الفصل الثاني

الصورة الشعرية في الشعر العربي

2،1 تمهيد:

ننطرق في هذا الفصل إلى عرض بعض تعريفات الصورة الفنية، وأهميتها في العمل الشعري، ونسعى إلى ضبط مفهوم الصورة الفنية، ونستعرض مصادر الصورة الفنية، وأدوات بناء الصورة الفنية في الشعر العربي القديم، وتحديد منهج التصوير في الشعر العربي القديم. إن توسعنا في معالجة بعض القضايا المتصلة بالصورة الفنية، فذلك يعود إلى طبيعة الدراسة، فدراستنا تتناول الصورة الفنية، باعتبارها ميدانا شعريا تجلت فيه الصورة، وعليه فمن الضروري مناقشة مختلف القضايا المتعلقة بالصورة الفنية، وتتبعها بشيء من الدقة والتفصيل، على نحو واضح، يسير بالدراسة نحو تطوير منهج فاعل في دراسة الصورة الفنية في الشعر العربي القديم.

2،2 تعريف الصورة:

في اللغة: مأخوذة من الفعل: صوّر: (الصورة في الشكل، ويقال: تصورت الشيء: توهمت صورته، فتصورَ لي، والتصاوير: التماثيل. 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). (ابن منظور: د. ت) يدور المعنى

اللغوي للصورة حول الهيئة وصفاتها والشكل الذي تبدو عليه مادتها وهي أيضا لا تنفصل عن المادة لأنها من تركيبها وداخلة في تكوينها، فهيئة الإنسان وصورته لا تفارق جسمه، وسلوكه إنما هو مرتبط بمادة جسمه.

"ومن أسماء الله تعالى المصور، وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها. (وقال ابن سيدة) الصورة: الشكل ". (ابن منظور: د. ت) فكل الموجودات إذن ذات صور وأشكال وهيئات، منها ما هو حسن كما قال الله تعالى: " وصوركم فأحسن صوركم "، ومنها ما هو غير حسن وهو ما تنفر منه الطباع الصحيحة والفطر السليمة.

ولا شك في أن الصورة كأداة تعبير جمالية أصيلة في الشعر – قديمه وحديثه –شأنها في ذلك شأن الظواهر الفنية، أو الأدوات التعبيرية الأخرى، وكونها ظاهرة هذا يعني أنها مرت بمراحل متعددة، ولابد أنها تتطور، وهي في تطورها تحمل معها جذورها وبذور أصالتها، في الوقت نفسه تكتسي أبعادا جديدة تتناسب مع ظروف المجتمع، ومع سماته الفكرية المرتبطة بهذه الظروف.

قد يعن للبعض تساؤل: ما الذي نستفيده من البحث عن جذور لمصطلح الصورة في النقد العربي القديم؟ فإذا كان الشائع عند بعض الباحثين أن النقد العربي القديم لم يسهم في الصورة الشعرية إلا بالقليل غير المفيد، وأن الصورة ومناهج دراستها قد تعرفنا عليهما من اطلاعنا على جهود الغرب، وليس للعرب ونقدهم في ذلك فضل. (نصرت عبد الرحمن: 2012) ومع إيماننا التام بأن النقاد المحدثين قطعوا شوطا كبيرا في تعريف الصورة وتحديد مدلولاتها، ومعالجة قضاياها، فإننا لا يمكن أن نغفل جهود القدماء؛ لأننا عندها نكون كالطائر الذي يرغب في أن يطير بجناح واحد، ولن يتحقق له ذلك. (إبراهيم محمد: 2009).

والتصوير ليس أمرا جديدا، أو مبتكرا في الشعر " وليست الصورة شيئا جديدا، فإن الشعر قائم على الصورة – منذ وجد حتى اليوم – ولكن استخدام الصورة يختلف من شاعر إلى آخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استخدامه للصورة ". (إحسان عباس: 1955).

ونحن إذا ذهبنا لنستقصي ما جاء في كتب النقد القديم عن الصورة، فإن المقام سيطول، لكننا سنكتفي بعرض آراء بعض النقاد القدامى الذين لهم جهود بارزة في هذا الشأن، وسوف نلاحظ أن الجذور العربية لدراسة الصورة متوافرة وليست مفقودة، وإن اختلفت درجة الاهتمام –عند هؤلاء النقاد– بين إشارات ولمحات بسيطة وعابرة حينا، وبين إدراك ووعي عميق لطبيعة الصورة وأثرها في النص الأدبي مع اهتمام بالنواحي الفنية، والجمالية فيها حينا آخر.

إن مفهوم الصورة، ودلالتها قد تغير لدى النقاد في المراحل التاريخية المختلفة التي تعرض لها النقد في سياق النشأة والتطور، ويمكن عدّ الخليل بن أحمد الفراهيدي "ت 179هـ" من أوائل النقاد، الذين أشاروا إلى مصطلح الصورة، وذلك في حديثه عن حرية الشاعر في اختيار ألفاظه، ومعانيه فيقول: " الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتقعيده، ومد المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد ويبعدون القريب. . ويصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل. . . ". (القرطاجني: 1986) فالصورة عنده شكل فني تعدّ مقوما من مقومات الشعر فضلا عن تحليله أبعاد هذه الصورة.

والقدماء من النقاد العرب قدموا جهدهم في تحديد ملامح الصورة وإن اختلف اللفظ المعبر عنها أحيانا، فالجاحظ " (ت 255هـ) حدد عناصر الصورة فضلا عن تحديد مفهوم التصوير، أمّا عناصر الصورة

عنده فهي: " تخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة السبك، وتلاحم أجزاء القصيدة، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير". (الجاحظ: 1940) تحدث الجاحظ عن التصوير، وقد توصل إلى جانب التجسيم وأثره في إغناء الفكر بصور حسية قابلة للحركة والنمو وتعطي الشعر قيمة فنية وجمالية لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها، فحينما يكون الشعر جنسا من التصوير يعني هذا " قدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي، وهي فكرة تعد المدخل الأول، أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى " (جابر عصفور: 1974)، ليفتح الجاحظ الباب على مصراعيه للاحقين من بعده، فتطّورت على يد قدامة بن جعفر (ت337هـ)، إذ عرفهما بالشكل الفني الجديد الذي يصاغ من مادة الشعر؛ أي من المعاني، وأصبح مقياس الجودة عند الشاعر (وفق جودة الصورة. . . أو رداءتها)، وبذلك تصبح المعاني مادة الصورة الشعرية التي هي الشعر، أي: أنّ الشعر والصورة مظهر من مظاهر (المعاني) أو (اللغة الشعرية). (مريم المجمعي: 2009) فالصورة – طبقا لتحديد قدامة – " الوسيلة أو السبيل لتشكيل المادة وصوغها، شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات، - أيضا – نقل حرفي للمادة الموضوعة المعنى يحسنها ويظهرها حلية تؤكد براعة الصانع ". (بشرى صالح: 1994)

ويبدو أنّ عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) لم يخرج بعيدا عن الجاحظ في مفهوم الصورة والتصوير إذ قال: " ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منها الخاتم " (عبد القاهر الجرجاني: 1992) فهو يرى أنّ: "التصوير والصياغة " سبيل الكلام الفني، وأنّ المعنى مادة "الصورة والصوغ " الشعريين من الناحية الفنية، فالصورة عنده روح تلك العلاقة التركيبية – الدلالية في قدرة الشاعر على تصوير المعنى وصوغه، فالخاتم والسوار شكل جديد – تختلف مستوياته الجمالية باختلاف مهارات مبدعه – من مادة الذهب والفضة، أي: إنّ الشكل

الجديد هو" صورة " جديدة لمادة معروفة تؤلف الجانب العام من المهارات الفنية، أمّا في الجانب الخاص من تلك المهارة حين تصير من خلال الصوغ مظهرا فنيا قائما بذاته يتباين الشعراء فيه جودة أو رداءة، فالمعنى روح الصورة ومادتها، والصورة الشكل الفني ودلالته الإبداعية والجمالية. ويكاد يكون الجرجاني هو الناقد الوحيد في القديم الذي تناول قضية الصورة الفنية بهذا العمق والشمول. وقد سار الزمخشري (ت538هـ) علي طريقة الجرجاني، واستخدم مصطلحات التصوير، والتمثيل، والتخييل، وهي تعني عنده إبراز المعاني الذهنية بصورة حسية. وتابع ابن الأثير (ت637هـ) النقاد الذين سبقوه في التركيز على الجانب البصري في الصورة، وعدّ أجود أنواع التشبيه ما يعبر فيه عن المعاني الذهنية بالصور المرئية المشاهدة. (ابن الأثير: د. ت) أما حازم القرطاجني (ت 684هـ) فهو يرى " أن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدركه منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصور الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم ". (القرطاجني: 1986).

