

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عمّار ثليجي بالأغواط



كلية الآداب واللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

مذكرة تخرّج مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي

الموضوع:

الصورة الشعرية في دلالية المتنبي

(عيد بأية حال عدت يا عيد) نموذجاً

ميدان: اللغة والأدب العربي.

شعبة: الدراسات الأدبية.

تخصص: أدب عربي قديم.

إشراف الأستاذ الفاضل:

كهمامل بن عيسى

إعداد الطالب:

كهمامل بن محجوبة عبد الحميد

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة
بلغري عبد القادر	أستاذا محاضرا "أ"	رئيسا
هامل بن عيسى	أستاذا محاضرا "أ"	مشرفا ومناقشا
كريع عطاء الله	أستاذا محاضرا "أ"	مناقشا



لك الحمد يا رب العالمين أهدي شيئا من جزيل عطائك فاجعله لقلبي ضياء و لبصري جلاء
و لأسقامي دواء و اكتبه لي في ميزان حسناتي، و ارحم به أهلي إلى من الجنة تحت أقدامها.
إلى التي يعجز اللسان عن ذكر فضائلها، و لعظمة جمائلها إلى من علمتني الصبر والكتمان، إلى
نبع الحنان "أمي الغالية" أطال الله في عمرها.

إلى من سكن قلبي عطفه و عطاؤه "أبي الغالي" مع طلب الرضا.

إلى يبايع المحبة "جدتي الغالية".

إلى عماتي و خالاتي و أخوالي.

كما أهدي هذا العمل إلى إخوتي و أخواتي.

إلى من جمعني بهم المحبة: "قطاف صدام حسين، قصاب فاروق، حمدي شريف العيد، بورويس
نورالدين، خليف عبدالباسط، نعار محمد، برباح محمد، بن محجوبة ياسين، زوييري الطيب، الطاهر
مخطار، دحو محمد، بن دشو عمر، السايحي بولرباح، مرواني عيسى، مقوسي محمد، خطاب عبد
الكريم، خوجة عدنان، بوجودي عبد الغني، بطوش نجيب، بوحيتم عبيد، العايدي عابد، بن محجوبة
سليم، بن محجوبة رياض، بن محجوبة عبدالله، بن رماش جمال، قاديري عبدالكريم، بن رماش
صلاح، بن قويدر رياض، سعود عكار، بوسكرة ناصر، بن زينة عبدالرحمان، بن سعيد زناقي، بن
محجوبة محمد، بن رماش محمد، الغربي عبد الجبار، تين ابراهيم، جاب الله محمد، مشري
محمد، مكيد زويير، عاشوري الطيب،...".

إلى كل من وسعهم قلبي و لم تسعهم ورقتي.

إلى من جمعني بهم مقاعد الدراسة و مجالس العلم، خاصة قسم ماستر أدب عربي القديم.

إلى كل من علمني حرفا فصرت له عبدا، أساتذتي الكرام الذين رافقوني في كل أطوار التعليم.

بن محجوبة عبدالحميد



شكر وتقدير

قبل أن أتقدّم بالشكر إلى أي مخلوق، أشكر الخالق الوهاب الذي رزقني بنعمة العلم و أحمده
حمداً كثيراً.

أسدي شكري إلى الأستاذ المشرف "هامل بن عيسى"

الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته و إرشاداته

و أتمنى له دوام الصحة و العافية، كما أشكر أساتذة قسم اللغة و الأدب العربي الذين ساعدوني

و درّسوني بكل تفاني و إخلاص.

و إلى كل من يعتبر الانتماء إلى العروبة شرفاً، و الدفاع عنها فرضاً.

بن محجوبة عبدالحميد

إن أهم ما يقوم عليه الشعر هو التصوير، فالصورة هي عماده وجوهره وأساس جماليته باعتبار أن أهم ميزة للغة الشعرية هي خاصية التعبير بالصورة وذلك لأن الشعر يتخذ طريقه إلى التأثير على القارئ بالإيحاء وليس باللغة العادية. لقد كان الشعر سيد فنون القول قديماً وظلّ كذلك حتى زاحمته في ساحة المنافسة فنون أخرى، والشعر منذ أقدم عصوره قائم على التصوير فالصورة هي الجوهر الدائم والثابت في الشعر مهما تعددت مدارسها واختلقت نظرة النقاد إليه. فالصورة ليست شيئاً جديداً في الشعر غير أن استخدامها يختلف من شاعر إلى آخر أو بعبارة أخرى إن الصورة تكون معبرة عن زمنها وعن عصرها لأنها تعكس على نحو دقيق نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر .

ومن هنا وقع اختياري على موضوع " الصورة الشعرية في القصيدة " باعتبار أن كل قصيدة هي في حد ذاتها صورة.

لقد كان الدافع الأول لاختياري هذا الموضوع لما يطرحه من فضول في نفسي لمعرفة كل شيء عن الصورة الشعرية في القصيدة وكذلك طرح مجموعة من الأسئلة منها :

- ما مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد القدامى والمحدثين ؟

- ما هي أهم خصائص الصورة الشعرية؟

- وما هي وظيفتها؟

وإيماناً مني بالحصول على أجوبة شافية قمت بهذا البحث مع تقديري للدراسات التي كانت في هذا المجال مثل دراسة خالد محمد الزواوي للصورة الفنية عند النابغة الذبياني ودراسة الرباعي عبد القادر للصورة الفنية في شعر أبي تمام .

كما أردت أن أُلِمّ بكل هذه الأسئلة وغيرها والإجابة عنها وذلك في كتاب واحد للتسهيل على الطالب مشقة البحث في مراجع متعددة.

أما فيما يخص المنهج المتبع في بحثي هذا هو المنهج الوصفي التحليلي، الذي يقوم أساساً على وصف الظاهرة وتحليلها لتكون جديرة بالدراسة والتحليل.

أولاً : إعطاء مفهوم للصورة قديماً، هذا المفهوم الذي لا يعدو أن يكون عند بعض النقاد القدامى في معظمه لا يتجاوز حدود الاستعارات والتشبيهات والكنائيات والمجازات أي أنه ينحصر في إطار البلاغة.

ثانياً : دراسة تحليلية للصور البيانية للصورة الشعرية.

قمت بتقسيم بحثي هذا إلى فصلين مع تمهيد في بدايتها وخاتمة في نهايتها، بحيث كان التمهيد لتحديد مفهوم الصورة الشعرية قديماً لغة واصطلاحاً، ومفهومها عند النقاد القدامى (عند العرب والغرب)، ثم انتقلت للتحدث في الفصل الأول عن مصادر وخصائص الصورة الشعرية وكذا صورها البيانية ووظائفها. أما في الفصل الثاني فقد تطرقت فيه إلى تحديد وإبراز تجليات الصورة الشعرية في دالية المتنبي: الصورة التشبيهية في الدالية، الصورة الاستعارية في الدالية، الصورة الكنائية في الدالية، الصورة المجازية في الدالية. أما الخاتمة فكانت حوصلة أخيرة ملهمة وملخصة لأهم النتائج التي توصلت إليها في بحثي هذا.

ومن أجل تحقيق ذلك اعتمدت على مجموعة من المراجع التي تطرقت لدراسة هذا الموضوع أذكر من بينها: إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، جابر عصفور، النقد الأدبي، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بشري موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،.... الخ.

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

الصعوبات الموجهة:

وبما أن البحث في هذا الميدان . ميدان الصورة الشعرية . مازال بكاراً، فإن الصعوبات لأشك تكون جمة والتغلب عليها ليس بالأمر الهين؛ وقد لاقيت من تلك الصعوبات قلة المصادر في المكتبة الجامعية التي تحدثت عن الصورة الشعرية، فهي تُعد على أصابع اليد الواحدة.

إضافة إلى كل هذا فإن أكبر الصعوبات التي واجهتني في بحثي هي صعوبة الحصول على المتن الذي أجريت الدراسة عليه؛ ذلك أن المصادر التي تتحدث عن هذه الصور

الشعرية قليلة جداً إن لم نقل نادرة، والصورة الشعرية على كثرتها حسب ما تشير إلى ذلك بعض الصور التي عثرت عليها إلا أن تلك المصادر لم تحتفظ بها وقد تكون هناك عوامل أخرى ساعدت على اختفائها وعدم وصولها إلينا؛ منها يد الإنسان التي عاثت في كثير مما خلفه الأقدمون إما لجهل أو عن قصد.

إلا أن تلك الصعوبات قبيض الله لها رجالاً وقفوا في وجهها وتصدوا لها بكل حزم؛ على رأسهم أستاذي الفاضل المشرف على هذا البحث الدكتور: "هامل بن عيسى جزاه الله عنا كل خير؛ فقد كان يزودني بالنصائح والتوجيهات، ويسدد خطواتي ويرشدني إلى الطريق الصحيح بملاحظاته الدقيقة بروح مرحة لطيفة بشوشة، و أيضاً الأصدقاء والزملاء بتشجيعهم ودعواتهم لي بالتوفيق والسداد حتى خرج البحث في شكله النهائي، كما أنني استعنت بكتب ومذكرات قيمة فتحت لي الطريق وساهمت في تنويره.

1- تعريف الصورة:

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

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

2- لأن للصورة دلالات مختلفة وترايطات متشابكة وطبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد المنظر أو التجريدي.

ولعلّ هذا ما دفع د.ريتنا عوض لتقول " قيل إن الصورة الشعرية أصبحت تحمل لكل إنسان معنى مختلفاً، كأنها تعني كل شيء " وكذلك يقول (نورمان) " جاءت الصورة لتعني كل شيء لكل الناس".

3- ارتباط مفهوم الصورة بالإبداع الشعري، وقد فشلت المساعي التي تحاول تقنيه أو تحديده دوماً لخضوعه لطبيعة متغيرة تنتمي للفردية والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المعبر عنها بالموهبة.

4- كثير من الباحثين نقلوا عن المناهج الغربية نظرتها للصورة في عبارات غير منطقية متسمة بالحدائق اللفظية دون أن نقنعنا بجديد.

5- اختلاف الباحثين في نظرتهم إلى الصورة وعلاقتها بالتراث فمنهم من ينكر على القدماء كل فضل ومنهم من يجلب لدراسته أثواباً غريبة ويحاول تطبيقها على النصوص العربية وهم بذلك عقّدوا مصطلح الصورة وزادوه خفاء¹.

¹ - إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر ،

(أ) *الصورة لغة: كما جاء في "لسان العرب" لابن منظور هي جمع: "صورٌ" وصورٌ وصورٌ وقد صوره فتصور قال ابن الأثير: "الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته."¹

معنى هذا أن الصورة صفة الشيء وهيئته.

(ب) * الصورة اصطلاحاً: فهي "نسخة جمالية إبداعية تستحضر الهيئة الحسية أو الذهنية للأجسام والمعاني بصياغة جديدة تنهض لها قدرة الشاعر ومقدار تجربته وفق تعادلية بين طرفين هما المجاز والواقع دون أن يستبد طرف بآخر"²

فالصورة هي تعبير عن المعاني بطرائق وصيغ جديدة تظهر من خلالها براعة الشاعر في النظم معتمداً على ثنائية المجاز والواقع في آن واحد، كما يعرفها الدكتور سمير سعيد حجازي بأنها: "مصطلح يستعمله الناقد الشكلي للدلالة على خلق رؤية خاصة ينحصر دورها في أداء وظيفة فنية تتفق وطبيعة الخصائص العامة للنص وأبرز هذه الخصائص الفنية هي التقابل والتكرار والاستعارة"³.

أي أن الصورة لها وظيفة فنية تؤديها في النص من خلال خصائصها الفنية وأنواعها البيانية كالاستعارة والتشبيه والتكرار .

ومن خلال القولين يمكن القول أن الصورة خلق إبداعي جديد فيه يخلق الشاعر بخياله موظفاً سلسلة من الاستعارات والمجازات تلك التي تجذب القارئ وتبهره بتلك الأساليب الفنية المتميزة.

¹ - ابن منظور، لسان العرب" مادة صور "مجلد4 ، دار صادر بيروت، لبنان، ط 1، 2000، ص 303.

² - عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 97.

³ - سمير سعيد حجازي، النظرية الأدبية و مصطلحاتها الحديثة (دراسة لغوية تحليلية) دار طيبة للنشر و التوزيع العلمية، القاهرة، مصر 2004 ، ص177 .

2. الصورة عند النقاد القدامى

أ- عند النقاد العرب:

ارتكزت معظم الدراسات النقدية القديمة في تعاملها مع النص الشعري خصوصا على ما يتضمنه من جوانب التقليد والجدة والجمال إلى جانب الأحكام النحوية دون أن تعير اهتماما للبناء الفني في حد ذاته ولمجمل العناصر المشكّلة له مما جعل تلك الدراسات تدور في فلك واحد فلم ينظر النقاد لعنصر الموسيقى واكتفوا بما يحقّقه الإيقاع من قوافي متجانسة فأهملوا بذلك تلك الموسيقى الناتجة عن بناء العمل الشعري ككل وإلى ما تفرزه نفسية المبدع من مشاعر وانفعالات هي دافعه الأول للإبداع ومن ثمة انحصرت أحكامها في مدى التمكن الجيد من تخير الوزن والتحكم في القافية ضيف إلى ذلك اعتمادهم على عنصر الوصف ودقته وفي اقتدار الشاعر على إقامة الشبه والمشبه به، عنصر التصوير هذا أو الوصف كان جانبا مهما في العملية الإبداعية عند الشاعر، فقد راح النقاد العرب القدامى يخوضون في هذا المفهوم كلّ حسب توجهه جاعلا من دراسته في المرتبة الأولى بغض النظر عن دراسات الآخرين سواءً أكان قريبا من هدف دراسته أم بعيدا.

ويعد الجاحظ من بين النقاد الأوائل الذين تطرقوا لمصطلح الصورة "في تاريخ النقد العربي هذا المصطلح الذي يعتبر فكرة من بين الأفكار الهامة التي سيطرت على أجيال طويلة من البلاغيين والنقاد من بعده.

وحسب النقاد الدارسين المعاصرين فإنه يعتبر أول من استعمل مادة الصورة في سياق تعريفه لماهية الشعر.

يقول الجاحظ: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير".¹

¹ - جابر عصفور، النقد الأدبي الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ج2 ، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1 ، ص 253.

وفقا لهذا القول يرى الجاحظ أن المعاني لا حدود لها مبسطة إلى غير غاية يدركها أي كان العجمي والعربي والبدوي والقروي، عكس الألفاظ التي يذهب إلى أنها ضيقة محصورة المجال. وفيما يخص حديثه عن جودة السبك وتخير اللفظ وإحكام النسيج وطريقة الصياغة إنما يقصد الصورة وإن لم يظهر مفهومه المباشر لها. ويبدو اهتمام الجاحظ باللفظ أكثر من اهتمامه بالمعنى فهو في اعتقاده العنصر الأساسي لتشكيل الصورة .

وقد ورد ذكر مصطلح " الصورة " عند قدامة بن جعفر حيث ذكرها في تعريفه للشعر قال: "معاني الشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر منها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها شيء موضوع يقبل تأثير الصورة".¹

وما يمكن أن نفهمه من هذا التعريف أن قدامة قسم ماهية الشعر إلى قسمين :شكل ومضمون فتصبح الصورة عنده تمثّل الأول أي الشكل الخارجي أي المبنى وينهج أبو هلال العسكري نهج الجاحظ وقدامة حيث يقرر أن " المعاني مشتركة بين العقلاء وربما وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي والزنجي وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورفضها وتأليفها ونظمها، وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلزم به ولكن كما وقع للأول وقع للآخر ، وهذا أمر عرفته من نفسي فلست أمتري فيه".²

نلاحظ من خلال هذا النص أن أبا هلال العسكري قد أورد ما قاله الجاحظ مع شيء من التصرف، وإذا كان أبو هلال العسكري لم يصرح بلفظ التصوير في هذا الموضع فقد صرح به في مواضع أخرى.³

منها على سبيل المثال قوله: "البلاغة كلّ ما تبلى به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك في صورة مقبولة ومعرض حسن".¹

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح، محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص4 .

² - أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة و الشعر ، تح :علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة ،عيسى البابي الحلبي و شركاه، القاهرة، ص202 .

³ - زكية خليفة مسعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز ، منشورات جامعة قازوينسن، بنغازي، ط1 ، ص 17 .

