النفسي للصورة الأدبية وفلسفتها، وهو جذير بالإعجاب والتقدير حيث ربط بين
الصورة وبين نسبة الشاعر، فتم الصورة إلى ركبتين أساسيين، وهما: الصورة
الزمانية (الموسيقى) وهي العناصر من الحركات والسكنات في كل مقطع

والانتقال من مقطع إلى آخر يحتاج إلى حركة ، وفي الحركة يتجدد في الزمان كما في لفظ « إبراهيم » فنقول : إب - را - هي - مو ، فكل مقطع له زمن عند النطق وحركة تنتقل منها إلى أخرى وهكذا .

والصورة المسكانية : وهي دلالة اللفظ ومفهومه كدلالة إبراهيم على ذات وهي مرتبطة بالتمسيق الزمني السابق لا تنفصل عنه ، والصورة الزمانية للفظ تعطي الشاعر صورة إيقاعية أو شحنة من النغم ، تتفق مع الشعور ، في اتساق تام تبعه وبين الحركات والسكنات في اللفظ ثم في العبارة والبيت ، ثم في القصيدة كلها ، لذا يصيح « البناء الموسيقي للقصيدة هو الصورة الشخصية لها »^(١) وواضح أن الصورة نبتت من الشعور النفسي للشاعر :

ومن هنا جاز للشعراء حديثاً عنده أن يجددوا في البناء الموسيقي للقصيدة والصورة وقد أنجسوا إلى أعماق معينة من الإيقاع ما بين شعر مرسل ، أو خفيف الوزن أو نظام المقطعات أو شعر التفعيلة إلى غير ذلك لتشكيل الصورة الإيقاعية للقصيدة التي تعبر « عن محاولة لتسيق هذه الصورة وفقاً لحركات النفس التي تتجدد وتتلون مع كل عاطفة وكل شعور »^(٢) .

لذا كانت موسيقى الصورة الأدبية في الشعر الحديث تشكيلاً نفسياً قبل أن تكون تشكيلاً طباعياً ، متمثلاً في محور الخليل بن أحمد وقوافيه المتوارثة^(٣) .

والصورة المسكانية هي أن يقوم الشاعر فيها بخلق التوافق النفسي بينه وبين

(١) التفسير النفسي : د . عز الدين إسماعيل ص ٦٣ ط دار الملاف ١٩٦٢ .

(٢) المرجع السابق ص ٦٥ . (٣) المرجع السابق ص ٦٥ .

(١٠ - الصورة الأدبية)

ما في العالم الخارجى ومظاهر الطبيعة ، وبنا على هذا التوافق يختار لفظاً يتلاقى فيه
العالم الخارجى بالشعور النفسى ، وتكون عملية إخضاع الطبيعة لحركة النفس
وحاجتها^(١) هى نفسها تشكل الصورة الأدبية ، وعلى هذا يصبح عالم الفكر
المجرد فى تجربة الشاعر واقعياً مرتباً ، بعد أن كان قبل ذلك غير واقعى ، لأنه تعاقب
مع مظاهر الطبيعة فى النفس وبرز من خلالها عن طريق التوافق النفسى السابق .
ولست الصورة الأدبية واقعية بل هى الجرفى للفكر المجرد لأنها فى نفس
الشاعر غير ما تناوله من مظاهر الواقع ، ولذلك تكون الصورة أقرب إلى
اللاواقعية من الواقعية ، « لأن الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمى فى جوهرها إلى
عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع »^(٢) .
وبجمع خطوط المعاني المتناقضة المتصورة الزمانية والمكانية يتكون نسج
الصورة الأدبية « الذى يفسح فيها الإبداع والدلالة مع الحالة الشعورية النفسية
للشاعر وتكون تمثيلاً ضارفاً لتجربته الشعورية »^(٣) .
« ونحن نجد المفهوم أن كل ما نقول هو أننا نلتقى الفلسفة النفسية للصورة
الشعرية والتفسير النفسى للمكان ، فنحن نقول: إن الشاعر يشكل « الصورة »
وأنه ينتكح فى تلك الحالة على عناصره فمن المعينات ماثلة فى المكان ، وكأنه يصنع
بذلك نسجاً خاصاً للتكليف لم يكن له من قبله ، مما يعكس التسلسل الزمانى « الموسيقى »
الخاص الذى صنع به الصورة الصوتية للتصيدة »^(٤) .

إلى هذا يتكوى القارئ الواضحاً فى تنظيره للصورة شعورياً عميقة ، ونحن نبالى
فى هذا العمق ، يتجول الجمال القفى فيها إلى ألباز الفلسفة التى لها وجهها ، ولا تنتمى

(١) المرجع السابق من ٦٥ . (٢) المرجع السابق من ٦٦ .

(٣) المرجع السابق من ٦٦ .

إلى الفن الجميل بلدى وعجز، فيرى «أن الصورة الشعرية تراكيباً غريبة معقدة بل هي بلا شك أكثر تعقيداً من أى صورة فنية أخرى»^(١) ولذلك أعطى لها رمزاً «التوقيعة» التى تتناسب مع غموض الصورة، والديدة على ذلك تشتمل على عدة توقيعات لتشكيل الصورة الشعرية. والتوقيعة «هى الوحدة الحيوية فى الشعر التى لا تقبل الاختصار»^(٢) فهى رمز معقد لا يفهم ولا يعرف كنهه، وهو يريد بذلك أن يشيع الضموض فى الصورة ظناً منه، أنه نوع من المهابة والحذر الذى يضئ على الشئ الجمال والجلال. ولكن الحقيقة أن التوقيعة فى فن القول ليست رمزاً كما يتصور الناقد، لأن كل توقيعة فى الصورة لابد أن تشمل التصوير الموسيقى واللفظى والمعنوى، وتوافقها مع الشعور، ومن هذه التوقيعات يتكون النظم الذى تتألف منه الصورة، وهكذا تتكون القصيدة. والأولى بهذا اللفظ أن يكون مصطلحاً للفن التشكيلى كالرسم والنحت والموسيقى والرقص لكونها توقيعات رمزية لا يستطيع فهمها، وإن كنا نطرب لها ونحس بجمالها، وعلى ذلك يكون الفرق ظاهراً بين لغة الجماد الحى وبين لغة القلاء لأننا «نفكر بالألغاز» أى أن الألغاز هى مظهر إدراكنا الفكرى، وعمل الأديب تهيئة الجو الفنى للألغاز لتشع على قارئها وسامعها الظلال والإيقاع، وترسم الصور المعانى فى رشاقة وحركة وتتابع وعذوبة^(٣).

وبذلك تكون الصورة مثيرة للالتفات لأنها هى القادرة على قدرة كاملة على التعبير عن تجارب المتكلم ومشاعره، والتى تتجمع فيها روعة الخيال والنغم،

(١) المرجع السابق ص ٧٥ . (٢) المرجع السابق ص ٧٦ .

(٣) النقد العربى الحديث ومذاهبه : د . محمد عبد المنعم خفاجى ٤٦ ، ٤٧ .

ووحدة العمل الأدبي، وتظهر فيها شخصية الأديب ونحوه للألفاظ تحسراً دقيقاً كما يرى الدكتور خفاجي .
وما تقدم من عرض لمفهوم الصورة الأدبية « عند نقادنا المعاصرين » في الشعر والنقد الحديث لعله يكون قديراً كافياً ، ودليلاً واضحاً على ما أتجه إليه غموم من النقاد الذين لا يخرجون عن محيطها تقدم .