ولكن مفهوم الصورة في النقد والبلاغة أخذ يضيق ويتحجر على يد البلاغيين المتأخرين أمثال السكاكي والقزويني وشراح التلخيص، فأطلقوا مصطلح الصورة على بعض التشبيهات والاستعارات المركبة، فالخطيب القزويني يعرّف المجاز المركب بقوله: " تشبيه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين أو أمور أخرى. . . " (القزويني: 2003). إن دراسة الصورة الشعرية تبدأ من التركيب الأسلوبي لتصل إلى التصور الفلسفي والأبنية ذات الأنماط العليا، وتحاول اكتشاف النماذج الكامنة تحت جميع الصور الشعرية. وهي تعني تصوير الواقع ونسخه، وإنما تهدف إلى إعادة تشكيله واكتشاف الروابط الخفية وراء الظواهر الحسية، فيتم بها الانتقال من التعددية الوجودية إلى الوحدة، ومن التباعد بين الأشياء المتباينة إلى توحدها في شعور موحد. وتعرّف

الصورة بأنها "رسم قوامه الكلمات، فالوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن يخلق صورة" (سيسل دي لويس: 1982) والصورة بمعناها الأسلوبي "تجيد لعلاقة لغوية بين شيئين" (فرانسوا مورو: 1995) وهي "عنصر محسوس يستقيه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدمه بغية توضيح قصده، أو الوصول إلى شعور القارئ بوساطة الخيال" (فرانسوا مورو: 1995) وهي "إبداع ذهني مصدره الشعور واللاشعور في آن واحد، أساسه إيجاد علاقات بين الأشياء تنتقل بواسطة استعارة أو وصف أو تشبيه، وكلمات متوفرة على طاقات تعبيرية مكثفة مشحونة بعاطفة إنسانية، تثير في الملتقى انفعالات وجدان تساعد على الكشف ومعرفة غير المعروف وولوج العالم الداخلي والنفسي للشاعر، وتصور ما يريد الإفصاح عنه". (محمد بوحجام: د. ت) فالصورة منهج فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء. (ناصف: د. ت). وهي "وحدة تركيبية معقدة تتبارى فيها شتى المكونات: الواقع والخيال واللغة والفكر، والإحساس والإيقاع الداخل والخارج، والأنا والعالم. . . . إلخ " (اليافي نعيم: 1992) وهي "نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع الهيئتين الحسية والشعرية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها موهبة الإبداع وتجربته، وفق تعادلية فنية بين طرفين، هما المجاز والحقيقة، فتكون العملية الصوفنية بالمستوى الدلالي؛ سعيًا إلى تقديم نسخة جزئية أو كلية بسيطة أو مركبة أيقونية أو مجازية للواقع الحيّ الدال أو الذهني المدلول بأسلوب فائق". (عبد الإله الصائغ: 1999) وهي "في جوهرها زخرف أسلوبي يقوم على التشابه بين مدلول أو دال، صفاتهما الجوهرية متطابقة أو متشابهة". (جوزيف ميشال: 1984).

من خلال هذه التعريفات السابقة نلاحظ أنّ التصوير، والصورة، والصوغ هي العناصر الفنية للتعبير اللغوي الذي تمثله اللغة الشعرية في القصيدة، فالصورة إذن في التراث النقدي تعني "قدرة الشاعر على استعمال اللغة استعمالًا فنيا يدل على مهارته الإبداعية، ومن ثم يجد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير في

المتلقي، فالصورة هي الوعاء الفني للغة الشعرية شكلا ومضمونا" (عماد غزوان: د. ت) وهي "التشكيل النهائي لكل شيء، بالفعل واكتساب المادة من حيث كونها قوة صرفه لوجودها النهائي " (الدليمي: 1990) أو هي: "تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن" (رينيه ويلك: 1972) أو هي "إبداع ذهني صرف: وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة. . إن الصورة لا تروعنا؛ لأنها وحشية أو خيالية بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة، ولا يمكن إحداث صور بالمقارنة التي غالبا ما تكون قاصرة بين حقيقتين واقعتين لم يدرك ما بينها من علاقات سوى العقل". (عز الدين إسماعيل: د. ت).

الصورة إذن "تحليل نقدي تطبيقي للتكافؤ والتعادل القائم بين اللغة الشعرية وتجربة الشاعر، أو بين التجربة الشعرية بوصفها تعبيرا صوريا، والشاعرية بوصفها مهارة ذاتية خلاقة في تحقيق التعادل بين الشعرية الموفقة بين الحقيقة والمجاز بمعناها البلاغي والبياني من جهة، وفي استثمار اللغة الشعرية في القصيدة بوصفها قاعدة حسية أو ذهنية للصورة من جهة أخرى" (أحمد الشايب: 1973)، إن كلمة الصورة تستعمل عادة عند مصطفى ناصف "للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات". (ناصف: د. ت).

الصورة الشعرية عند حميد الحجري في كتابه "الصورة في شعر سيف الرحبي". "تركيب لغوي يجمع بين شيئين متباعدين، في إطار من المشابهة المادية أو المعنوية في الغالب، جمعا يحقق غاية فنية، على نحو تقترنان فيه بقران نحوي يؤمن حضورهما معا، أو على نحو آخر يستبدل فيه أحدهما بالآخر". (الحجري: 2007).

فالصورة هي لغة الحواس والشعور ولغة الفكر فهي بذلك ذات قيمة تعبيرية لأنها تصور الأفكار المجردة، والحالات النفسية، والمشاعر الإنسانية. أو بمعنى آخر أكثر دقة وتحديدا فإنها تمنح الأسلوب شكلا محسوسا في الشعر خاصة، إذ ترتدي الفكرة صورة تحدّد شكلها ولونها وبروزها في النص. (البستاني: 1986)، ومن هنا تغدو الصورة الفنية مرتبطة بالشعر بشكل وثيق، ومصطلحا نقديا مستعملا في الدراسات الأدبية. ويصح القول إذن بأن الصورة في رأى القدماء صورة جزئية، مرتبطة بالبيت أو الجملة, ومحصورة في الأنواع البلاغية المعروفة، كما أنها تعرض للشرح والتوضيح أو التزيين أو التقبيح أو المبالغة أو الإقناع. (جابر عصفور: 1974). بينما هي في المفهوم الحديث صورة كلية نامية، تشمل القصيدة كلها، لا تنفصل عن فكرتها بقصد التزيين وإنما هي نامية بنموها في العمل الأدبي، حتى يغدو العمل الأدبي، والتجربة المعاشة، والرؤية المقصودة، ولا يمكن الفصل بين أجزاء العمل الأدبي؛ لأن العمل الأدبي في النهاية هو الصورة، والصورة – بهذا المفهوم – هي العمل الأدبي. وهذا المفهوم الجديد للصورة سيكون أساس هذه الدراسة التطبيقية في شعر أوس ابن حجر.

2،3 أهمية الصورة:

لكل فن من الفنون الجميلة وسيلة يبلغ من خلالها غايته، وهي التأثير في المتلقين. والشعر من هذه الفنون الجميلة، وهو كغيره من هذه الفنون له غاية جمالية: هي التأثير في المتلقين، وهو يصل لهذه الغاية عن طريق اللغة. فالشاعر يستخدم مفردات اللغة بطريقة خاصة بحيث تختلف عن الاستخدام العادي لها ويجعلها أكثر تأثيرًا، "فالشعر فن ينتهي إلى غايته الجمالية عن طريق اللغة، إنه عالم حي، منفتح، متعدد الألوان،

مفاجئ وسحري، يصلنا بحقيقة حياتية أو جمالية بواسطة لغة الاستعارة، ويولد فينا نتيجة هذا الاتصال نشوة غير عادية". (ساسين عساف: 1985).

وتستمد الصورة الشعرية أهميتها مما تتمثله من قيم إبداعية، وذوقية، وتعبير متوحد مع التجربة ومجسد لها، وهذا يعني أن الشعر في جوهر بنائه ليس مجرد محاولة لتشكيل صورة لفظية مجردة لا تتغلغل فيها عاطفة صاحبها، فهي في جانب كبير منها سعي لإحداث حالة من الاستجابة المشروطة بفنية البناء الشعري.

وإذا استعرضنا طائفة من أقوال النقاد في بيان أهمية الصورة، فإننا نجدهم يقولون: "إن الشعر لا يكون شعرًا إلا بالصورة" (محمد غنيمي هلال: 1962)، فالصورة هي البنية المركزية للشعر (رينيه ويلك: 1981) ووسيلته، (الرباعي: 1999) وروحه، وجوهره الثابت وجسده. (عصفور: 1974) إنها "جوهر العالم وقطب وحي الوجود" (الرباعي: 1999). "وسر عظمة الشعر وحياته، وأحد العناصر الأساسية العامة بالنسبة إلى نظرية الأدب". (رينيه ويلك: 1981) وبذلك ترتبط الصورة بالشعر بشكل وثيق، فتغدو الصورة من أهم عناصر الشعر المكونة له؛ لأنّ الأسلوب يتغير، وكذلك الموضوع والوزن، بينما الصورة هي المكون الثابت الباقي.

يقول (سي. دي لويس): " الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير، كما يتغير نمط الوزن حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن المجاز باقٍ كمبدأ للحياة في القصيدة، وكميس رئيس لمجد الشاعر" (دي لويس: 1982)، إن في الصورة "أكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية، أو على كشف المعاني العميقة التي توفر إليها القصيدة". (إحسان عباس: 1955) وكذلك يعتبرها البعض أساس القصيدة، وسبب سموها، "إن الصور بحد ذاتها هي سمو وحياة القصيدة". (دي لويس: 1982).

ويقول ناقد آخر: "اللغة الشعرية عمادها الصورة، والإيقاع، فالصورة الشعرية هي القوة البنائية بامتياز، فهي تعيد بناء العالم عن طريق محاكاته- الصورة النقدية- وإما عن طريق تهديمه وتكسير هندسته- الصورة الرؤيوية-". (ساسين عساف: 1985).