ويتضح أن الصورة عند أبي هلال العسكري تعني الشكل المجسد الذي تتخذه المعاني عن طريق الألفاظ فتحسن هذه الصورة إذا احتل كل لفظ مكانه الصحيح من النظم وإن اختلف نظم الكلام شوهت الصورة وتغيرت الحلية. إلا أنه كسابقه لم يقصد بلفظ الصورة أن تكون مصطلحا فنيا وإنما هي قياس للأشياء ذات المدلولات الذهنية، على الأشياء ذات المدلولات الحسية.²

أما الصورة عند عبد القاهر الجرجاني فلم تكن منحصرة في أنواع بعينها كالتشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية إنما هي ألفاظ من حيث هي أدلة على معانٍ لا من حيث هي "تطق اللسان وأجراس الحروف" وهذه المعاني نوعان: نوع نصل إليه بدلالة اللفظ وحده" من حيث موضعه في اللغة ونوع لا نصل إليه بدلالة اللفظ مباشرة ولكن اللفظ يدلنا على معنى وهذا المعنى يدلنا على معنى آخر" ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل"، وقد نقل عبد القاهر الجرجاني الصورة من عالم المحسوسات لتصبح مصطلحا نقديا للأشكال التي تتشكل بها المعاني عن طريق الألفاظ.³

وفي هذا الصدد يقول: "واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البنيوية بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان تبين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذلك وكذلك الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صور غير صورته في ذلك.⁴

¹ - الصناعتين، مرجع سابق، ص 17 .

² - الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، مرجع سابق، ص 17 .

³ - الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، مرجع سابق، ص 18، 17.

⁴ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت ح : سعد كريم الفقي، دار اليقين للنشر و التوزيع، مصر، ط 1، 2001، ص 508.

وربط الجرجاني الصورة بالذات في قوله: "إن الكلام أصوات محلها السماع محل النواظر من الأبصار وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفي أوصاف الجمال وتذهب في النفس كل مذهب وتقف في الطريق التمام بكل طريق ثم نجد أخرى دونها في انتظام المحاسن والتتام الخلق، وتتأصف الأجزاء وتقابل الأقسام وهي أحلى بالحلاوة وأدنى بالقبول وأعلق بالنفس وأسرع ممازجة للقلب ثم لا تعلم وإن قاس واعتمرت ونظرت وفكرت لهذه الميزة به سببا ولما خصت به مقتضيا".¹

ولم يكن مصطلح الصورة مصطلحا نقديا إلا على يد عبد القاهر الجرجاني أما عند الجاحظ وقدامة بن جعفر فإنه مصطلح فني أي تعبير عن مدلول حسي لإيضاح مدلول ذهني.²

ومن ثم فقد وظف الشعراء القدماء الصورة في شعرهم باستخداماتها المختلفة حسب الأغراض الشعرية السائدة في ذلك الوقت من فخر، غزل، رثاء، هجاء، وصف للطبيعة، الخمر... الخ فمثلا المتنبي في هجائه لابن كروسي صور لنا أبا العشائر وكأنه تمثال مثبت على قاعدة:

وَأَرَعْتَ مَا لِأَبِي الْعَشَائِرِ خَالِصاً *** إِنَّ الثَّنَاءَ لِمَنْ يُزَارَ فَيُنْعَمُ

وَلِمَنْ أَقَمْتَ عَلَى الْهَوَانِ بِبَابِهِ *** تَدْنُو فَيُوجَأُ أَخْدَعَاكَ وَتُنْهَمُ

وَلِمَنْ يُهَيِّنُ الْمَالَ وَهُوَ مُكْرَمٌ *** وَلِمَنْ يَجْرُ الْجَيْشَ وَهُوَ عَرَمَرَمٌ³

أما الزمخشري فقد استخدم الصورة وبعض مشتقاتها أو ما يرادفها مثل التخييل والتمثيل ويكون بذلك قد تجاوز سابقه من نقاد القرنين الرابع والخامس الهجري في تعاملهم مع فكرة التصوير اعتمادا على الاستعارة والتشبيه، فمثلا يقول في تفسيره لقوله تعالى: ﴿وَمَا قَدَرُوا اللَّهَ حَقَّ قَدْرِهِ وَالْأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى عَمَّا يُشْرِكُونَ﴾ الزمر الآية 67.

¹ - المرجع نفسه ص 508 .

² - الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، مرجع سابق، ص 17 .

³ - ينظر: منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي، الكناية و التعريض، مصر، 2002 ، ص 175 .

يقول في ذلك و"الغرض من هذا الكلام إذا أخذته كما هو بجملته ومجموعة تصوير عظمته والتوفيق على كنه جلاله لا غير".¹

إن تحديد مفهوم الصورة أمر غير منطقي ذلك أن لكل مبدع أساليبه وانطباعاته الخاصة به ويختلف مفهومها أصلاً من عصر إلى آخر فالصورة الجاهلية ليست نفسها العباسية كما أن هذه الأخيرة ليست هي نفسها الصورة الحديثة وهذا راجع لظروف كل عصر وخصوصياته فالشعر في العصر الجاهلي كان حافلاً بالتصوير الفني ولعلّ المعلقات السبع خير دليل على هذا حيث نجد فيها الكنايات والتشبيهات والمجازات التي هي كثيرة في شعر امرئ القيس من ذلك قوله:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْحَى سُدُودَهُ *** عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ *** وَأُرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءً بِكَلْكِ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجَلِي *** بِصُبْحٍ، وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ
فَيَا لَكَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ *** بِكُلِّ مُغَارٍ الْفَتْلُ شُدَّتْ بِبِذْبَلِ
كَأَنَّ الثَّرِيًّا عُلِّقَتْ فِي مَصَامِيهَا *** بِأَمْرَاسٍ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ

فهو يشبه ظلمة الليل في وحشه وكثافته وطوله بموج البحر ولما طال هذا الليل تعجب لذلك وهو يظن أن نجومه شددت برياط قوي بنجوم علقت في مقلم الفرس بحبال من القماش إلى حجارة كبيرة وشبه حوافزه بالحجارة.²

أما زهير بن أبي سلمى فإنه يعتمد في صورته إلى: "التفصيل والتمثيل، ولم يعتمد في ذلك على اللغة وحدها بل كان يعتمد قبل كل شيء على أن تكون الصورة واسعة، هذه السعة التي تتضمن التفصيل والتفريع، وكأنه يريد أن يحملها أكثر طاقة ممكنة من التعبير والتمثيل

¹ - الزمخشري، تفسير الك ، شاف، ج 15 ص 170 .

² - ينظر :ابن زكريا بن علي التبريزي، شرح المعلقات العشر، تح، محمد شحاته إبراهيم الفيصلية، مكة المكرمة، 2005 ، ص 39 ، 38.

وهو في شعره يطلب أن يكون أكثر بيانا ودقة وتفصيلا لما يتحدث عنه ويحاول أن يصوره فهو من الشعراء المصورين الذين يحاولون عرض المناظر بكلّ أجزائها وتفاصيلها¹.
والمفهوم من هذا القول أن زهيراً يوسع صورته، ويوضحها لأقصى حد ممكن ولكي يتم له ذلك لا بد له من اللجوء إلى التحليل والتفريع والتصوير أدق التفاصيل ولذلك تأتي المشاهد التي يصورها في قمة الوضوح لدرجة أننا نتخيلها ماثلة أمامنا.
يقول زهير:

لدى أسدٍ شاكِي السلاحِ مَقْدَفٍ *** له لبدٌ أظْفاره لم تقاَم
جريءٍ متي ظلم يعاقب بظلمه *** سريعا وإليد بالظلم يظلم
لعمرك ما جرت عليهم رماحهم *** دم ابن نهيك أو قتيل المثلّم

فقبيلة أسد لها جيش كبير السلاح وسلاحه ذو شوكة وبالتالي يصلح لقيادة الحروب لهذا شبهه بأسد له لبتان وأظافر غير مقلّمة، وهذا الجيش الشبيه بالأسد إن كانت له وتيرة في القوم طلبها وإن لم تكن لديه كان هو الواتر، وهذا ليظهر حسن بلائه².
أما في العصر الإسلامي فقد تمت الصورة وتطورت بتطور الحياة العربية فقد جاء الدين الإسلامي ومنع العديد من الصور خاصة الغزلية الماجنة التي شاعت في العهد الجاهلي وكذا تلك الصور القائمة على التهكم والسخرية للحط من قيمة الفرد وكرامته، ودليل هذا قول الرسول صلى الله عليه وسلم إن امرأ القيس أشعر الشعراء وقائدهم إلى النار .

وهذا الحكم له جانبان هما الشكل الذي استحسنته الرسول صلى الله عليه وسلم فأسلوب امرئ القيس جد راقٍ والجانب الثاني هو المضمون الذي استقبحة الرسول صلى الله عليه وسلم نظرا لمجونه وإباحيته ومما يؤكد هذا أيضا هو ذلك العقاب الذي فرضه عمر بن الخطاب

¹ - خالد سويف، قراءات ورؤى في النقد و الأدب عند العرب، مؤسسة الرجا ب الحديثة، بيروت، لبنان، ط 1 ، 1998 ، ص 66-65.

² - ينظر :ابن زكرياء يحيى بن علي التبريزي، شرح المعلقات العشر، ص148 .

على الحطيئة لما سمع هجاءه اللاذع للزيرقان بن بدر فالدين الإسلامي دين عفة وتآخ وبالتالي يرفض المجون والإهانة.

ومما لاشك فيه أن بنو أمية ازدهر عندهم الشعر لعدة أسباب منها انتشار الإسلام والثقافة الإسلامية واختلاط العرب بغيرهم مما أدى إلى تبادل المعارف والثقافات إلا أن التطور الملحوظ كان في العصر العباسي المعروف بالعصر الذهبي الذي عرف تطورا وازدهارا ملحوظا في ميادين مختلفة فقد أتجه بعض الشعراء في هذا العصر إلى الحانات ومجالس الشراب يتناشدون الأشعار ويسردون النكت ويدعون إلى المجون والإحاطة بالقيم والمبادئ في حين اتجه البعض الآخر إلى المساجد للعبادة والحكمة والزهد.¹

وقد تغيرت الصورة في هذا العصر ولم تعد كما كانت عليه في العصور السابقة ذلك أنها استمدت مادتها من الحياة العباسية الجديدة وما تزخر به من صراعات فكرية واجتماعية وما تحفل به من ألوان العلوم والفنون وضروب الجمال وقد خضعت هذه الصورة في نشأتها الطبيعية إلى الدراسة الواعية والتنظيم لاسيما عند شعراء البديع وربما كان لذلك أثره في تعميق الخيال الشعري... ولم تعد الصورة الحسية نقلا آليا يحاكي الأصل تمام المحاكاة.² فمعنى هذا أن الشعراء قد استغلوا التطور الفكري والاجتماعي وأنواع الفنون المنتشرة في شعرهم فجاءت صورهم نوعا ما بعيدة عن الواقع رغم أنها تعبر عنه وبهذا تخالف الصورة القديمة التي تعبر نقلا للواقع.

ب - الصورة الشعرية عند النقاد الغربيين:

عند اليونان: إذا تتبعنا مسار الصورة عبر التاريخ لمعرفة مدلولها في الاستعمال وجدنا أن أفلاطون صاحب نظرية المحاكاة يرى " أن المصور الذي يصور لنا سريرا إنما هو يقْد السرير الذي صنعه النجار وذلك السرير الذي صنعه النجار إنما هو تقليد للسرير الموجود في عالم المثل والأفكار كذلك نفس الشيء بالنسبة للشاعر فهو يصور لنا الأشياء الموجودة

¹ - ينظر: خالد يوسف، قراءات و رؤى في النقد و الأدب عند العرب، ص 66 .

² - المرجع نفسه، ص 71 .

في عالم المثل. فأفلاطون يذهب إلى أن الصورة تكمن في ذلك الشيء الذي يتشابه مع غيره لحد بعيد وذلك أن صانع الشيء يسعى جاهداً إلى تقليد الشيء الأصلي ويكون إما عملاً باليد كالنجارة أو عملاً باللسان كالشعر الذي ينقل فيه الشاعر أحوال الناس وهذا النقل يكون ناقصاً وقد اعتبره أفلاطون تشويهاً للحقائق.¹

ويأتي أرسطو ليطور نظرية المحاكاة ويوسع مفهومها وقد نهج نهج أستاذه أفلاطون في كون الشعر ضرباً من ضروب المحاكاة إلا أنه اختلف معه في علاقة الشعر بالطبيعة، فهو يتجاوز التقليد وأما حرية التصرف في الصورة فهي من حق المبدع وليس تشويهاً كما أقره أفلاطون سابقاً.²

فالصورة في النقد اليوناني تعني إيجاد وخلق شيء على هيئة غيره على سبيل التقليد وبهذا أصبحت الصورة محصورة في الشيء المشابه لغيره.

وتتقسم الصورة الشعرية عند الغرب إلى موقفين حسب تصورات أصحابها أما الأول فينظر إلى الصورة باعتبارها تشبيهات وكنائيات واستعارات وموقف آخر يتجاوز ذلك إلى الرموز والأساطير وربما تصل إلى حدود المعنى الكلي للنص.³

فتمثل للموقف الثاني برأي كل من رينيه ويلك (Renéwellek) ووارين أوسطين (Austin Warren) في كتاب "نظرية الأدب" حيث يريان أن البنية في اللغة الشعرية "تقوم على الصورة... وقد تستثني على سبيل المجاز وإذا تكرر ظهورها تغد رمزا، والرمز حين يكبر وينمو في التراث الحضاري والثقافي للأمم يتحول إلى أسطورة."⁴

¹ - ينظر: قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب و اليونان، معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط 2003، 1، ص 257.

² - المرجع نفسه، ص 262.

³ - أحمد الطريسي، النص الشعري بين الرؤية البيانية و الرؤيا الإشارية، الدار المصرية السعودية، القاهرة، مصر، 2004، ص 98.

⁴ - رينيه ويلك، وارين أوسطين، نظرية الأدب، تح، محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات، 1987، ص 197.

أما الموقف الأول فتمثل له برأي فرانسوا مورو (François Moureau) حيث بورد رأيه عن الصورة بقوله أنه: "إذا كان دارسو الصورة قد رأوا في الإستعارة الأداة البارزة وميزوها عن باقي الصور الأخرى، فإننا لا يمكن أن ننكر وجود محسنات أخرى تسمى صورا كالتشبيه والكناية والمجاز المرسل.¹

فلاحظ أن طريقة كلام مورو لا تتعدى ما هو معروف عن ظواهر البلاغة من تشبيهات واستعارات وكنائيات وحتّى من مجاز مرسل، وهذا معناه أنه قد كسر ذلك الفاصل بين الاستعارة وهذه الظواهر، ولكنّه فصل فقط بين المحسنات التي يمكن أن نسميها صورا وبين تلك التي تقوم على علاقة المشابهة بين طرفين مثل التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز ثم بين الطرفين علاقة مجاورة مثل الكناية والمجاز.²

نستخلص أن مورو لم يتجاوز مفهوم الصورة على ما كان عليه قديما إذ أنه لم يأت بجديد ولم يتوسع فيه وحصره بين عناصر البلاغة.

ويمكن أن نجد آراء أخرى عند الغرب فيول ريفردي (Paul Reverdy) يرى أن الصورة "إبداع ذهني صرف وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة".³

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

إن مفهوم الصورة عند الغرب لا يختلف كثيرا عن مفهومها عند العرب القدامى إن وجدنا بعض الاختلاف فلا يعدو أن يكون في بعض النقاد المهم أنه في معظمه لا يتجاوز حدود الاستعارات والكنائيات والتشبيهات والمجازات أي أنه ينحصر في إطار البلاغة.

¹ - أحمد الطريسي، النص الشعري بين الرؤية البيانية و الرؤيا الإشارية، ص 98 .

² - النص الشعري بين الرؤية البيانية و الرؤيا الإشارية، مرجع نفسه، ص 99 .

³ - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي في الأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط 4 ، ص 62 .

المبحث الأول : مصادرها وخصائصها

1- مصادر الصورة الشعرية:

مما لا شك أن تلك الصور الجميلة التي يرسمها الشعراء في أشعارهم لم تكن من عدم بل هناك عدة مصادر يستند إليها الشاعر يستعين بها فيوظيفها بشكل أو بآخر ليكون لوحة شعرية مشوقة، فهناك من الدارسين من جعل للصورة مصدرين أساسيين لا غير وهما الخيال والواقع، فإن لم تكن الصورة خيالية فهي واقعية بالضرورة والعكس ومن الذين يذهبون إلى هذا الرأي نجد الدكتورة بشرى موسى صالح تقول " إن مصادر الصورة وأبرزها الخيال والواقع بنوعيه الحسي والذهني".¹

أ- الخيال:

يعتبر الخيال ملكة يستطيع بها الأدباء، أن يؤلفوا صورهم من إحساسات سابقة تختزنها عقولهم، وبذلك يقوم الخيال عند الأدباء على دعوة المحسات والمدركات ثم بنائها من جديد، وهذا يقود إلى التمييز بينه وبين التفكير، فالتفكير موضوعي يقوده غرض محدود هو محاولة معرفة الحقيقة. أما الخيال فذاتي يعتمد إلى التفسير في الحقائق و يضيف إليها علاقات جديدة حسب تصور الأديب لذلك يمكن القول إن التفكير ورقية يعوق الخيال بدليل أن الأمم البدائية في أول نشأتها كانت أكثر خيالاً وأساطير.