وبعد على ما سبق في النقد القديم والنقد الحديث ، والمناقشة التي قدمناها تقريباً على اتجاهات النقاد في توضيح مفهوم الصورة الأدبية نخلص بعد ذلك إلى تحديد المفهوم على وجه التقريب لنفوق بين الصورة والألفاظ والرمز والموسيقى ومكانتها من الشعر ، والنهاية من هنا ثم نحدد في إيجاز خصائصها ومناجها

وعناصرها .
فإن الصورة الأدبية هي تلك التي تتكون من الألفاظ والرمز والموسيقى ، وتكون لها دلالة تتجاوز دلالة الألفاظ والرمز والموسيقى ، وتكون لها قدرة على إثارة الخيال وتوجيهه نحو ما وراء الحروف ، وتكون لها قدرة على التعبير عن المشاعر والوجدان ، وتكون لها قدرة على التأثير في القارئ ، وتكون لها قدرة على التميز عن غيرها .
وهذه هي الخصائص الأساسية للصورة الأدبية ، والتي يجب أن تتوفر في أي صورة أدبية ، حتى تكون قادرة على أداء وظيفتها ، وهي إثارة الخيال وتوجيهه نحو ما وراء الحروف ، والتعبير عن المشاعر والوجدان ، والتأثير في القارئ ، والتميز عن غيرها .

وهذه هي الخصائص الأساسية للصورة الأدبية ، والتي يجب أن تتوفر في أي صورة أدبية ، حتى تكون قادرة على أداء وظيفتها ، وهي إثارة الخيال وتوجيهه نحو ما وراء الحروف ، والتعبير عن المشاعر والوجدان ، والتأثير في القارئ ، والتميز عن غيرها .
وهذه هي الخصائص الأساسية للصورة الأدبية ، والتي يجب أن تتوفر في أي صورة أدبية ، حتى تكون قادرة على أداء وظيفتها ، وهي إثارة الخيال وتوجيهه نحو ما وراء الحروف ، والتعبير عن المشاعر والوجدان ، والتأثير في القارئ ، والتميز عن غيرها .

الفصل الثالث

معالم الصورة الأدبية

اللغة إحساس الأحياء وفكر العقلاء ، وكل من الإحساس والفكر في قلب دائم وحركة مستمرة ، يختلف من وقت لآخر ، ومن أمة لأمة ، وهذا الاختلاف هو شأنها بصفة عامة فما بالك لو ارتقت اللغة إلى أسنى مراتبها ؟ وهو التصوير الأدبي فتكون المشقة في تحديد المعنى لاختلاف الأذواق .

وتبعاً لذلك اختلف النقاد في تحديد مفهوم الصورة الأدبية قديماً وحديثاً ، وإن وصلوا في النهاية عن طريق تحليلها إلى مظاهر الجمال فيها ، وإلى أثرها في النفس ، فكان ذلك الجهد هو أكثر وفاء لنيل الصورة ، وأعظم تقديراً لسموها وأوضح لسر خلودها .

وليس معنى ذلك أن نقف عاجزين عن بيان معنى الصورة ، وتحديد معالمها وعناصرها وشروطها وأثرها الفني ، وإلا لتبطلنا المهتم في الدراسة ، وخارت الغزائم عن البحث المتجدد ، وفقدت أملها في الزق والإبداع ، ولهذا أردت أن أضع مفهومها للصورة الأدبية في تعريف موجز ثم يعقبه توضيح شامل ثم نوضح بعده معالم الصورة واحداً بعد الآخر .

مفهوم الصورة الأدبية

الصورة الأدبية هي التركيب القائم على الإصاغة في التنسيق الفني الخي لومتائل التعبير التي ينتجها وجود الشاعر - أعني خواطره ومشاعره وعواطفه - المطلق من عالم المحسات ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى ، في إطار قوى تاهم بحس مؤثر على نحو يوقف الخواطر والشاعر في الآخرين .

فالشاعر في نشوة العمل الفني، وغمرة التكوين الداخلي له صورة في نفسه، يحس بتجرد تام من أفعال المادة، ويغير هو في ذاته خيالاً وفكراً وشعوراً وعاطفة، مجرداً عن الماديات، وهو ما أقصد به معنى الوجود المطلق للشاعر من عالم الماديات، والشاعر في هذه الحالة يشعر بوجوده، ومن خلاله يرى وجود الغير، ويعرف حقائق المعاني والمخيمات معرفة حقيقية، فالوجود يرى ذاته في الآخرين، ولذلك قيل إن الشعر الصادق هو الذي يتم فيه التعاطف مع مصادر الوجود الأخرى في الواقع والحياة والطبيعة، لأنها جميعاً مع نفس الشاعر قد تحاول معه، وأصبحت كلها كالأعضاء في جسد الإنسان، إذا ما تألم عضو أو تعاطف بجأوبت معه بقية الأعضاء، وعملية الكشف هذه عن حقيقة المعنى أو الشيء من خلال وجود الشاعر بالتنسيق السابق بين وسائل الإنصاح المختلفة هي الصورة الأدبية أو الشعرية. والشاعر حينما يخلق بوجوده السكري والشعوري معاً، مجرداً من عالم الحسرات ليلتقي مع عالم الأرواح، ويعترف على أضراره، ويتمكن من حقيقة ما في الواقع والحياة ويكشف عن العلاقات بين أجزاء الحس، أو المعنى الجرد أو الصراع النفسي، أو الحالة الإنسانية أو العاطفة. وبذلك الكشف يوضح الجماد بالحيوية والحركة، ويتمو المعنى، ونجماً الحالة النفسية والإنسانية، وترداد الحرارة في العاطفة وتقوى.

وعندئذ ستتجول كل جزئية مما سبق إلى خلية حية تحمل في ذاتها وجودها الحقيقي، ولا يتم لها ذلك إلا بعد امتزاجها بالأجزاء الأخرى، ويتخذ كل جزء مكانه ليثبت الحياة في المردات والحالات النفسية والإنسانية والمواطف والنماذج البشرية وغيرها، وتتكون الجزئيات في كل ما سبق كالحلقات في الإنسان الحي تماماً، والتي هي مصدر وجوده الحقيقي، لأن كل خلية فيه تتفاعل مع بقية

الخلايا، والأمر كذلك في كل كلمة خلال بناء الأمتوب، فتصير الكلمة في موقعها من الجملة أو البيت كأنها حياً في ذاتها، وروحاً تتعاطب مع أحوالها، لأن الكلمة لا تظهر حيويتها إلا في جوها الملام لطبيعتها في الصورة، حينما تتعلق بثانية، وثالثة وهكذا. مما يوحي بالحقيقة في تعبير قوى وتصوير رائع، ولا يقف على هذه الأمران القوية إلا المباشرة من الأدباء والشعراء.

ولس معنى ذلك أن الصورة الأدبية لمعنى واحد تتفق عند أكثر من شاعر لانحداد المعنى فيها، مادام تجرد الشاعر عما حوله واحداً أو أمراً مشتركاً في الظاهر، فهذا غير صحيح، وليس الأمر كذلك، لأن وجود كل شاعر في تجرده هو ما يحول في نفسه من عوالم الفكر والشعور والأحاسيس والمواطف، وهو يختلف من شاعر لآخر، فلعل من الشعراء مزيج من الأفكار والمشاعر والمواطف حسب تكوينه المفرد، الذي لا يشترك فيه أحد غيره، كالأشأن في البصمات في الإنسان، فلا تلتقي بصمة في إنسان مع بصمة أخرى في شخص آخر، وهو سر خالق الكون ومالك الوجود.

وهذا العمق في الصورة كما رأيت جعل البعض يتعجل في الحكم على الصورة بأنها أسطورية، لأنها تنسم بالتموض والإبهام ولا يمكن توديعها لتقرب من الفهم والإدراك فقال هي: « الإدراك الأسطوري الذي تنتقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة »^(١).

فهو يعمل العملية السابقة التي يقوم بها الأديب خرافة وأسطورية، ومن يريد أن يعرف الحقيقة، يركب أجنحة الخيال الجامح، فيتعرف على الوجود، ويصل إلى جوهر الحقيقة، ولا يصح هذا القول لسببين:

(١) المرجع السابق ص ٢١٦، ٢١٧، ٣، ٥، ٧. وهو الصورة الأدبية:

(أ) أن لتأهيل الترميز وحده لا يصلنا للوجوه والبلطيقه ، بل لابد أن يصينه العقل على التعهيد للبلطيقه ، ونحن نعلم أن المبادئ الإنسانية فضلاً عن الأدب السلوية إنما تستند بالهوى الذى يجره التأمل فى بطله ، لىكى ينهى الإنسان عن طريقهما إلى الحقيقة .