من هنا لم تعد الصورة الفنية أداة تزيين أو جزءًا يمكن الاستغناء عنه في العمل الإبداعي كما كان ينظر إليه سابقا، بل تحولت إلى "أداة تطور المعاني وتكشف الموضوع وتبلور الحالات والمواقف، وهذا النوع من الصورة الشعرية هو الأكثر اكتمالًا وأهمية، وبه تتحول الصورة إلى نسيج شعري لا تقوم القصيدة بدونه. . . وعدت الموضوع الكلي والأثر الذي يريده الشاعر أن يوصله لقارئه". (محسن أطميش: 1982) ويبين اليافي أهمية الصورة فيقول: "والصورة – من جهة أخرى – تكون أفضل أداة للتعبير، أو أداة التعبير الوحيدة عن الشخصية وواسطة تفكيرها ورؤاها". (اليافي: 1994) ثم نجده يقول "إن لغة الفن انفعالية، والانفعالية لا يتوسل إليها بالكلمة وحدها، وإنما يتوسل إليها بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار نطلق عليها اسم "الصورة"، فالصورة إذن هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة متكاملة.

تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل نفسه". (اليافي: 1994) الصورة – إذن – هي "المكون الرئيسي لشعرية القصيدة، ولكن الشاعر لا يكتفي بتوسيع الأبعاد الدلالية للصورة وتعميقها، وخلق امتداد لها في ما يتولد من صور وظلال للصورة، بل يستعمل توزيع الأسطر على بياض الصفحة في تقنية إضافية تعمق دلالة القصيدة ككيان نابض يراه بالعين مثلما يدركه بالفكر". (فخرى صالح: 1997).

إذن فالصورة تستهدف إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار، أو معنى من المعاني نتوسل لذلك بالشرح والتوضيح أو المبالغة، وكيف تصبح – أسلوبا جامدا – من أساليب الإثبات، ونوعًا من أنواع الاستدلال

المنطقي. ثم هناك للصورة غاية يقصد بها تحقيق نوع من المتعة التشكيلية في النص الشعري. فإن لدراسة الصورة – في تقدير معظم دارسي الصورة ونقدها – شأنًا في الكشف عن أعماق نفس المبدع وإبراز ما يقبع في قرارها من رواسب لا شعورية تطبع إبداعيته وفنه بطابع خاص متفرد لا يحس به سوى مبدع النص. إن دراسة الصورة الشعرية — بوصفها نشاطا لغويا ذهنيا متميزا– تمدنا بإمكانات كبيرة تثري خبرتنا بالنص وتعمق تعاملنا معه. لأن الصورة انعكاس لنفسية الشاعر وما يحمل بداخله.

2،4 وظائف الصورة:

إن الحديث عن وظيفة الصورة في الشعر طويل ومتشعب، ولكننا نستطيع أن نحصر أهم هذه الوظائف ونتحدث عنها بشيء من الاختصار. إن الصورة الشعرية تنقل إلينا تجربة الشاعر أولًا، فالشاعر شأنه في ذلك شأن أي فنان يعيش تجربة تولد في نفسه أفكارًا وانفعالات تحتاج إلى وسيلة تتجسد فيها هذه الوسيلة التي تحمل هذا العبء وهي الصورة. فالصورة هي "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة، في معناها الجزئي والكلي". (محمد غنيمي هلال: 2005). فأفكار الشاعر، وعواطفه تبقى جامدة لا قيمة لها ما لم تتبلور في صورة، "فالصورة الوسيلة الفنية الوحيدة التي تتجسد بها أفكار الفنان وعواطفه". (اليافي: 1994)

وهذا لا يعني أن الإنسان لا يمكنه التعبير عن تجربته بغير الصورة، فهناك وسائل أخرى غيرها، لكن كلامه حينئذ لن يكون فنا ولا أدبًا، فهذا هو الفارق الجوهري بين التعبير العادي والتعبير الفني، فالكلام لا يكون فنا إلا إذا اتخذ الصورة وسيلة للتعبير عن التجربة، والشاعر بواسطة الصورة "يشكل أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره". والشاعر يتخذ من الصورة وسيلة لنقل تجربته، وإنما يفعل ذلك لأن " إحساسه بالكون وروحه يغاير إحساس الشخص

العادي، هذا من جهة، ولأن الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التعبير عما يشاهده في حياته النفسية الداخلية من مشاعر، من جهة ثانية ". (شوقي ضيف: د. ت)

إن وظيفة الصورة لا تكتفي بمجرد التنفيس عن الشاعر، بل تحاول عامدة أن تنقل الانفعال إلى الآخرين وتثير فيهم ما أثارته تجربة الشاعر فيه من عاطفة، فمن وظائف الصورة إيصال التجربة التي عاشها الشاعر أو الفنان إلى الآخرين. " فالصورة وسيلة الشاعر في محاولته إخراج ما بقلبه وعقله أولا، وإيصاله إلى غيره ثانيا". (الرباعي: 1998)، فالصورة هي التي ينقل بها الأديب أو الشاعر ما يختلج في ذهنه من أفكار، وما يدور في نفسه من عواطف، ليوصلها إلى قرائه أو سامعيه.

إن مهمة الشعراء –إذن– أن يثيروا بألفاظهم المختارة وصورهم الجيدة كل ما يمكنهم أن يثيروه في أنفس القراء من مشاعر وذكريات، ولكن، لماذا يعمد الشعراء إلى الصورة للتأثير في نفس السامع؟ ألا توجد هناك وسيلة أخرى؟. يجيب حنفي محمد شرف عن هذا السؤال بقوله: " إن النفس الإنسانية مولعة بكل ما هو جميل، لذلك تضيق النفس بالصورة التقريرية الفجة الساذجة، أما المجاز فهو يكسو الصور الأدبية جمالا وروعة تجذب إليه النفوس". (حنفي محمد شرف: 1970) ومن وظائف الصورة أن الصورة تمكن المعنى في النفس، لا عن طريق الوضوح ولكن عن طريق التأثير الذي تحدثه في النفس. ويذكر جابر عصفور وظائف الصورة في كتابه "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي "، ويلخصها في: –

1. إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار أو معنى من المعاني، كما أنها وسيلة للشرح والتوضيح، وهو ما كان يسمى قديما " الإبانة ".
2. المبالغة في المعنى، والتأكيد على بعض عناصره المهمة.
3. التحسين والتقبيح وهو يعني في البلاغة ترغيب المتلقي في أمر من الأمور أو تنفيره منه.

4. تحقيق نوع من المتعة الشكلية في ذاتها، وليست وسيلة لأي شيء آخر". (عصفور: 1974)

ويري علي صبح في كتابه (الصورة الأدبية) (علي صبح: 1996) أن وظيفة الصورة الفنية تتلخص في: -

- توصيل الفكر التجريدي ومعانيه الذهنية إلى الآخرين خبرا وإعلاما.
- الصورة أقدر الوسائل على نقل الأفكار العميقة والمشاعر الكثيفة في أوفر وقت وأوجز عبارة.
- الصورة تعمق المحسوسات وتبعث الحياة في الجمادات.
- الصورة تدفع إلى الإثارة والشعور باللذة فتحقق السعادة التي ينشدها الإنسان.

إن الصورة بمختلف أنواعها قادرة على إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ، واستمدت استعمالات لغوية مبتكرة، تقود حتما إلى خلق صورة جديد ليس على مستوى الدلالات الوظيفية أو المعنوية المعروفة فحسب وإنما على مستوى الدلالات النفسية أيضا وفي هذا الصدد يذهب ناقد معاصر إلى "أن للصورة مستويين هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي". (كمال أبو ديب: 1984).

2،5 مصادر الصورة الفنية في الشعر العربي:

مهما يكن للشاعر من تفرد في إبداعه، فإنه لا يمكن إلا أن يكون ابن زمانه وبيئته، يغترف منها أفكاره ومعانيه، ينحت لافتة، ويتصيد صورة، فهو لا يستطيع أن يتخلص من مخزونه المعنوي الذي هو في النهاية حصيلة تجاربه في الحياة. ولذلك لا يمكن أن تنشأ الصورة من العدم؛ لأن صور الشعراء منتزعة من البيئية التي تأثروا بها، ومحيطهم الذي عايشوه في كل زمان ومكان. لذلك قال ابن طباطبا: "واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها،

وهم أهل وبر، صحونهم البوادي، وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها، من شتاء، وربيع، وخريف، وصيف، ومن ماء، وهواء، ونار، وجبل ونبات، وحيوان، وجماد، وناطق، وصامت، ومتحرك، وساكن، وكل متولد من وقت نشوئه وفي حال نموه إلى حال انتهائه" (ابن طباطبا: د. ت)، ولئن كنا نتحمس لأهمية البيئة الطبيعية في إنتاج الصورة، فإننا نرى أن البيئة الاجتماعية والنفسية لا تقل شأنا عنها في رسم ملامح الصورة عند الشاعر الجاهلي.

ومن خلال المعطيات التي تحيط بالشاعر، يؤلف بين الخيوط الآتية إليه من القديم والجديد، ومن السماء والأرض ومن المقروء والمشاهد. فيشكل الشاعر منها معناه الشعري بفعل الذات الشاعرة ينبثق من بين العناصر المتزامنة أو العلاقات داخل العمل الشعري الواحد. ومن هذه المعطيات جميعا يصوغ الشاعر لوحته الفنية المزخرفة بآهاتها ومعاناتها، محمل الكلمات، والألفاظ، والصور، كل ما يختلج في حنايا صدره.