أما صور الخيال فمتنوعة منها البصري كتمثيل الفضيلة في صورة فتاة جميلة ذات ملابس أنيقة، ومنها السمعي كالصور التي يؤلفها الموسيقيون... الخ فالخيال إذن جوهر الأدب وليس زينة يوشى بها لذلك كان لابد للأديب من خيال خالق يبتكر الصور ابتكاراً.²

إن الخيال "عصر من عناصر الإبداع الفني يظهر لدى الكاتب بصورة تلقائية عندما يتجاوز مرحلة تصوير الواقع العيني بصورة موضوعية، أو استعراض الأفكار والصور وإعادة تنظيمها وتركيبها لتكوين نماذج أو لبنيات جديدة".³

¹ - بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 ، 1994 ، ص 43.

² - داود غطاشة، قضايا النقد العربي قديمها و حديثها، الدار العلمية الدولية للنشر و التوزيع و دار الثقافة ل نشر ، و التوزيع، عمان، الأردن، ط 2000 ، 1، ص 120 ، 116.

³ - سمير سعيد حجازي، النظرية الأدبية و مصطلحاتها الحديثة، ص 177 .

معنى هذا أن الإبداع يحتوي على مجموعة من العناصر من بينما الخيال الذي كثيرا ما يرد بصورة عفوية في النصوص الأدبية، و تتحدد وظيفته وأهميته في خلق صور جديدة ومبتكرة انطلاقا من صور بسيطة وعادية. فهو "الأداة الأساسية في توليد الصورة المبتكرة، الرؤية المتميزة، التجربة الموحدة، وهو القدرة على استحضار الغائب وتجسيده في علاقات عضوية توحد المتعارض والمتباعد في صورة جديدة تعمق الأثر الشعري والفكري لدى المتلقي".¹ ومن هنا يتضح أن الخيال من أهم مصادر الصورة، كما له الفضل في اقتراب الغائب بالحاضر مما يشد انتباه القارئ.

ولقد كان الفلاسفة اليونان يهتمون كثيرا بالخيال وطبيعته، فقد رأى سقراط أن خيال الشاعر نوع من "الجنون العلوي". وظلّ هذا الاعتقاد عند أفلاطون الذي كان يرى أن الشعراء متبوعون وأن الأرواح التي تتبعهم قد تكون خيرة وقد تكون شريرة غير أن أفلاطون لم يميز بين بعض أنواع الشعراء وبين أصحاب الحرب في قوة الخيال، وأن أرسطو ليس هو الذي اعترف لصاحب الملكة المتخيلة بالمكانة اللائقة به، ومجد تلك الملكة التي تستطيع الجمع بين الصور، وأثنى على القدرة في المجاز.

وقد اهتم لونجي نوس بالخيال أيضا فهو من رجال القرن الأول الميلادي وينسب إليه الكتاب المعروف بالروائع (Sublime) لأن في هذا الكتاب حديثا عن العبقرية، غير أن لونجي نوس يكتفي بأن يقول إن أول كل شيء وأهمه في الأدب العظيم هو قوة صنع الأفكار، وإن العظمة الأدبية صدى للشخصية العظيمة.

أما الإغريق فكانوا أقرب إلى الاتجاه التحقيقي فكان اهتمامهم بالخيال قليلا ولذلك قنعوا في شعرهم ومسرحياتهم بتقليب تلك الذخيرة من الميثولوجيا، وكان نثرهم يقوم على الخطابة والتاريخ والفلسفة لا على القص والخيال القصصي، و ربما لم يوجد لدى الإغريق من يفرق في الخيال مثل أرسطو فان وأفلاطون وهم يرون أن العبقري ليس هو الذي يطلق العنان لخياله وإنما هو الذي يستكشف الكليات والكليات لا تدفع الخيال للنشاط فحسب بل تعد أيضا من الانطلاق.²

¹ - إبراهيم رمانى، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2000، ص 245.

² - إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت لبنان، ط 1996، 1، ص 121، 120.

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

إِنِّي وَإِنْ كُنْتُ صَغِيرَ السِّنِّ *** وَكَانَ فِي الْعَيْنِ نُبُوءٌ عَنِّي
فَإِنَّ شَيْطَانِي أَمِيرُ الْجِنِّ *** يَذْهَبُ بِي فِي الشَّعْرِ كُلِّ فَنٍّ¹

ففي هذين البيتين نلمس اعتراف الشاعر بمصدر فنون شعره، فهي كلها من وحي شيطانه أمير الجن كما ذهب ابن سينا إلى أن الكلام المخيل يجعل المرء يفعل نفسيا لا عقليا أي يخاطب العاطفة وليس العقل، ولكن هنا من تظن إلى أهمية هذا العنصر في الشعر ألا وهو ابن عربي فالخيال عنده أعظم قوة خلقها الله، ولولا الخيال لما أمر النبي صلى الله عليه وسلم أحد بأن يعبد الله كأنه يراه، ذلك أن رؤية الله بعين البصر مستحيلة ولكنها ليست مستحيلة بعين الخيال.

إذن لقد هاجم ابن عربي الذين يكتفون بالظاهر ولا يوجهون عنايتهم إلى أهمية الخيال مع اتساع مجاله وسمو وقدراته كما هاجم الفلاسفة الذين حَقَّروا من شأن هذه القوة والملكة التي لا يعرف سلطانها إلا الله عز وجل.²

و نظرة العرب إلى الخيال واعترافهم بهذه القوة موجود ولكن اهتمامهم بالتحدث عن طبيعتها قليل، فقد قرنها منذ القديم بالشيطان وتصورها نوعا من الإلهام، وفي اتهامهم للنبي بأنه شاعر، ما يصور مدى فهمهم لطبيعة الوحي، وطبيعة الشعر، وتحدث بعضهم عن آثار هذه القوة في نفسه، و كيف أنها تغيب وترجع، فإذا غابت أصبح قلع الضروس أهون من قول بيت واحد من الشعر وقرنها أحيانا بأزمنة وأوقات صالحة للتلقي والإبداع، وتحدث بعضهم عن الرئي والتابع الذي ينفث على لسانه شعرا وصرح الفرزدق أنه كان صديقا لإبليس وابنه: هما نفثا في من فهويهما على النابح العاوي أشد رجام.

وورد أبو النجم فحولة شعره إلى أن شيطانه ذكر بينما شيطان خصمه أنثى.³

و يرى الدكتور عبد الحميد هيمة أنه " لا نستطيع تأسيس أي مفهوم للصورة الفنية بعيد عن الخيال فهو الذي يكسر الحاجز الذي يبدو عصيا على العقل والمادة فيجعل الخارجي داخليا،

¹ - السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية للنشر و التوزيع، الإسكندرية، مصر 2005، ص 73.

² - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 49 .

³ - فن الشعر، مرجع سابق، ص 222، 121.

والداخلي خارجيا، يجعل من الطبيعة فكرا، و يحيل الفكر إلى طبيعة وهذان موطن السر في الفنون"، من هذا ندرك أن العنصر الذي يلعب الدور الرئيس في خلق الصور ليس اللغة ولكن الخيال، إذ أن الصورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل، بغير ملامح تتاوله الخيال المؤلف أو الخيال المركب فجدده وأعطاه شكله أي حوله إلى صورة تجسده لذلك نجد هناك عناية خاصة بدراسة هذا العنصر لدى النقاد ومنهم الناقد المعروف (ريتشارد) الذي أفرد قسما كبيرا في كتابه "مبادئ النقد الأدبي" لهذا الموضوع فتحدث عن دور الخيال في تكوين الصورة الفنية وهو يصفه بأنه "تلك القوة التركيبية التي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة". كما يقول (سي دي لويس) "فإنها لا تحلق في الأجواء النفسية إلا بجناحي الخيال الذي يملك قدرة سحرية عجيبة على التأليف بين المتناقضات، فتبدو في شكل جميل يعمق شعورنا بالجمال والحياة". وفي نقدنا القديم إشارة واضحة لأهمية الخيال نجد ذلك عند (حازم القرط اجني). الذي يعرف الشعر بأنه "كلام موزون مخيل"¹.

والخيال لازم للأدب عموما وللشعر بخاصة يقول شوقي ضيف " فبدونه تصبح الحياة علقما مر المذاق لا تطاق، لسبب بسيط، وهو أنها تفقد روحها، تفقد ما يحرك فينا حبها، إذ تصبح أكسادا وأكواما من لأحداث الزائلة التي لا تخلق لبا، ولا تستهوي بصيرا و لا سمعا"².

فمن الخيال تصدر الصور مشحونة بالانفعال والأفكار، وبالوعي الفني تهذب وتنظم تنظيما جماليا وعلى هذا فإن ما سمي بالبديع عندنا ما هو إلا مظهر لتطور الخيال والوعي الفني في الشعر العربي القديم. لذلك فإن من سموا بعبيد الشعر أو بأصحاب الصنعة ليسوا مفصولين عن سموا بأصحاب الطبع، وإن زهير بن أبي سلمى مرحلة متطورة في الخيال، ليس فقط من أوس بن حجر وإنما من امرئ القيس رئيس المطبوعين أيضا. وهذه المرحلة لم يفرضها زهير بإرادته وإنما فرضها إطاره الذي أصبح مختلفا بعض الاختلاف عن إطار امرئ القيس وذلك بعد أن وجد في مرحلة عقلية أكثر نضجا، وبعد أن أصبح يعالج

¹ - .عيد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دار هومه للطباعة و النشر والتوزيع،

بوزريعة، الجزائر، ص 59.

² - الصورة الفنية في شعر علي الجارم، مرجع سابق، ص 141 .

موضوعات درامية أكثر تعقيدا، ولكن زهيرا مع أن اختلف عن امرئ القيس في زيادة الاهتمام بأشكال صورية متطورة لم يبتعد عن ذوق الجاهلين فقد ظلت تلك الأشكال محتفظة بطابع البساطة الذي كان يطبع خيالهم بشكل عام.

و يرى الدكتور عبد القادر الرباعي أن أحدا لا ينكر أن الإسلام الحنيف بطابعه العقلاني وبمنهجه التحقيقي، قد أثر في عقول الناس وفي أخیلتهم بشكل خاص، ومن الطبيعي أن يمتد هذا التأثير إلى الشعراء، ولهذا بات الخيال أسير الحقيقة في أكثر الشعر الإسلامي. ولقد ساعد على هذا الاتجاه النقاد اللغويين ورواة الشعر الذين لم يتبينوا خطر الخيال والصور في الشعر فراحوا يطلبون من الشعراء الاقتراب من الحقيقة بل إصابتها اعتقادا منهم بأن هذا هو منهج الشعر الجاهلي الذي كان مثالا لكل شعر يليه. من هنا كان التطور بطيئا في هذا العصر لكن الفحول من شعرائه حققوا في شعرهم بوعي أو بدون وعي قدرا من التطور في أشكال الصورة.

ويبدو أن هذا القدر لم يكن كافيا عند شعراء القرن الثاني من العصر العباسي الأول وبخاصة عند أبي نواس، فقد أراد أن ينطلق وأن يتحرر من قيود اللغويين ليحقق خاصة الشعر في الصورة والخيال، إلا أن تأثير أولئك النقاد كان أقوى من أن يكسره دائما ولهذا برز عنده كما برز عند شعراء جيله أسلوبان مختلفان في الشعر أحدهما كان تأثير النقاد في غرضه واضحا والثاني كان تأثير الإطار الذاتي للشاعر فيه هو الواضح وإذا نظرنا إلى الخيال في كلّ منهما وجدناه في الأول خافتا وفي الثاني جامحا منطلقا.¹

ولما جاء مسلم بن الوليد في نهاية القرن الثاني من العصر العباسي الأول حاول أن يوفق بين الاتجاهين فاصطنع أسلوبا فيه كثير من الاستواء و يعتقد الدكتور عبد القادر الرباعي أن محاولة التوفيق تلك أثرت على اتجاهه في الصورة فلم ينطلق فيها انطلاقا كافيا، بل إننا نشعر في كثير من شعره أن انطلاقته فيها كانت أقل من انطلاقة أبي نواس في أسلوبه الذاتي، ولهذا بات خياله أقرب وأقل جموحا.

ولما أصبح الأمر بيد أبي تمام تغير الوضع تماما، ليس عند أبي تمام وحده وإنما في العصر كله ومن الطبيعي أن لا تأتي أشكال الصورة عنده كأشكالها عند امرئ القيس وغيره

¹ - عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 1980، ص 21، .22

من الجاهليين، فالدنيا أصبحت الآن غير الدنيا والعقل غير العقل وإذا كان يكثر من أشكالها المتطورة (الاستعارة) التي كانت قد بدأت تبرز عند زهير ويقال من تلك التي كانت عند امرئ القيس (التشبيه) فذلك لأن شعره صدر عن عقلية متطورة رأت ذاتها تتحقق عن طريق أشكال تساير طبيعتها وتلبي حاجة الذوق العام في عصرها، لذلك فإن البديع تطور عام في الخيال العربي وليس اتجاها مدرسيا صناعيا مقصورا على فئة دون فئة وهو تطور كان متمشيا مع الظروف والأحداث والثقافات التي أثرت في العقل العربي ونموه.¹

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

فالخيال وسيلة الإبداع الفني، وعالم الفنان من خلقه والدنيا وليدة تصوره وخياله وليس هذا الخيال بالطاقة البسيطة أنه أعمق من أبعاد العقل والفهم في دنيا الفكر والروح، وهو أشد دقة ونعومة من كل طاقات الإبداع الفني في ملكات الإنسان... وهو الذي يغزو كل الآفاق ولأجواء التي لا تجرؤ ملكة أخرى على المغامرة فيها بواسطة الخيال نصل إلى أنه الوجود عن طريق الاهتزاز والارتجاج المتصل الذي يستحضر الغائب والغريب ويفجر المكبوت في التجربة الفنية، فيخرجها في نسق إيحائي حافل بالتنوع والتعدد الدلالي.²

ب - الواقع: يرتبط الشعر بالواقع ارتباطا وثيقا، فيصفه ويعبر عنه لهذا عدته الدكتورة بشرى موسى صالح من أهم مصادر الصورة الشعرية حيث قالت: "يعد الواقع من المصادر التي غني بها قسم كبير من نقادنا لما يمتاز به من أدبية وأثر كبير في تشكل الصورة فهو المصدر الذي يستمد منه المضمون، وتمثل الصورة طورا ذاتيا بين المبدع والواقع يكتشف عن طبيعة المواقف التي تثيرها التجربة في حياة المثقفين".³

وعن الواقع تنفرع جملة من الموضوعات شغلت الشعراء والأدباء ومن ذلك نذكر صورة الوطن فمن المعلوم أن الشاعر قد ارتبط بوطنه منذ الأزل، فهو مصدر ومنبع إلهامه وإبداعه، يمنحه الشعور بالسعادة والأمان في حالة استقراره ويمنحه الشعور بالألم والحرمان

¹ - الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق ص 22 ، 23.

² - الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مرجع سابق ص 60 .

³ - الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص 59 .

في حالة اضطرابه، لذا كانت مواضع الشعراء مرآة عاكسة لما هو سائد في أوطانهم، فنجد مثلا موضوعات أو أشعارا عن الحنين إلى الأوطان بقلم الشعراء الذين حكم لهم القدر بالابتعاد عن ديارهم، و لقد شاع هذا الموضوع منذ الجاهلية لأنهم كانوا معروفين بكثرة حلهم و ترحالهم والمقدمات الطللية خير دليل على هذا.

2 - خصائص الصورة الشعرية:

إن التّحديد الثّابت والنّهائي لخصائص الصورة الشعرية ليس بالأمر اليسير ولا الهين، والصورة الجيدة هي تلك الصورة الصادقة القوية المعبرة عن إحساس الشاعر، والناقلة لحالاته النفسية إلى المتلقي لتبعث فيه نوعا من الانجذاب والاندماج مع النص الشعري، ولكن تثير في نفسه مشاعر وأفكار لا تفصح عنها دلالة اللغة فقط، فغالبا ما نجد اللغة عاجزة، إذ أن الأحاسيس والعواطف لا تفصح عن نفسها إلا في صور يتلقاها القارئ، فيشاركه مشاعره وأحاسيسه، ويسافر معه عبر فضاء القصيدة ليتوقف معه عند مجموعة من المحطات، واللوحات الممتعة، فعلى الصورة أن تنقل الأفكار والمشاعر والعواطف كلّها معا وإذا أراد الشاعر أن يسمو بشعره ويحقق له الخلود فعليه أن تتميز صورته الشعرية بالخصائص التالية:

- التطابق بين الصورة والتجربة:

فمن خلالها يعرض الشاعر تجربته ف" الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة".¹

فالصورة الجيدة هي التي تنبع من صدق الإحساس، والتي تولدت في لحظة مميزة يائسة أو سعيدة تؤثر في نفسية القارئ، وعليه لا بد أن تكون الصورة مطابقة تماما للتجربة التي عاشها الشاعر بواسطتها نطلع على أفكاره ونحس بمشاعره و نتعرف على نفسيته ونكتشف واقعه، "فالصورة جزء من التجربة و يجب أن تتأزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلا صادقا فنيا وواقعا".²

¹ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي، دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، 2004 ، ص 417.