(ب) مفهوم الصورة الأدبية مهما تمقنا فى تحليله ، ينبغى أن تمتد الصلة بينه وبين مفهوم اللفظ ومعناه القوى ، واللفظ عنصر محس يطلق عليه « الشكل » غالباً ، ولكن هذا الباحث قطع هذه الصلة ، وجعل الصورة نعمة داخلية ودلالات ضمنية ، حتى أنكر الشكل للاستعارة فى مفهومها التقليدى المتوارث وهى أنها طريق لتوهديل المعنى ؛ لأن الاستعارة بهذا المفهوم لا تستوعب ما فى الإدراك من سعة وتنوع جم ، ويستدل على ذلك بقول الشاعر :

تمتع من شميم عرار نجد فما بعد المشية من عرار
فيقول : « يحن الشاعر حين السامع إلى دلالات ضمنية ذات طابع خاص ، نصر على تسميته استعارياً ، لأننا نجد أنفسنا أمام أكثر من تيار فكرى وجدانى بل لأننا - كذلك - أمام ظاهروباطن بتمايزان وبتجاذبان ، ولكنها - ومع التجاذب - يألفان »^(٢٤) .

ويرى أيضاً أن الاستعمال الاستعارى الحى هو الذى يرتبط بالصورة الأدبية لأنه أكثر صواباً وأوفى تحدياً^(٢٥) .

والواقع أن صاحب هذا رأى يعالج الغموض بالغموض ، فإذا أردنا أن نخرج بمفهوم الصورة عنده ، لا نستطيع ذلك ، لأنه يخرج من نية إلى نية آخر ،

(٢٤) المرجع السابق ص ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، وهو الصورة الأدبية :

د . مصطفى ناصف .

ثم يمان بمد ذلك أنه بعمله هذا من المخلصين في تهيئة للصورة الأدبية . فلا تعود
طلاء أو عنصراً إضافياً ، محمداً ، إن الصورة هي ثراء الفكر ، وتعقد التجربة ،
بحيث لا يظن هذا التعقد متميزاً طاغياً على القصيدة وبلا أغانى فالصورة لم تكتمل
لها السيادة التامة على (المعنى) ، والتضكير الاستعماري الدقيق لما يحل محل
« الفكرة » . « وما تزال هناك أشواط لتنتجس من التشبيه والاستعارة من
حيث هما عظميران لنوع من التدبر التحليلي الضميري . . . إن الشعر كله . . . يحصل
الصور ليمبر عن حالات غامضة ، يستطاع بلوغها مباشرة ، أو من أجل أن تنقل
الدلالة الحقة لما يحده الشاعر »^(١) .

إنها طلائع تحتاج في التعرف عليها إلى مثلها من معاجم القموض عند
الباحث ، وإذا كانت الصورة عنده هي ثراء الفكر ، فكيف لا تحل عقد
التجربة ؟ وكيف لا تكون لها السيادة على المعنى ؟ وكيف لا تعبر عن الحالات
الغامضة ؟ وكيف لا تنقل الدلالة الحقة ؟ لما يحده الشاعر في نفسه بأنها ألفاظ
وأحاجي وأفكار فلسفية غريبة استقبلت بقله ولم تنضج بمد ليفرغها في أوضح
عمل فني وأقواء في الكشف عن معناها ومفزاها ، وهي الصورة ، وقد علق أحد
الباحثين عليه بقوله : أراد أن يوضح معنى الصورة فأعطاه مصطلحات
- في نظاره - تحتاج إلى توضيح أكثر من وضوح الصورة^(٢) .

وإذا عدنا إلى إيضاح مفهوم الصورة نراه يحتاج إلى تفصيل أكثر ، فالتفاحة
التي رآها الشاعر ، وتعرف على خصائصها ومقوماتها على حد المثل السابق
للدكتور غنيمي هلال ، ثم انعرف عنها ورأى غيرها وهكذا ، وما في نفس

(١) المرجع السابق من ٢١٣ ، ٢١٧ ، ٣ ، ٧ ، ٥ ، وهو الصورة الأدبية :

د . مصطفى ناصف

(٢) مقالات في النقد الأدبي : د . محمد مصطفى هدارة - دار الثقافة .

الشاعر من الدائل هو الصورة ولكننا لا نعرف حدودها ومعالها إلا إذا خرجت عن نسبه وذاته في قالب ، لأنها تحمل تشكيلها في القالب كانت من عوالم الفكر والشمور . وتنتهي إليه أكثر من الثامها لواقعها في الخارج ، وأدبعت ذاتية بعد أن كانت موضوعية فهل يثبتها في النفس ؟ فإذا أراد الشاعر أن يصور خد الحبيب الذي عاش عليه قلبه وشموره بالفتاحة لا لفتاله بهذا الجمال ، وثلثيا شموره وحرارة عاطفته ، فيقوم بتركيبه لتمثيله في الخواص في عالم الفكر والخيال ، فيصنع من الثاني بما فيه الفتاحة تصورا واقعا من خلال للصورة الحسة ، التي تعتمد على وسائل فنية مختلفة ، كقولنا : « في وجنتها تفاحتان » ، فلم تشكل هذه الصورة بتلك الوسائل التصويرية ، لما وقفنا على الغرض منها ، ولهذا ساع لنا أن ندرس الشكل مستقلا ، وبإبي المضمون تبعا لفصول الدراسة .

والصورة في المجال السابق ليست كما هي في الواقع والطبيعة ، ليست فكرا مجردا لأنها مشدودة إلى عالم الفكر الوجداني من جهة ، وإلى عالم الحس من جهة أخرى وهذا هو الفرق الواضح في الجوهر بين الصورة التي خرجت من معالم الفن المصوغ بالشاعر والخواطر والمواظف ، وبين الصورة الحسة في الطبيعة التي لم يحدد الفن العلاقات بين أجزائها . وتوضح أسرار العلاقات بينها هو مناظرة الجمال في فن التصوير الأدبي .

وتظل صورة الفتاحة وغيرها من الصور في ذهن الشاعر ينميتها ويطورها ويتجاوز معها ، ويتكررها الأشكال والمناسبات ليسلكها في صورة أخرى وهكذا . ويضطرنا المفهوم السابق لصورة الأدبية أن نميز الفرق بينها وبين الرسم وبين الموسيقى ، ثم بينها وبين الأسلوب ، ثم منابع الصورة وخصائصها ، وعناصرها والفاية منها ، والهدف من تفضيلها على غيرها من الوسائل في التعبير وبذلك تتضح معالم الصورة الأدبية .

بإيماء الصورة الأدبية، والفرن التصويري والموسيقى (١)

لكي تميز الصورة الشعرية عن أنواع الفنون الأخرى وتزداد وضوحاً في ذاتها ينبغي أن نذكر كل نوع مما يعين على التمايز وتوضيح المفهوم للصورة الشعرية، ويلتقي فن التصوير في الشعر والرسم التصويري والتشكيل والموسيقى في عدة أمور: (١) إنها جميعاً صور تحاكي الطبيعة بما فيها أقوال الناس وأفعالهم سواء أكانت هذه الطبيعة تحاكي مثلاً في عالم المثل كالأملاطونية أو هي نفسها المثال ولا تحاكي شيئاً، كما عند أرسطو، الذي رأى أن الفنانين في عملهم يحلقون ويتكبرون أعمالهم الفنية، وليس من الضروري أن تكون المحاكاة مطابقة تماماً للمثال وهي الطبيعة (٢).

(ب) الجمال ذو الغاية من هذه الفنون أولاً، ثم يلي ذلك الخمر والفائدة.