فمنابع الصورة هي تلك المصادر التي تمتد في جوانبها، وهذه هي الروافد التي ينتهي إليها رسم الصورة وتشكيلها، ونظم ترابطها وتدفق الحركة فيها. ومنابع الصورة من البيئة المحيطة بالشاعر.

إن الطبيعة هي مصدر الصورة، بكل ما تنطوي عليه من أشياء وجزئيات وظواهر هي المصدر الأساسي لإمداد الشاعر بمكونات الصورة. فالطبيعة هي ذلك الكتاب المفتوح، الذي لا يفتأ الإنسان يرجع البصر فيه، ويعمل الفكر فيه، ما تعاقب الليل والنهار، وإلى أن ينقضي العمر، يظل الإنسان يتأمل صور ذلك الكتاب الجميل ولما يفرغ منه، يظل تلميذا صغيرا في مدرسة الطبيعة الكبيرة، بأرضها، وسمائها وجمادها، وحيوانها، وجبالها، وأنهارها، وليلها، ونهارها، ولكنه لا ينقلها إلينا في تكوينها وعلاقاتها الموضوعية، فيدخل في جدل مع الطبيعة، فيرى منها أو تريه من نفسها جانبا، ففي أي صورة جيدة من الشعر نجد قطعة من الطبيعة.

" إن الصورة الشعرية في وصفها الأسمى ليست تعبيرا منتقيً قصد به أن يدل على فكرة مجردة حدد الشاعر معالمها سلفا ثم راح يتأمل تفاصيل الطبيعة من حوله ليختار أكثرها مناسبة لتصوير فكرته، ولكنها انبثاق تلقائي حر يعرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد في حالة من الانسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها بعيد الأغوار. . . . " (محمد حسن عبد الله: 1998).

فالصورة ليست أداة لتجسيد شعور أو فكر سابق عليه، بل هي الشعور والفكر ذاته، فهي نوع من الكشف، أو الاكتشاف القائم على قوة التركيز، ونفاذ البصيرة التي تدرك ما لم يسبق لنا أن أدركناه، أو نادرا ما ندركه، ومن هنا يكون التأثير المطلوب تحقيقه، والذي تصفها الصورة وهنا تكون حالة الارتياح، والتوازن الذي تدركه بعد قراءة النص.

"والطبيعة ملاذ الشعراء قديما وحديثا، يهرعون إليها، ويبثونها أحلامهم وآمالهم، وآلامهم، وأحزانهم، وموقفهم منها تتعدد اتجاهاته، منهم من يقنع بالوصف الخارجي، ومنهم من أشركها في أحاسيسه، ومنهم من اندمج معها اندماجا كليا يشبه نوعا من الفناء الوجداني". (العقاد: د. ت)

فالطبيعة بكل ما تحمل من مقومات حسية، ومعنوية تقدم للشاعر صفحة مرئية، من خلال احتكاكه بها يكشف عن روح فنان قادر على توصيف ما يدور في نفسه، وتوظيفه في التعبير عن تجربته وإحساسه بجمالها.

نظر الشاعر إلى ما حوله من مظاهر الطبيعة فانبهر بها، واشتغل بجمالها وتأملها، وخافها أحيانا، وعبدها في أحيان أخرى. فوقف الشاعر في كل هذا العالم الصامت الناطق الماثل أمامه متأملا متفكرا، متغنيا بجماله تارة، محاورا له ومخاطبا ومشاركا تارة أخرى، فقد كان لديه " اعتقاد بأن كل ما في الكون ذو حياة، فالشجر يغني، والشمس تبتسم، والسماء تبكي. . . " (نصرت عبد الرحمن: 2012). فالشاعر اتخذ من

الطبيعة ملاذا يلجأ إليه في الشدة والرخاء فيبث ما به من هموم وأحزان، مخاطبا مظاهر الطبيعة. فالشاعر إذن تغني بهذه الطبيعة، واستجاب معها واستخدمها كأداة فنية تشكل له مثالا للجمال والجلال، يستمد منها رموزه، وتشبيهاته واستعاراته. . . " (يوسف حسني: د. ت).

فالطبيعة تظل " صامتة حتى تتحدث بلسان الغناء ووجدانه، أو بقلمه وألوانه، فتتجلى عندئذ ألوانها وظلالها، ونورها وظلامها، وتتفتح روائحها، وتطير وينبت لها قلب كقلب الإنسان يحس ويشعر، ويندفع ويتراخى، ويكتسب همومها حياة وعنفوانا ". (صلاح عبد الصبور: 1973)، فمن الواضح أن علاقة الشاعر الجاهلي بالعالم من حوله علاقة تبادل شعوري تتحول بها مكنوناته الداخلية إلى وقائع خارجية وموجودات موضوعية، يصوّرها عبر شبكة من العلاقات أو الألوان الفنية، على وسائل التجسيد والتشخيص البلاغية، تلك العلاقات الشكلية التي تربط بين عناصر الصورة بعضها ببعض لتجسد شعور الشاعر وتكشف رؤيته الشاعرية.

إن النص الشعري هو ثمرة الشاعر المبدع الذى تأثر بما حوله من مظاهر البيئة المحيطة به، والتي عاش فيها الأديب أو الشاعر، حاملا كل ما تختزنه الذاكرة عن موجود حسي مما حوله أو يحيط به. إن قيمة الصورة لا تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين الأشياء وإيجاد الصلات المنطقية بينها؛ وإنما قدرتها على الكشف عن العالم للشاعر، والمزج بين عاطفته والطبيعة. يقول بودلير: " الفنان الحق والشاعر الحق هو الذي لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر ".

لقد خرجت صور أغلب الشعراء –لتفاعلهم وتأثرهم بالبيئية المحيطة بهم– لتعطينا ما لم نك لنصل إليه، لولا حس الشاعر وتمكنه من التغلغل في أعماق الكون وفي أعماق النفس، وهنا تبرز فاعلية الصور عند الشاعر. فالشاعر هو نتاج البيئة التي يعيش فيها بلا جدال. وعليه يكون الأدب صورة لصاحبه وبيئته.

وليس من شك في أن خلود الصورة، يرجع إلى أهمية اللفظ الذي يعتبر الأساس في قدرة الشاعر على التوغل بحسه في قلب الطبيعة، وارتياد عالم الإنسان. فالصورة بنضارتها وتكثيفها وقوة الاستدعاء فيها تتولد بعد مواجهة حقيقة من الشاعر للعالم، وإقبال روحي عليه، واندماج كامل فيه، ولهذا قال (كريستوفر كلوسيس) عن الاتجاه الأدبي في عصر النهضة الأوروبية: "عندما تحدث شعراء النهضة ونقادها عن الشعر بأنه مرآة للطبيعة، فإنهم لم يعنوا الوصف الدقيق لظواهر غير مترابطة، ولكنهم عنوا التقديم الشكلي للأشياء في ضوء علاقاتهم الصادقة الدائمة بها". إن الصورة الشعرية في وضعها الأسمى، ليست تعبيرا منتقى قصد به أن يدل على فكرة مجردة، حدد الشاعر معالمها سلفا ثم راح يتأمل تفاصيل الطبيعة من حوله، ليختار أكثرها مناسبة لتصوير فكرته، ولكنها انبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد في حالة من الانسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها بعيد الأغوار، من ثم فإن الصورة ليست أداة لتجسيد شعور أو فكر سابق عليها، بل هي الشعور والفكر ذاته، لقد وجدا بها ولم يوجدا من خلالها.

فالشاعر الموهوب عندما يفكر فإنما يفكر بالصور، لكنه ليس جامع تلفيقات هدفها أن تقول ببساطة إن هذا الشيء يشبه كذا، أو يذكرك بكذا، وإنما مزج لما حوله من عناصر الطبيعة ومظاهرها، وذلك ليصل بنا إلى قوة التركيز ونفاذ البصيرة التي تدرك ما لم يسبق لنا أن أدركناه، أو نادرا ما ندركه، ومن هنا تكون الهزة المفاجئة التي تصنعها الصورة، وتكون حالة الارتياح والتوازن التي ندركها بعد قراءتها. وانتزع الشاعر العربي عناصر تكوين الصورة من عناصر الطبيعة الملموسة فكانت الطبيعة ميدانا يستمد منه التشبيهات حتى تقترب الصورة إلى ذهن المتلقي فالطبيعة بالنسبة للشاعر متنفسا جديدا يتوصل عن طريقه إلى بسط مواقفه الفكرية والشعورية من الوجود.

2،6 أدوات بناء الصورة في الشعر العربي:

2،6،1 التشبيه:

اهتم النقاد من الصورة بأشكالها البلاغية: التشبيه، والاستعارة، والكناية، المجاز وبحثوها على أنها وسائل وأدوات شعرية في الشعر الجاهلي، الذي وصل إليهم. ومن هنا اكتسب قيمتها عندهم ولقيت نصيبا وافرا من الاهتمام.

فالتشبيه وسيلة للصورة، والأداة الصورية المفضلة عند جميع النقاد تقريبا وذلك لأنهم من جهة رأوه اللون الذي جاء كثيرا في أشعار الجاهليين وكلامهم، حتى لو قال قائل: (هو أكثر كلامهم) (المبرد: 2000)، ولأنهم من جهة أخرى لمسوا فيه القدرة على توفير الومضة الجمالية السريعة التي أحبوها. وهو شكل من أشكال العلاقات الدلالية التي تربط بين عناصر الصورة عن طريق الحس والخيال. إذ يربط إحساس الشاعر بوساطة هذا اللون الغني بين الأشياء والأحوال مقارنة ومطابقة للتعبير عن المعنى الذي يجسد موقعه الشعوري والارتفاع بالصورة إلى مستوى الشاعرية.