² - المرجع نفسه، ص 417 .

وإذا جئنا للتمثيل عن صدق التجربة ونقل الواقع فالأمثلة كثيرة وعلى مر العصور ففي العصر الجاهلي نجد الخنساء ترثي أباها بقصائد رائعة وصادقة تعبر عن فاجعتها وقلبها المجرّوح، وهي معروفة في كتب الأدب العرب في القديم.

- الوحدة والانسجام التام:

من أهم المقومات التي تكسب الصورة صفة الحسن والجودة وهو عنصر مترتب على قلبه "فتضيف الصورة اللاحقة إلى السابقة بنية فكرية جديدة أو إحساساً جديداً حتى إذا انتهت القصيدة في صورتها الكلية أحسنا باستحالة التخلّي عن أية صورة شعرية"¹. فالصورة تقوم على انسجام الأفكار ووحدة الشعور ومراعاة حسن انتقال الأديب من فكرة إلى أخرى وهو ما يسمى في النقد القديم بـ "حسن التخلّص" و إذا كان في بداية القصيدة سمي بـ "براعة الاستهلال" وإذا كان في نهاية القصيدة على شكل حكمة بالغة أو مثل سمي بـ "حسن الختام" أو "مسك الختام"².

وتنتيجة لعضوية الصورة يجب أن لا تضطرب الصورة الشعرية ويكون اضطراب الصورة الشعرية إذا توافرت أجزاؤها في داخلها أو تنافتت مع الفكرة العامة أو الشعور السائد في التجربة نفسها... وأخطر ما تتعرض له الصورة الشعرية أن تتناقض بعضها مع بعض بالنسبة للفكرة الواحدة داخل القصيدة"³.

وعليه فإن تحقّق الوحدة العضوية مرهون بانسجام الصورة مع الأفكار والمشاعر السائدة في التجربة نفسها.

- الإيحاء:

لكي تكون الصورة جيدة لابد أن تكون غير ناقصة على المضمون صراحة ولا تكشف عنه مباشرة ذلك أن "الصورة التعبيرية الإيحائية أقوى فنياً من الصور الوصفية المباشرة، إذ للإيحاء فضل لا ينكر على التصريح"⁴.

¹- بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 170 .

²- محمد عبد الغني المصري، النص الأدبي بين النظرية و التطبيق، الوراق للنشر و التوزيع ، عمان، الأردن، ط1 ، 2005 ، ص 25 .

³- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 423، 422.

⁴- المرجع نفسه، ص 426 .

فالصورة الإيحائية تكون أجمل وأقوى من الناحية الفنية عن الصورة الصريحة ثم "إن الاحتجاج تصريح لا إحياء فيه والتصريح يقضي على الإحياء الذي هو خاصة من خصائص التعبير الفني".¹

فأكثر ما يضعف الصورة أن تكون برهانية عقلية بالاحتجاج، والصورة الموحية تنفي صورة القارئ السلبي الذي يأخذ الأدب كما هو بأطراف أنامله.

ان القارئ الممتاز يجب أن يشغل "فكره وروحه فيها ويشترك مع قائلها فيسعد، ويفرح ويشقى، ويرتاح، ويعاني إذا حدث ذلك تكون الصورة أقوى وأبقى أثرا من التصريح المباشر".²

معنى هذا القارئ لا يكون مستهلكا فقط بل عليه أن يعمل فكره في إيجاد معاني الكلمة ومن بين الذين يلجؤون إلى هذا النوع من التعبير نجد أبا تمام الذي سئل ذات مرة "يا أبا تمام لما لا تقول ما يفهم؟ فأجاب : وأنت لما لا تفهم ما يقال "و في جوابه هذا نلمس حثه ودعوته لفتح باب التلميح والإحياء على مصراعيه، ومن ذلك نجد درجة الاستيعاب والفهم والتأويل تختلف من قارئ لآخر "وذلك لأن القراء أيضا يختلفون في ثقافتهم وفي حالتهم النفسية، واستعدادهم للتلقي يصل بعضهم لإحياء أو لمعنى أبعد مما وصل إليه آخر وهكذا نجد أن الإحياء يضمن شكل ما مشاركة المتلقي في العمل الأدبي"³. فالتأويل يختلف باختلاف ثقافة القراء.

– الحيوية:

ان الحيوية أبرز ما يميز الصورة الجيدة وذلك راجع إلى أنها تتكون تكوُّنا عضويا، و ليس مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة". فبسبب حيوية الصورة راجع إلى عضويتها وتفاعل عناصرها تفاعلا عضويا إيجابيا فهي ليست تراكما مرصوصا من العناصر الجامدة⁴ والشاعر هو الذي ينفخ الروح فيها من عواطفه ومخيلته فاذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيد، فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسها هذا التفاعل الحيوية والخصب⁵.

¹ - النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 417.

² - الصورة الفنية في شعر علي الجارم، مرجع سابق ص 288 .

³ - مرجع نفسه، ص 288 .

⁴ - عز الدين إسماعيل، الأدب و فنونه، دار الفكر، القاهرة، مصر، ط 2002 ، 1، ص 82 .

⁵ - ينظر :بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 126 .

فالاتساق والانسجام شرطان أساسيان يزيدان أن الصورة حيوية وثرءاء، كما يمكن القول أن الحيوية تتحقق الأهداف الآتية:

أولاً: التحرر من اللغة الرسمية الجامدة والسعي نحو لغة حية حرة منطلقة من قيد العادة والتقليد.

ثانياً : المفاجأة والدهشة مع رشاقة العبارة وطرافتها.

ثالثاً: نقل المشاعر بواسطة لغة صادقة تعبر عن الحالات النفسية والمكبوتات فالحَيوية هي التعبير الممتلئ بدفقات شعورية حارة ودافئة، بحيث تكون أقرب إلى مخاطبة الإنسان والتجاوب مع مشاعره.

- العمق:

إذا كان الإيحاء بعيداً عن الصراحة والمباشرة، فإن العمق بعيد عن السطحية، وتكون التجربة ناجحة إذا أتصفت بالعمق، لكن هذا ليس في الغالب الأعم، فقد "يجد الشاعر نفسه أمام تجربة بسيطة لا تتطلب العمق والفلسفة"¹.

إن العمق في الصورة تحدده نوع الفكرة والتجربة فيكون أو لا يكون، فإذا كانت الفكرة واضحة بسيطة فهي لا تتطلب العمق، وما تجدر الإشارة إليه أن العمق ليس التعقيد في الصورة والإتيان بالألغاز بحجة أن ذلك يزيد في ثراء التجربة بل بالعكس فهو يؤدي إلى الغموض.

- الجودة:

وهذا يعني البعد عن الصور التقليدية المألوفة والجاهزة التي صارت مبتذلة من كثرة الاستعمال، "فعلى الشاعر أن يحرص على تقديم صور جديدة لا سعيًا وراء الجودة ولا انصرافاً عن الأشكال القديمة الجاهزة بل لأن الصورة الجديدة وحدها هي القادرة على حمل الإحساسات والانفعالات الجديدة"². معنى هذا أن الشاعر يتكلم بإحساسه فهو يستعمل ألفاظه الخاصة به ولا يستعمل ألفاظ الآخرين، فكل شاعر عواطفه ومشاعره الخاصة به.

ويكاد يدمع النقاد على أن هذه الخصائص هي الواجب توفرها في الصورة الشعرية خاصة الصورة الشعرية الحديثة لأنها تختلف عن الصورة الشعرية في القصيدة القديمة بما شهدته من تغيرات أثرت في الأدب بشكل كبير وخاص.

¹ - الصورة الفنية في شعر علي الجارم، مرجع سابق، ص 236 .

² - الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص 167 .

المبحث الثاني : صورها البيانية ووظائفها

1- الصور البيانية للصورة الشعرية:

علم البيان من أحد العلوم الثلاثة التي تشتمل عليها البلاغة وهي علم المعاني والبيان والبدیع. والمباحث الرئيسية لعلم البيان هي التشبيه والاستعارة والكناية وعلم البيان يعرف بأنه "إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه ودلالة اللفظ اما على ما وضع له أو على غيره".¹

فعلم البيان كمصطلح استخدم قديماً أما حديثاً فالدارسون يستخدمون الصورة البيانية ويرى الدكتور جابر صفور أن " الصورة هي الوسط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر أو المبدع تجربته ويفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي أو إقناع شكلي، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يفهمها أو يجسدها بدون الصورة و بهذا لا تصح شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه، أو حذفه وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه".²

فبواسطة الصورة يخرج الشاعر مشاعره وأحاسيسه إلى النور في أحلى الثياب مزينة وجميلة وهذا ما نقصد به الأنواع البلاغية للصورة الشعرية المتمثلة في الاستعارات والتشبيهات والكنائيات والمجازات، فقد اهتم القدماء بالصورة البيانية وجاءت قصائدهم مليئة بها وهذا ما نلاحظه في قصائد امرئ القيس وأبي تمام والبحتري والمتنبي وغيرهم.

– **التشبيه:** إن روعة التشبيه وجماله وتأثيره على المتلقي، جعل الكثير من شعراء العرب يدرجونه في طيات أشعارهم منذ العصر الجاهلي حتى يومنا هذا، إذ لا يخلو كتاب أدب أو علم منه.

والتشبيه لغة هو: "المثل والجمع أشباه، وأشبه الشيء مآثله"³ وقد فرق بعض البلاغيين بين التشبيه والتمثيل، أمثال عبد القاهر الجرجاني الذي يرى بأن " التشبيه عام والتمثيل أخص

¹ - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 215 .

² - الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص 464 .

³ - لسان العرب، مرجع سابق، ج 13 ، ص 305 .

منه فكلّ تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيل¹.

في حين أن البعض الآخر جعل التشبيه والتمثيل مترادفين أمثال ابن الأثير الذي يقول: "وجدت علماء البيان فرقوا بين التشبيه والتمثيل، وجعلوا لهذا بابا مفردا، ولهذا بابا مفردا وهما شيء واحد لا فرق بينهما في أصل الوضع، يقال شبهت هذا الشيء بهذا. الشيء كما يقال: مثّلت به"².

أما اصطلاحاً فللتشبيه تعريفات كثيرة ترمي على إيضاحه، إلا أن هذه التعريفات وإن اختلفت لفظاً فهي متفقة معنى، والمراد بالتشبيه "الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في معنى مشترك بينهما، بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدرّة المفهومة من سياق الكلام"³. والمقصود بذلك أن التشبيه هو اشتراك أمران في معنى واحد بينهما باستعمال التشبيه. ويعرفه أبو هلال العسكري من خلال كتابه "الصناعتين" يقول: "التشبيه، الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب التشبيه منابه أو لم ينوب، و يصح تشبيه الشيء بالشيء وإن شابها من وجه واحد"⁴.

- أركان التشبيه:

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

أما المشبه فهو أساس التشبيه، وكل عناصر الصورة تأتي لإبرازه، وتوضيحه وإيصال عاطفة الكاتب أو الشاعر نحوه، ليتأثر السامع به ويدرك خياله وبالتالي يتفهم أفكاره مثل قولنا: أنت كالأسد في الشجاعة، فالمشبه "أنت" وهو الركن الأساسي في التشبيه، أما المشبه به فهو الطرف الآخر من التشبيه، ويراد به أن يلحق المشبه في بعض صفاته، نحو قول الشاعر:

أنت كالبحر في السّاحةِ والشمسِ *** علوّاً والبدر في الإِشراقِ

فألفاظ المشبه به هي (البحر، الشمس، البدر)، والتي جاءت كلّها لتوضيح صورة المشبه

¹ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح، ه، رنير، مكتبة المبنى، القاهرة، ط 1979، 2، ص 95.

² - ابن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تح، الشيخ محمد محمد عويضة، ج 1، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1998، 1، ص 373.

³ - بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، ج 2، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2003، 8، ص 13.

⁴ - الصناعتين، مرجع سابق، ص 245.

وطرفا التشبيه¹ إما حسيان يدركان بإحدى الحواس الخمس، وإما عقليان يدركان بالعقل. نحو قولنا: الجهل كالظلام، وإما يكون أحد الطرفين حسيا والآخر عقليا والعكس صحيح، مثال ذلك قولنا: طيبب السوء كالموت.

فالمشبه هنا وهو (طيبب) يدرك بالحس، بينما المشبه به وهو (الموت) عقلي² وبالنسبة لأداة التشبيه فهي الرابط بين المشبه والمشبه به، وهي كثيرة.

غالبا ما تكون هذه الأداة حرفا كالكاف وكان هذه الأخيرة التي تدخل على المشبه فتصدر الجملة وهي أقوى من الكاف الخاصة بالدخول على المشبه به، وقد تكون هذه الأدوات أسماء، ك: "مثل" أو "شبه" أو "مثيل" كما قد تكون أفعالا، ك: "يُشبه" أو "يمائل" "يضارع" "يحاكي" و ما في معناها.

وأما وجه الشبه ويسمى أيضا الجامع، فهو الوصف المشترك بين الطرفين، غالبا ما يكون محذوف يدلّ عليه ذكر الطرفين (المشبه والمشبه به) وما بينهما من تماثل فعندما نقول: "خد كالوردة" إنما نتحدث عن خد يُشبه الوردة في حمرة أوراقها و طراوتها ونضارتها ورائحتها.³

أنواع التشبيه:

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

ثم من حيث ظهور القصد إلى تشبيه صريح، وعدم بيان ذلك القصد على تشبيه ضمني⁴، ويترتب على ذلك تقسيم التشبيه إلى أربعة أنواع:

(أ) - **التشبيه المرسل:** و يسميه بعضهم بالتشبيه المظهر، وهو ما ذكرت فيه الأداة، شاع هذا النوع من التشبيه في الكلام أكثر من بقية الأنواع الأخرى خاصة، إذ هو أحسن إطار لوجود الصور في أوضح مظهر.⁵

¹ - ينظر: غازي يموت، علم أساليب البيان، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط 1995، 2، ص 100، 99.

² - ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبيدع، مكتبة الآداب، 1999، ص 207، 208.

³ - ينظر: مختار عطية، علم البيان و بلاغة الت ش بيه في المعلقات السبع، دار الوفاء لندنيا الطباعة و النشر، مصر، ص 28.

⁴ - ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، التصوير البياني بين القدماء و المحدثين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ص 17.

⁵ - ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر و التوزيع، الجزائر، ص 154.

ومن أمثلته قوله تعالى: ﴿وَإِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِ آيَاتُنَا وَلَّىٰ مُسْتَكْبِرًا كَأَن لَّمْ يَسْمَعْهَا كَأَنَّ فِي أُذُنَيْهِ وَقْرًا فَبَسَّضْهُ بِعَذَابِ أَلِيمٍ﴾ سورة لقمان الآية رقم 07 .

(ب) التشبيه المؤكد :و يسميه بعضهم بالتشبيه المضمّر، وهو النمط التشبيهي الذي تحذف فيه الأداة ولا تظهر، فيكون أبلغ وأوجز، مثال ذلك قوله تعالى : ﴿ وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ صُنِعَ اللَّهُ الَّذِي أَتَقَنَ كُلَّ شَيْءٍ إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ ﴾ ، سورة النمل الآية رقم . 88 : في هذه الآية حذفت الأداة فأصل الكلام (تمر كمر السحاب).

(ج) التشبيه المجمل: وهو ما حذف منه وجه الشبه أو لازمه أو ما يدل عليه¹.
نحو قول الشاعر:

فَكَأَنَّ إِيْمَاضَ السِّيُوفِ بَوَارِقٌ *** وَعَجَاجَ خَيْلِهِمْ سَحَابٌ مُظْلِمٌ

فقد شبه الشاعر إيماض و لمعان السيوف بالبرق الخاطف، ووجه الشبه سرعة الظهور والاختفاء، كما شبه غبار حوافر الخيل بالسحاب المظلم ووجه الشبه هنا محذوف ولذلك سمي مجملا، وهذا التقسيم باعتبار وجه الشبه.