(ج) مقياس الجمال فيها يرجع إلى الذوق لا إلى قواعد عقلية وحدود منطقية.

(د) الجمال يرتبط فيها بصورة محسة منها لا بكل الصور، بخلاف العلم الذي

يستقرى الجزئيات والصورة وما بينها من شبه، ليقرر قاعدة عقلية عامة.

(هـ) هذه الفنون تظهر فيها الشخصية والإبداع الفردي، ولذلك نسب العلماء

والنقاد الاختراع فيها إلى الإلهام.

(و) فناً التصوير في الشعر والموسيقى يتفقان في اعتمادهما على الصوت، بما

يحوى من خصائص في الطول والقصر، أو الشدة واللين ويستعير الرسم عن

الصوت بالألوان والأصباغ.

(١) النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، في النقد الأدبي: د شوقي ضيف

ثانياً : الموقع :

الشعر يعتمد على الموقع كما يعتمد على الحركة لأنه فن زمني ومكاني معاً ، فالكلية السابقة تأخذ موقفاً في مرأى العين ودلالة في نفس العائني ، وتتخذ لنفسها مكاناً في التركيب ، يضاف عليها معنى آخر ، أما فن الرخم فهو مكاني صرف ، لأن الرسام يجاز حيزاً ومكاناً من الطبيعة ليصل فيه ريشته أو إزميله ، وأما الموسيقي فلاحظ طمأن المكان والدلالة ، لأنها سمعية فقط ، تعتمد على التعريفات الموسيقية (الزمنية) ، التي تتوالى وتتردد على طبلة الأذن ، وعلى ذلك فاللادة عند الشاعر هي اللافة وقد تم تشكيلها .

وعند الرسام اللون مثلا وهو مادة غفل لا تظهر إلا في توزيعها على رقعة الرسم . وهنا تظهر براعة الشاعر في تجاوزه ظاهر مادته الحسية إلى ما وراءها من الرموز والشاعر ليصنع منها تركيباً فنياً زاخراً بالشاعر والأحاسيس ، بينما الرسام يعتمد في تشكيله للصورة على ظاهر المادة المحسوسة^(١) ، ولذلك تبدو صعوبة التصوير الشعري ومقدار ما يعاينيه الشاعر من جهد ، ومن هنا كانت أهمية الصورة الشعرية لما تزخر من معان إنسانية فياضة ولا يحوى الرسم إلا وحيماً ضئيلاً منها عند نوايغ الرسامين أو المثالين .

ثالثاً : تصوير القبيح :

الرسام التصويري أو التشكيلي يهتم في معظم أحواله بتصوير المناظر الحسنة ، وإن صور المناظر القبيحة فإنه يبعث الناظر على النفور والاشمئزاز لأنه يعطي الناظر دفعة واحدة فيهم على المتلقى أو يفضوه بدمامته ، فتتفرز نفسه ، لأن الصور يستطيع

(١) التفسير النفسي للأدب ص ٥٧ .

ولذلك نرى المقاد على دعاء الوصف المحسوس الذي اشتغل به التقليدون زمناً طويلاً (لفظهم أنهم يرتقون إلى ذروة الشعر كما ارتقوا إلى ذروة التصوير والتشبيه بالمحسوسات^(١)) فالرسم في أصوله وقواعده ينقل المنظر ليعبر بذاته عن الأثر الجمالي، أما الصورة الشعرية فمما لها ثقل التأثير الجمالي في نفس الشاعر إلى الآخرين . « إن وظيفة التصوير هي أن يعقل المرءي تقلباً تتوافر فيه معاني الجمال ، مع مراعاة قوانين الرسم ، والأصول التي ترجع إلى السنين المتوالية . أمثلة التأثير والواقع فشيء خارج عن المصور^(٢) » .

وقد استطاع أحد النقاد المعاصرين أن يطبق قوانين الرسم وأصوله على الصورة الأدبية فأعطانا إياها وأعطانا ما للرسم للصورة الأدبية ، من التكامل والزاوية والإيحاء ، أو الظل والتعريض والإطار وسماه المذهب التصويري^(٣) .

ويريد بذلك أن يصبح النقد بالعلمية الموضوعية ، بمخاضه الدقيقة الكاملة ودو في هذا ينزل بالقرن الأدبي إلى الشكالية الخضة ، ولا يصلح لتطبيقه على كل أجناس الأدب في شعر ونثر وخطبة ومقالة وقصة وأقصوصة ومسرحية وفن السيرة .

خامساً :

الرسم التصويري يكون مجرداً عما فيه من المشمولات واللذات ، ولكنها قد توجد في التصوير الشعري ، حتى لو استعمل الرسام أن يأخذها في لوحته كالقوة مثلا فإن جهودها فيها سوية ، هاراً تحتها ، بينما حركتها التي تتبع الدفق بها في الصورة الشعرية هي التي تولد فيها الشعور بالإنحط الزنكية لها .

(١) ساعات بين الكتب : المقاد ٤١٢ .

(٢) حصاد المشيم : المازي ١٣٧ .

(٣) المذاهب النقدية : د . ماهر حسن فهمي ص ٣٠٣ .

سأهنا :

اللوحة التصويرية موحى بومضة سريعة لمعى واحد كالقبح أو الحزن أو الاستعزاز في التفكير إلى غير ذلك بينما الصورة الأدبية حافلة بكثير من المعاني والشاعر والمواظر والمواظف المصنعة وكلما تعمقنا خلالها أعطت لنا جديداً من مخزونها في تجزئة الشاعر، التي تفيض عما فيها من مؤثرات التاريخ والمعنى وما طرأ عليها من حياته وعصره وآماله وآلامه، ويستطيع الناقد البصير بالاستقصا أن يتعرف عليه من الصور الشعرية، ولا يفتأ ذلك في الرسم التصويري من صورة أو تمثال، أما الموسيقى إن حفلت بهذه المعاني والمخارج، إلا أن النفس لا تستطيع تفسيرها، كما هو الحال في الشعر.

بين الصورة والأسلوب

الأسلوب انتهى إلى العظم عند محمد القادر الجزباني^(١)، ومن طريقه تتألف الصورة الأدبية، وعلى ذلك فقد يقع من كاتب أسلوب ضيقناه، فلا نجد الصورة مكانها منه، ونجاء على ذلك من النظام.

وحيثما يتحدث ابن خلدون عن سلوك الأسلوب عند أهل صناعة الشعر : « إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة يفتقرها الذهن من أهيان التراكيب وأشخاصها، وبصيرها في إنجيل كالقالب أو المتوالي، يعنى التراكيب للصنعة عند العرب باعتبار الإعرامية والبيان فور صياها رساء، كما يفعل البناء في القالب أو المتوالي، حتى القالب بمصوول التراكيب الوافية، بمصوود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي »^(٢).

(١) دلائل الإعجاز : ص ٣٦١ .

(٢) مقدمة ابن خلدون : ٦٦٦ للطبعة الأشرفية ١٣٢٧ هـ .

وهذا هو أيضاً حثيث النظم في الأسلوب ، لأنه عملية تركيب من الألفاظ العربية للإلمة للمعاني الذهنية ، والعمل على انتقاء هذه الألفاظ منبج على أساسين هما : الإعراب وألوان الخيال . وتبماً لدقبة النظم وإحكام الأسلوب تكون الصورة ، وتتألف تركيبها الجيد ، ومبني هذا أن النظم الجيد والأسلوب القوى تقوم عليهما الصورة ، أما النظم المضطرب والأسلوب المهلهل فلا تقوم عليهما الصورة بل يكون أسلوباً عادياً لا براعة فيه ونظماً مهلهلاً لا تصوراً فيه .

وفي النقد الحديث يقرر البعض أن الأسلوب هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني ، أو نظم الكلام وتأليفه لتأدية الأفكار وعرض الخيال ، ولا ينبغي أن يتصور الأسلوب من غير العناصر الأدبية وهي الأفكار ، والصور الجزئية ، والمعبدة ، والإيقاع ، والمحافظة وموهبة المقومات تكون وحدة النص في العمل الأدبي ، بحيث لا يتأني الفصل بين عناصره ، ولا يستقط جزء من أجزائه^(١) .