إن التشبيه هو أوضح الوسائل البلاغية التي يرسم بها الصورة، وربما يعود ذلك إلى طبيعة العقل الإنساني البسيط في ذلك العصر، أو ما عبر عنه نصرت عبد الرحمن (الفكر الأيقوني) القائم أساسا على التشبيه الذي هو من سمات الفكر الجاهلي. ويشكل التشبيه مجالا واسعا تتجلى فيه الوحدة الشعورية من حيث تشابه العبارات أو عناصر التشبيه أو المعاني إلى حدّ بعيد، سواء أكان مشبّها أم مشبّها به في الصورة. وقد قسموا التشبيه إلى أربعة أضرب كما بيّن ذلك المبرد حيث قال: " والعرب تشبه على أربعة أضرب: فتشبيه مفرط، وتشبيه مصيب، وتشبيه مقارب، وتشبيه بعيد، يحتاج إلى التفسير لا يقوم بنفسه " (المبرد: 2000)، ولكنهم فضلوا من هذه الأضرب التشبيه المصيب، فأحسن الشعر كما ورد عند صاحب الكامل "

المبرد" ذاته " ما قارب فيه القائل إذا شبه وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة " (المبرد: 2000). وربط ابن أبي عون هذا النوع من التشبيه بالصنعة، فهو لا يقع إلا "لمن طال تأمله ولطف حسه وميز بين الأشياء بلطف فكره" (ابن أبي عون: 1950)، إنه صعب المنال لأن الشاعر يتعمد إصابة الحقيقة. وظلوا يطلبون في التشبيه الاقتراب من الحقيقة كثيرا، وهذا مطلب طبيعي مادام التشبيه عندهم مرتبطا بالمطالب اللغوية المعجمية البحتة. إن التشبيه مطلب فني؛ لإخراج الأغمض إلى الأوضح كما نجده عند الرماني. وتدور قريبا من هذه الوظيفة الأوجه الأربعة التي جعلها العسكري وظائف أساسية له. وهي: –

فأول هذه الأوجه: " إخراج مالا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه ".

ثانيها: " إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة ".

ثالثها: " إخراج ما لا يعرب بالبديهة إلى ما يعرب بها ".

رابعها: " إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة ". (العسكري: 1981).

واهتم اللغويون بالتشبيه كثيرا؛ لأنه يخدم أغراضهم اللغوية، ولكنهم في الوقت نفسه تحسسوا جماله فاندهشوا له وأعجبوا بطرافته. وهنا يجيء قول المبرد الذي افتتحه بقوله: " وهذا باب طريف نصل به إلى هذا الباب الجامع الذي ذكرناه وهو ما للعرب من التشبيه المصيب وللمحدثين بعدهم " (المبرد: 2000) وقد عده النقاد المتأخرون ركنا أساسيا من أركان الشعر المهمة، وذلك حين جعلوا الشعر على ثلاثة أركان: " مثل سائر، واستعارة غريبة، وتشبيه واقع نادر". (ابن أبي عون: 1950)، وأعلى قدامة بن جعفر من قيمة التشبيه كثيرا حيث قرنه بأغراض الشعر الأساسية، فذكر قائلا: " جماع الوصف أن يكون المعنى مواجها للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب، ولما كانت أقسام المعاني على هذه الصفة؛ رأيت أن أذكر منه صدرا، وأن أجعل ذلك في الأعلام من أغراض الشعر، وما هم له أكثر دوسا وعليه أشد دوما وهو: المديح،

والهجاء، والمراثي، والتشبيه، والوصف، والنسيب" (قدامة: د. ت)، فقد جعل التشبيه متقدما على الوصف والنسيب في المرتبة. ولقد قسموا التشبيه أقساما مختلفة أهمها تقسيمه إلى حسي ومعنوي: أما الحسي فقد التفتوا إلى الصور البصرية وغيرها من الصور الحسية الأخرى، كما تنبهوا إلى الصور اللونية والحركية (العسكري: 1981). ولكنهم لم يربطوا ذلك بالنفس أو التجربة الإنسانية. وأما في المعنوي فقد اهتموا بطبيعة الصورة وإدراكها، لكنهم ربطوا ذلك بالفعل المجرد، فيه تؤلف جزئياتها، وبه تدرك. (العسكري: 1981).

وقد ألم ابن طباطبا بالقسمين: الحسى، والمعنوي إلماما شاملا. ولكن دونما تنسيق حيث قال:

" والتشبيهات على ضروب فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة وبطئا وسرعة، ومنها تشبيهه به لونا، ومنها تشبيهه به صوتا، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض " (ابن طباطبا: د. ت). وهناك تقسيمات فنية أخرى روعي فيها طريقة التركيب وطبيعته، كالتشبيه البسيط، الذي لا يحتاج إلى تأول، والمعقد الذي لا يحصل إلا بضرب من التأول. (عبد القاهر الجرجاني: 1992) وكالتشبيه المتجانس الأجزاء الذي يحدث بين شيئين متفقين، والمختلف الذي يحدث بين مختلفين لمعنى يجمعهما كتشبيه البيان بالسحر. (العسكري: 1981) كالتشبيه القريب الصادق الذي تقول منه ككذا أو تخاله أو تراه كقول امرئ القيس:

نظرت إليها والنجوم كأنها ** مصابيح رهبان تشب لقفالِ

وهناك المغالى البعيد لم يخرج في رأيهم سلسا سهلا كقول زهير:

فزلَّ عنها وأوفى رأس مرقبة ** كمنصب العتر دمَّى رأسه النسك

وعليه فإننا نرتضي من هذه الأقسام جميعا، ما كان يقترب من الذوق في حب الجمال السهل القريب الذي لا يكلف النفس عناء ومشقة، كما أن مذهبنا العام في التشبيه يرتبط بنظرتنا الشكلية التي تنظر إلى جزئية من حيث التقارب أو التباعد الشكلي بينهما. فالتشبيه عمود الصورة في النظرية الشعرية القديمة كلها، لانسجام الفلسفة الجمالية عموما؛ لأنها فلسفة تقوم على حب الجمال السهل الواضح، والتشبيه قادر على إبراز الصورة وإيضاحها للمتلقي. وهو قادر على تحقيق تفرد الأجزاء وعدم انصهارها فيما عرف عند الأوروبيين" بالوحدة في التنويع ". فالتشبيه في مفهومه الجمالي، تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الشعوري أو الفني الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الإبداع. كما يرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه مقارنة لا تقف على تفضيل أحد الطرفين على الآخر، بل ترمي إلى الربط بينهما في حالة أو صيغة أو وضع يكشف جوهر الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشعورية أو الخبرة الجمالية التي امتلكت ذات الشاعر وسيطرت على أدواته.

ومن تشبيهات الشاعر الجاهلي زهير في الأطلال قوله (زهير: 1988):

ودار لها بالرقمتين كأنها ** مراجع وشم في نواشر معصم

وأما عن طبيعة التشبيه الذي شكل هذه الصور التشبيهية، فقد تعددت أنواعها، والشاعر الجاهلي عمد إلى استخدام أشكال مختلفة من التشبيه بذكر جميع أركانه تارة، والاكتفاء ببعضها تارة أخرى، بحسب ما تقتضيه الغاية والصورة؛ ذلك لأن " طبيعة الصورة، وحدود وظيفتها، يفرضان على الفنان مدى احتياجهما، (والمقصود: المشبه والمشبه به) إلى أحد العاملين المساعدين (المقصود: أداة التشبيه ووجه الشبه) أو هما معا، والأمر كله مرهون بوظيفة الصورة التشبيهية ودورها في البناء الفني كله" (منير سلطان: 1996).

فيقول الحطيئة في أحد أبياته الشعرية (الحطيئة: 2007):

تذكرتها فارفضَّ دمعي كأنّه ** نثير جُمانٍ بينهُنّ فريدُ

وعلى الشاكلة نفسها، يقول في موضع آخر (الحطيئة: 2007):

كأن دموعي سح واهية الكُلى ** سقاها فروّاها من العين مخلفُ

وعليه " فالتشبيه في حقيقته التأثيرية ما هو إلا لمح الصلة بين أمرين من حيث وقعهما النفسي، وبه يوضح الفنّان شعوره نحو شيء ما توضيحا وجدانيا، حتّى يحسّ السامع بما أحسَّ به المتكلم، فهو ليس دلالة مجردة، ولكنه دلالة فنية". (صلاح الدين: 1995) ويلعب الإقناع دورا مهما في نجاح الصور التشبيهية، ومن هنا، وجب على الشاعر أن يسعى لإقناع المتلقي بما اختار من تشبيهات، ولعل الشاعر الجاهلي امتلك من الخيال والحسّ ما جعله ينجح في إقناعنا بمعظم الصور التي ألفها.

ولقد كان الخيال مركز الجديد من الصور التشبيهية لدى الشاعر الجاهلي، من خلال " تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة على مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه". (عصفور: 1974) وفاعلية الخيال تتخطَّى هذا "، فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالما متميزا في جدَّته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة" (عصفور: 1974).