(د) التشبيه المفصل: هو على خلاف التشبيه المجمل، إذ يشترط فيه ذكر وجه الشبه كي يزداد بيانا وتفصيلا، وهو قليل في شواهد التشبيه لأن ذكره قد يؤدي إلى نوع من الملل، ويسهم في إطالة الكلام بدون فائدة² ، ومثال ذلك قول ابن الرومي:

يَا شَبِيبَةَ الْبَدْرِ فِي الْحُسْنِ *** وَ فِي بَعْدِ الْمَنَالِ³

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

(هـ) التشبيه البليغ :وهو تشبيه حذفت منه الأداة ووجه الشبه ولا يتضمن سوى المشبه والمشبه به كما أن التشبيه البليغ من الوجوه البلاغية التي يعتمد فيها الإيجاز والاختصار
نحو قول جبران خليل جبران:

وَمَا السَّعَادَةُ فِي الدُّنْيَا سِوَى شَبَحٍ *** يُرْجَى فَإِنْ صَارَ جِسْمًا مَلَّةُ الْبَشَرِ

في البيت تشبيه بليغ حيث شبه السعادة بالشبح فحذف الأداة و وجه الشبه (القسوة التي تخلفها الحياة على الإنسان).

¹ - ينظر :محمد رمضان الجري، البلاغة التطبيقية، منشورات إفا، 2000 ، ص131 .

² - ينظر :زباح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص140 .

³ - ابن الرومي، الديوان، ج3 ، شرح أحمد حسين بسبح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2002 ، 3، ص73 .

(و) التشبيه الضمني: وهو تشبيه يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة التشبيه المعروفة إذ لا تذكر فيه عناصر التشبيه صراحة بل يلمحان في التركيب، وهذا النوع من التشبيه يؤتى به ليفيد أن الحكم الذي أسند إلى المشبه ممكن، وبيان ذلك أن الكاتب أو الشاعر قد يلجأ إلى أسلوب يوحي بالتشبيه عند التعبير عن بعض أفكاره من غير أن يصرح به في صورة من صورته المعروفة.¹

مثال ذلك قول المتنبي:

مَنْ يَهْنُ يَسْهَلِ الْهَوَانُ عَلَيْهِ *** مَا لَجْرَحِ بِمَيِّتِ إِيْلَامٍ²

فالصورة البيانية الواردة في بيت المتنبي هي تشبيه ضمني، حيث شبه الشاعر ضمناً الإنسان الذي يرضى بالأذل ويقبل الهوان بالميت الذي لا يتألم لجرح بجثته، إذ أصدر حكماً ثم أقام عليه دليلاً محسوساً قريباً من الإدراك وقيمة هذا التشبيه يتمثل في قدرته على تصوير الحالة النفسية للذليل، فضميره ميت لا شيء يوقظه، لا الإهانة والسب ولا التوبيخ.

(ي) التشبيه المقلوب: يعرفه السيد أحمد الهاشمي في "جواهر البلاغة" يقول: "التشبيه هو ما رجع فيه وجه الشبه إلى المشبه به، وذلك حين يراد تشبيه الزائد بالناقص ويلحق الأصل بالفرع للمبالغة، وهذا النوع جار على خلاف العادة في التشبيه".³

يسمى هذا النوع أيضاً من التشبيه بالمنعكس إذ قد يعكس التشبيه فيجعل المشبه مشبهاً به والعكس، من أمثله قول البحتري:

إذا باكرته غاديات همومه *** أراح عليها الراح حمراء كالورد

كأن سناها بالعشي لشربها *** تلج عسي حيث يلفظ بالوعد

قدم البحتري المشبه به على المشبه إذ شبه برق السحاب و لمعانه طوال الليل بتبسم عيسى حينما يعدُّ بالعطاء إذ ينبغي أن يشبه ابتسام الممدوح بلمعان البرق.

2 - الصورة الاستعارية : تعد الاستعارة من أهم أساليب الكلام فقد جعلها الشعراء طريقاً إلى القول الجميل والخيال المثير، إذ جسدوا المعنوي فصار محسوساً تراه العين وشخصوا المادي فدبت فيه الحياة، ولا توجد صيغة بلاغية كانت موضع نقاش لدى النقاد العرب القدامى

¹ - ينظر :غازي يموت، علم أساليب البيان، ص167 .

² - المتنبي، الديوان، دار الجيل للنشر و الطباعة و التوزيع، بيروت، 2005 ، ص164 .

³ - جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، مرجع سابق، ص226 .

أو المحدثين كالاستعارة التي هي ضرب من المجاز اللغوي إذ هي تشبيه حذف أحد طرفيه الأساسيين (المشبه، المشبه به) والعلاقة بينهما المشابهة دائما.

يختلف مفهوم الاستعارة عند البلاغيين القدامى منهم والمحدثين، فهي عند أبي هلال العسكري " نقلا لعبارة عن موضع استعمالها في أصل اللّغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرحا لمعنى وفضلا لإبانة عنه أو تأكيد هو المبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه."¹

ومن هنا فقد كانت للاستعارة عند العسكري عدة أغراض أهمها الشرح والتوضيح والمبالغة وكذا تأكيد المعنى.

أما نظرة عبد القاهر الجرجاني للاستعارة فتتجاوز كونها نقل العبارة عن موضع استعمالها هذا ما يؤكد حيث يقول: "الاستعارة إنما هي إدعاء معنى الاسم للشيء انقل الاسم عن الشيء".²

و ما يؤكد جابر عصفور الذي يقول: " أننا إزاء طرفين يتفاعل كلٌّ منها في الآخر إذ أن كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئاً من معناها لأصلي ويكتسب معنىً جديداً لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل."³

ورأي الجرجاني لا يختلف عن رأي جابر عصفور الذي يرى هو الآخر أن الاستعارة مجرد نقل وإنما هي ترجمة لمعنى وتأكيد وهو معنى جديد نابع من تفاعل طرفي الاستعارة (المشبه، المشبه به).

وعلى هذا فإن المعاصرين يختلفون عن القدماء في تقدير الاستعارة، فهي ليست حلية أو تحسیناً أو عنصراً إضافياً بل هي وسيلة من وسائل إدراك الحقيقة إدراكاً كلياً⁴ على الرغم من كثرة التعريفات لمبحث الاستعارة إلا أنها جميعاً تدور في فلك واحد وهو كون الاستعارة " نقل من الأصل المعروف للفظ أو المعنى الذي دلّ عليه إلى فرع معنوي لم يوضع له ذلك اللفظ و لم يعرف به عند أصحاب اللّغة وواضعيها."⁵

¹ - الصناعتين الكتابة و الشعر، مرجع سابق، ص 274 .

² - دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 360 .

³ - الصورة الفنية من التراث النقدي و البلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص 233 .

⁴ - ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، التصوير البياني بين القدماء و المحدثين، ص 63 .

⁵ - علم البيان و بلاغة التشبيه في المعلقات السبع، مرجع سابق، ص 62 .

للاستعارة ركنين هما :المشبه والمشبه به وعلى هذا الأساس قسم البلاغيون الاستعارة إلى قسمين: تصريحية ومكنية ويمكن أن نضيف إليها الاستعارة التمثيلية.
أما **التصريحية**: فهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به ومن أمثلتها قول المتنبي في وصف دخول رسول الروم على سيف الدولة:

وَأَقْبَلَ يَمْشِي فِي الْبِساطِ فَمَا دَرَى * إِلَى الْبَحْرِ يَسْعَى أُمُّ إِلَى الْبَدْرِ يَرْتَقِي**¹

في هذا البيت مجازان لغويان هما لفظا (البحر) و (البدر) اللذان استعملا في غير معناهما الحقيقي، فالمتنبي يشبه سيف الدولة بالبحر لمشابهة لم يذكرها وإن كان اللفظ يوحي بها وهي الكرم والعطاء وسعة الثقافة، كما يشبهه بالبدر والقرينة الدالة على الاستعمال المجازي هي عبارة (يمشي في البساط).

وأما الاستعارة المكنية فهي " ما حذف فيها المشبه به ورمز له بقرائن تدل عليه"².
و من أمثلتها قول البحري:

وَلِمَّةٍ كُنْتُ مَشْغُوفًا بِجَدَّتِهَا، * فَمَا عَفَا الشَّيْبُ لِي عَنْهَا وَلَا صَفْحًا**³

استعار البحري صورة الإنسان للشيب فحذف المستعار (الإنسان) ودلّ عليه بشيء من لوازمه وهما الفعلان (عفا، صفحا) على سبيل الاستعارة المكنية.
تختلف الاستعارة التصريحية عن المكنية كون هذه الأخيرة حسب عبد القاهر الجرجاني تتطلب حدفاً ومهارةً لا تتطلبها الاستعارات التصريحية كما أنّها غنية بالخيال والمبالغة.
وبالنسبة للاستعارة التمثيلية فإنها تتطلق من مفهوم التمثيل وهي تركيب استعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي⁴.
ومن أمثلتها قول المتنبي:

وَمَنْ يَكُ ذَا فَمٍ مَرٍّ مَرِيضٍ * يَجِدُ مَرًّا بِهِ الْمَاءَ الزُّلَالَا**⁵

فالمعنى الحقيقي لهذا التركيب أن حاسة الذوق عند الإنسان المريض مطبوعة بالمرارة حتى ولو كان السائل الذي يدخل فمه ماء عذبا استعمل استعمالا مجازيا للإنسان الذي فقد حاسة

¹ - المتنبي، الديوان، ص 347 .

² - غازي يموت، علم أساليب البيان، ص 250 .

³ - البحري، الديوان، ص 57 .

⁴ - ينظر: زابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 181 .

⁵ - المتنبي، الديوان، ص 141 .

الذوق الأدبي والعلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي هي علاقة مشابهة وقد حذف الثاني (المعنى المجازي) وأبقى المعنى الأول (الحقيقي)، وهذا التركيب يسمى استعارة تمثيلية.

وتجدر بنا الإشارة إلى أن بعض البلاغيين فرقوا بين الاستعارة والتشبيه مثلما هو الحال عند ابن الأثير" الذي يرى بأن التشبيه المضمّر الأداة يحسن إظهار أداة التشبيه فيه والاستعارة لا يحسن ذلك فيها أي أن التشبيه إنما يكون بأداته كالكاف وكأن ونحوهما فما لم يظهر فيه أداة التشبيه يكون استعارة ولا يكون تشبيهاً فإذا قلنا مثلاً " محمد أسد" كان ذلك استعارة وإذا قلنا: "محمد كالأسد" كأن ذلك تشبيهاً.¹

وبالإضافة إلى هذه الأنواع هناك أنواع أخرى من الاستعارة كالتبعية والمرشحة والمجردة والمطلقة واللفظية وغير اللفظية، وهي أنواع من الاستعارة تجدي غير مضطرة لتقديم شروح لها إذ أنني أقصد في هذه الدراسة أن ثمة قيمة بلاغية في الاستعارة عموماً وفي أنواع محددة فيها.

3 - الصورة الكنائية:

الكناية صورة من صور البيان ووسيلة قوية من وسائل التأثير والإقناع وهي " لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ كقولك: فلان طويل النجاد أي طويل القامة وفلان طويل القامة وفلانة تؤوم الضحى أي مرهنة مخدومة".²

وهي عند الجرجاني "إطلاق لفظ حسن يشير إلى معنى قبيح أو إلى مالا يراد النطق به"³ فالكناية هنا إشارة إلى الشيء عن طريق شيء آخر.

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

¹ - ينظر، ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ص 345 .

² - القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني و البيان و البديع، ص 330 .

³ - دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 255 .

1 - كناية عن صفة:

وهي التي يكون فيها المعنى المكنى عنه صفة وليس المقصود بذلك النعت إضافة إلى أن الصفة تضرر ويذكر فقط الموصوف، ولهذا النوع من الكناية نوعان: كناية قريبة، والأخرى بعيدة.¹

من أمثلتها قول الخنساء:

طَوِيلَ النَّجَادِ رَفِيعَ الْعِمَادِ *** قَدْ سَادَ عَشِيرَتَهُ أَمْرًا²

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

2 - كناية عن موصوف:

وهي التي يطلب بها نفس الموصوف وشرطها أن تكون مختصة بالمكنى عنه وفي هذا النوع تذكر الصفة ويضم الموصوف³ نحو قول الشاعر:

الضارِبِينَ بِكَلِّ أَبْيَضٍ مَخْدَمٍ *** وَ الطَّاعِينَ مَجَامِعِ الْأَضْغَانِ

فكلمة "مجامع الأضغان" كناية عن موصوف وهو القلب " إذ إن الشاعر أضم الموصوف (القلب) وأظهر الصفة (مجامع الأضغان).

3 - كناية عن نسبة:

ويراد بها إثبات أمر لأمر ونفيه عنه وبهذا تذكر الصفة والموصوف ولا يُصرح بالنسبة الموجودة مع أنها هي المقصودة⁴ من أمثلتها قول أحد الشعراء:

ماتت النسمة في الحديقة النظيرة.

فالشاعر كان يستطيع أن يقول إن الحديقة النظيرة أصبحت جرداء بلا حياة، ولكنه عدل عن نسبة الصفة إلى الموصوف مباشرة ونسبها على ماله اتصال به وهو النسمة فقال: ماتت النسمة وهذا يعني أن النسمة التي كانت تتراءى من خلال أغصان الأشجار والورود لم تعد

¹- ينظر: ديزيرة سقال، علم البيان بين النظريات و الأصول، دار الفكر العربي، بيروت، ط 1997، ص 1، ص 178 .

²- ينظر: غازي يموت، علم أساليب البيان، ص 288 .

³- المرجع نفسه، ص 288 .

⁴- المرجع نفسه، ص 287 .

تتراءى لانعدام وجود الشجر والورود مما يعني انعدام الحياة فيها وبذلك يكون الشاعر قد نسب إلى القصيدة خلوها من مظاهر الحياة وبالتالي تكون الكناية هنا كناية عن نسبة.

4 - الصورة المجازية:

يعتبر المجاز من أبلغ الصور البيانية لما فيه من إيجاز ومهارة في تخيل العلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي، ولما له من تأثير على المتلقي من إعجاب وامتعة الاكتشاف والإحساس بجمال البلاغة، والمجاز في الأصل "مفعّل من جاز الشيء يجوزه إذا تعداه وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانة الذي وضع فيه أولاً".¹

والمجاز نوعان:

(أ) - المجاز المرسل:

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

ومعنى هذا الكلام أن المجاز المرسل لفظة استعملت في غير معناها الأصلي، لوجود علاقة غير المشابهة مع قرينة تدل على عدم إيراد المعنى الحقيقي له، وسمي المجاز مجازاً مرسلًا لأن له علاقات كثيرة، إذ لم يقيد بعلاقة واحدة.

ومن علاقات المجاز المرسل نذكر:

(1) السببية: وهي ذكر السبب غير أن القصد هو المسبب.³

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

(2) المسببية: وهي عكس السببية وذلك أن يطلق لفظ المسبب ويراد به السبب مثل: السماء تمطر نباتًا، فالسماء تمطر مطرا وليس نباتًا، غير أن المطر هو الذي ينبت النبات فالمجاز هنا مجاز مرسل علاقته المسببية لأن النبات مسبب عن المطر.

¹ - أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 395 .

² - الإيضاح في علوم البلاغة، مرجع سابق، ص 177 .

³ - ينظر: ديزيرة سقال، علم البيان بين النظريات و الأصول، ص 170 .

(3) الكلية: وذلك أن يطلق الكلّ ويراد به الجزء.¹

في مثل قوله تعالى: ﴿يَكَادُ الْبَرْقُ يَخْطَفُ أَبْصَارَهُمْ كُلَّمَا أَضَاءَ لَهُمْ مَشَوْا فِيهِ وَإِذَا أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ وَأَبْصَارِهِمْ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ سورة البقرة الآية رقم : 19.

المجاز المرسل يكمن في لفظة (أصابهم) إذ المقصود منها الأنامل إذ يستحيل أيضا إدخال الأصابع كلها في الأذن فالمراد من هذا القول هو الجزء فقط (الأنامل) غير أن القرآن صور فرع المناققين من الصواعق.

(4) الجزئية: وهي عكس الكلية حيث يتم ذكر الجزء و المقصود منه الكلّ .

نحو قوله تعالى: ﴿وَمَنْ يَقْتُلْ مُؤْمِنًا مُتَعَمِّدًا فَجَزَاؤُهُ جَهَنَّمُ خَالِدًا فِيهَا وَغَضِبَ اللَّهُ عَلَيْهِ وَلَعَنَهُ وَأَعَدَّ لَهُ عَذَابًا عَظِيمًا﴾ سورة النساء الآية رقم 92 .

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

(5) اعتبار ما كان: وهو أن يسمى الشيء باسم ما كان عليه في الماضي والمراد ما عليه في الحاضر² مثل قولنا: لبست صوفاً.