والصورة الأدبية هنا فرع الأسلوب ، بل هي نتيجة للبراعة فيه والدقة في بناء التركيب ، والعمق في رصانة الأسلوب ، والإحكام في نظمه .

ويفرق الزيات بين الأسلوب والصورة ، فيرى أن الأسلوب كل لا يتجزأ ، يضم الفكرة والصورة معاً ، بحيث لو تغيرت الصورة تغيرت الفكرة ، وإن تغيرت الفكرة تغيرت الصورة ، فالأسلوب عنده هو « الهندسة الروحية للشكة البلاغة » . والبلاغة عنده هي التي لاتنصل بين « المفكرة والكلفة ولابن الموضوع والشكل إذ الـكلام كان حتى أروحة المعنى وجسمه اللفظ ، فإذا فصلت بينهما أصبحت الروح نفساً لا تمثل ، والجسم جسداً لا يحس^(٢) » .

(١) الأسلوب : أحمد الشايب ٤٦ ، ٥٢ ، ٥٣ .

(٢) دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيات ص ١٩٠ .

(٣) الصورة الأدبية (١١)

فالصورة تابعة للعمل البلاغي المتكامل ، الذي لا يفصل بين الموضوع والشكل . وينص على الفرق بين الأسلوب والصورة فيقول : « فالأسلوب إذاً هو ريقة خلق الفكرة وترليدها ، وإبرازها في الصورة النقطية المناسبة ، هو ذلك الجهد العظيم الذي يبذله الفنان من ذكائه ومن خياله في إيجاد الدقائق والملائق والعبارات والصور في الأفكار والألفاظ . . . ولهذا الجهد جهتان : جهة موضوعية تتصل بالنظام وهو حسن الترتيب وصحة التقسيم ، وإحكام وضع القطع في رقعة الشطرنج ، التي نسميها جملة أو فقرة أو فصلاً ، أو مثالة . وجهة أخرى شكلية تتصل بالحركة ، وهي خلق الكلمات والصور ، والتأليف بينهما على نمط يحدث الحياة والقوة والحرارة والصور والبروز والأثر . . . وإتماماً هو « الأسلوب » مركب من عناصر مختلفة يستعدها الفنان من ذهنه ومن نفسه ، ومن ذوقه ، تلك العناصر هي الأفكار والصور والمواطف ، ثم الألفاظ المركبة والمحسنات المختلفة .

فالأسلوب هو الوسيلة التي يخلق بها الشاعر الفكرة في تشكيل من الألفاظ والصور ، بحيث يصير بنية حية وتركيباً فنياً ، ويفهم من هذا أن الصورة ليست الشكل الذي يقابل المضمون ، بل هي جزء من الأسلوب ، فقد يخل منها وقد يشتمل عليها ، ولذلك جعلت الصورة من عناصر الأسلوب ، بالإضافة إلى الأفكار والمواطف والألفاظ المركبة والمحسنات المختلفة .

وعلى ذلك فلا تصلح العناصر السابقة للأسلوب أن تكون عناصر للصورة وإتماماً هي مصادر لها ، وروافد تنميتها ، ومنابع تغذيتها ، وللصورة عناصر أخرى تخالف عناصر الأسلوب سنوضحها فيما بعد إن شاء الله تعالى .

أما الفرق بين الأسلوب والصورة عند أنصار الشعر للشعر حديثاً ، فهم يحددونه على هذا الوجه : وهو أن العمل الفني يضم القصيدة التي تنتج موضوعاً

ممينا قد لا يقصده الشاعر في البداية عن طريق وسيلتين هما : المادة أو المحتوى ؛
والصورة .

وتأسيساً على ما تقدم ، فالأسلوب عندم هو نظام القصيدة ، والصورة هي
كسوة المعنى : (المادة أو المجتزأ أو المضمون) الداخلة في الأسلوب ، ومن هنا
قد يكون الأسلوب صالحاً للصورة ، أو لا يكون ، فأنصاره لا يفصلون بين المادة
والصورة : فهما كل لا يتجزأ ، والموضوع عندم غير الصورة ، لأنه ينبع من القصيدة
التي عمادها المادة والصورة^(١) .

وعندى أن الأسلوب في القصيدة مثلاً يتركب من معاني الألفاظ مفردة ،
ومن دلالات النظم والتركيب على هيئة معينة ، ثم من النغم الذي يحدثه اللفظ
لانسجام حروفه ، أو من الإيقاع الذي تتجاوب أصداؤه من أجزاء النظم بعضها
مع بعض ، ومن تلك الصور والإيحاءات والظلال التي تشعها الألفاظ ، وهي في
رباط قوى وتلاحم بين معانيها ؛ من كل ما تقدم يتركب الأسلوب ، فإن فقد
حلقة من هذه الحلقات نقص وزنه الجمالي بقدر ثقلها ، وأصابه الضعف والتفكك
بقدر مكانها .

فلو تفككت عرى الصورة ووحيتها في الأسلوب ، ولم تجد سبيلها إليه
أصابه هزال النظم الردي ، وضاعت وسائل العلم الدقيق المحكم في تركيب
الأسلوب الذي لا يمت إلى الأدب والشعر إلا بأدنى صلة .

فاللغة والأسلوب هما جوهر الصورة ، وإن استتملا في شتى ألوان الفكر
والنشاط الإنساني الآخر ، والصورة تتخذ اللفظ وسيلة للتخييل والتجسيم والتشخيص
والتلوين والإيحاء ، والحركة والأضواء والظلال والإيقاع الرتيب .

(١) انظر : الأساس الجمالية د . عز الدين إسماعيل ٣٩١ وما بعدها : فن الشعر :

د . إحسان عباس ص ١٩٧ : ١٩٩ - النقد الأدبي الحديث - والرومانتيكية :

د . محمد غنيمي هلال

واللفظ في الأسلوب حيناً يأخذ مكانه مبهمة ، ومما قيله وبه يحمل شحنات قوية بإيحاءات وأضواء يتراقصن جميعاً بالنغم الذي يحدته وقع الألفاظ المشدودة بعضها إلى بعض ، لتؤلف في النهاية لحناً موحداً في لوحة فنية رائحة من الفن الأدبي الرفيع ، وتلك اللوحة هي الصورة الأدبية التي أخذت مكانها من الأسلوب الأدبي ، وقد جاء على خير مثال .

منابع الصورة الأدبية

منابع الصورة هي تلك المصادر التي تنبع في جوانبها ، وهذه الروايف التي تنهى إليها لتتجمع في تشكيل متناسك ، ونظم مترابط ، وتشمع منها خيوط تتماوج فيها الألوان والظلال ، في تتابع وتدفق ، الحركة تلو الحركة في انسجام منغم ، وإيقاع رتيب . ومنابع الصورة كأمطار السماء المتدفقة من كل صوب حين تتجمع على سطح الأرض ، فتتحول إلى أشرطة نورانية ، تشق الأرض من كل حدب ، وتنعكس على صفحاتها ألوان الشمس ، بمتزجة بظلال الأشجار ، فعمس على أنغام البلابل ، وتشمع جواً من الجلال والرغبة لا خوفاً ولكن حباً وعشفاً . والصورة أيضاً كالشمس تستمد منابع الضوء فيها والحرارة من براكين نارية وتفاعلات كيميائية تنعقد في القرص الكوكبي ، ويشع منها خيوط تنسحب عليها قطع النام وقطرات المنياء فتتحول إلى أطيفاف ، تتجاوب فيها الألوان والأضواء والظلال مع أصوات الرياح ، واصطكاك السحاب بعضه مع بعض لتحقيق التوة والحياة والجمال والجلال .