ومن ذلك قول الحطيئة (الحطيئة: 2007):

فقلت لها أمام دعي عتابي ** فإنَّ النفس مبدية نشاها

وليس لها من الحدثان بدٌّ ** إذا ما الدهرُ عن عُرض رماها

وقد خلَّيتني ونجيَّ همٍّ ** تشعَّب أعظمى حتى براها

كأني ساورتني ذات سمٍّ ** نقيعٍ لا تلائمُها رقاها

فبلاغة التشبيه تنشأ من كونها " ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه، أو صورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الخطورة بالبال، أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها" (الهاشمي: د. ت). إن الشاعر العربي، ومن خلال ما وصلنا من أشعار تعود إلى الحقبة الجاهلية، كان يجنح نحو الوضوح والبساطة وقرب المعاني، وهي كلها منابع تتناسب والحياة التي يتقلب فيها الإنسان الجاهلي بين قسوة الطبيعة من جهة، واحتوائها له وتوفير مصوغات العيش والتأمل من جهة أخرى. وانطلاقا من هذه الحياة وشدتها، وهذه الطبيعة وقسوتها، أخذ الشاعر الجاهلي يبني مختلف معانيه الشعرية، معتمدا أبسط أنماط التصوير الفني، وأقربها إلي النفس وذهن السامع آنذاك؛ فاحتل " التشبيه" في الشعر الجاهلي مركز الريادة متصدرا بذلك الأنماط البلاغية المتبقية. فقد استوحى الشاعر صوره الفنية من مختلف عوالم الطبيعة والكون وعالمه الإنساني، وعقد العديد من التشبيهات التي أصبحت عقيدة بلاغية لديه. فشبه الرجل الجواد الكريم بالبحر، والجميل بالشمس، والمرأة بالظباء، والخدود بالورد، والدموع باللؤلؤ، والأسنان بالبرد. . . إلخ من تشبيهات أصبحت مع مرور الزمن من الأمور الشائعة والمتداولة.

2،6،2 الاستعارة:

لقد عُرفت الاستعارة لأول مرة في البلاغة العربية من قبل الجاحظ (سلامة: 1950) الذي قال فيها: " هي تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه " (الجاحظ: 2001) وارتبطت الاستعارة عند القدماء

من العرب ارتباطا وثيقا بالتشبيه، وهذا ما دعا إليه عبد القاهر الجرجاني في قوله: " اعلم أن الاستعارة تعتمد التشبيه أبدا" (الجرجاني: 1982). وتنبني الاستعارة على التشبيه فهي نوع منه، وإن كانت في الظاهر تبدو مختلفة عنه في الترادف اللغوي وفي تنوع النطق بها، والحقيقة أنهما يتفقان في الطبيعة، ويختلفان في الكنه؛ فالاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه، أو هما معا، مع بقاء لازم المشبه مبالغة في المعنى، وزيادة إيضاح الغرض منه، وهما يلتقيان معا في إيجاز العبارة وكيفية التركيب في الصورة والاختراع في المعنى، والتوليد في الفكرة. والاستعارة أبلغ من التشبيه، وأفضل منه، وأوجز تركيبا، لأنها مبنية على تناسب في المعنى لحذف أحد الطرفين؛ لتأليف صورة جديدة تحمل السامع على الانبهار بها، وانشغاله بروعتها. والاستعارة جوهرة البلاغة، والسبب في كينونتها وسر كونها" ألمع الصور البيانية ولأنها ألمعها، فهي أكثرها ضرورة وكثافة ". (أيكو أمبرتو: 2005) وينبغي ألا تكون الاستعارة معقدة مستعصية على الفهم، مكدسة بعضها فوق بعض؛ فتصير ألغازا أو تعمية، تجمد دونها الأفهام، وتعجز عن كنهها العقول، كما ينبغي أن تكون واضحة كل الوضوح، وإلا فقدت أخص خصائصها: من لذة الإبهام وروعة الإيحاء.

لقد أصبحت الاستعارة أهم أنماط الصورة الفنية التي ينبني عليها الشعر العربي، ولعل تطور مفهوم نقادنا القدامى للشعر يفسر المكانة التي ارتقت إليها الاستعارة مع مرور الوقت. فبعد أن كان الشعر يرتكز على اللفظ والقافية والوزن والمعنى عند قدامة بن جعفر والذي هو: " قول موزون مقفى يدل على معنى" (قدامة: د. ت). سيصبح المجاز (التشبيه، والاستعارة) أساس الشعر وجوهره الفني عند نقاد القرن الرابع والخامس الهجريين، ثم تصبح المبالغة فيه ميزة الأسلوب الشعري عند من جاء بعدهم من النقاد، فابن خلدون يعتبر أن " أساليب الشعر تباح فيها اللوذعية وخلط الجد بالهزل، والإطناب في الأوصاف وضرب الأمثال وكثرة التشبيهات والاستعارات". (ابن خلدون: 1377) وركز النقاد على أهمية الاستعارة داخل النسيج

الشعري، فهي " أسلوب للإدراك ووسيلة لاكتشاف طراز خاص من الحقائق الأخلاقية، لا يمكن التعبير عنها إلا بطرائق تختلف اختلافا جذريا عن طرائق العلم أو النثر". (عصفور: 2009).

أما في الصورة الاستعارية، فإن المبدع يحاول إيهام المتلقي بالتوحد والتطابق بين الطرفين ويجتهد في أن يصل بالمركب الاستعاري إلى أقصى غاية ممكنة من التشابه تستطيع أن تصل بين طرفي الصورة الاستعارية؛ لأن " الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة" (الرماني: 1976) وهو التعريف الذي ذكره العسكري في الصناعتين، فهي " نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض" (العسكري: 1981) وأشار القاضي الجرجاني إلى عملية النقل في الاستعارة، وقيمتها الفنية فهي: " ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في ملكان غيرها، ملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر" (الجرجاني: 1966) وهذا النقل والإبدال في الاستعارة بين مجالين دلاليين مختلفين إنما يهدف إلى" دخول المشبه في جنس المشبه به " (السكاكي: 1987) وهو ما يعني المبالغة في التشبيه مع الإشارة إلى قيمة جديدة للاستعارة تتمثل في إنتاجها لمعنى ما يريد المبدع الواعي بعملية النقل والإبدال، وهذا ما أشار إليه الفكر النقدي الجديد الذي نظر إلى الاستعارة " بوصفها مثالا رفيعا للكشف عن القدرة البشرية على صنع المعنى" (جيرار ستين: د. ت) والمراد أن" المعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه" (عصفور: 1974) لأن الاستعارة " صورة شكلية تحل فيها مفردة محل مفردة أخرى بمقتضى علاقة التشابه القائمة بينهما " (خوسيا: 1992) وقيام هذه العلاقة على التشابه بين الطرفين ينقل تعريف الاستعارة بأنه تشبيه حذف أحد طرفيه، وهو مستنبط من تقسيمها باعتبار طرفيها إلى: تصريحية يذكر فيها المشبه به ويحذف المشبه، مكنية يحذف منها المشبه به،

ويستعاض عنه بخاصة من خواصه، وهذه العملية تبرز فيها بوضوح عملية النقل والإبدال عند القدامى الذين أدركوا تماهي الحدود بين طرفي الاستعارة فهي " تقوم بكسر الحواجز بين الحقول الدلالية عندما تنقل كلمة من مجالها الدلالي، وتنقلها إلى أخرى تنتمي إلى مجال آخر" (ياسر عبد الحسيب: 2003).

ويظهر واضحا دور عملية النقل والإبدال في دراسة الاستعارة عند الشعراء الجاهليين وخاصة أصحاب المدرسة الأوسية؛ لأنها " اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي، يتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والغرابة" (مصلوح: 2010) مما يؤثر على إستراتيجية المعالجة التي يستعملها القراء لفهم النص الاستعاري بما هو عمل أسلوبي يتشكل من خلال التراكيب اللغوية داخل النص. ومن خلال الرؤية الفنية لشاعر يصور لنا الواقع من خلال إضفاء صفات جديدة على الصورة كقول أوس بن حجر (أوس: 1996):

فلم أر يوما كان أكثر باكيا ** ووجها ترى فيه الكآبة تجنب

تطالعنا الصورة الاستعارية في عجز البيت من خلال التركيب الفعلي الذي تكمن في بلاغة الاستعارة في " إخراج ما لا يُرى إلى ما يُرى" (العسكري: 1981) بحيث نرى الكآبة في وجوه القوم رأي العين ونرى أثرها عليهم.