فالمجاز الوارد في هذا المثال يكمن في (صوفاً) إذ المقصود من ذلك ليس الصوف وإنما لباساً منسوجاً من الصوف الذي كان قبل ذلك صوفاً.

(6) اعتبار ما يكون: وذلك أن يطلق اللفظ الذي يدل على ما يكون الأمر عليه و المراد به ما كان عليه قبل ذلك³ مثال ذلك قول أحمد شوقي:

وَإِذَا النِّسَاءُ نَشَأْنَ فِي أُمِّيَّةٍ *** رُضِعَ الرِّجَالُ جِهَالَةً وَخُمُولاً⁴

الصورة البيانية الواردة في البيت تكمن في عبارة (رضع الرجال) وهي مجاز مرسل علاقته اعتبار ما يكون فالذي يرضع حليب أمه هو الصبي لكن الشاعر استعار لفظ الرجال للدلالة

¹- ينظر :يموت غازي، علم أساليب البيان، ص227 .

²- ينظر :ديزيرة سقال، علم البيان بين النظريات و الأصول، ص170 .

³- أحمد شوقي، الشوقيات، ج1 ، دار العودة، بيروت، 2000 ، ص183 .

⁴- ينظر :يموت غازي، علم أساليب البيان، ص226 .

على الصبية والعلاقة بين الرجال والصبية ليست علاقة مشابهة وإنما هي اعتبار ما يكون إذ أن الصبية هم رجال الغد.

(7) المحليّة: وهي أن تذكر المحل أي المكان المقصود يكون ما بداخل المكان.¹
نحو قولنا: أصدر مجلس الوزراء قراراً، فالمجاز في لفظة (مجلس) الذي هو المكان حيث يجتمع فيه الوزراء، و المكان هنا ليس هو المقصود وإنما المقصود من ذلك هم الوزراء أنفسهم الذين يصدرون القرارات.

(8) الحالية: وهي أن تذكر الشيء وتقصد المكان الذي يحلّ فيه ذلك الشيء.⁵
نحو قول المتنبي:

إني نزلت بكذابين ضيفهم * عن القرى و عن الترحال محدود²**

فالمجاز في كلمة كذابين وهي صفة مبالغة لا ينزل فيها الإنسان لأنها معنى من المعاني وإنما يحلّ الإنسان في مكان الكذابين وهذا مجاز مرسل علاقته الحالية.

(9) الآلية: وهي أن يكون المعنى الأصلي للفظ المذكور آلة ووسيلة للمعنى المراد³
في مثل قولنا: فلان لسانه عفيف.

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

بالمجاز العقلي:

ورد في " مفتاح العلوم " لأبي يعقوب السكاكي أن المجاز العقلي " هو الكلام المفاد به خلاف ما عند المتكلم من الحكم فيه، لضرب من التأويل، إفادة للخلاف لا بوساطة وضع⁴ " والمقصود من هذا التعريف أن المجاز هو أن تستخدم كلا ما يتنافى والعقل إذ لا يفهم المراد منه إلا عن طريق التأويل، وبالتالي استحضار العقل واستعماله لمعرفة المعنى المطلوب،

¹- ينظر: ديزيزة سقال، علم البيان بين النظريات و الأصول، ص 170 .

²- المتنبي، الديوان، ص 507 .

³- عائشة حسين فريد، البيان في ضوء الأساليب العربية، دار للطباعة و النشر، القاهرة، 2000 ، ص 142 .

⁴- أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تح، عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1 ، 503.

كما أن المجاز العقلي هو أن تسند الفعل أو ما في معناه إلى غير صاحبه لعلاقة مانعة من إيراد المعنى الحقيقي.¹

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

1) المكانية: وهي أن "يسند الفعل أو ما في معناه إلى مكان مسند إليه".²
 نحو قوله تعالى: ﴿جَزَأُوهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ جَنَّاتٌ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمْ وَرَضُوا عَنْهُ ذَلِكَ لِمَنْ خَشِيَ رَبَّهُ﴾ سورة البينة الآية رقم 08 .
 فعل (تجري) أسند إلى الأنهار مع أن الأنهار لا تجري فإسناد الفعل إلى الأنهار مجاز عقلي علاقته مكانية.

2) الزمانية: وهي إسناد الفعل أو ما في معناه إلى زمن حدوثه.³
 نحو قولنا: فرق الدهر شملهم. أسند الفعل (فرق) إلى الدهر وهو غير فاعله الحقيقي لأن الذي فرق الشمل هي الحوادث التي حدثت في الدهر.

3) المفعولية: "إسناد ما هو مبني للمعلوم إلى المفعول لملاسه له بوقوعه عليه"⁴
 مثال ذلك قولنا: شوارع المدينة مضيئة.
 يتضح المجاز العقلي في لفظة "مضيئة" لأن الشوارع ليست مضيئة بل مضاءة والإضاءة لا تحدث منها وإنما تقع عليها.

4) الفاعلية: "إسناد الفعل المبني للمفعول إلى الفاعل على سبيل المجاز العقلي الذي علاقته الفاعلية".⁵
 نحو قوله تعالى: ﴿لَا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا إِلَّا سَلَامًا وَلَهُمْ رِزْقُهُمْ فِيهَا بُكْرَةً وَعَشِيًّا﴾ سورة مريم الآية رقم 61 .
 في هذه الآية أسند الفعل المبني للمفعول (مأتيا) إلى الفاعل (أتيا) على سبيل المجاز الذي علاقته الفاعلية.

¹ - ينظر: يموت غازي، علم أساليب البيان، ص 205 .

² - المرجع نفسه، ص 205 .

³ - ينظر: عبد المعتال الصعيدي، البلاغة العالية، علم البيان، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 2000 ، 1، ص 128 .

⁴ - المرجع السابق، ص 128 .

⁵ - محمد رمضان الجري، البلاغة التطبيقية، ص 244 .

5) السببية: وهي إسناد الفعل أو ما في معناه إلى سببه.¹ مثال ذلك قولنا: حاصر ديغول مدينة الجزائر، فالمجاز العقلي يكمن في إسناد الحصار إلى ديغول لأن هذا الأخير لم يحاصر الجزائر بنفسه وإنما فعل ذلك بجنوده. ولما كان ديغول سببا في الحصار فقد أسند الفعل إليه.

6) المصدرية: و فيها يسند الفعل إلى مصدره.²

في مثل قول أبي فراس الحمداني:

سَيَذْكُرُنِي قَوْمِي إِذَا جَدَّ جَدَّهُمْ، *** " وفي الليلة الظلماء ، يفتقد البدر "

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

2) وظائف الصورة الشعرية:

ان تلك الصور الجميلة التي يرسمها الشعراء في قصائدهم لم توجد عبثا بل لها وظائف تؤديها، ولقد حددها العسكري في قوله" الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره ولذلك إما أن يكون شرح المعنى و فضل الإبانة عنها وتأكيدة والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أن الاستعارة تتضمن مالا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالها.²

ويمكن حصر وظائف الصورة وهدف الشاعر منها على السواء في نقاط تشمل التأثير والافتناع بمختلف وسائله من مبالغة وشرح وتوضيح...الخ وهي كلها وظائف متداخلة سأتناولها بالشرح والتحليل.

أ- التأثير: احتلت الصورة مكانة الصدارة عند البلاغيين العرب، لما تحمله من مجازو كناية وتشبيه واستعارة، إذ هي ركيزة الشعر وغايتها الإدهاش والتأثير وهنا تكمن قيمتها البلاغية حيث تنشئ حالة من التواصل والحوار والتفاعل.³

¹ - ينظر :عبد المعتال الصعيدي، البلاغة العالية، ص128 .

² - ينظر :المرجع نفسه ، ص128 .

³ - ينظر :سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، ط1 ، 1991 ، ص 113.

فغاية الشاعر هي التأثير في المتلقي، واقناعه من خلال ما يوظفه من صور بلاغية. إن أول ما يحصل للمتلقي عند تلقّيه النصّ الشعري هو تأثره به، فمما هو معروف أن العلاقة التي تجمع بين المبدع والمتلقي عبر الخطاب الذي تلعب الصور البيانية أهم طرف فيه هي علاقة تأثير، هذا الأخير التأثير يشمل عدة وظائف تتمثل في الإمتاع ليلها الإقناع و من ثم الإثارة، أما الإمتاع أو الإحساس بالمتعة، فهو وظيفة تتعلّق بإحساس المتلقي كما يعتبر من أقرب وظائف التأثير فقد يكون الإمتاع إيجابياً، كما قد يكون سلبياً يثير فينا الاشمئزاز أو النقمة أو النفور وأما الإقناع فهو الآخر غاية من الغايات التي ينشدها كل شاعر ويطمح إلى تحقيقها عند المتلقي.¹

2. الإقناع: يعتبر الإقناع أحد الغايات الأساسية التي قيل الشعر من أجلها فهو الدافع الأساسي وراء قوله، ويمكننا تقسيم الإقناع حسب رأي "محمد عبد العظيم" إلى أقسام أو بالأحرى إلى صنفين هامين هما: صنف تربوي والآخر تثقيفي، أما الصنف الأول فيهتم بأخلاق الإنسان وسلوكه وأما الصنف الثاني فيُنمي معارف المتلقي في الميادين المختلفة.² إضافة إلى "محمود عبد العظيم" فإن جابر عصفور هو الآخر تحدث عن الإقناع إذا اعتبر الصورة الشعرية وسيلة لإقناع المتلقي و التي تبدأ أولاً بالشرح والتوضيح بعدها المبالغة، وتتصاعد حتى تصل في النهاية إلى التحسين والتقيح.³

(أ) الشرح والتوضيح :

الشرح والتوضيح خطوة أولية في عملية الإقناع ، ذلك أن من يريد إقناع الآخرين بمعنى من المعاني يشرحه له بادئ ذي بدء ويوضحه توضيحاً يغري بقبوله والتصديق به، وقد أطلق القدماء عليه تسمية "الإبانة" أو التعبير عن المعنى بطريقة تقرب بعيده وتحذف فصوله وتصوره في نفس المتلقي أبين تصوير أوضحه وذلك ما جعل البلاغيين المتأخرين من أتباع السكاكي يضعون التشبيه والاستعارة والكناية و المجاز في قسم واحد مستقل من أقسام البلاغة هو علم البيان قاصدين بذلك أن كل هذه الأنواع.

¹ - ينظر :محمد عبد العظيم، في ماهية النصّ الشعري، إطلالة من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت 1994 ، ص 180 ، 177.

² - ينظر :محمد عبد العظيم، في ماهية النصّ الشعري، إطلالة من نافذة التراث النقدي، ص 180 .

³ - ينظر :جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، ص 331 .

البلاغية للصورة إنما هي طرائق خاصة في التعبير تكسب المعاني فضل إيضاح أو بيان.¹ من هنا يتضح لنا جليا أن أهم وظائف الصورة البلاغية هي شرح المعنى وتوضيحه وتقريب صورته إلى المتلقي.

وتتمثل وظيفة الشرح والتوضيح العديد من الصور الشعرية خاصة التشبيهية والاستعارية في شرح المعنى وتوضيحه حيث يقول العسكري: إن التشبيه يزيد المعنى. وضوحا ويكسبه تأكيدا أما هدف الاستعارة إما شرح للمعنى وفضل الإبانة عنه.²

والهدف من هذا الشرح والتوضيح هو إقناع السامع بأمر معين، والإقناع خاصية مشتركة بين فن الشعر وفن الخطابة ذلك أن كلا من الشاعر والخطيب يسعى للتأثير في نفسية القارئ والسامع وبالتالي إقناعهما، وقد تبلورت هذه الوظيفة في البداية عند دراسة بعض السور القرآنية التي تشبه العناصر الحسية بأخرى معنوية ومن هذا نذكر قول الله عز وجل : ﴿ إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ (64) طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ ﴾ سورة الصافات الآية رقم 65.

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

اصْبِرْ عَلَى حَسَدِ الْعَدُوِّ *** فَإِنْ صَبْرِكَ قَاتَلُهُ

فَالنَّارُ تَأْكُلُ نَفْسَهَا *** إِنْ لَمْ تَجِدْ مَا تَأْكُلُهُ.³

فالشاعر يدعو للصبر إزاء ما يفعله الحساد لأن الصبر على كيدهم بمثابة قتل لهم، ولكي يؤكد على ما ذكره يضرب المثل بالنار التي إن لم تجد ما تأكله تلجأ إلى أكل نفسها و لما تنتهي تخمد.

كما نجد هذه الوظيفة عند المتنبى لما كان سجيناً حين قال:

غَيْرِ اخْتِيَارِي قَلْتِ بَرَكِ بِي *** وَ الْجُوعُ يَرْضِي الْأَسْوَدَ بِالْجِيفِ⁴

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

¹ - المرجع نفسه، ص 332 .

² - الصناعتين، مرجع سابق، ص 276 .

³ - التصوير البياني بين القدماء و المحدثين، مرجع سابق، ص 24 .

⁴ - أبو الطيب المتنبى، الديوان ، ص 52 .

بالمبالغة :

وهي أن " تبلغ بالمعنى أقصى غاياته وأبعد نهاياته ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازل وأقرب مراتبه. "

وتعد المبالغة عنصراً أساسياً في عملية الإبداع فمن طريقها تبتدع صور جديدة و متميزة يقول عنها الدكتور الزرزموني " :الفن أساس قائم على المبالغة و الشعر كفن يقوم على المبالغة أيضاً؟. لذا اعتبر الخيال من أهم مقومات الصورة بل أهمها، لأن الشاعر عن طريق الخيال يباليغ في عرض صورته فيحمل المتلقي معه على أجنحة الخيال ليطوف به عليا سماواته بعيدا عن الواقع الأليم".¹

وتظهر وظيفة المبالغة بوضوح في الصور القائمة على الكناية والتشبيه البليغ والاستعارة ف: "الاستعارة عبارة عن جعل الشيء أو الشيء للشيء لأجل المبالغة في التشبيه".² والمتأمل للنص القرآني يدرك مدى احتوائه لهذه التعبيرات المبالغ فيها، وتكثر في معرض حديث المولى عز وجل عن يوم الهول من ذلك قوله تعالى : ﴿ يَسْأَلُ أَيَّانَ يَوْمَ الْقِيَامَةِ ﴾ (6) فَإِذَا بَرِقَ الْبَصَرُ ﴿سورة القيامة الآيات رقم 7.

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

هُوَ الْبَحْرُ غُصَّ فِيهِ إِذَا كَانَ سَاكِنًا *** عَلَى الدَّرِّ وَاحْذَرُهُ إِذَا كَانَ مُزِيدًا
دَكِي تَظَنِّيهِ طَلِيْعُهُ عَيْنِهِ *** يَرَى قَلْبُهُ فِي يَوْمِهِ مَا تَرَى غَدًا
وَصُورًا إِلَى الْمُسْتَصْعَبَاتِ بِخَيْلِهِ *** فَلَوْ كَانَ قَرْنُ الشَّمْسِ مَاءً لَأُورِدَا³

كما تكثر في الهجاء حيث يجعل من مهجوه قمة في الدناءة ومن ذلك قول ابن الرومي:
وَأَقْبَحُ مِنْ قِرْدٍ وَأَنْجَلُ بِالْقُرَى *** مِنْ الْكَلْبِ أَمْسَى وَهُوَ عَرْتَانٌ أَعْجَفُ⁴

¹ - الصورة الفنية في شعر علي الجارم، مرجع سابق، ص 225 .

² - التصوير البياني بين القدماء و المحدثين، مرجع سابق، ص 38 .

³ - أبو الطيب المتنبي، الديوان ، ص 370 .

⁴ - الصناعتين، مرجع سابق، ص 387 .

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

يا شَبِيهَ البَدْرِ حُسْنًا *** وَضِيَاءً وَمِثَالًا
وشَبِيهَ العُصْنِ لِينًا *** وَقَوَامًا وَاَعْتِدَالًا
أنتَ مِثْلُ الوَرْدِ لُونًا *** وَنَسِيمًا وَمَلَالًا¹

جال تحسين والتقبيح:

يمكن القول أن هذه الوظيفة تأتي انطلاقاً من وظيفة المبالغة ذلك أن المبالغة في تصوير فكرة حسنة تجعلنا نستحسنها أكثر حتى وإن كانت قبيحة، كما أن المبالغة في تقبيح صورة ما يجعلنا نستقبحها حتى وإن كانت لطيفة وهذا ما يؤكد الدكتور جابر عصفور حين قال: وعندما تصبح الصورة الفنية وسيلة للتحسين والتقبيح فإنها تؤدي إلى ترغيب المتلقي في أمر من الأمور أو تنفيره منه، وتتحقق هذه الغاية عندما يربط البليغ من المعاني الأصلية التي يعالجها بمعان أخرى مماثلة لها لكنها قبحاً أو حسناً، فتسري صفات الحسن أو القبح من المعاني الثانوية إلى المعاني الأصلية فيميل المتلقي إليها أو ينفّر منها².