تلك هي صلة الصورة بمنابعها ومواردها ، وظن كثير من النقاد أن هذه هي عناصر الصورة الأدبية ، ولو كان الأمر كذلك فماذا يقولون في الحركة واللون والحجم والشكل مما سأذكره عن عناصرها بعد ذلك .

إن الأمر يحتاج إلى دقة وتحديد، ولعل غموض الصورة هو الذي دفعهم إلى هذا الخلط، ومن تحدث منهم عن عناصر الصورة أهمل ذكر مصادرها، لتمييز عنده عن العناصر، لأن الناقد لم ينص عليها صراحة^(١).

ولست مدعياً أنني سأبتكر المفاهيم في ذاتها، لأن هذا ليس بمقول أبداً في أي نشاط إنساني أو أدبي أو علمي، ولكن غاية ما أستقل به أن أحدد المعالم وأضع الشيء في مكانه، وأذكر قيمته وأهميته في تكوين الصورة الأدبية. فإما المفاهيم فهي:

أولاً: اللفظ الفصيح الذي يتناسب مع الغرض والمحافظة، ويطمئن إلى مكانه من التركيب أو النظم سواء أكان هذا اللفظ حقيقة أو مجازاً، ولا حقيقة منزلتها من الصورة حيناً كما للمجاز أحياناً.

ثانياً: الخيال بألوانه الخلابة الكثيرة كالاستعارة والتشبيه والكناية والتمثيل والمجاز المرسل وحسن التعليل والتجسيم والتشخيص وغير ذلك فبابه واسع ودقيق.

ثالثاً: الموسيقى بأنواعها المختلفة: من اللفظ الرشيق، الذي خفت حروفه على الأسماع وحلت في اللسان، وانسجم بعضها مع بعض، ومن العبارة التي تلاقت ولم تتنافر وتأخت ولم تتجاف، فعزفت الكلمات والحروف أروع معزوفة موسيقية، ومن التراكيب في التثام والتحام، وتكونت أنغام فوق أنغام من الجناس والطباق والمقابلة والمزاوجة والتقسيم مع الجمع، والتشبيه المتعدد والمركب ثم الوزن والقافية.

رابعاً: النظم والتأليف سواء أقام على الحقيقة أو قام على الخيال فنظم الجرد من الخيال يعد مصدرأ من مصادر الصورة أيضاً كالتأيم عليه تماماً بالتفصيل.

(١) كالمقاد في: يسألونك: ٤٥ وما بعدها - وفي مراجعت: ١٦٠ وما بعدها - وفي ابن الرومي حياته من شعره: ٣٠٠ وما بعدها.

خامساً : الصورة الجزئية التي تسهم مع أخواتها في تكوين الصورة الكلية من القصيدة ، فتتسجم في وحدة وتربط مع التجربة الشعورية ، التي أودعها الشاعر من مخزونه في إطار الصورة الواسع العميق .

سادساً : العاطفة وهي التي تنتفي ألوان الصورة فتركز الأصباغ ، أو تخرج الألوان ، أو تبهت الأضواء وسط الظلام ، لأن عصاها سحرية لا تبقى ولا تدر ، وبها تنطق الصورة بالحزن ، وتهتز للفرح ، وتصطبغ بالحماس والنضال وهكذا .

سابعاً : الشعور وهو الفارق الجوهرى بين الفنون المختلفة . فالصورة الشعرية الخالدة على وصل منه لا ينقطع ، والرسم التصويرى على هجر لا يتصل ، لذلك فهو يحى الصورة الأدبية ، ويحمد المرسومة الفنية ، ولو سرى الشعور في تمثيل لكتب له الحياة .

عناصر "صورة الأدبية"

من وسائل الصورة تقوُّد العناصر ، وعن مصادرها تكون عناصرها ، والمفابع فيها تقرُّبها بالألوان ، وتموج بالحركات ، وتذب فيها الحياة ، تكشف عن مكآم الوجود وأسراره ، وبالعناصر في الصورة تنطق الطبيعة ، وتهمس مظاهرها موشوشة من غير حماسة ولا خطابة ، وفي وشوشتها السحر كل السحر ، وهذه هي العناصر :

(أ) الحجم : وهو ما يتصل بانكشاف الصورة أو تمددها ، وقتها أو وفرتها ، وصفرها أو كبرها ، وغير ذلك مما يحتاجه المعنى والمضمون من إطباب أو إيماز أو مساواة .

(ب) الشكل : هو ذلك الإطار الخارجى الذى يضم جزئيات الصورة ، بحيث تكون لها مساحة معينة وأبعاد محددة . لينطبق الشكل في الصورة على

الشكل لضمونها في الواقع والجس، وتأتي الدائرة على الدائرة ويضاهي المشبه به في الأبعاد والمساحة المشبه، فيلتقيان معاً في إطارين متساويين ومتجانسين .

(ج) الموقع: ويكون في الصورة المعنى المجرد، أو الواقع المحسوس، أو الحالة النفسية أو النموذج البشري كل له موقع من الصورة، تتشكل هي حسب هذه المواقع والمواقف المختلفة .

(د) اللون: الألوان لا حصر لها، والأصباغ لا حد فيها، كالأبيض والأسود، والأحمر والأخضر وغيرها، فمنها المركز والخفيف وما بين هذا وذاك، مما لا حد له في الأفق، ولا عد له في الطبيعة، وبالألوان في الصورة تكون الحياة والواقع .

(هـ) الحركة: سواء انبعثت من أرقام الصورة أو دلالات الألفاظ والتراكيب .
(و) العلم: وإن كان نادراً في باب التصوير، فإن كانت لقطة الشاعر من الطموحات أو مما يتصل بها كان لزاماً على الشاعر أن يرعى هذا العنصر، ليكون أوفر للصورة، وأكبر عوناً على تذوق طعمها .

(ز) الراحة: وهي كالعلم في الندرة، لكنها تعمق جو الصورة بأطيب راحة، وأدكى نفحة، بهذا وذاك يتحقق الكمال فيها، وتبيح بأسرار الحياة سرّاً بعد الآخر، كالكاثر الخفي في تعادف وإخاء .

وبهذا فرقت بين منابع الصورة الأدبية وعناصرها، وأنها معاً لا غنى للصورة عنها، فالعناصر إن هي إلا روافد متعددة ومتكاملة لمتابع الصورة العميقة وقد تجتمع في الكلام هذه المنابع، ولا تلتقي العناصر معها وحينئذ تحكم على هذا اللون من التعبير بالأسلوب العلمي، لأنه لا يتناطب الإحساس، ولا يهز الشعور، ولا يوقظ العاطفة، ولا يحرك الوجدان السكامن في النفس .

والأمثلة من الصور الشعرية في مجال التطبيق على كل ما ذكر من الروافد والعناصر أو انضمامها ترجع إليها في كتابنا « التصوير الفني » دفناً لتكرار .

خصائص الصورة الأدبية

والصورة الأدبية الجيدة التي تستوفي شروط الكمال ، وتتحدث في كل جزئية من جزئياتها لخصائص التي تعين على نضجها وتمازجها ، فلا تكون سطحية ولا مضطربة ، وغيرها من الخصائص والشروط ، التي تعمل على إبرازها ساحرة أخاذة ، وتأخذ بمجامع القلوب .

أولاً : التطابق بين الصورة والتجربة :

لابد أن تكون الصورة مطابقة تماماً للتجربة التي مر بها الشاعر لإظهار فكرة أو حدث أو مشهد أو حالة نفسية أو غير ذلك ، فكل صورة كلية ، أو عمل أدبي يحدث نتيجة تجربة حامت نفس صاحبها ، وتفاعلت في جوانبها المختلفة ، يمزج الطارئ إليها بالمتحزون فيها ، حتى إذا ما اكتملت في نفسه تتلاقى الأشباه ، وتتألف البظائر كالعلاقة بين أجزائها ، أو لا تدفن تملأسة تلتقي فيها ، فتنبجلى مستقلة خارج النفس ، من أجل لباس وأجل ثوب في الصورة الأدبية . وينبغي أن تكون مشتغلة على كل أجزاء التجربة ، فلا تند عنها جزئية ، ولا تنيب حلقة ، ولا يسقط منها وتر ، بل تكون تامة الأجزاء متكاملة الجزئيات .