ويقول زهير بن أبي سلمي (زهير: 1988):

فاستمطروا الخير من كفيه إنهما ** بسيبه يتروى منهما البعد

وهنا تظهر براعة التصوير عند زهير لينقل لنا صورة شعرية تجسد التحول المجرد إلى المادي لتعطيه شكلا حسيا. وعليه نلحظ على الصورة الاستعارية أنها مالت إلى إنتاج دلالة التجسيم حيث تم إخراج المعنوي المجرد إلى صورة الشيء المادي غير العاقل، وهناك دلالة أخرى تنتجها الصورة الاستعارية وهي دلالة

التشخيص التي يتم فيها إضفاء الصفة البشرية، أو بعض خواصها على ما ليس بإنسان كالحيوان أو الجماد أو المجرد بغية تحويل هذه العناصر الطبيعية إلي مجالات دلالية بشرية، مما يسهم في إعطاء هذه الظواهر غير البشرية صفة البشر كقول أوس مخاطبا نفسه قائلا (أوس: 1996):

أيتها النفس أجملي جزعا ** إن الذي تحذرين قد وقعا

ويظهر الشاعر مفجوعا فينادي نفسه ليواسيها متغاضيا عن الحواجز اللغوية ويأمرها بإجمال الجزع، وهنا تتحول النفس إلى ذلك الشخص المؤاسي المفجوع الذي وحدت الفاجعة بينه وبين من يناديه، وقد طغى هذا الشعور عليه، وهو الذي دفعه إلى التشخيص باعتبارها" الملكة الخالقة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا، أو من دقة الشعور حينا آخر، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسماوات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها، لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامسة ولامسة، فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير، وتوقظه تلك اليقظة وهي هامدة جامدة، صفر من العاطفة، خلو من الإرادة". ولعل الشعور هو الذي دفع زهير لتشخيص الدهر (زهير: 1988):

يا دهر قد أكثرت فجعتنا ** بسراتنا وقرعت في العظم

وسلبتنا ما لست معقبة ** يا دهر ما أنصفت في الحكم

والتشخيص ماثل في أسلوب النداء الذي يصور فيه الدهر إنسانا يخاطبه، ومثل هذا الإحساس فهمه كعب بن زهير فقال (كعب: 1997):

وأدركت ما قد قال قلبي لدهره ** زهير وإن يهلك تخلد نواطقه

ويقرر الحطيئة الحقيقة التالية (الحطيئة: 2007):

وليس لها من الحدثان بد ** إذا ما الدهر عن عُرُضٍ رماها

إن الصورة الاستعارية ذات المركب الفعلي منحت صفة الحركة المحاطة بمناخ زمني معين، فإن الصورة الاستعارية ذات المركب الأسمى يشير الى وصفها بالثبات والاستمرارية، كما نجد ذلك في قول أوس بن حجر (أوس: 1996):

وغيرها عن وصلها الشيب إنه ** شفيع إلى بيض الخدور مدرب

فهو يشخص صورة الشيب بصورة إنسان. ومن خلال الصور الاستعارية عند شعراء المدرسة الأوسية بدا واضحا ميلهم إلى توظيف الاستعارة في التعبير عن المجردات، وإخراجها في صورة مادية ملموسة، سواء كانت هذه الصورة الملموسة ماثلة في التجسيم أم في التشخيص، مرد هذا إلى طبيعة البيئة العربية القديمة حيث الصحراء التي يبدو فيها كل شيء ساكنا جامدا أمام الرؤية العينية للشعراء، وهذا السكون يتحول إلى الحركة والحياة، التي ترسمها المخيلة الشعرية عند شعراء المدرسة الأوسية.

2،6،3 الكناية:

يعد الأسلوب الكنائي واحد من الأساليب التي لجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم، وتوصيلها إلى المتلقي الذي يظل مشدودا إلى النص، فالكناية من الوسائل البلاغية التي استخدمها الشعراء في رسم الصورة الفنية في شعرهم. فالكناية عند أصحاب البلاغة: " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه".

(الجرجاني: د. ت) والكناية من الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر لإخفاء المعنى الصريح، بما يسهم في تشكيل جماليات النص وإثارة الانفعال الذي تعجز اللغة العادية عن تصويره والتعبير عنه. ولهذا يلجأ الشاعر إلى تشكيل صورته الشعرية باستخدام الكناية التي هي ضرب من الانحراف الدلالي، والعدول بالألفاظ عن معناها الظاهر الذي تؤيده دلالاتها الوضعية إلى المعنى الخفي المتوخى في النص.

وبعبارة أخرى هي:" صورة شكلية تحل فيها مفردة مكان أخرى؛ لأن بينهما علاقة تجاور، ويأتي النقل لا بواسطة التقارب الموجود بينهما في مجال التجربة". (خوسيه ماريا: 1992).

فهي تحمل وجهين: أحدهما مراد، والآخر غير مراد، ولكن كليهما محتمل وقوعه عقلا، فالمعنى المراد يكون في المعنى اللازم كناية بالمقصود (إذا كان ضعيفا) لا يقوى على مناهضة الشاعر والرد عليه. وأما غير المراد فيكون بالمعنى الغامض (إذا كان المقصود قويا يخافه الشاعر ويحذره) ولذلك تكون الكناية أنسب الصور الخيالية التي توائم طبيعة الشاعر ونفسيته كما كانت الاستعارة والتشبيه ترضي حاسته الفنية، وكذلك الأمر في التجسيم والتشخيص. ويزيد الإيحاء من روعة التصوير؛ لأن الحيوية في الصورة الأدبية لا تتحقق إلا بالإيحاء فيها معاني متعددة. فهي تسمح للقارئ بالتجول وتدفعه إلى تنشيط عقله وخياله. فالكناية وإن كانت تؤدي إلى الخفاء الذي هو في ذاته غاية جمالية، فإنها كما يقول عبد القاهر الجرجاني: " تزيد المعنى إثباتا وتجعله أبلغ وآكد وأشد " (الجرجاني: د. ت) فالكناية تجسم المعنى المجرد، وتبرزه في صورة محسه متخيله، ويتخذ عناصرها من مقومات الطبيعة، ومظاهر الحياة.

أن تعاطف الشاعر مع مظاهر الحياة من حوله، يحرك الروح في المعاني والمفردات والخواطر، فتنبض هذه المعاني والمفردات بالحياة، وتحمل الخواطر وصفات الأعيان، وهذه هي روح الكناية التي تدفع الشاعر

بقوة إلى التصوير الكنائي، ويجد في الكناية الدرع الواقي له من المواقف المحرجة والحصن المنيع الذي يحفظه من نكاية الآخرين به.

إن ترك التصريح بالمذكور من الألفاظ، والانتقال منه إلى المتروك لا يعني انتقاء إرادة المذكور؛ لأن العلاقة بينهما تجعلهما مطروحين أمام المتلقي الذي يستطيع من خلال الرؤية الكلية للنص التوصل إلى أيهما المراد، وهذا ما تطرق إليه الخطيب القزويني في تعريفه للكناية بأنها " لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ " (القزويني: 2003) لأن أسلوب الكناية يتكئ في إنتاج دلالته على الخفاء، وليس الظهور أو التصريح، فالمبدع لا يلجأ إلى الدلالة مباشرة، وإنما يلجأ إلى معنى تالٍ ورديف لها، وهذا ما قال به عبد القاهر الجرجاني في تعريفه بقوله: " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، وإنما يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه" (الجرجاني: د. ت) وهنا يشير إلى وجود علاقة بين المعنيين ليست علاقة التشابه كما في التشبيه والاستعارة " وإنما هي علاقة لزوم" (شفيع السيد: 2006) بين المعنى الظاهر والمعنى الخفي.

ومنها نستنتج (التعريفات) أنها وضعت اللفظ قبالة المعنى المراد وغير المراد، وتحديد المعنى المقصود من اللفظ وسوف نوجه الدراسة نحو دراسة الكناية عند شعراء المدرسة الأوسية، من خلال البنية الدلالية التي ينتجها الأسلوب الكنائي. ويبدو أن استخدام الكناية في بناء الصورة كان محدودا بحدود طبيعة العقلية الجاهلية التي هي أميل إلى البساطة والوضوح منها إلى التعقيد والغموض الذي تعتمد عليه الكناية في التعبير. وهذا ما نجده واضحا في كثير من أشعار الجاهليين فأغلب الكناية الواردة في الشعر العربي القديم واضحة وذلك لبساطة الحياة التي كان يعيشها الشاعر. يقول أوس بن حجر (أوس: 1996):

كثير رماد القدر غير مُلعَنِ ** ولا مؤيس منها إذا هو أخمد

وهنا تتضح الكناية في قوله (كثير رماد القدر) كناية عن الكرم الذي تستدعيه بنية العمق، وذلك أبلغ من كثير الكرم، ودلالة الرماد لا تقف عند حد الإحراق، وإنما تتعداها إلى ما يرتبط بالنيران من الأنس والإحساس بالراحة والترحاب وهذا نجده عند الحطيئة على الدلالة نفسها (الحطيئة: 2007):

فنعم الفتى تعشو إلى ضوء ناره ** إذا الريح هبت والمكان جديب

ونجده مع زهير في قوله (زهير: 1988):

رحب الفناء لو أن الناس كلهم ** حلوا إليه إلى أن ينقضي الأبد

مازال في سيبه سجل يعمهم ** ما دام في الأرض من أوتادها وتد

فرحابة الفناء كناية عن الكرم، وكثرة العطاء، وهي دلالة لا تنفي الدلالة المطروحة على السطح بل تؤازرها، فالعطاء يستدعي سعة الفناء ليأتي إليه طالبوه مهما كثروا، وكل ذلك دال على ما يتمتع به الممدوح من كرم وهذا نجده عند كعب بن زهير في قوله (كعب: 1997):

تزن الجبال رزانة أحلامهم ** وأكفهم خلف من الأمطار

2،6،4 تصوير الصورة ومميزاتها في الشعر العربي:

إن متابعة البنية التكوينية للصورة الفنية عند الشاعر، وتحديد أنماطها في شعره، وكيفية التقاط الصورة من الواقع المحيط به، يتطلب دراسة المصادر التي تعتمدها تجربته في صياغة الصورة وتصويرها. ويعتمد الشاعر في تشكيل الصورة على شبكة من المقومات وهذه المقومات " عملية فنية مركبة يشحذ فيها الشاعر كل طاقاته من ذهنية ونفسية وتعبيرية ثم يستخدم هذه الطاقات في تقديم صورة فنية لمشاعره الذاتية الثابتة المتركزة

حول موضوع معين، وهذه الصورة نتيجة لتأمل عميق وليست نتيجة لفورة إحساس مؤقت" (الربيعي: 1998)، فهي لا تخضع لقوالب فنية جاهزة وجامدة لا تحيل عن ديناميكية الشعر وحركته. كما لا يمكن أن تخضع في الوقت نفسه لنمط أو أسلوب واحد من أنماط التشكيل الصوري أو أساليبه.