ولقد عرفت وظيفة التحسين والتقبيح منذ القدم، ومن الذين تطرقوا إليها ابن سينا الذي رأى أن المحاكاة تكون إما بالتحسين أو التقبيح أو المطابقة، ثم جاء بعده حازم القرط اجني فحذف وظيفة المطابقة تاركاً فقط التحسين والتقبيح، لأن المطابقة عنده هي: الصدق أي وصف الفكرة، كما هي دونما إضافة فهي لا تحمل الكذب بينما التحسين والتقبيح يحتملان الصدق و الكذب³.

كما نجدها عند أبو هلال العسكري في معرض حديثه عن التلطف، فهو أن تتلطف للمعنى الحسن حتى تهجنه، وللمعنى الهجين حتى تحسنه، ومن أمثلة التلطف قول ابن الرومي: في مدح صفة البخل ودم صفة البذل:

لَا تَلْمِ المرءَ عَلَى بُخْلِهِ *** وَلَمْ هَيَا صَاحٍ عَلَى بَذْلِهِ

¹ - التصوير البياني بين القدماء و المحدثين، مرجع سابق، ص13 .

² - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص352 .

³ - ينظر: سعد مصلوح، حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخيل في ال شعر، عالم الكتاب، القاهرة مصر، ط1 ،

بالإضافة إلى هذا نجد له موقفاً معادياً اتجاه الأزهار لما قال:

وَقَائِلٍ لَمْ أَهْجَوْتَ الْوَرْدَ مَعْتَمِدًا *** فَقُلْتُ مِنْ بَعْضِهِ عِنْدَ يَوْمٍ نَغِبْهُ
كَأَنَّهُ صَرْمٌ بَغْلٍ حِينَ يُخْرِجُهُ *** عِنْدَ الرِّيَاثِ وَبَاقِي الرُّوثِ فَيُوسِطُهُ

فكلّ الناس يتفقون على حب الأزهار فرائحتها الزكية تتعش النفس وتحي الفؤاد لكن ابن الرومي يبغضها ولكي يستقبح صورة هذه الأزهار شبهها بصرم البغال.¹

د) التجسيم والتشخيص:

التجسيم وهو جعل الشيء المعنوي شيئاً حسيّاً، أما التشخيص فهو أن تمنح الشيء لا ينتمي إلى الإنسان صفة الإنسانية كالكلام، أو الضحك أو البكاء، والصورة الفنية الجيدة هي تلك التي يستطيع صاحبها تجسيد المعنويات وإظهارها في ثياب المحسوسات، وكذلك تشخيص الجمادات وبث الروح فيها.²

وتساهم هذه الوظيفة بشكل كبير في إضفاء الجمالية على الصورة الشعرية ومنحها الحركة والحيوية ومن ذلك قول ابن الرومي:

إِذَا ارْتَقَتْ شَمْسُ الْأَصِيلِ وَنَفَضَتْ *** عَلَى الْأُفُقِ الْغَرِيبِ وَرَسَبَ مُزْعَرَعًا
وَوَدَعَتْ الدُّنْيَا لَتَقْتَضِي نَجْبَهَا *** وَشَوَا لِبَاقِي عِرْهَافٍ تَشْعَشُعًا
وَلَا حَظَّتْ النَّوَارُ وَهِيَ مَرِيضَةٌ *** وَقَدْ وَضَعَتْ خَدَا إِلَى الْأَرْضِ أَضْرَعًا³

فالشاعر هنا يتحدث عن غروب الشمس لكن استعانته بالتجسيم والتشخيص قد أكسب شعره جمالا وبهاء و يوية، حيث جعل من الشمس إنساناً يرتقي وينفض ويلاحظ و فوق كل هذا تمرض وتحضر فتودع الدنيا قبل رحيلها.⁴

¹ - ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 445، 444.

² - ينظر: مرجع نفسه، ص 445، 444.

³ - إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 254.

⁴ - ينظر: خالد يوسف، قراءات و رؤى في النقد و الأدب عند العرب، ص 75 .

1 - الصورة التشبيهية في الدالية:

أولى النقاد العرب لظاهرة التشبيه اهتماما بالغاً للمكانة التي يحتلها في الخطاب الشعري، و الملاحظ أن البلاغيين لم ينظروا للتشبيه كغيره من الظواهر البلاغية وإنما اهتموا به كظاهرة من ظواهر الخطاب الشعري له دور بارز في تشكيل الصورة البيانية التي تتمثل مرادات المبدعين و تحقّق غاياتهم، إذا لتصوير يمثل ركيزة فنية لا غنى عنها عند أقدم الشعراء.

فالتشبيه وظيفة و دور هام في الخطاب إذ هو عملية أسلوبية يبتغي صاحبها وراءها تقريب المعنى من ذهن المتلقي و توضيحه بصفة أكبر على غرار الوظيفة الجمالية التي يؤديها إذ أن الشاعر يأتي به ليحسن به كلامه و إن اعتبر البعض ذلك وسبة من وسائل الزينة و التكلّف و الصنعة . و لكن يجب القول بأن التشبيه خاصة شعرية بلاغية لا يكتمل الشعر إذا خلا منه، وانطلاقاً من غاية التأثير على المتلقي وشد انتباهه فقد حرص الشعراء منذ البداية على الوضوح الذي جعلوه هدفاً لهم منذ البداية، واعتبروه المعيار الرئيسي في الحكم على حسن التشبيه و قبّحه.¹

ولما كان التشبيه أساساً في تكوين الصورة و رسم ملامحها فقد أدرك الشعراء منذ القديم قيمته حتى لا تكاد قصيدة تخلو منه.

و يعرف الدكتور جابر عصفور التشبيه بقوله " التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لإتحداهما أو اشتراكهما في صفة أو حالةٍ أو مجموعة من الصفات والأحوال هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط

¹ ينظر :محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، ص 85 .

بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة.¹

ولقد ألم المتنبي بالتشبيه كغيره من الشعراء واعتمد التشبيه في الإفصاح عن تجربته، فالمتأمل لشعره و خاصة داليتها يرى ذلك التوظيف الحسن للصورة التشبيهية ومن بين التشبيهات التي أوردها في داليتها نذكر:

1 التشبيه المؤكد :

و يسميه بعضهم بالتشبيه المضمّر وهو النمط التشبيهي الذي تحذف فيه الأداة ولا تظهر فيكون أبلغ وأوجز، ومن أمثلته قول المتنبي:

لَوْلَا الْعُلَى لَمْ تَجِبْ بِي مَا أَجُوبُ بِهَا *** وَجَنَاءُ حَرْفٍ وَلَا جَزْدَاءُ قَيْدُودُ

في هذا البيت يصف المتنبي ناقته بأوصاف مادية، فيخبر أنها شديدة، ضامرة تشبه الفرس القصيرة، ذات عنق طويلة، وهي صفات تدرك بالعقل، و قد قصد الشاعر الوصف لذاته حيث أسقط أوصافا مادية على ناقته.

2 التشبيه المرسل :

و يسميه بعضهم بالتشبيه المظهر، وهو ما ذكرت فيه الأداة، شاع هذا النوع من التشبيه في الكلام أكثر من بقية الأنواع الأخرى خاصة، إذ هو أحسن إطار لوجود الصور في أوضح مظهر²

ومن أمثلته في دالية المتنبي قوله:

وَكَانَ أَطْيَبَ مِنْ سِيفِي مَعَانِقَةً *** أَشْبَاهُ رَوْنَقِهِ الْغَيْدُ الْأَمَالِيدُ

¹ الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص 182 .

² ينظر رابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 154

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

3التشبيه البليغ:

وهو تشبيه حذفته منه الآداة ووجه الشبه ولا يتضمن سوى المشبه به كما أن التشبيه البليغ من الوجوه البلاغية التي يعتمد فيها الإيجاز والإختصار نحو قول المتنبي في الدالية:

أَصْحْرَةٌ أَنَا مَا لِي لَا تُحَرِّكُنِي *** هَذَا الْمُدَامُ وَلَا هَذَا الْأَعَارِيدُ

صخرة أنا: تشبيهه بليغ يتضمن سوى المشبه (أنا) والمشبه به (صخرة) وحذفت منه الآداة ووجه الشبه.

4 التشبيه الضمني:

هو تشبيه يوضع فيه المشبه و المشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة إذ لا تذكر عناصر التشبيه صراحة بل يلمحان في التركيب، و هذا النوع من التشبيه يلجأ إليه الشاعر عند التعبير عن بعض أفكاره من غير أن يصرح به في صورة من صوره المعروفة¹

مثال ذلك قول المتنبي:

وَعِنْدَهَا لَذَّ طَعْمِ الْمَوْتِ شَارِبُهُ *** إِنَّ الْمَنِيَّةَ عِنْدَ الذَّلِّ قَنِيدُ

فالصورة البيانية الواردة في بيت المتنبي هي تشبيه ضمني حيث شبه الشاعر ضمناً الموت بعسل قصب السكر، فهو يرى الموت عسلاً على أن يرضى بالذل و يقبل الهوان.

2- الصورة الاستعارية في الدالية:

الاستعارة انتقال في الدلالة لأغراض محددة، وهذا الانتقال لا يصح ولا ينم إلا إذا قام على علاقة عقلية صائبة تربط بين الأطراف وتيسر عملية الانتقال من ظاهرة الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها، و يقوم التعبير الاستعاري على التعمق الوجداني، تمتد فيه مشاعر الشاعر

¹ ينظر: غازي يموت، علم أساليب البيان، ص 167

إلى كائنات الحياة من حوله فيتأملها كما لو كانت هي ذاته، و من هنا تحتاج الاستعارة إلى جهد غير يسير حيث تتضح فنية الشاعر في استخدامه لهذا اللون في صوره، و قد لا نجد مثل هذا الجهد في استخدامه للتشبيه مثلاً.¹

كذلك يرى ابن سنان أن : " الاستعارة تُوضح المعنى و تبين عنه أكثر مما تفعل العبارات الحرفية".²

و يذهب صاحب الوساطة إلى أن الاستعارة أحد أعمدة الكلام فعليها " المعول في التوسع و التصرف و بها يتوصل إلى تزيين اللفظ و تحسين النظم و النثر".³

تقوم الاستعارة أساساً على دعامتين:

1- المستعار منه الذي هو أصل و أساس في الصورة الشعرية الاستعارية.

2- المستعار له و هو فرع منها.

كما أن الاستعارة تبلغ منصة مرموقة عندما تستطيع أن توحى للمتلقي بأن المشبه و المشبه به شيء واحد من خلال حذف طرف منهما، إضافة إلى ذلك فهي على قدر من الإبداعية و التأثير في النفس و ترسيخ المعنى و تأكيده في ذهن المتلقي . إدراك الصورة الاستعارية ووظيفتها يحتاج إلى تأمل وإعادة نظر وإعمال الفكر مثلما هو الحال عند المتنبي في داليته التي مطلعها:

عِيدُ بَأْيَةٍ حَالٍ عُدَّتْ يَا عِيدُ *** بِمَا مَضَى أَمْ لِأَمْرٍ فَيْكَ تَجْدِيدُ

¹ - خالد محمد الزواوي، ال صورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مكتبة لبنان، ط1، 1992، ص 141.

² - ابن سنان، سر الفصاحة، تح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة، 1969، ص 336 .

³ - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي و خصومه، ت ح : محمد أبو الفضل إبراهيم و علي البجاوي، وعيسى الحلبي، القاهرة، ص428 .

و من بين الاستعارات التي وظفها المتنبي في داليته نذكر ما يلي:

1- الاستعارة المكنية:

فهي ما حذف فيها المشبه به و رمز له بقرائن تدل عليه، و من أمثلتها قول المتنبي:

عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيدٍ *** بِمَا مَضَى أَمَ لِأَمْرٍ فَيْكَ تَجْدِيدُ

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

و تتجلى الاستعارة المكنية أيضا في قوله:

وَكَانَ أَطِيبَ مَنْ سِيفِي مَعَانِقَةَ *** أَشْبَاهُ رَوْنَقِهِ الْغَيْدُ الْأَمَالِيدُ

فقد ش به السيف بطعام طيب و حذف المشبه به (الطعام) ودلّ عليه شيء من صفاته وهو الفعل "أطيب".

و قوله كذلك :

لَمْ يَتْرِكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبِي وَلَا كَبْدِي *** شَيْئًا تُتِيْمُهُ عَيْنٌ وَلَا جِيدُ

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

وقوله أيضا:

يَا سَاقِيَّ أَحْمَرُ فِي كُؤُوسِكَمَا *** أَمَ فِي كُؤُوسِكَمَا هَمُّ وَتَسْهِيدُ

شبه المتنبي الهم والتسفيد بشراب يوضع في الكأس فحذف المشبه به (الشراب) وأتى بلازمة من لوازمه وهي الوضع في الكأس.

و تظهر الاستعارة المكنية في قوله أيضا:

ما يَقْبِضُ الْمَوْتَ نَفْسًا مِنْ نَفْسِهِمْ *** إِلَّا وَفِي يَدِهِ مِنْ نَتْنِهَا عُودٌ

فقد جسد المتنبي في هذه الصورة معنى الازدراء في الاستعارة الواضحة المعالم حيث شبه الموت بالإنسان يقبض الروح "روح كافور" أو من يشبهه بواسطة عود من فرط اشمئزازه من نتنها، وحذف المشبه به (الإنسان) ودلّ عليه بشيء من لوازمه وهو الفعل (" يقبض).¹

ولحظ الاستعارة المكنية أيضا في قوله:

وَعِنْدَهَا لَذَّ طَعْمِ الْمَوْتِ شَارِبُهُ *** إِنَّ الْمَنِيَّةَ عِنْدَ الذَّلِّ قَنِيدٌ

استعار المتنبي الموت بشراب لذيذ الطعم فحذف المستعار (الشراب) ودلّ عليه بشيء من لوازمه وهو الفعل " لذّ" وكلمة " طعم" على سبيل الاستعارة المكنية و نجد أيضا الاستعارة المكنية في قوله:

لَا تَشْتَرِ الْعَبْدَ إِلَّا وَالْعَصَا مَعَهُ *** إِنَّ الْعَبِيدَ لَأَنْجَاسٌ مَنَاقِيدُ

استعار الشاعر العبد ببضاعة تشتري فحذف المستعار (البضاعة) ودلّ عليه بشيء من لوازمه وهو الفعل (نشترى).²

3 - الصورة الكنائية في دالية المتنبي:

الكناية من الفنون الجميلة التي تمس حياة الناس وأذواقهم و تطورهم الثقافي و الاجتماعي، وهي تحتاج إلى حسّ لغوي مرهف ذكي يختار المعنى ثم يخفيه مشارا إليه بأحد المعاني المنبثقة منه، المترتبة عليه، اللازمة له لزما منطقيا وعرفيا أو ابتكاريا من صنع الفنان نفسه،

¹ - ينظر، ديوان المتنبي، ص 507 .

² - ينظر :ديوان المتنبي، ص 509.

و الكناية هي الفن الوحيد الذي يستبدل أثره فيكون مدحا في مرحلة اجتماعية أو ثقافية أو حضارية ما، ثم يكون هو قدحا في مرحلة اجتماعية أو ثقافية أو حضارية أخرى للمجتمع نفسه أو العكس، و الكناية فن شائع تصل درجة شيوخه شيوخ التشبيه على السنة المتكلمين و يأتي بعد هما فن المجاز الذي يمثّل درجة أقل في الشيوخ ودرجة أكبر في الرقي الفني و الحضاري ثم يأتي فن التعريض فيكاد يكون فنا خاصا بالمناسبة التي تتطلبه¹

وتكمن مواطن الجمال في الصورة الكنائية في تلك الانتقالية الذهنية من الفكرة المجردة إلى تصويرها فنا و العكس، كما تكمن في الموضوع الذي اختير لهذه الصورة في نسيج العمل الفني و كذلك في صياغتها في تركيب لغوي يجسدها و في علاقتها بالأعراف الاجتماعية و الدينية و الثقافية واللغوية و فيما توحى به و تثيره من إحساس و فكر و خيال²

الكناية مظهر من مظاهر البلاغة و غاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه و صفت قريحته و السر في بلاغتها أنها في صور كثيرة تعطي الحقيقة مصحوبة بدليلها و القضية، و طيعا برهانها و تبرز المعاني واضحة جلية وهذه خاصة الفنون، فإن المصور إذا صور لنا صورة للأمل أو اليأس بهرنا و جعلنا نرى ما كنا نعجز عن التعبير عنه واضحا ملموسا و هي دليل مقدرة الشاعر وأصالته الفنية و لقد تحدث الجاحظ والمبرد وابن المعتز في القرن الثالث عن أهمية الكناية و التعريض و التلميح، كما توقّف ثعلب عند لطاقة المعنى وألحق به "كلّ ما يدل على الإيماء الذي يقوم مقام التصريح لمن يحسن فهمه واستنباطه"³

¹ - الصورة الفنية في شعر المتنبي، الكناية و التعريض، مرجع سابق، ص 101.

² - المرجع نفسه، ص 126

³ - الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، مرجع سابق، ص 149 .

تعتبر الصورة الكنائية من الوسائل الهامة التي يعتمد عليها أي شاعر في نظمه للقصيدة الشعرية لما تضيفه من جمالية ودور بارز في التأثير على المتلقي ولفت انتباهه والمتنبي كغيره من شعراء عصره وظف في داليته صورا كنائية و التي تتمثل فيما يلي:

1- كناية عن موصوف:

و هي التي يطلب بها نفس الموصوف و شرطها أن تكون مختصة بالمكنى عنه، وفي هذا النوع تذكر الصفة و يضم الموصوف.¹

نحو قول المتنبي:

إِذَا أَرَدْتُ كُمَيْتَ اللَّوْنِ صَافِيَةَ *** وَجَدْتُهَا وَحَبِيبُ النَّفْسِ مَفْقُودُ

فكلمة "كमित" كناية عن موصوف و هي "الخمرة" إذ أن الشاعر أضمر الموصوف "الخمرة" وأظهر الصفة "كमित اللون". "فعبارة" كमित اللون "صفة شائعة في شعرنا القديم و قوله كذلك:

نَامَتْ نَوَاطِيرُ مِصْرٍ عَن تَعَالِبِهَا *** فَفَدَّ بِشِمْنٍ وَمَا تَفْنَى الْعِنَاقِيدُ

فكلمة "نواطير مصر" كناية عن ساداتها وأشرفها أما كلمة "تعالبها" فهي كناية عن العبيد و الأراذل، و كلمة "العناقيد" كناية عن الأموال. و نجد أيضا الكناية عن موصوف في قوله:

وَلَا تَوَهَّمْتُ أَنَّ النَّاسَ قَدْ فُقِدُوا *** وَأَنَّ مِثْلَ أَبِي الْبِيضَاءِ مَوْجُودُ

¹- ينظر: غازي يموت، علم أساليب البيان، ص 288 .

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

و نلاحظ أيضا الكناية عن موصوف في قوله:

وَأَنَّ ذَا الْأَسْوَدَ الْمُتَّقُوبَ مَشْفَرُهُ *** تَطِيعُهُ ذِي الْعَضَارِيطِ الرَّعَادِيدِ

مَنْ عَلَّمَ الْأَسْوَدَ الْمُخْصِيَّ مَكْرَمَةً *** أَقَوْمُهُ الْبَيْضُ أَمْ آبَاؤُهُ الصِّيدُ

فالكلمات "الأسود"، و"المتقوب"، "مشفره"، "الأسود المخصي" هي صفات مباشرة لكافور.

2 - كناية عن صفة:

وهي التي يكون فيها المعنى المكنى عنه صفة و ليس المقصود بذلك النعت، إضافة إلى

أن الصفة تضرر و يذكر فقط الموصوف¹، من أمثلتها قول المتنبي:

جُودُ الرَّجَالِ مِنَ الْأَيْدِي وَجُودُهُمْ *** مِنَ اللِّسَانِ فَلَا كَانُوا وَلَا الْجُودُ

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

و قوله أيضا:

نَامَتِ نَوَاطِيرُ مِصْرٍ عَنِ تَعَالِبِهَا *** فَقَدْ بَشِمْنَ وَمَا تَفْنَى الْعِنَاقِيدُ

فكلمة "بشمن" كناية عن صفة كثرة الأكل.

و يقول كذلك:

لَا تَشْتَرِ الْعَبْدَ إِلَّا وَالْعَصَا مَعَهُ *** إِنَّ الْعَبِيدَ لَأَنْجَاسٌ مَنَاكِيدُ.

¹ ينظر: ديزيرة سقال، علم البيان بين النظريات و الأصول، ص 178

فكلمة "العصا" كناية عن صفة الضرب و الإهانة.

4- الصورة المجازية في الدالية:

اللغة العربية لغة المجاز و هي لغة غنية ببلاغتها التي تناسب كل العصور و تزيد الصورة الفنية تأثيرا وتوضيحا وعمقا وإيحاء، يقول الأستاذ العقاد رحمه الله " إن اللغة العربية لغة المجاز، و المجاز هو الآداة الكبرى من أدوات التعبير الشعرية لأنه تشبيهات وأخيلة و صور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة و هذه هي العبارات في جوهرها الأصيل.

فالمجاز أهم أداة من أدوات التعبير الشعري وهو يشمل الصور البيانية من تشبيهات واستعارات و كنايات وهذه العبارات المجازية هي العبارات الشعرية في جوهرها الأصيل .

و يعد المجاز من الأساليب البلاغية و الصور البيانية التي يستعملها المبدع لما للمجاز بنوعيه المرسل والعقلي من قوة بيان، ولما يحققه من مبالغة وإيجاز في القول فأحسن القول ما كان قليلا غير أن معناه كثير، و لعلّ أعجب ما في العبارة المجازية أنها تنقل المتلقي من الحقيقة إلى المجاز.

و من الصور المجازية التي وظفها المتنبي في داليته نذكر ما يلي:

1-المجاز العقلي:

هو إسناد فعل أو فيما معناه إلى غير ما ليس له علاقة به مع قرينة مانعة .

من أمثلته قول المتنبي:

لم يترك الدهر من قلبي ولا كيدي *** شيئا تُتيمه عين ولا جيد

فالدهر لا يترك و إنما الإنسان هو الذي يترك شيئاً ما، و الإسناد العقلي هنا في الفعل "يترك" الذي لم يسند إلى فاعله الحقيقي، علاقته زمانية.¹

و قوله أيضاً:

مَازَا لَقَيْتُ مِنَ الدُّنْيَا وَأَعْجَبُهُ *** أَنِّي بِمَا أَنَا شَاكٍ مِنْهُ مَحْسُودٌ

الفعل "لقيت" أسند إلى "الدنيا" وهو غير فاعله الحقيقي لأن الذي نقلى منه أي شيء ما هو الإنسان، فهو مجاز عقلي علاقته مكانية.

2 المجاز المرسل: " وهو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابس غير

لتشبيهه²

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

لَمْ يَتْرُكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبِي وَلَا كَيْدِي *** شَيْئاً تُتِيَّمُهُ عَيْنٌ وَلَا جِيدٌ

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

إِنِّي نَزَلْتُ بِكَذَابِينَ ضَيْفُهُمْ *** عَنِ الْقَرَى وَعَنِ التَّرْحَالِ مِحْدُودٌ

فالمجاز في كلمة "كذابين" وهي صيغة مبالغة لا ينزل فيها الإنسان لأنها معنى من المعاني، وإنما يحل الإنسان في مكان الكذابين، وهذا مجاز مرسل علاقته حالية.

¹ - إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، نقلاً عن العقاد، اللغة الشاعرة، مكتبة غريب،

² - القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 177 .

يمكن تمثيل صورة" دالية المتنبي "المخطط التالي:

عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيدٍ استعارة مكنية.

وَجِنَاءُ حَرْفٍ وَلَا جَرْدَاءُ قَيْدُودُ تشبيه مؤكد.

وَكَانَ أَطْيَبَ مِنْ سِيفِي مَعَانِقَةَ استعارة مكنية.

أَشْبَاهُ رَوْنَقِهِ الْغَيْدُ الْأَمَالِيدُ تشبيه مرسل

لم يترك الدهر استعارة مكنية

تت يمه عين و لا جيدمجاز مرسل

في كؤوسكما هم وتسheidاستعارة مكنية

لم يترك الدهرمجاز عقلي

أَصْخَرَةٌ أَنَاتشبيهه بليغ

كُمَيْتَ اللَّوْنِكناية عن موصوف.

ماذا لقيت من الدنيامجاز عقلي

نزلت بكذابين مجاز مرسل

وجودهم من اللسانكناية عن صفة.

ما يقبض الموتاستعارة مكنية

نامت نواطير كناية عن موصوف

عن تعالبيهاكناية عن موصوف

فقد بَشِمَنَّ كناية عن صفة

العناقيدُ كناية عن موصوف

لا تشتر العبد استعارة مكنية.

والعصا معه كناية عن صفة

أبي البيضاء كناية عن موصوف

الأسود، المثقوب مشفره، الأسود المخصي صفات مباشرة لكافور

لذَّ طَعْمَ الموتِ استعارة مكنية

إِن المنيَّةَ عِنْدَ الدُّلِّ قَنِيدُ تشبيه ضمني

من خلال عرض صور دالية المتنبي في جزئياتها (تشبيه، استعارة، كناية، مجاز)

يمكن القول بأن استقراء الصور كليتها أفضل، هذه الكلية تنتج صورتين الأولى نفسية أين

ص ور الشاعر حالته النفسية، و الثانية تقريرية و هي صورة كافور.

تظهر الصورة النفسية التي يلفها انفعال و حزن عميق في قول المتنبي:

وَكَانَ أَطْيَبَ مِنْ سِيفِي مَعَانِقَةً * * * أَشْبَاهُ رَوْنَقِهِ الْغَيْدُ الْأَمَالِيدُ

لَمْ يَتْرِكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبِي وَلَا كَبْدِي * * * شَيْئًا تُتِيَّمُهُ عَيْنٌ وَلَا جِيدٌ

يَا سَاقِيَّ أَحْمَرٌ فِي كُؤُوسِكَمَا * * * أَمْ فِي كُؤُوسِكَمَا هَمٌّ وَتَسْهِيدُ

أَصْخَرَةٌ أَنَا مَا لِي لَا تُحْرِكُنِي * * * هَذَا الْمُدَامُ وَلَا هَذَا الْأَغَارِيدُ

إِذَا أَرَدْتُ كُمَيْتَ اللَّوْنِ صَافِيَةً * * * وَجَدْتُهَا وَحَبِيبُ النَّفْسِ مَفْقُودُ

مَاذَا لَقَيْتُ مِنَ الدُّنْيَا وَأَعْجَبُهُ * * * أَنِّي بِمَا أَنَا شَاكٍ مِنْهُ مَحْسُودُ

هذه الصورة كليتها تصور حالة الشاعر المنهارة، فقد قسا عليه الزمن و لم يعد شيء في

الدنيا يحركه، تظهر حالته الإنفعالية من خلال النداء " يا ساقبي " و الاستفهام "أصخرة أنا."

هذه الصورة تتطوي على الصورة الجزئية مثل الاستعارة في " لم يترك الدهر " .

التشبيه البليغ في " أصخرة أنا " و غيرها من الصور الجزئية التي تكون في النهاية صورة كلية تعبر عن الحالة النفسية للشاعر و التي لا تتضح إلا بتأزر هذه الصور الجزئية التي تربط بينها علاقات ذهنية دعت إليها البلاغة القديمة، واستقرأ الصورة في جزئياتها يقتل القصيدة و يذهب بالكثير من جمالها.

وجود هذه الصورة النفسية إلى حد ما يفند الحسية التامة التي طالما وصفت بها القصيدة القديمة . هذا عن طرف المعادلة الأولى في دالية المتنبي (حالة الشاعر) أما الطرف الثاني فصورة " كافر " التي جسدها من خلال أوصاف مادية يمكن استيعابها ببساطة عن طريق ربط العلاقات المنطقية بين أجزائها.

يقول المتنبي:

وَأَنَّ ذَا الْأَسْوَدِ الْمُثَقَّوبَ مَشْفَرُهُ *** تَطِيعُهُ ذِي الْعَضَارِيطِ الرَّعَادِيدِ

جَوْعَانُ يَأْكُلُ مِنْ زَادِي وَيُمَسْكُنِي *** لِكَيْ يُقَالَ عَظِيمُ الْقَدْرِ مَقْصُودُ

مَنْ عَلَّمَ الْأَسْوَدَ الْمَخْصِيَّ مَكْرَمَةً *** أَقَوْمُهُ الْبَيْضُ أَمْ آبَاؤُهُ الصِّيدُ

أَمْ أَدْنَاهُ فِي يَدِ النَّخَّاسِ دَامِيَةً *** أَمْ قَدْرُهُ وَهُوَ بِالْفِلْسِينِ مَرْدُودُ

أَوْلَى اللَّئَامِ كُؤَيْفِيرٌ بِمَعْدِرَةٍ *** فِي كُلِّ لُؤْمٍ وَبِعُضِ الْعُدْرِ تَفْنِيدُ

هي صورة تقريرية يمكن من خلالها تصور صورة " كافر " فهو عبد أسود، أذنه مثقوبة شأن كل العبيد يباع في السوق بثمن بخس، وهي صفات تدرك مباشرة لا تتجاوز حدود الوصف المجرد بلا أبعاد أو رؤى، بحيث أن كل صفة تقصد لذاتها و تدرك دون عناء كبير (أسود، مثقوب، الأذن...) ، وهي صورة تمثّل ذروة الاستهزاء و الحط من شأن كافر من خلال

الإسقاطات المتعددة، فالشاعر إذن نسج صورة هجاء لكافور معتمداً على الألوان البيانية المعروفة في البلاغة و التي تدرك بربط العلاقات بين أجزائها.¹

¹ - المصدر السابق :ص 508 .

- بعد إنجازي لهذا العمل المتواضع لا يسعني إلا أن أقول في الأخير بأن أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا البحث قد تمثّلت فيما يلي:
- ليست الصورة شيئاً جديداً، فالشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم غير أن استخدامها يختلف من شاعر إلى آخر.
 - الصورة تعبير عن نفسية الشاعر و هي تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة.
 - على الرغم من إدراك القدامى لأهمية عنصر التصوير في الشعر، فقد بقي نقادنا يتعاملون مع فكرة التصوير تعاملًا شكلياً و في نطاق ضيق لا يتعدى الأنماط البلاغية و يرتبط بالتقديم الحسي للمعاني المجردة وتمثيلها في الذهن بواسطة التجسيد فالصورة قديماً كانت محصورة في نطاق لا يتعدى الأنماط البلاغية من تشبيهات واستعارات وكنائيات و مجازات.
 - إن الصورة هي جوهر الشعر وكيونته ودراسة الصورة ليس بالأمر الهين لأنها من أكثر المفاهيم النقدية غموضاً، فقد فُهمت بأشكال مختلفة بل متناقضة أحياناً وطبقت كذلك بأشكال مختلفة و متنوعة.
 - إن الصور بحد ذاتها هي سمو و حياة القصيدة.
 - كانت الصورة في القديم تميل إلى البساطة و الوضوح لأن كل شيء في البيئة العربية كان بسيطاً.
 - كانت الصورة في القديم تقريرية.
 - تعتبر الصورة ركنًا شعرياً ملازماً لكل شعر أصيل، ليس فقط على صعيد البناء أو الشكل بل أيضاً على صعيد الروح أو المادة الشعرية.
 - إن الصورة مرتبطة بتجربة الشاعر تجسد فكره أو عاطفته و ذات صلة قوية بالمشاعر التي تسيطر على القصيدة و تصبح جزءاً منها.
 - إن للصورة الشعرية قيمة في النص الأدبي فهي وسيلة معبرة مؤثرة موحية

- تفوق بكثير اللغة التعبيرية المباشرة، إنها تكشف في كثير من الأحوال عن طبيعة التجربة و يعني هذا أنها ليست إقحاما خارجيا على الشعور بل تظلّ معه و تتطابق بداخله، وهي بهذا تكون العلاقة بين الذات المبدعة و الموضوع.
- الصورة هي وسيلة الأديب لتكوين رؤيته و نقلها للآخرين و هي استدعاء للألفاظ والعبارات والحقيقة و الخيال و الموسيقى مع مزج ذلك بعاطفة الشاعر و وجدانه.
- إن الاهتمام بالصورة يظلّ قائما ما دام هناك شعراء ومن شأن الشعراء الإبداع ومن ثم يتناول إنتاجهم نقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه و الحكم عليه.
- لايد للصورة أن تكون حضارية أي معبرة عن زمنها و عن عصرها لأن الصورة إنما تعكس على نحو دقيق نمط العلاقات بين الفرد و المجتمع في كل عصر.

دوافع الدراسة:

مما دفعني و شجعني لهذه الدراسة الرغبة الشديدة و الجامعة في إعادة الصورة المشرقة للصورة الشعرية في القصيدة ، وتشجيع الدارسين على إعطاء هذا الأخيرة حقها من العناية و الدراسة اللازمة .

وفي الختام أقول إن هذا البحث لا يرقى إلى درجة الكمال، و عليه فإن أصبت فذلك توفيق من الله عز وجل، وان أخطأت فمن النقص الذي جبلت عليه النفس البشرية.