ومن الصعب على الناقد أن يوضح التطابق بين الصورة وتجربة الشاعر ، الذي غاب عنا في الزمن لمدة قرون مضت ، ولو كان الشاعر معاصراً ، فن المتعذر أن نطلب منه تفصيلات عن تجربة ، بل ربما تنيب عن الشاعر ذاته بعد أن ينتهي من العمل الأدبي ، من الصعب أن نقل للغير نصفاً أو دالماً ، وأما كل على الناقد - ساعة النقد - أن يضع نفسه ويكني الأديب بفاعلة تجربة العوارة ، ويتقبلها تماماً ثم يبعث عن أجزائها في نفسه لكي يحسن من الطابقة على وجه التحليل ، لأن

ذلك أمر يشق على النقاد فهمه ، لاسمى منا بلغ السكال والتمام فى أى شىء ،
لأن هذا كله أمر نهجى بين النقاد .

لذلك تفاوت فى المطابقة النقاد ، كل حسب كفاءته ، وكان اللوق الأدبى
للقاد الخبير والبصير المحرب ، هو عماده فى الكشف عن التطابق بين الصورة والتجربة .

ثانياً : الوحدة والانسجام التام :

ويرتب على ما سبق أن تكون الصورة مكتملة تامة مستوفية الأجزاء فى كل
المصادر السابقة ، التى تعتمد عليها من كلمة أو عبارة أو نظم أو غير ذلك مما ذكرناه
فى مكانه ، وينبغى أن تؤدى كل كلمة - بل كل حرف - وظيفتها فى الصورة
الجزئية ، وكذلك تؤدى الصورة الجزئية بعد استيفائها وتمتاتها دورها الحى ،
وتأخذ مكانها الملائم بها فى الصورة الكلية ، أو القصيدة كلها كوحدة تامة
وبنية حية مستوية ، والتلازم التام بين جزئيات الصورة الكلية وبين فكرتها
العامة ، والشعور الذى يصرى فى خلالها ، فلا تقبل معنى شارد ، ولا خاطرة نادرة
ولا يصف فى جانب ويقوى فى جانب ، أو يفتر فى مكان . ويشد فى آخر ،
ولا يندفض فى جزئية ، ويرتفع فى غيرها ، بل انسجام تام بين الأفكار ، والتلازم
متصل بين المشاعر ثم تجانس محكم بين هذا كله وبين مصادر الصورة جميعها ،
وقد وصفها النقاد أوصافاً متعددة وأعطوها اصطلاحات مختلفة ، موزعة بين وحدة
فنية أو وحدة عضوية ، والأخيرة هى التى عليها جمل النقاد فى العصر الحديث ،
وإننى أرى أنها معاً متكاملان لانسجام القصيدة عنها ، متطابقان تماماً إذا كان
الشعر موضوعياً كالشعر المسرحى مثلاً ، فىكون هناك تجاوب وانسجام فى التطبيق
على هذا اللون من الشعر الموضوعى ، وحينئذ لا نجد فرقاً بين الوحدة الفنية وبين
الانسجام والتلازم فى الوحدة العضوية وكلاهما سواء .

ولكن إذا كان الشعر غنائياً فالوحدة الفنية هي أقرب إليه من الوحدة العضوية ، لصعوبة بناء التجربة الشعرية عند الشاعر بناء عضوياً كبناء الأعضاء في الجسد كما هو المفهوم والمعروف للوحدة العضوية عند النقاد المحدثين ، وفداحة الجهد الذي يبذله الناقد للتعرف على الوحدة العضوية في الشعر الغنائي .

وإنني لا أضع العتبات في تطبيق هذا المصطلح التقدي الحديث (الوحدة العضوية) ولكنني أرى أنه من الصعب تطبيقه الآن على القصيدة الغنائية فقط لا الموضوعية ، بل يحتاج إلى مراحل مقبلة حتى نحسن التطبيق ، بل نشد ألابدنا جهماً مع النقد الحديث . لكن ينشدها في الشعر لتبرز معالمها ، حتى تتضح حقيقتها وتنبط عناصرها في مجال التطبيق العملي لا النظري ، لأن ال نقد في تطبيقها حتى اليوم مازال قاصراً ودون المطلوب والغاية ، ولا عجب في ذلك ، فالوصول إلى الكمال ليس سهلاً ، بل يحتاج إلى وقت طويل ، مشحون بالرعاية والتوجه والإصرار والمتابعة وإلا تجرد النقد من المعرفة والبحث ، وهوى إلى التبلد ، وناصر المعز ، فقد كان البيت قديماً مستقلاً في معناه الظاهر عما قبله وعما بعده ، وقد تغيرت القصيدة اليوم فصارت تعبر عن موضوع واحد ، ودو ما يسمى الآن بالوحدة الموضوعية ، وهي المعبر في المستقبل للوحدة العضوية ، هذه لحظة سريعة عنها ، لكننا جديرة بالعناية والدراسة ، ولأنها تتصل بمضمون الشعر ، وليس المضمون أساسياً وابتداءً في مجال الصورة وإنما يأتي تبعاً ووحياً ونتيجة لتناول الصورة .

ثالثاً : الشعور :

تمتد الصورة الأدبية غالباً على صور محسوسة من الواقع ، هي تنبيل حتى للتجربة الشعرية في شكل العمل الفني ، أي تنبيل بالأنفكرك والخواطر والشاعر والأحاسيس والنواطف الحارة . وعلى ذلك ينبغي أن يسرى في كل جزئية من

الصورة شعور الشاعر في تدفق وقوة وحيوية، فكل كلمة لا بد أن تنبض بمشاعره وأحاسيسه لأن التصوير كما يقول العقاد من عمل النفس المركبة من خيال وتصور وشعور فتتحول المشاهد المحسوسة إلى حركات نفسية . وتمد الكلمات المنظورة والمسموعة خزانة مكتظة بمشاعر الأديب .

وليست العبرة بمحدد الأشكال والنظائر من غير أن يربطها الشاعر بسياج مقين من مشاعره الحية .

رابعاً : الإيحاء :

قد يقوم الترابط التام بين أجزاء الصورة الأدبية بكشف مضمونه والتصريح به ، وعرض أفكاره مباشرة، وهذه الصورة أقل تأثيراً على النفس وأضعف إثارة لها ، لأن العقل لم يجاهد الفكرة فيها ، وفي الجهاد نشاط وحياء ، وأن الفكر لم يتأن ولم يتروء وفي التأن والتروى الاستقصاء والتقيع، وفيها اللذة والمتعة والإثارة والحياة بقدر ما يشغل تفكيره وإحساسه من وقت و-هد .

هذا هو ما ينبغي أن يكون في الصورة الأدبية ، التي لا تنص على المضمون صراحة ، ولا تكشف عنه مباشرة ، بل يوحى بها من غير تصريح ، ويشع عنها من غير مباشرة ، وقد أجمع العقاد وعلماء البلاغة قديماً وحديثاً على أن الإيحاء أقوى أثراً في النفس من التصريح ، وأن المعنى الذي ينتهي إلى المتلقي بمد مجاهدة النفس وكد الخاطر ، وإعمال الفكر والشعور وتقليبها على وجوهها المختلفة ، يكون أمكن في النفس وأعظم أثراً فيها ، وأقوى ارتباطاً بها ، فلا يغيب عنها يد ذلك لأن الشيء الذي يرد إلى النفس بسرعة ، يهرب عنها على عجل ، والشيء الذي تطمئن إليه بمد لأى ومشقة ، لا يذنب إلا بمد هذا القدر أو أكثر .

الغاية من الصورة الأدبية

الصورة الأدبية أمسك تعبير عما يقول في النفس من خواطر وأحاسيس وأدق وسيلة تنقل ما فيها إلى الغير بأمانة وقوة ، وأجود موصل إلى الآخرين في سرعة وإيجاز ووفرة ، والصورة أنجل وأنضر طريقة في شد العتل إليها ، وربط الإحساس بها ، وأجود المشاعر لها ، وإحياء العاطفة وسحر النفس ، ويؤثر الأديب والشاعر والناقد الصورة الأدبية في الأدب والنقد لأهداف كثيرة أهمها :

(١) الصورة هي الوسيلة المرغوبة عند الشاعر ، والمفضلة عند الأديب ، ولكن غيرهما يكتبونها في توديل فكرة التجريدي ، ومعانية الذهنية ونقله إلى الآخرين خبراً وإعلاماً ، يكتبونها في ذلك بلفظ جامد لا حياة فيه ، وتعبير مركز دقيق لا إيجاز فيه ، ويكون اللفظ والتعبير على قدر المعنى والفكرة مجردين من كل منابع الصورة وعناصرها الحية .

ولكن الأديب والشاعر يفضلان في النقل إلى الآخرين الصورة الأدبية الفنية بطرق عديدة من التعبير عن المعنى بالخصائص ، وإيقاع الوحي والتخييل والتجسيم والتشخيص ، ليصل إلى مضمون الصورة لا بالمعنى وحده كما في النقل التجريدي الأول بل عن طرق كثيرة ووسائل شتى :

أولاً : عن طريق الوجدان المفضل بالوقف ، وفي الانفعال حرارة ونشاط تستوعب النفس بجملة كل ما يتلقاه العقل ، أو يقع تحت الحس .

ثانياً : عن طريق التخييل ، وبه تتجمع الأهدان ، وتتأخر المتعابلات وتتألف المتعارفات ، ويتنزع عالم الفكر بعالم الواقع ، وتنفذ على أسرار الجملة ، ولغزات الطبيعة ، وتراسل المفاهيم في الحياة .

ثالثاً : وعن طريق الحواس الخمس الظاهرة ، فالعين ترى ، والأذن تسمع وتطرب انغم ، والآباف تشم ، واللسان تطيب له اللذة ، ويعلم اللذاق ، واللس يهتز لموجات الصورة المختلفة من الصوت والدلالة ، والبرق والوجى .
رابعاً : عن طريق العقل الواعى ، والفكر المحدود ، والذهن المجرد ، وهذا قدر مشترك بين الصورة وغيرها من ألوان الفكر والعلم في مختلف النشاط الإنسانى .

(ب) الصورة هى أقدر الوسائل على نقل الأفكار العميقة والمشاعر الكثيفة فى أوفر وقت ، وأوجز عبارة ، وأضيق حيز ، فكلمة أمعن الناظر فيها ، استقطب أفكاراً جديدة ، ومشاعر متجددة .

ومن هنا تتحول إلى رمز ، وحو أبلغ تأثيراً فى النفس عن الحقيقة ، وأكثر امتلاء من اتساع الواقع المكشوف ، وتضحى النفس أسيرة إليه ، مجذوبة بقوة خفية ، هى تنسى المعارف التى اكتسبتها من المكشوف الظاهر بمد قليل من الزمن ، ولا تنسى مع الخفى الرامز ، الذى استقر فيها بمد لأمى ومجاهدة ، ويقال فى النفس آماداً وآباداً ، وهو سر الجمال فى الصورة ، وبروعة الجلال فى التصوير ، وإن كانت تختلف فيه النسب حسب قدرات الآخرين ، ودرجات الصبر والتأمل فيهم .

(ج) والغاية من الصورة أن تعرض الحقائق المعروفة ، والواقع المألوف ، فى صورة حية ، ونمط روحى ، لأنها نتجت من معامل التجربة الإنسانية فى الشاعر فكانت مولوده الحى ، الذى فيه بقاء شخصه ، وفى ذاته استمرار حياته ، فقد مرت من خلال وسط نابض بالحياة ، بموج بالشعور والخواطر والأحاسيس والمواطف ، فسرى فى الصورة سحرها ، وانتشرت الروح فى أجزائها

ومن هنا نرى أن صدق الصورة عند شاعر ما ، يكون بمقدار قدرتها على تمثيل نفسه ، لأن مواد الصورة حينئذ ليست من الواقع ، بل أصبحت من نفس الشاعر ودمه وعقله وروحه ، وإلا كان مقلداً وتابعاً .

(د) وبناء على ما سبق فالصورة تعمق المحسوسات ، وتبعث الحياة في الجمادات ، وتبث الروح في كل ما يتناولها الشاعر فيها ، من مظاهر الحياة والواقع وجوامد ما يقع تحت الحس في الطبيعة ، فتتماق هذه الظواهر كلها ، بعضها مع بعض ، وتتآلف في تعاطف وتجاوب ، فهي وسيلة التعرف على أسرار الحياة ، والعلاقة التي تربط الإنسان بغيره من المخلوقات ، فتراها في الصورة حية نابضة ، استودعها الله روحاً مثل روح الإنسان . وإت كانت تختلف عنها في النوع والمظهر ولكنها تلتقي معها في اللب والجوهر .

لذلك فالصورة تدفع إلى الإثارة والشعور باللذة فتحقق السعادة التي ينشدها الإنسان . وكم من شاعر أحس بفقدان السعادة بين البشر ، ولم يدها إلا في أحضان الطبيعة والواقع ؟ التي همست بها إليه في صورة الراقصة . ولا يخلو منها أدبنا الحديث الذي قطع شوطاً فيها . كما لا يحرم أدبنا القديم منها . وبخاصة عند التواضع من الشعراء .



والله اعلم بالصواب

تبت الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٣
الفصل الأول : الصورة الأدبية في النقد القديم	٩
مفهوم الصورة في العصر الجاهلي والإسلامي	١١
بشر بن المعتز والصورة الأدبية	١٤
موقف الجاحظ من الصورة الأدبية	٢٥
موقف ابن قتيبة	٢١
ابن طباطبا والصورة الأدبية	٢٣
قدامة بن جعفر والصورة الأدبية	٢٧
ابن بشر الآمدي والصورة الأدبية	٢٩
القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني	٤٥
الباقلائي والصورة الأدبية	٥٥
ابن رشيق	٥٥
ابن شرف القيرواني والصورة الأدبية	٥٦
الإمام عبد القاهر الجرجاني	٥٦
أولا : النظم	٥٩
ثانيا : الصورة الشعرية في باب السرقات	٧٤
خصائص الصورة الأدبية عند عبد القاهر	٧٩
ابن الأثير والصورة الأدبية	٨٨
يحيى بن حمزة الملوي	٩٢
الصورة الأدبية عند نقا . آخري	٩٥
الاصل الثاني : الصورة الأدبية في النقد الأدبي الحديث	٩٨

الصفحة	الموضوع
١٠٠	أنصار الشكل
١٠٣	أنصار المضمون
١٠٤	أنصار الصورة والمضمون معا
١٠٩	النقاد المحدثون : معنى الصورة
١١٠	أحمد حسن الزيات
١١٢	أحمد الشايب
١١٥	إبراهيم عبد القادر المازني
١١٩	عباس محمود العقاد
١٢٠	الخيال في الصورة
١٢٦	التشخيص في الصورة
١٢٧	نفي المبالغة - لا البلاغة - من الصورة
١٢٨	الدكتور محمد غنيمي هلال
١٣٥	الدكتور محمد عبد النعم خفاجي
١٣٨	الدكتور شوقي ضيف
١٤٠	الدكتور عز الدين إسماعيل
١٤٩	الفصل الثالث : معالم الصورة الأدبية
١٥٥	بين الصورة الأدبية والفن التصويري والرسومي
١٦٠	بين الصورة والأسلوب
١٦٤	منابع الصورة الأدبية
١٦٦	عناصر الصورة الأدبية
١٦٨	خصائص الصورة الأدبية
١٧٢	الغاية من الصورة الأدبية