إن الأخيلة التصويرية تكشف لنا عن تشبيهات خارجية، تنعش حواسنا على الدوام، وتثير البهجة في نفوسنا، وهي لا تتعدى الحواس، ولكن الاستعارة تكون أكثر عمقا في الشعر حين تلتئم الفكرة أو العاطفة مع الصورة الحسية، وغالبا ما يحصل هذا عند الشاعر في محاولة طموحة لإعادة التوازن النفسي والعاطفي بين الداخل والخارج، إذ يطابق بين الصورة المرئية والصورة العقلية حين يزول عنه التوتر النفسي، ليخلق لنا صورة تنغرس في الأذهان، وتكون مؤثرة على المتلقي.

إن الصورة تؤدي وظائف صورية تنبع من حساسية النيات التي تنطوي عليها، إذ إن التجربة والمقولة الشعرية المؤسسة على هذه التجربة هي التي تحدد غالبا شكل الصورة وطبيعتها، ولا علاقة لنجاح الصورة الشعرية من عدمه بكونها ثابتة أو متحركة. فالقدماء التفتوا إلى ظاهرة التصوير بشكل واضح وذلك من خلال تركيزهم على أسلوب نقل المجرد أو المعنوي من دائرة الإدراك الذهني إلى الإدراك الحسي، وهذا أمر يعكس قدرة الشاعر أو الأديب على منح العبارة الشعرية حيوية وجدة تخرج من نطاق المألوف والعادي.

وقد تنبه النقد العربي القديم، لألوان جزئية منها، تمثلت في الفهم البلاغي للاستعارة، فبلغ أوُجَّه عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، الذي أشار إلى دورها في التجسيم المعنوي والتشخيص المجرد والمادي حيث يقول الجرجاني عن دور الاستعارة" فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية. . . إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها الظنون " (الجرجاني:

1982)، إن التعامل الحسي مع المجردات، صفة طاغية على التصوير في الشعر الجاهلي، ولذلك يعمد الشعراء إلى التعبير عن هواجسهم ورؤاهم للحياة المحيطة بهم ونقل صورها من إطار معنوي إلى إطار حسي يمنح التصوير بعدا تأثيريا، يعمق الفكرة أو العاطفة مع الصورة الحسية. فالتصوير في الشعر لا يتمخض عن تأثير حاسة واحدة بل " نتيجة تأثير كل الحواس وكل الملكات" (جان جويو: 1948) التي تسعى لإشغال حيّز معين في صور المشهد الشعري. إن الشاعر يسخر كل ما يملك من طاقات فنية في سبيل خلق الصورة ونقلها إلينا بكامل صفاتها وخصائصها، وبما يتلاءم وواقع تجربته في القصيدة فهو " يصور الأشياء كما يراها، يلتقط ظلالها الهاربة وأشكالها المتغيرة؛ لكي يجعلنا نحس بها كما يحس بها هو" (سلافة: 1986) بثباتها وحركتها وفعالياتها المتنوعة والمتعددة وهي تخضع لطبيعة التجربة وكيفية حضورها الشعري في القصيدة.

لقد أسهم التشخيص بشكل فاعل في الكشف عن تصوير إحساس الشاعر الجاهلي للحياة المحيطة به، ولم يأتِ تعبير الشاعر عن هذه الإشكاليات المحيطة به تعبيرا مباشرا، وإنما جاء ليكشف عن تخيل الشاعر للحياة وظروفها، ومواقفها وإعطائه شكلا ما، ولذلك يبدأ التشخيص بالتخيل. فالإنسان الذي يجهل شيئا ولا يعرفه تأخذه الدهشة والفضول لمعرفة هذا الشيء، وعندما لا يقدر على فهم الأشياء والظواهر فهو يسقط عليها صفاته ويجعل من نفسه مرجعا للمعرفة، من ثم يكون التشخيص. فالصورة التشخيصية للحياة لا يمكن أن تكون معزولة عن المنطلقات العاطفية والشعورية للشاعر الجاهلي، فقد شكل الشاعر البناء الاستعاري للدهر على وفق رؤيته وموقفه من الأشياء، فهو موقف يشي بقدرة الشاعر على إدراك الأشياء المعنوية إدراكا حسيا انفعاليا.

فالشاعر يملك الكثير من وسائل التصوير، لأنه يحاول أن يقترب باللغة من روحها البدائية الأولى، لأن اللغة كلما قربت من وضعها البدائي كلما كانت تصويرية فكلما كانت اللغة تصويرية كلما كانت أقرب

للمتلقي، فقد خرجت صور أغلب الشعراء لتفاعلهم وتأثرهم لتعطينا معنى ساكنا ما كنا لنصل إليه لولا حس الشاعر وتمكنه من التغلغل في أعماق الكون، وفي أعماق النفس، وهنا تبرز فاعلية الصور عند الشاعر فكل الصور التي ينقلها إلينا من نتاج البيئة المحيطة به والتي تأثر بها وعاش فيها بلا جدال، فتظهر الصور الفنية انعكاسا لصاحبها وبيئته. يغلب على الشعر الجاهلي الأسلوب التصويري. ولفهم هذا الشعر لابد من فهم الصور، وتحليلها تحليلا يكشف أولا عن أصولها التي تنبعث منها، وتحديد تلك العلاقات الخفية التي يقيمها الشاعر الجاهلي بين عناصر الصورة ومكوناتها المختلفة.

إن المتتبع للشعر الجاهلي في نماذجه المختلفة يلاحظ غلبة الأسلوب التصويري على موضوعات بعينها، تتردد في قصائدهم على اختلاف أغراضها وهي الوقوف على الأطلال، ووصف الحيوان، والطير، وفي قصص الصيد المعروفة، وصف السحاب، والمطر وما يحدثه من خصب ويجدده من حياة في الأرض الموات إلى غير ذلك من الموضوعات التي لا تخلو منها قصيدة في الشعر الجاهلي القديم.

إن الدور الذي تلعبه الأجناس الأدبية وتطورها في عملية التشكيل الصوري الشعري، بما فيها الفنون الأدبية الجميلة المختلفة إذ يشكل مثلا " الفن التشكيلي والقصة القصيرة مصدرا آخر من مصادر الشاعر الثقافية التي تسهم في خلق الصورة ". أطميش: 1982) فالتصوير فطري في الإنسان، فهو مشغوف بأن ينقل إلى غيره ما عسى أن يكون قد سبق إليه من مشاهد أو مر به من تجارب، وشعراء الجاهلية يستعينون بالألفاظ والأساليب المصورة التي تجعل المنظر بارزا ناطقا، وجملة القول إن الشاعر الجاهلي قد صور كل ما وقع تحت حسه أو جال في نفسه عندما أراد أن يعبر عنه ويقربه إلى أذهان الآخرين وعقبهم ويؤثر بما جال في خواطره.

وسنقف في هذه الدراسة على أهم مصادر تصوير الصورة التي استطاع الشاعر الجاهلي أن ينقل إلينا من خلالها تجربته التي مر بها في عصره ومن أهمها:

- مشاهد الطبيعة المحيطة به.
- التصوير من خلال الخيال.
- التصوير في القصة القصيرة.

2،7 الخلاصة:

في هذا الفصل قمنا بمعالجة الصورة الفنية من زوايا عدة: تعريفها، ووظائفها وأهميتها، بالعمل الشعري، وتطرقنا لعرض أهم مصادر الصورة الفنية في الشعر العربي القديم، ودورها في صناعة الصورة عند الشاعر، واستعرضنا كيفية التصوير عند الشاعر الجاهلي. في إطار "المدرسة الأوسية" ووضحنا كيف أن الشعر العربي القديم كان مسكونا بهواجس الإجادة والإتقان على يد شعراء الصنعة. وفي إطار " الصورة الفنية" وقفنا على دراسة الصورة الفنية – بوصفها نشاطا لغويا ذهنيا متميزا — تمد الباحث بإمكانات كبيرة تثري خبرته بالنص، وتعمق تعامله معه، وتقوده إلى إضاءة مستويات عديدة تتصل بالنص ومبدعه. وبعد تتبع للدراسات العربية على المستوى التطبيقي والتنظيري، في مناقشة مفهوم الصورة الفنية، خلصنا إلى التصور الذي نعتمده في فهم مصطلح الصورة الفنية وهو الآتي:

" تشكيل لغوي يكونه خيال الشاعر من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها ". وقفنا على موضوع الصورة الفنية ومصدرها، الحياتي، والطبيعي الذي استقى منه الشاعر صورته تلك. وتم ذلك بتجميع الصور التي تعود إلى مصدر واحد، وضم بعضها مع بعض، ودراستها على هذا المستوى، وعلى هذا

تم استنتاج خصائص فنية ونفسية مميزة عند الشاعر. ثم التصوير للصورة عند الشاعر وكيف يخلق الصورة من مصادرها، وقد استطاع الشاعر الجاهلي أن ينقل إلينا تصوير الصورة من خلال التصوير القصصي، والتصوير عن طريق الخيال، وعن طريق الطبيعة المحيطة به.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA